

TEMPO MATERIAL
OBSOLESCÊNCIA E NOSTALGIA
NA ARTE E NA CULTURA
VISUAL DOS NOSSOS DIAS

MIGUEL ÁNGEL
HERNÁNDEZ



TEMPO MATERIAL OBSOLESCÊNCIA E NOSTALGIA NA ARTE E NA CULTURA VISUAL DOS NOSSOS DIAS

MIGUEL ÁNGEL
HERNÁNDEZ

Miguel Ángel Hernández é escritor, crítico de arte e curador. Professor de História da Arte na Universidade de Murcia, é autor de vários ensaios de arte contemporânea e cultura visual, dos quais se destacam: *La so(m)bra de lo Real* (2022), *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias* (2020), *El don de la siesta: notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo* (2020), *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* (2012), ainda a edição conjunta com Miek Bal, de *Art and Visibility in Migratory Culture* (2011). Também escreve obras de ficção, entre as quais se encontram as novelas *Intento de escapada* (2013), *El instante de peligro* (2015), *El dolor de los demás* (2018) e *Anoxia* (2023), todas publicadas pela editora Anagrama e já traduzidas para várias línguas. É também autor de diários como *Presente continuo* (2015), *Diario de Ithaca* (2017) e *Aquí y ahora* (2019). Desde 2013 colabora com o grupo curatorial 1er Escalón na organização de exposições e actividades culturais.

Edições anteriores
LADO B

#1 O passado e os seus inimigos.
Sobre a Inaturalidade do Contemporâneo
Domingo Hernández Sánchez

#2 A arte útil e as indústrias culturais
– Haverá Arte depois da Cultura?
Irmgard Emmelhainz

#3 Participação pós-participativa
– Tropicalismo, depois:
da geleia adversa à adversa geleia
Ricardo Basbaum

#4 A contemplar o *slow cinema* pós-1989
Nadin Mai

#5 *Ambiguous Devices*: Improvisação,
Agenciamento, Toque e Feedthrough
na actuação musical distribuída
Paul Staplton e Tom Davis

**CADERNOS DAP
LADO B#6**

Tempo material. Obsolescência
e nostalgia na arte e na cultura
visual dos nossos dias

AUTOR

Miguel Ángel Hernández

EDITOR

Fernando José Pereira

TRADUÇÃO

Jorge Pacheco Vaquero

EDIÇÃO

i2ADS – Instituto de Investigação
em Artes, Design e Sociedade
Doutoramento em Artes Plásticas
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

**i2ADS edições
2023**

DESIGN

Joana Lourencinho Carneiro

IMPRESSÃO

Orgal Impressores

TIRAGEM

200

ISBN

978-989-9049-51-2

DEPÓSITO LEGAL

517065/23



i2ADS.



Todas as partes desta publicação podem
e devem ser reproduzidas com a devida
referência.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

INTRODUÇÃO

5

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

TEMPO MATERIAL OBSOLESCÊNCIA E NOSTALGIA NA ARTE E NA CULTURA VISUAL DOS NOSSOS DIAS

11

Pensar o tempo como elemento decisivo da prática artística contemporânea tem sido um dos eixos de trabalho de alguns artistas. Nas suas práticas, o questionamento do Tempo e, sobretudo, da duração impõem-se como “intérpretes” decisivos para o entendimento de um contexto que se apresenta em forma adversa. O tempo contemporâneo tornou-se maquínico, ultrapassou, se assim se pode dizer, o “natural” tempo concebido pelos humanos. E esta é uma questão que está a produzir consequências complexas na sociedade contemporânea.

O nosso tempo, sem tempo, é uma condição que se encontra num processo de naturalização, quer dizer, que descobre na realidade um aliado e não algo que lhe resista. A realidade actual é um laboratório em que os intervenientes se encontram anestesiados e, por isso, mantêm com ela uma relação deslumbrada. O deslumbramento, como sabemos, provoca uma espécie de cegueira, boa, digamos assim, para o próprio, enquanto o efeito da anestesia se mantêm activo... depois, o acordar pode ser tudo menos agradável.

O texto que agora publicamos quer posicionar-se num território exterior à anestesia. Quer, por isso, trazer a hipótese do tempo...outra vez. Recuperar as camadas constitutivas do tempo equivale a considerar o passado, o presente e o futuro.

Talvez, por isso, possamos considerar o Tempo como o elemento político decisivo para os artistas e para as obras que querem, de forma deliberada, olhar para a realidade sem preconceitos, sem conexões exteriores de agendas políticas ou de modas.

A paralisia em que se transformou a contínua anestesia a ser administrada a toda a sociedade veio acelerar uma constatação que, contudo, não é nova. Bem pelo contrário. Uma revista espanhola, editada em papel e de reconhecido valor editorial, chamada Archipiélago tinha no seu número duplo 11/12 de 1992 um título belíssimo que é relacionado com o que hoje nos defrontamos plena e criticamente: “Pensar o tempo – pensar a tempo”.

Assistimos a um incremento da captura por parte da contemporaneidade neo-liberal desta posição que, no entanto, na época da publicação era resistente. Talvez tenhamos, mesmo, de inventar uma palavra similar de outras já existentes para esta operação: *timewashing*. Já temos a *slow food*, a *slow voyage*, a cidade de Évora ganhou a sua candidatura a Capital Europeia

da Cultura com o slogan, *abrandar o passo...* ao que acrescentaremos, no interior das práticas artísticas, o *slow cinema* (já com secções, inclusive, nas plataformas de *streaming* num inusitado paradoxo operativo: estas plataformas precisam de ser as mais rápidas para poder operar com qualidade as imagens do cinema lento...) e a *slow painting*, como se anunciava uma *review* na revista britânica *Frieze* a propósito de uma exposição. Ora esta neutralização compulsiva complica as estratégias a serem usadas pelos artistas. Sabemos bem que o capitalismo na sua conformação camaleónica a tudo se adapta para tudo poder dominar. O tempo e a sua problemática existência no nosso tempo não seriam, por isso, excepção.

Será, talvez, em consequência desta situação que a questão central, hoje, se coloca, já não na lentidão, mas na duração.

É este o elemento que ainda se encontra fora. Que ainda se encontra numa situação de relativa independência. Talvez, pela sua inconformidade com um tempo que o não permite.

Vivemos hoje dias impacientes, dias de rodopio constante. Tornámo-nos impacientes com tudo. Obviamente, com a arte e as suas práticas também.

E, mesmo com todo este contexto, como muito bem refere Peter Osborne, continuam a existir artistas a produzir obras que desde a sua realização até à sua plena fruição se constituem de forma deliberada como absolutamente aborrecidas, *super boring*, nas suas palavras. Mas este aborrecimento é, como sabemos, absolutamente subjectivo e, por isso mesmo, a sua quantificação será sempre problemática. Num tempo que tudo quantifica, surge, então, um impedimento operativo. Daí que seja mais adequado, então, colocarmos a tónica já não na quantificação, mas, antes, na sua qualidade. Aparentemente é de um paradoxo irremediavelmente insolúvel que aqui se trata: classificar a qualidade do aborrecimento e, contudo, esse é um exercício a que algumas obras nos remetem inevitavelmente.

Um exemplo seminal e já com algumas décadas de existência pode trazer alguma luz a esta questão: a série de obras de Tony Conrad intitulada “Yellow Movies” realizadas nos já longínquos anos setenta do século passado (1972-1974) têm no seu âmago a ideia nuclear de duração: em papéis de fraca qualidade, pintados com tintas de ainda mais fraca qualidade, são realizadas

imagens que configuram o “frame” da película cinematográfica. Não é inocente a escolha, por parte do artista, desta forma icónica da imagem movimento/imagem tempo. Por decisão própria, a fraca qualidade dos pigmentos utilizados tem vindo a ter uma interferência directa na sua relação com o tempo. As imagens que hoje vemos nada têm a ver com as originais: aparecem com as cores empalidecidas ao contrário da potência cromática que tinham no seu início. Uma relação, portanto, do *cromático* com o *cronos*. E essa relação só pode ser observada pela sua longa duração. Tal como num filme, o tempo vai introduzindo modificações na narrativa que estas imagens corporizam. É disso mesmo que aqui se trata: da modificação formal que a cor/pigmento sofre com o tempo alongado da sua existência. Ao contrário da perenidade, antes pretendida, aqui o artista fornece-nos uma acção de movimento/tempo contínuo que é visível e activa, e, no entanto, aparentemente, passiva.

Da nossa actualidade, um exemplo recentíssimo: a nova obra do artista britânico Steve McQueen intitulada “Grenfell”. Trata-se de uma obra videográfica com uma duração aproximada de vinte minutos. Lembremos, para que fique claro, que uma das últimas obras de McQueen tinha treze horas de duração, o que confirma a opção, não pela quantificação, mas, antes, pela qualidade. Estes vinte minutos da obra de McQueen têm o peso de anos das memórias colectivas dolorosas em torno da tragédia da torre retratada no vídeo e desaparecida pelo incêndio que a consumiu. A estratégia do artista centra-se na opção de Osborne: um primeiro plano completamente negro que, nas palavras de um crítico de arte, se mantém por muito mais tempo do que aquele que é expectável... depois as imagens; primeiro, de uma paisagem urbana ainda longínqua acompanhada dos seus sons característicos em confronto com sons da natureza que ainda vemos. Com a aproximação ao objecto, o silêncio, apenas. Grande parte do tempo do visionamento do vídeo é feito no mais estrito silêncio.

O silêncio torna-se, assim, num interveniente atuante para o desejado espessamento da narrativa, num elemento fundamental para espoletar o que tenho vindo a designar por contemplação activa no âmbito da noção de par(a)gem. Uma condição inoperativa (como afirma Agamben) para a passividade da impaciência que se transfigura, sempre, como absoluta actividade.

Esta inoperatividade refere-se a uma possível desactivação suspensiva da paragem. É, mais que tudo, um desejo. Uma constatação de que a paragem não é, de todo, uma actividade passiva. A sua desactivação inoperativa introduz-lhe elementos que a estruturam de forma diferenciada.

Trata-se, portanto, de uma paragem que quer activar o sensível. A sua principal ferramenta será, por isso, como vimos, a duração. Esta afirma a resistência ao tempo sem tempo, à compressão temporal maquínica que tudo nivela e que, sobretudo, instaura a já designada impaciência generalizada. Sabemos que nada disto é novo, que existem exemplos, muitos, por parte de toda uma torrente de artistas que ao longo das últimas décadas têm explorado esta opção. Aquilo que ambicionamos é contribuir, à nossa dimensão, para esta contínua e já longa chamada de atenção. Sabemos, contudo, que as condições se agravam e que a impaciência se alarga quotidianamente a novos e amplos territórios em que o sensível não consegue, de forma alguma, escapar. Bem pelo contrário.

Daí a existência de um *fazer saber* artístico que tão bem é analisado no texto deste pequeno, mas, importante livro, e que se baseia numa lógica construtiva que induz à contemplação e, portanto, à duração. E, no entanto, como vimos, num mundo organizado em forma contrária, isto é, num contexto de aceleração, a duração, na sua intrínseca necessidade de atenção constante (lembramos a noção de *deep listening*) imiscui-se em temporalidades distantes da aceleração linear do tempo contemporâneo. Introduce-se sub-repticiamente numa posição de princípio, absolutamente politizada, ao potenciar uma outra fruição do tempo, distante da ideia do tempo efémero do evento, ou mais radicalmente, ainda, longe de qualquer lógica afectada pela ordem primeira do capitalismo tardio: a mercantilização e comercialização (com obsolescência programada e cada vez mais comprimida) de toda a realidade.

A noção actual de moderno nada tem a ver com o moderno que aqui vimos falando, por exemplo, na figura do artista multifacetado Tony Conrad.

Talvez uma das tarefas necessárias neste tempo sem tempo contemporâneo (moderno) seja *desmodernizar* como afirma a teórica Irmgard Hemmelainz, quer dizer, voltar a um tempo humano

que afaste a desrealização das temporalidades maquínicas (essencialmente digitais) fascinadas com a instantaneidade reinante e anestesidora. Voltar a um tempo que se materialize.

Este é, por isso também, um livro absolutamente desanestésico.¹

Fernando José Pereira
Abril de 2023

1 Desanestesia é um termo inventado a partir da etimologia da palavra anestesia, ligada, originalmente, na Grécia Antiga à negação da beleza. No século XIX ganhou outra significação que ficou até hoje: a negação da dor. A desanestesia institui-se através da desocultação da beleza como possibilidade para a desocultação da dor.

TEMPO MATERIAL OBSOLESCÊNCIA E NOSTALGIA NA ARTE E NA CULTURA VISUAL DOS NOSSOS DIAS

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

1. O TEMPO DESMATERIALIZADO

“Estou atrasado, estou atrasado!” Todos nos recordamos do estranho comportamento do coelho branco de *Alice no País das Maravilhas* sujeito ao poder dos ponteiros do relógio, atormentado por um tempo que nunca parece ser o suficiente. Esta é uma das primeiras imagens do tempo moderno, o ritmo acelerado que se começa a impor na vida quotidiana desde meados do século XIX. É o tempo das máquinas e dos relógios; o mesmo que, no século seguinte, enlouquecerá e, literalmente, devorará Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936), assoberbado pelo ritmo incessante da cadeia de montagem, e que será a moeda de troca das personagens do mais recente *In Time* (Andrew Niccol, 2011), cuja existência é delimitada por cronómetros que marcam o seu tempo de vida.

Estas imagens condensam a nossa obsessão pelo tempo. Uma obsessão que não é novidade, mas que, nas últimas décadas, se converteu em protagonista das nossas vidas. Somos, como afirma Judy Wajcman, “escravos do tempo”.¹ Vivemos com a sensação de não ter tempo para nada, de chegarmos atrasados a todos os lados. As *deadlines* (prazos) coagem-nos e transformam-se, literalmente, em linhas de morte. Não conseguimos encontrar a maneira de nos sincronizar com o presente. Estamos sempre um passo atrás dum mundo cuja velocidade se torna cada vez maior.

Como observou o sociólogo alemão Harmut Rosa, a aceleração é, precisamente, uma das características fundamentais da modernidade.² Consiste num processo que assenta as suas raízes nos inícios da era industrial e que pode ser observado em três níveis: a aceleração da tecnologia, a das mudanças sociais e a do ritmo da vida diária. Três âmbitos que estão relacionados e que nos fazem vivenciar o presente de um modo acelerado. Um presente hipermoderno, no qual até o tempo tende a desaparecer.³ Já não é suficiente a rapidez; agora é necessária a instantaneidade. O aqui e o agora. Sem demoras. As coisas acontecem em tempo real. Num piscar de olhos. É isso que Manuel Castells denomina de “tempo intemporal” ou John Urry, de “tempo instantâneo”.⁴ Um tempo sem tempo.

Vivemos num mundo acelerado, num universo veloz e instantâneo que comprime o tempo e o espaço. As distâncias anulam-se e o tempo desaparece. Pelo menos é isso que nos dizem do presente. No entanto, perante a ideia da desmaterialização do tempo e a experiência que atravessa as narrativas hegemónicas acerca da atualidade, toda uma face da arte e da cultura visual advoga por um regresso a um tempo lento, denso e material, o tempo da experiência dos corpos, o tempo das marcas e dos ecos do passado, o tempo dos vestígios que resistem a ir embora, o tempo dos processos que incluem um corpo ineludível que não pode ser deixado de lado. Corpos, objetos e processos que materializam o tempo imaterial, preenchem o tempo vazio e outorgam densidade e espessura ao passar das horas. Atendendo ao trabalho de artistas como Douglas Gordon, Christian Marclay, Jorge Macchi, Rodney Graham ou Tacita Dean, e ao pensamento de autores como Walter Benjamin, Fredric Jameson ou Hal Foster este breve ensaio explora algumas vias de resistência à desmaterialização da experiência contemporânea e observa a centralidade da obsolescência e a nostalgia, assim como alguns dos seus perigos e contradições nas práticas culturais dos nossos dias.

David Harvey já advertiu que a experiência contemporânea se encontrava condicionada por uma compressão espaço-temporal na qual tanto o tempo como o espaço ficavam reduzidos.⁵ Uma supressão paulatina das distâncias e dos tempos de espera que está relacionada principalmente com uma aceleração dos fluxos do capital: quanto mais rápido circular a mercadoria, mais cresce o sistema.

O culminar deste processo consistiria na verdadeira desaparecimento do espaço e do tempo. A desmaterialização de tudo aquilo que for tangível. O advento das tecnologias digitais contribuiu para essa sensação de imaterialidade.⁶ A transformação do corpo em *data* e código assim como a semiotização do mundo tornam a realidade numa abstração que é impossível de visualizar. Esse processo de abstração encontra-se a todos os níveis. Até o imaginário bélico é pura imagem abstrata. Os bombardeamentos, os ecrãs dos radares, os números de vítimas... a realidade torna-se, mais do que nunca, numa imagem sem substância, completamente desmaterializada.

As metáforas que descrevem o nosso mundo contribuem para essa ideia da (des)solidificação: a modernidade líquida à qual se refere Bauman, o mundo simulacral e virtual teorizado por Baudrillard, a sociedade transparente e vazia que descreveu Vattimo, a metabolização da matéria operada pela velocidade tal qual pensou Virilio... todas estas narrativas que descrevem o mundo contemporâneo parecem estar de acordo – apesar de virem e pretenderem ir para lugares diferentes – na presença de algo assim como um processo de supressão da materialidade a todos os níveis.⁷ A expressão de Marx com a que Marshall Berman definiu a experiência moderna – “tudo o que é sólido desvanece-se no ar” – parece hoje mais acertada do que nunca. Como assinalou Carlos A. Scolari, transitámos da modernidade líquida à modernidade gasosa, caracterizada pela brevidade, a miniaturização, a fugacidade, a fractalidade, a fragmentação, a remixabilidade ou a infoxicação.⁸ A era do mundo-nuvem que é gerada pela ilusão de que a matéria pode ser metabolizada em informação. Assim, os nossos dados encontram-se na nuvem, da mesma forma que a nossa memória e as nossas relações, e, às vezes, acreditamos estar a viver num mundo etéreo, numa rede flutuante de ligações que nos faz sentir tal como se estivéssemos

na sala de estar dos nossos amigos em Singapura ou em Dublin como se a matéria não existisse.

Mas, no entanto, esta aceleração-compressão-desmaterialização do mundo é unicamente uma narrativa e, no fundo, se pensarmos nisto com atenção, está cheia de paradoxos. Por exemplo, a ilusão de imaterialidade está baseada numa materialidade absoluta, num *hardware* opaco, denso e impossível de fazer desaparecer. Armazéns, servidores, edifícios que consomem mais recursos energéticos do que várias cidades juntas..., corpos explorados para a produção dos produtos que compramos num clique, corpos reais que sujam a pureza digital e que, portanto, sempre devem permanecer na sombra. Isto também acontece com as distâncias, que unicamente ficam comprimidas e desmaterializadas para alguns. Para outros, continuam a existir. Para que uma elite se possa movimentar livremente, muitos outros têm de estar explorados, fixos a um lugar. Há realidades que não aparecem dentro do discurso, realidades que fazem parte daquilo que Saskia Sassen denominou de *contrageografias* da globalização: toda uma série de meandros obscuros que há por trás dos processos de modernização e globalização, sombras e restos que não podem ser movidos, eliminados ou incorporados no sistema.⁹ Sobras que se mantêm no mesmo lugar por muito que as coisas mudem e que, no entanto, são afastadas da vista, levadas à sombra. Sobras ensombrecidas que poderíamos chamar “so(m)bras” e que não podem ser mostradas, pois, se tal fosse feito, quebrariam a ilusão de transparência do sistema; grumos que devem ser ocultados para manter a sensação de liquidez e fluxo contínuo da experiência do mundo atual.¹⁰

Por outro lado, a aparente mobilização do mundo está a tornar-nos sedentários frente ao ecrã. Também a rapidez da tecnologia, que nos deveria libertar e deixar mais tempo para nós, pelo contrário, rouba-no-lo pouco a pouco. Quanto mais rápido vão as máquinas, mais coisas queremos fazer. Quanto mais velozes são os meios de transporte, mais longe queremos viajar e antes queremos regressar. Quanto mais rápido se processa o mundo, mais se enche de opções e novos desejos impostos, uma atividade constante que gera energia para que o sistema continue com o seu funcionamento.

Consiste, no fundo, num duplo movimento. Uma contradição constante. Um movimento baseado na imobilidade e no

controle daqueles que não têm direitos. Mais rapidez para ter a sensação de andar sempre sem tempo. Mais mobilidade para nos converter em sedentários permanentes. Desmaterialização sustentada na materialização radical.

2.

A ARTE COMO RESISTÊNCIA MATERIAL

Para além dos paradoxos, contradições e lugares obscuros deste processo de aceleração, a realidade é que esta narrativa converteu-se em hegemónica e transformou a nossa experiência do tempo. De tal forma, que muitos sentiram a necessidade de reagir e articular táticas e modalidades de resistência. O chamariz da lentidão é uma delas. Lembremos a novela de Milan Kundera,¹¹ onde se coloca em cena um modo de vida que tem o seu germe já na atividade do *flâneur*, do passeante que experimentava os ritmos de outra época; que, de algum modo, trazia o tempo do passado ao presente; algo assim como uma porta de tempo. Na realidade, a lentidão poderia ser entendida como uma contrafigura da modernidade. Isto também acontece com a improdutividade, o não-fazer ou o fazer pouco, conforme nos faz ver o *Bartleby* de Melville, que tão bem soube trazer ao presente Enrique Vila-Matas na sua *Bartleby y compañía*, ao mostrar, face à procura de produtividade constante, a pulsão de dizer não, de deixar de fazer, de dizer *I would prefer not to (Preferia não o fazer)*.¹² Também o exemplo de Oblomov, o protagonista da novela de Goncharov, que é o paradigma dos que sempre estão deitados. Recentemente, abordei todos estes exemplos que pretendem uma retirada do mundo em *El don de la siesta*, um pequeno livro que interpreta esse hábito tão associado à preguiça como uma tática de resistência às lógicas produtivas do capitalismo.¹³ Fazer a sesta como uma expressão artística da interrupção.

Atualmente, essas contrapostas continuam a estar presentes: os movimentos “faz menos” ou todas as variantes do *slow motion (slow food, slow sex, slow life)*, a tentativa, em definitivo, de recuperarmos um tempo perdido ou roubado, de sermos donos da nossa própria existência. Também a reivindicação da experiên-

cia do presente, da potência do instante cheio de possibilidades, tal como observou Luciano Concheiro em *Contra el tiempo*, onde explora a ideia de “arrancar uns momentos de fôlego à velocidade (...) conseguir fugir esporadicamente da aceleração”.¹⁴

É precisamente dentro desta lógica de resistência às narrativas sobre a aceleração e a compreensão espaço-temporal que podemos situar o espaço da arte, um lugar onde o tempo reside e se expande, uma espécie de repositório de tempo perdido.

Um breve olhar à arte contemporânea das últimas décadas fará com que se encontre toda uma série de poéticas que têm o tempo como o seu centro de reflexão. Em todos os casos, esta dimensão é utilizada como uma arma de resistência face aos regimes hegemónicos de temporalidade. Resistir ao tempo por meio da introdução de um outro tempo. Tempo desnaturalizado, profanado, tempo de vida, subjetivo, tempo da duração, tempo do passado, tempo de memória. Tempos que transformam o modelo temporal instituído pela modernidade.

Nas suas “Once tesis sobre arte contemporáneo”, Cuauhtémoc Medina observa como a arte contemporânea se tornou numa espécie de repositório das ideias radicais e de mudança.¹⁵ Num refúgio da utopia. Num lugar onde ainda palpitam certas ideias como a crítica cultural e o radicalismo cultural, as quais precisam de proteção. A arte, desse modo, funcionaria como uma espécie de “laboratório social”, utilizando as palavras de García Canclini, um espaço para colocar em prática o possível.¹⁶

Tendo em conta essas ideias na nossa reflexão sobre o tempo, deveríamos afirmar, então, que o espaço artístico pode funcionar como repositório e refúgio dum tempo alternativo, diferente do tempo do capital – por muito que não possa fugir completamente dele –. Um laboratório de tempo. Não foi em vão que, nos últimos anos, o tempo se tornou num dos problemas centrais na prática contemporânea. Um problema sobre o qual refletiram críticos, pensadores, artistas e comissários ao observarem a maneira que a arte contemporânea tem de apresentar alternativas e resistências à experiência do tempo capitalista.

Algumas destas estratégias foram brilhantemente analisadas por Graciela Speranza em *Cronografías*,¹⁷ um ensaio onde são observados os diferentes modos que a arte e a literatura da contemporaneidade têm para resistir tanto à aceleração e à velo-

cidade do moderno quanto a esse estancamento contemporâneo do tempo que François Hartog denominou de “presentismo”.¹⁸ Uma tese semelhante é a defendida por Christine Ross, que, ao tomar como ponto de partida desta reação o regime presentista, oferece uma ampla cartografia de práticas e modos de atuação que transformam os usos hegemônicos do tempo.¹⁹

Mais além da desnaturalização, perversão ou profanação do movimento e das imagens, Ross afirma que as resistências ao tempo estabelecido também são centrais, por exemplo, na reflexão em torno das narrativas da memória e da história, um trabalho que coloca em consideração um sentido do tempo como algo aberto e manipulável onde presente e passado encontram-se ligados e em constante movimento. Um passado que é materializado e se torna tangível, espesso e denso. Porque, juntamente com esta recuperação do tempo perdido na arte, também nos encontramos com uma recuperação ou regresso da materialidade. Um retorno da matéria que enfatiza a espessura e a densidade da experiência, a inevitabilidade, o tangível, aquilo que não pode ser posto de lado. Uma memória material que desenvolve a sua carga afetiva, a emoção não quantificável, o afeto que resiste à capitalização, que tenta escapar àquilo que Eva Illouz denominou de “capitalismo emocional”.²⁰

Este retorno do material que é observado na arte contemporânea coincide com a importância cada vez maior que o conceito de presença adquiriu na teoria e nos estudos sobre a imagem e a visualidade. Keith Moxey advertiu-o por meio de uma mais do que útil revisão deste retorno da especificidade e da intraduzibilidade da imagem perante o texto que encontramos nas obras de Belting, Bredekamp, Mitchell e muitos outros.²¹ Depois duma época na qual o signo e a interpretação, e o código e a linguagem centraram as análises da visão, Moxey adverte para uma “viragem icónica”, uma volta às propriedades e poderes da imagem. Uma viragem icónica que é, na verdade, uma “viragem da presença”, porque o que é realmente importante em cada uma das versões facultadas por estes autores consiste na presença de algo que não pode ser desvendado completamente e que se encontra na imagem – ou no objeto –, algo para o qual não se podem encontrar substitutos linguísticos, “aquilo que o significado não pode transmitir”.²²

Essa é a tese de partida de *El arte a contratiempo*,²³ o livro onde examino algumas dessas estratégias da arte contemporânea para resistir ao tempo acelerado e desmaterializado. No espaço deste pequeno ensaio não poderei explorar essa pluralidade de enfoques e estratégias. Por isso, decidi centrar-me numa questão essencial que se depreende do trabalho dos artistas com o tempo: a valorização da materialidade do tempo, desse tempo que, longe de desaparecer como afirmam as narrativas, atravessa-nos e sustenta-nos. O tempo material. A densidade das horas. O tempo que passa quando parece que nada se passa.

Tratarei, portanto, de apresentar, neste texto, algumas experiências de tempo materializado, de uma arte que, face aos discursos da desmaterialização, desenvolve uma experiência densa e material do tempo. Algumas obras mostram-no de modo evidente por meio da alteração dos ritmos da imagem, fazendo-nos conscientes do tempo real. Isso acontece, por exemplo, com *24 Hour Psycho* (1993), o vídeo de Douglas Gordon onde a duração do filme de Alfred Hitchcock é prolongada para vinte e quatro horas.

3.

A DENSIDADE DAS HORAS

No início de *Ponto Ómega* (2010), o escritor Don DeLillo descreve, de modo magistral, a experiência temporal do espectador perante esta obra.²⁴ Na sala de exposições, protegido pela obscuridade e banhado pela luz das imagens, o protagonista da novela tem a sensação de viver num tempo diferente e encontrar-se face a um modo de percepção alternativo ao da vida quotidiana. Para a personagem, como para qualquer pessoa que tenha experimentado a instalação de Gordon, o tempo abranda, quase parece parar, ainda que nunca pare completamente, torna-se denso e material.

A obra provoca uma abertura do tempo da imagem cinematográfica. Faz-nos cientes dos interstícios que existem entre um plano e outro, mostra-nos como essa continuidade aparente da imagem-movimento é, na realidade, só aparente, e convida-nos, em última instância, a olhar nos interstícios, nas elipses entre

fotograma e fotograma, nesses lugares que não têm lugar quando a imagem se desenvolve à sua velocidade habitual, isto é, 24 imagens por segundo. Gordon, então, abre a imagem. Abre-a, travando-a, mas não na totalidade. Não a mostra como algo estático, como uma imagem-fixa, mas sim como uma imagem que se encontra a meio caminho entre a imagem-fixa e a imagem-movimento, uma imagem que, como refere o protagonista da novela de DeLillo, é “puro cinema, puro tempo”.

As imagens acabam por produzir na personagem de DeLillo uma tomada de consciência do tempo, uma experiência temporal, na qual, no final, “uma pessoa é consciente de que está viva”. Trata-se da sensação parada de viver num tempo diferente, num outro tempo, afastado do rumor da rua. Um tempo que não é, contudo, o tempo parado, eterno e imóvel que habitualmente encontramos no espaço artístico. Não consiste num tempo sem tempo – e é isto o que mais parece interessar a DeLillo – mas sim, melhor dizendo, um tempo estranho. Um tempo que se move a uma velocidade para a qual não chegamos a estar preparados. Porque a imagem nunca chega a ficar completamente parada, de modo que não existe qualquer possibilidade de cadência plena. O tempo nunca está ali da forma como gostaríamos que estivesse. E, dessa maneira, paradoxalmente, somos conscientes dele.

A obra de Gordon é uma abertura do tempo, mas também uma abertura da tecnologia. O artista abre a imagem fílmica como se abrisse um brinquedo. Desarma-a, hackeia-a, profana-a ou, como sugeriu Nicolas Bourriaud, pós produ-la.²⁵ Apropria-se das imagens e atribui-lhes um novo significado que, no entanto, não apaga na sua totalidade o seu sentido primeiro, mas, antes desvirtua-o, rasga e torna evidente. Aqui, abrir a imagem consiste em abrir o tempo. E abrir o tempo é, sem lugar a dúvida, espacializá-lo, criar um interstício, um lugar para habitá-lo.

Em última instância, aquilo que interessa a Gordon é produzir uma experiência temporal autoconsciente. Uma experiência que nos conduza a um tempo alternativo. A imagem como um contratempo. Um tempo ao contrário. Contra o tempo moderno. Contra esse tempo padronizado que Sylviane Agacinski designou como “a hora ocidental” e que não é mais do que o tempo do trabalho, do progresso, das máquinas, um tempo sobre o qual o sujeito já perdeu qualquer possibilidade de soberania.²⁶

Se pensarmos bem, face ao tempo capitalizado, transparente e acelerado, o tempo da obra de Gordon propõe um tempo tangível, um tempo que o sujeito quase que pode apressar nas suas mãos, tocá-lo com a ponta dos dedos, como se experimentasse, de forma literal, aquilo que Byung-Chul Han denomina de “o aroma do tempo”.²⁷ Consiste em duração pura. Mais além do tempo dos relógios, mais além do tempo artificial. Um tempo quase material, denso, dilatado, no qual é possível viver; uma *room-time*, ou seja, uma sala de tempo.

Esta obra de DeLillo faz-nos experimentar o tempo de uma forma parecida com o cinema sem elipses de Andy Warhol. *Sleep* (1963) é um filme de Warhol com mais de cinco horas de longas sequências que mostram o seu amante, John Giorno, a dormir. Tal como acontece com *Empire* (1964), oito horas e cinco minutos de plano fixo do Empire State Building, o realizador tenta exhibir o que acontece quando nada acontece, quando não há “ação” na trama. Uma arte que elimina a elipse – a chave da narração moderna e o que Mary Ann Doane designa como “tempo cinematográfico” – e confronta-nos com a duração em estado puro.²⁸ Também com o tédio, algo que Warhol sempre pretendeu.²⁹ O tempo aparentemente vazio, mas, no entanto, cheio de matizes. O tempo de não fazer nada. O tempo em que, precisamente, alguém se faz dono de si próprio. Como observa Graciela Speranza ao falar da quotidianidade expandida do projeto autobiográfico de Karl Ove Knausgård, o tédio profundo retemporaliza o tempo, liberta-o da cronologia, “abre-o ao horizonte temporal da existência e expande-o até dissipar a brevidade inevitável da vida”.³⁰

A experimentação e a vivência do tempo são representadas, de modo literal e melhor do que em qualquer outro lugar, em *The Clock* (2010), uma obra de Christian Marclay. Durante 24 horas, cada minuto do vídeo é marcado por um fragmento de filme onde aparece um relógio ou uma linha de diálogo que refere as horas. A imagem indica as horas tanto dentro como fora do espaço da representação; o tempo real e o tempo cinematográfico ficam sobrepostos.

Em *10:04*, a segunda novela do norte-americano Ben Lerner, o protagonista – alter ego do autor – não deixa de pensar em *The Clock*.³¹ O protagonista da novela, cuja vida começou a perder consistência temporal – passado, presente e passado misturam-

-se-lhe e nem sempre consegue distinguir entre a realidade e a ficção –, entra na sala onde se projeta *The Clock* e tenta chegar às 10:04, momento em que o raio que atinge o relógio dos tribunais do filme *Regresso ao futuro* (Robert Zemeckis, 1985) trava o passar das horas e, ao mesmo tempo, serve como energia para ativar a viagem no tempo de Marty McFly. Ainda que não consiga chegar a tempo, o escritor permanece ali durante mais de três horas, o tempo certo para experimentar as distâncias entre a imagem e a realidade e questionar-se sobre os limites da ficção.

Num dado momento, a personagem, num gesto inconsciente, olha para as horas do seu telefone e repara no paradoxo: mesmo que no ecrã as imagens marquem o tempo real, e essa hora seja a mesma que a hora real, cada uma pertence a um mundo diferente. Li que *The Clock* era “o colapso definitivo do tempo ficção no tempo real” e que a obra pretendia “apagar a distância entre a arte e a vida, a fantasia e a realidade”, mas, nesse momento, toma consciência de que essas fronteiras, ainda que sejam permeáveis, continuam a existir, e que sempre há uma fissura, uma pequena distância que não se pode ultrapassar. O tempo real e o tempo de ficção entrecruzam-se de modos estranhos, mas a fronteira não desaparece completamente.

A transformação dos ritmos da vida quotidiana e da temporalidade dos sistemas de experiência dos meios – do seu regime cronológico – também é desenvolvida no trabalho do argentino Jorge Macchi, cuja obra cinematográfica está completamente marcada por uma profunda reflexão sobre o tempo. Em *La flecha de Zenon* (1992), o autor expande o tempo de um dos segundos prévios ao início dum filme que nunca chega a começar. O tempo é dividido e ficamos conscientes da infinidade dos pequenos instantes. Esta transformação do tempo tem a sua congénere oposta em *La pasión de Juana de Arco* (2003), obra onde acelera o ritmo do célebre filme de Carl Theodor Dreyer³² ao eliminar as cenas e deixar unicamente o texto, reduz a 10 minutos de duração algo que tinha 110. Ao mesmo tempo, converte o filme em texto. Uma imagem que se lê. Aceleração e redução, tal como acontecia no célebre filme de Standish Lawder, *Intolerância (Resumido)* (1972). Uma apropriação do passado e uma pós-produção. Em oposição a *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon. Ambos consistem em transformações da temporalidade. E também em apropriações da história.

Toda a obra de Macchi manifesta uma reflexão sobre o tempo. Isto também acontece na instalação *La máquina del tiempo* (2005), onde uma série de televisores exibem um “The End” (Fim) que nunca termina. Como afirma o autor, “não consiste numa máquina que permite viajar no tempo; pelo contrário, consiste numa máquina que produz tempo presente a partir de filmes que não acabam de morrer ou, melhor dizendo, que morrem permanentemente”.³³ Tempo que se expande, tempo emocional. Mas também tempo cronológico, tempo dos relógios, como acontece de modo literal em *Last Minute* (2009), uma instalação protagonizada por um grande relógio de um único ponteiro que ocupa toda a sala e que dá uma volta completa de 60 segundos. Uma instalação visual e também sonora. De facto, o ponteiro tem umas colunas incorporadas que afastam ou aproximam o som de acordo com os movimentos do relógio. Desta forma, o espectador da obra pode “ouvir o tempo passar”.

TEMPO ESPECTRAL

A materialidade do tempo que passa, que se ouve e que se vê está presente numa das obras mais célebres de Rodney Graham chamada *Rheinmetall/Victoria 8* (2003). Nesta obra, as imagens da *Rheinmetall* – um *loop* (ciclo) de 10'50" filmado em 35 mm onde aparecem diferentes planos desta máquina de escrever alemã dos anos trinta que foi encontrada numa loja de objetos de segunda mão em Vancouver – convivem com o aparelho do qual emergem as imagens, o *Victoria 8*, um projetor italiano de 1961 que tem uma presença material na sala e que dialoga, a vários níveis, com a própria imagem que projeta.

O filme apresenta uma série de primeiros planos da máquina de escrever. Nestes planos, nada acontece e poderíamos confundirlos com fotografias se não fosse pelo subtil, quase impercetível, movimento da projeção, assim como pelo som característico do passar dos fotogramas, que nos tornam cientes de que, efetivamente, não estamos perante uma imagem fixa, mas sim perante uma imagem em movimento. Um movimento que fica con-

firmado quando, num dado momento, uma nuvem de pó branco que emerge do nada começa a cair, como se fosse um nevão, sobre a máquina de escrever e acaba por cobri-la quase completamente.

Rodney Graham referiu que, quando encontrou a máquina, teve a sensação de que nunca ninguém escrevera uma única palavra com ela. Estava na sua caixa, flamejante, imaculada “como se tivesse estado perfeitamente preservada numa cápsula do tempo”.³⁴ Descartada da linha do tempo, abandonada e deixada de lado do decurso do progresso, a máquina mantinha, no entanto, toda a sua potência absolutamente intacta. Era pura promessa. Um objeto sem qualquer tipo de memória de uso mas, ao mesmo tempo, carregado de futuro. A obsolescência apresentava-se ali de modo radical. Um objeto morto antes de ter começado a respirar.

Nos dez minutos de duração do filme, Graham condensa a presumível vida do objeto. Os primeiros planos mostram a máquina na sua embalagem original. Depois, apresenta-se o objeto desde todas as perspetivas, quase como se fosse um catálogo dos diversos planos do objeto, mostrando tanto a potência quanto a promessa desse objeto que nunca foi utilizado. E, por último, o objeto é devorado pelo tempo, o que é representado pelo pó que o arrasa e sepulta. O objeto, pura potência, pura promessa, transforma-se, então, em ruína. O artista encena esta degradação do objeto ao dar visibilidade, através do pó, a algo que já estava ali, embora não fosse tão fácil de ser percebido: o passar do tempo.

Nesta obra, a encenação da morte da máquina de escrever convive com a ressurreição de outro objeto obsoleto e abandonado, o projetor *Victoria 8*. Este objeto descartado tem uma presença material, quase escultórica, na sala e projeta as imagens da máquina de escrever. Enquanto a máquina está inabilitada pelo passar do tempo, o projetor, pelo contrário, continua a desempenhar a sua função. E opera, ao mesmo tempo, como objeto em si – sobre aquele que o espetador dirige o seu olhar – e como meio – como ferramenta que serve para a projeção da imagem –. É um meio e um fim.

Graham deixa ver aqui que o filme não consiste unicamente na projeção, mas sim, também, na materialidade que há em torno das imagens. De certa maneira, o projetor ganha a presença que teve no cinema primitivo. Como se referiu em mais do que uma ocasião, o cinema num contexto expositivo recupera esta

espacialidade do cinema primitivo, segundo a qual as imagens estavam fixas ao dispositivo de onde emergiam e mantinham com ele uma espécie de ancoragem material.³⁵ Uma materialidade que começa a desaparecer no momento em que o espaço do cinema se torna abstrato, obscuro e incorpóreo, no momento em que se tenta eliminar a presença do dispositivo por todos os meios para transformar as imagens do ecrã numa correlação perfeita da projeção mental.

O regresso do cinema ao museu, no qual a obra de Graham é apenas um dos muitos exemplos que poderíamos mencionar, volta a colocar em cena esta materialidade do cinema que já foi descartada e abandonada.³⁶ E fá-lo, sobretudo, por meio da ressurreição e da reativação dos seus aparelhos, da introdução de uma espacialidade concreta e localizada, e da atenção à materialidade e à taticidade do meio, que quebra a sua transparência e mostra-se como algo opaco, presente e iniludível, como uma espécie de nódoa na imagem que já não pode ser apagada. O medium situa-se, literalmente, “no meio”, e já não é um ecrã invisível, mas sim um objeto que resiste a ser mobilizado e convertido em pura imagem.

Afinal, estes usos da obsolescência na arte contemporânea apresentam uma espécie de nostalgia do meio, neste caso, o cinema, que é entendido como um sistema de experiências, um tipo de relação com o mundo que começou a desaparecer. Uma espécie de luto pelo analógico que teria, de algum modo, o seu último e maior “monumento” na intervenção de Tacita Dean na Sala de Turbinas do Tate Modern com *Film*. Essa grande projeção é ela própria um fotograma, talvez seja o último lamento pela obsolescência do cinema analógico e pela desaparecimento duma tecnologia e de tudo o que ela implica: um sistema de experiências, promessas, sonhos, memórias e vivências.

Na resposta às questões da revista *October* sobre a presença do obsoleto na arte contemporânea, Tacita Dean afirmou que

a obsolescência é algo que tem a ver com o tempo, da mesma maneira que o cinema tem a ver com o tempo: tempo histórico, tempo alegórico, tempo analógico. Não posso ser seduzida do mesmo modo pelo tempo digital; igual que o silêncio digital, carece de vida. Gosto do tempo que con-

segues ouvir passar: o silêncio pungente da fita magnética muda ou o da energia estática numa gravação.³⁷

Sem lugar a dúvidas, a espetacular intervenção de Dean na Sala de Turbinas, do mesmo modo que a pequena instalação de Graham e tantas outras obras recentes, apresenta essa vida do analógico como algo que resiste a ser substituído pelo digital.³⁸ Uma resistência que acontece através da própria materialidade do meio, mas que o faz agora num espaço que já não é o seu. Porque essa preservação da vida analógica não tem lugar no cinema, mas sim no museu que, de certa maneira, começa a funcionar como hospital, como sala de curas – o termo “curador” teria aqui um sentido médico –, como um espaço onde estes meios desenvolvem uma espécie de “vida artificial” após terem sido expulsos do espaço ao qual supostamente pertencem.

26

O espaço artístico aparece – ou pelo menos é essa a intenção – como lugar de preservação dessas tecnologias que são descartadas pelo ritmo frenético do progresso. Na obra de Rodney Graham, o objeto antiquado não é uma simples decoração, pelo contrário, tenta revelar a sua potência, ainda que, neste caso, a potência contribua para enunciar a sua própria morte, ao mesmo tempo que pretende realizar o seu processo de luto. O projetor e a máquina de escrever propõem um espaço de comunicação contínuo e um diálogo através do tempo e do espaço. Na instalação – porque, sem dúvida, relativamente ao cinema no espaço expositivo, devemos falar de “instalação”, com o significado espacial que isto implica – os dois objetos, as duas máquinas modernas no entanto abandonadas, comunicam-se. Uma morre sem ter nascido. A outra, moribunda, faz-nos ver a morte da primeira como se fosse uma reversão de tempos (depois-antes-futuro-passado-presente), mas também de espaços (dentro-fora-aqui-lá). Como sugere o próprio Graham, “os dois objetos industriais comunicam-se, um com o outro, através do espaço que os separa, duas tecnologias obsoletas”.³⁹ Um espaço-tempo de contacto que, segundo o que foi comentado, já não é o espaço do cinema, mas sim o do museu, a galeria ou, por extensão, o espaço simbólico da arte.

Nesse espaço, os meios moribundos são curados temporariamente para que representem a sua própria decadência. Dessa forma, o museu funciona como um lugar de “remediação”, não

só no sentido de convivência e tradução de meios – tal como o entenderam Bolter e Grusin–,⁴⁰ mas também no sentido literal do termo, como remédio médico e cura daquilo que está doente e agonizante. O museu transforma-se, assim, num hospital para curar meios enfermos. Estes meios, no entanto, só podem viver nesse espaço artificial enquanto representam continuamente a sua morte ou, melhor dizendo, a sua resistência a morrer.

O museu como cemitério ou como sala de autópsias cede então o seu lugar ao museu como hospital e unidade de cuidados intensivos. O museu como UCI. Como clínica de meios, mas também de ideologias, histórias e experiências. O paradoxo, certamente, consiste em que estes doentes nunca chegam a sarar por completo e que a cura só tem efeito dentro do próprio hospital. Fora dele, no mundo real, a ilusão dissipa-se.

Talvez, no fundo, mais do que de hospitais, estejamos a falar de casas encantadas. E, mais do que com doentes, estejamos a lidar com fantasmas. Entendido desta forma, quiçá possamos chegar a compreender esses ecos e reverberações de outro tempo que resistem a desaparecer. Espectros que nos mostram os restos de um mundo que já não existe e que, acima de tudo, nos advertem que o nosso presente também pode expirar a qualquer momento. Ou, quem sabe, é provável que já o tenha começado a fazer.

27

5.

RETÓRICAS DA OBSOLESCÊNCIA

Como pudemos observar, a questão da obsolescência, o fascínio pelos objetos, tecnologias e modalidades de experiência expulsas do tempo, converteu-se em algo central na cultura contemporânea. E um dos modos mais comuns de abordar esta questão consiste em recorrer ao pensamento de Walter Benjamin e à sua leitura do potencial do obsoleto para alterar o presente. Ao longo da sua obra filosófica, especialmente nos seus textos sobre o colecionismo, o surrealismo e as passagens parisienses, Benjamin observou a potência da obsolescência na transformação política do presente.⁴¹ Segundo o pensador alemão, os objetos obsoletos

mostravam, melhor do que qualquer outra coisa, o escurecimento do sonho brilhante da mercadoria e o incumprimento da promessa de felicidade do capitalismo. Sonhos incumpridos que, precisamente no seu incumprimento, mantinham latente a energia daquilo que não pôde ser, de tal maneira que, nesses objetos, ideias, tecnologias e maneiras de ser abandonadas, substituídas antes de serem esgotadas, é possível encontrar, quase destilada, a energia para a revolução e a mudança do presente.

A chave da visão de Benjamin sobre estes objetos consiste em que, apesar de estarem compostos por diferentes camadas, só exibem uma das suas faces. A única maneira de ver o rosto oculto do objeto é através da destruição da sua função. Somente quando o objeto deixa de funcionar, tem lugar a aparição deste rosto oculto. Enquanto servir aos seus propósitos no tempo linear e contínuo do progresso, a mercadoria é fetiche e objeto de desejo, mas, quando cai em desuso, transforma-se em fóssil e ruína. O objeto torna-se dialético – revela a sua ambiguidade semântica e temporal – quando se pensa nele, mas também quando se tira de contexto. Em conclusão, quando é destruído. A mercadoria revela-se como uma constelação saturada de tensões unicamente quando é arrancada do seu tempo e transformada em algo obsoleto.

O obsoleto, o passado de moda, o antiquado – que não exatamente o antigo –, é um dos resultados da sociedade moderna. Consiste no resultado duma conceção do tempo: a moderna, que valoriza a novidade, a atualidade e a constante renovação do mundo. Se entendermos o moderno como a irrupção do novo, uma das suas consequências fundamentais será a produção do velho. Mas não o velho como algo esgotado, mas sim como algo substituído “na flor da vida”, quando ainda não esgotou as suas possibilidades. O objeto obsoleto foi deslocado do decorrer do agora, foi “interrompida” – e esta é a palavra central – a sua vida natural. A sua potência, a sua promessa, ficou em suspenso. O obsoleto é algo que não morreu, já que ainda vive e ainda respira, mas cuja vida já não serve para o curso do presente. Este ficou atrasado como um relógio que já não marca as horas. Literalmente, está dessincronizado. Segundo observa Benjamin, nesse momento em que o objeto foi expulso do regime da novidade, é quando se revelam realmente as distintas camadas de significado que se encontram concentradas nele.

O objeto unicamente revela o seu verdadeiro rosto quando já não funciona no decorrer do tempo. Poder-se-ia dizer, em termos lacanianos, que nesse momento desaparecem as camadas simbólicas e imaginárias e aparece o real. O fetiche transforma-se num fóssil, e a ideia de que a mercadoria tem vida própria e surgiu do nada desfaz-se em pedaços, e aparecem, então, as forças reais que o produziram. O mito desvanece-se, como também o faz o sonho quando a imagem de desejo se converte em ruína. As promessas de felicidade são vistas, nesse momento, como aquilo que verdadeiramente são: promessas incumpridas. Quando desaparece o brilho sedutor e fantasmagórico do objeto, aparece o seu verdadeiro rosto, que não é mais do que a catástrofe, a repetição do mesmo, os mesmos esquecidos, as mesmas derrotas e os mesmos vencedores. Deste modo, o objeto obsoleto mostra a catástrofe que está oculta por trás do mundo sonhado.⁴²

O desvelamento do engano e da sedução, do fetichismo da mercadoria, vincula Benjamin a um marxismo ortodoxo. Mas a sua radical novidade, aquilo que faz com que o seu pensamento seja completamente diferente, consiste em que não se deixa ficar na crítica que pretende desmascarar o sistema, pelo contrário, é nos resíduos, na catástrofe, no fóssil do fetiche ou na ruína dos sonhos onde encontra as energias necessárias para a revolução. Nesses “resíduos de história”, Benjamin observa um verdadeiro potencial. Com a obsolescência dos objetos, com a revelação do seu rosto oculto, poderíamos dizer que também se “destilam” os sonhos. De certo modo, os sonhos e as promessas ao serem vistos como fracassados, como incumpridos, identificam-se claramente. E constata-se visivelmente que continuam a ser sonhos e promessas, isto é, que a história permanece aberta. Ao serem vistos como algo destruído é quando realmente aparece a sua potência. Com estes “resíduos” Benjamin construirá a sua história. Uma história que vai para além do simples conhecimento e que possui uma missão política essencial: o despertar.

Como se advertiu em mais do que uma ocasião, o projeto histórico de Benjamin, a sua iluminação profana, esteve influenciado, em grande medida, pelo surrealismo.⁴³ Um movimento que, segundo Benjamin, foi o primeiro a reconhecer este potencial do obsoleto ao advertir: “as energias revolucionárias que estão contidas no ‘envelhecido’ como, por exemplo, nas primeiras cons-

truções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a ficar extintos, nos pianos de salão, ou nos vestidos de há cinco anos, ou nos lugares mundanos de convívio quando a *vogue* (moda) começa a retirar-se. Ninguém sabe melhor do que estes autores a relação que estas coisas mantêm com a revolução”.⁴⁴

Este potencial do obsoleto surrealista foi observado, entre outros, por Hal Foster em *Compulsive Beauty*, obra onde o crítico norte-americano coloca em contacto a obsolescência e o antiquado com o conceito freudiano do *unheimlich*, tendo em conta, especialmente, as definições de Breton do “fixo-explosivo” ou do “real maravilhoso”.⁴⁵ Noutros lugares, este autor sugeriu que grande parte da arte contemporânea possui uma importante filiação surrealista. Especialmente, em “Funeral para um cadáver errado”, situa o trabalho com o anacrónico e o passado de moda como uma das estratégias centrais pela qual se rege a arte dos nossos dias depois do fim dos grandes relatos e do esgotamento do modelo histórico diacrónico na narrativa da história da arte.⁴⁶ Segundo Foster, o “assíncrono”, juntamente com o espectral, o traumático e o incongruente são um centro de tensão que aglutina um grande número de práticas com estilos, origens e procedimentos diferentes e, até, contraditórios. A estratégia central destas práticas consistiria em “construir um novo meio a partir dos resíduos de velhas formas e em manter juntos diferentes indicadores temporais numa única estrutura visual”.⁴⁷ De acordo com esta perspetiva, o assíncrono resulta da justaposição e da montagem de objetos, estéticas, tecnologias ou procedimentos que pertencem a diferentes registos temporais. Este autor, por exemplo, refere o colapso entre meios que produzem os desenhos-projetados de William Kentridge, a interrupção do movimento dos diapositivos de James Coleman ou os usos de imagens do passado e a montagem com imagens e realidades do presente que podemos ver nas obras de Stan Douglas. Todos eles fazem colapsar a história, a linearidade progressiva do tempo, através da travagem brusca e da interrupção do meio. Como Foster sugere:

a manifestação do assíncrono faz pressão sobre os fundamentos totalitários da cultura capitalista e questiona a sua pretensão intemporal; também desafia esta cultura com os

seus próprios símbolos augurais, e pede para que relembre os seus próprios sonhos perdidos de liberdade, igualdade e fraternidade. É esta dimensão mnemónica do passado de moda a que, ainda hoje, pode ser utilizada como forma de questionar.⁴⁸

A consolidação do obsoleto e a preocupação pelo tempo como estratégia principal da arte contemporânea ficaram patentes no número da primavera de 2002 da revista *October*. Esta revista, para celebrar o seu número 100, dedicou toda uma edição especial à questão da obsolescência que se encontrava diretamente inspirada na filosofia da história de Benjamin e especialmente na sua crítica ao progresso. Os editores do monográfico, George Baker e Rosalind Krauss, observaram as potencialidades dos usos do passado na arte do presente.⁴⁹ Do seu ponto de vista, o recurso à obsolescência poderia ser visto como uma “tática de resistência” ao passar do tempo e ao progresso da sociedade industrial. Juntamente com os artigos publicados na revista, também solicitaram um questionário a mais de uma vintena de artistas, entre os que se encontravam Martha Rossler, William Kentridge, Tacita Dean, Zoe Leonard, Douglas Gordon e Pierre Huyghe. Todos estes artistas trabalhavam com estéticas retro, passadas de moda, ao empregarem objetos, técnicas e procedimentos anacrónicos e obsoletos. Segundo um importante número de respostas ao questionário, o que pretendem as obras destes artistas, por meio do obsoleto, é articular uma crítica contra o tempo; contra uma conceção específica do tempo: a do tempo linear e a do ritmo de produção da sociedade industrial.

6.

RETROMANIA: DO OBSOLETO AO VINTAGE

Esta referência à potência do antigo e à energia revolucionária do descartado, transformando o mero uso do passado numa forma de resistência face ao progresso, converteu-se num lugar-comum na história da arte contemporânea, que continua a tomar essa atitude de resgate do obsoleto e do passado de moda como uma posição crítica.⁵⁰ No entanto, como recentemente referiu Joel Burges, as

mudanças nas políticas de produção e a consolidação da estratégia da obsolescência programada transformam, por completo, esse sentido crítico da utilização do passado que agora acaba por ser integrado na própria lógica de consumo.⁵¹

Esta nova fase de “a produção do velho”, se se pensar bem, coincide com os inícios do capitalismo tardio e os seus princípios têm muito a ver com a lógica da pós-modernidade tal como foi vista por Fredric Jameson.⁵² Uma lógica segundo a qual já não há nada exterior ao capitalismo, de maneira que qualquer atividade transforma-se em algo imanente a um mercado que é total, flexível e global. Nesta nova fase, a obsolescência deixaria de ser um resto que ocupa o exterior para se converter em algo inerente ao sistema. O resíduo deixa de ser uma das consequências da produção industrial para passar a ser um dos seus motores. Uma forma deliberada de produção que aproveita as supostas falhas ou efeitos do sistema para consolidar o seu próprio funcionamento. Trata-se do que se denominou de “obsolescência programada”, um modo de estar das coisas que produz três efeitos fundamentais sobre a produção: uma aceleração do consumo repetitivo da novidade que dá lugar a uma acumulação cada vez maior de resíduo; uma integração desse resíduo num mercado paralelo, o mercado de segunda mão; e uma reintegração dessa mercadoria através do afetivo no âmbito da novidade, o que podemos chamar de comercialização da nostalgia ou “retromania”.⁵³

Como já referiu Jameson, uma das características das formas culturais do capitalismo tardio seria “a colonização do presente pelas modas da nostalgia”, uma tendência que o crítico marxista observou em alguns produtos culturais cuja “manifestação cultural mais generalizada deste processo na arte comercial e nos novos gostos (...) consiste na chamada ‘película nostálgica’ (ou o que os franceses denominam de ‘*la mode retro*’).⁵⁴ Uma moda da nostalgia que, sem dúvida, tem a ver com essa patrimonialização e museificação do passado que também abordou Andreas Huyssen na referência que efetua às narrativas sobre a memória.⁵⁵ Uma capitalização do passado que se relaciona com o *sex-appeal* da história e que é utilizado apenas como “marca” e critério comercial.

Recentemente, alguns autores utilizaram o termo “retro” para se referirem a esta moda da nostalgia. Elisabeth Guffey,

por exemplo, observou a tendência retro na tecnologia, na moda e na cultura durante o século XX como uma constante que se repete em várias ondas de nostalgia, sempre vinculada com a cultura popular e o passado recente.⁵⁶ Essas diversas ondas de nostalgia entram numa nova fase durante os primeiros anos do século e do milénio. Uma nova onda do antiquado que o crítico Simon Reynolds chamou “retromania” e que deu lugar a uma década cheia de *revivals*, *remakes* e retrospeções sem limite: uma “re-década”.⁵⁷

Elaborar uma lista desta presença do retro na cultura contemporânea ocupar-nos-ia mais do que um estudo pormenorizado. Os exemplos no cinema, na televisão, na música, na literatura, na arte, na moda... multiplicam-se quase até o infinito. Um olhar ao passado que, na maioria dos casos, tem a ver, curiosamente, com uma reflexão acerca do próprio meio: *The Artist, A invenção de Hugo*, mas também *Film* de Tacita Dean ou grande parte das obras de artistas contemporâneos – que meditam sobre o cinema, a fotografia, a pintura, o desenho... uma espécie de nostalgia do meio –; a reflexão da própria literatura sobre o papel do escritor; da televisão sobre o papel da televisão, através do resgate de concursos retro que recuperam fórmulas passadas... De certa maneira, esta nova presença do retro pode ser entendida não só como um olhar ao passado, mas também, e sobretudo, como uma espécie de “autonostalgia”, o luto por uma época que se perde, mas, principalmente, por uma maneira de torná-la vivível – cinema, televisão, literatura, arte, fotografia –, o luto por um modo de ver e filtrar a realidade e tudo o que isso implica. Mais do que do fim dos tempos, consistiria no fim das maneiras de dizer o tempo. Uma crise da linguagem com a qual prendemos a realidade. Já não se trata tanto do fim das grandes narrativas – que, segundo Lyotard, teve lugar na pós-modernidade –, mas sim no luto pelo colocar em crise da mesma ideia de relatar e contar de uma determinada forma.

Como insinua Jameson, o tempo contemporâneo é paradoxal e está situado “entre uma velocidade de mudanças sem precedentes a todos os níveis da vida social e uma padronização de tudo – sentimentos e bens de consumo, linguagem e espaço construído –”.⁵⁸ Tal antinomia faz com que o tempo se torne labiríntico e sem uma aparente saída imaginável. Essa é, também, a conceção de

pensadores como Hans Ulrich Gumbrecht ou François Hartog, que estão de acordo com que estas voltas constantes ao passado recente falam-nos de um presentismo radical, um tempo preso entre um passado que é necessário modificar e um futuro que não podemos chegar a imaginar.⁵⁹ Um tempo circular e sem saída que gira sobre si mesmo, que se expande e que resiste a mudar. Um tempo, mais do que nostálgico, melancólico. E é essa melancolia por aquilo que se perde, na qual também estamos inseridos nós próprios, aquela que nos torna impossível o movimento para a frente. Mesmo a ficção científica contemporânea já não imagina utopias futuras, mas sim mundos paralelos onde começar outra história, outro tempo, como se este em que vivemos não tivesse qualquer possibilidade de saída, algo que, segundo Jameson, seria o possível resquício de um pensamento utópico, “a possibilidade de imaginar sistemas alternativos”,⁶⁰ mas já não no futuro e sim num outro tempo, em outras coordenadas que não resultem desta linha aparentemente encerrada.

7.

NOSTALGIA MATERIAL E FANTASMAS

O retro, espalhado por todos os lados, tem uma série de características que o definem e que poderíamos resumir na nostalgia pelo vivido e o incumprido. Em primeiro lugar, o retro refere-se ao passado recente. Neste sentido, temos que diferenciá-lo de outras paixões pelo passado como as pós-modernas que define Jameson ou as paixões pela história e o antigo, tal como o observou Raphael Samuel.⁶¹ O retro refere-se ao que foi vivido, e que nos leva, em particular à nostalgia de um mundo perdido, a “conceber a felicidade somente no ar que uma vez respirámos”. Sem qualquer dúvida, o lugar de excelência da totalidade que se almeja é a infância, um tempo antes do tempo, o presente perpétuo da meninice. E, junto desta referência, do tempo vivido, uma das características centrais do retro consiste na sua relação com o popular e com a cultura de massas. Isto também o distingue de outros *revivals* precedentes que foram baseados, sobretudo, no resgate da cultura erudita.

O retro, deste modo, seria o espaço de convergência entre a cultura de massas (a época) e o que é pessoal (a infância). Se, na época de Benjamin, eram os salões aristocráticos e também os sonhos da burguesia que ficaram obsoletos, hoje, por certo, é a utopia de massas do mundo pós-Segunda Guerra Mundial a que está de volta. A utopia de massas da cultura *pop*. A lembrança dos anos de juventude da nossa civilização consumista contemporânea. O retro, assim, como nostalgia do popular, como uma espécie de *pop* afetivo que se transformou na ponta de lança duma indústria cultural.

Na última década, um dos espaços de regresso deste passado recente encontra-se no âmbito das tecnologias de entretenimento. O regresso do analógico no meio da apoteose do digital. Um exemplo recente desta paixão é a série de Netflix *Archive 81*, criada por Rebecca Sonneshine (2022). Nela, Dan Turner, um arquivista fascinado pela cultura retro, recebe a encomenda de restaurar e digitalizar uma coleção de vídeos danificada por um incêndio. As videocassetes, gravadas vinte e cinco anos atrás pela jovem estudante de cinema Melody Pendras, contêm a investigação dela sobre um antigo edifício de Manhattan e os estranhos acontecimentos que acabaram com o incêndio do imóvel e a desapareição da cineasta. Durante o processo de restauro, Turner reconstruirá o passado e seguirá os passos de Pendras, mas sobretudo descobrirá que as cassetes ocultam mais qualquer coisa: a presença de algo obscuro e maligno que vai ganhando corpo conforme devolve a vida a cada uma das cassetes.

Para além da qualidade questionável da série – que não conseguiu a renovação da Netflix para uma segunda temporada – ou do seu gasto enredo sobre as seitas satânicas, *Archive 81* trata-se de um exemplo perfeito da pulsão nostálgica de grande parte do entretenimento contemporâneo. Acima de tudo, os seus oito episódios são toda uma homenagem à cultura do vídeo: às cassetes, às capas das cassetes, aos reprodutores, às câmaras e a toda a classe de dispositivos que há três décadas povoavam as nossas casas e que, de um dia para o outro, foram expulsos da nossa vida. Todo esse sistema tecnológico que configurou a nossa experiência da imagem nos anos oitenta e noventa e que, paradoxalmente, nos últimos anos começou a ser resgatado do esquecimento.

O vídeo, o último elo com a cultura analógica, regressa, hoje em dia, das mais diversas maneiras: através dos filtros *tecnostálgicos* – para utilizar a expressão de John Campopiano – dos dispositivos digitais e das estéticas retro que imitam ou relembram as características da imagem videográfica;⁶² mediante relatos e histórias situados naqueles anos dominados pela cultura do vídeo; ou por meio do resgate e colocação em circulação do material abandonado através da coleção, o museu ou o comércio de segunda mão.

Estes regressos estão relacionados, de um modo ou de outro, com duas questões fundamentais que afetam a cultura do presente: uma pulsão de materialidade que trata de contrapor um mundo onde todo o que é sólido se desvanece no ar e uma necessidade de voltar ao paraíso imóvel da infância, num tempo em que tudo se movimenta demasiado rápido. A primeira das questões é descrita na perfeição por Byung-Chul Han no seu ensaio *Não-Coisas: Transformações no Mundo em Que Vivemos*.⁶³ Para o filósofo coreano, chegámos ao fim da era das coisas para entrarmos na era dos dados e da informação, a época das não-coisas. Somos *infómanos* e perdemos a relação corpórea com os objetos materiais. Tudo está na nuvem. Talvez, por isso, necessitemos de regressar à magia das coisas, à presença quase fetichista dos objetos. Uma experiência material como a que ele próprio parece manter com a *jukebox* à qual dedica o final do ensaio: um “meio de presença”, que é percebido como um corpo e que faz com que apreciemos “o aroma do tempo”.

O regresso do vídeo tem a ver com esta corporeidade das coisas. A da imagem em si mesma, com as suas imperfeições, grão, interferências, vibrações e ruído, mas também a da sua “coincidência-suporte”, o lugar onde a imagem reside oculta, quase como uma relíquia ou um cofre do tesouro: a fita magnética, a cassete, a etiqueta, a capa... tudo aquilo que a envolve. A experiência material na sua totalidade, mesmo o espaço físico que contribuía à experiência social desta imagem.

E, junto ao anseio de materialidade, esta saudade do vídeo, como a de tantas outras tecnologias obsoletas, tem de ser entendida no contexto da epidemia de nostalgia que assola a cultura contemporânea. Na sua monumental obra *El futuro de la nostalgia*, Svetlana Boym analisa como esta emoção, que chegou a ser considerada uma doença durante o século XVII, na atualidade,

abrange uma expansão sem precedentes e posiciona-se como uma resposta à modernização, “um mecanismo de defesa numa época de aceleração do ritmo de vida e de agitação histórica”.⁶⁴ Quando tudo muda e se transforma tão rapidamente, procuramos referências e pontos fixos em algum lugar do passado. Porque, ainda que a origem deste termo tenha a ver com as saudades do lar – a dor (*algia*) pelo regresso (*nostos*) –, esse lugar ao qual voltar é, na realidade, um tempo: o tempo feliz da infância, o presente perpétuo da lembrança da meninice.

Hoje em dia, a nostalgia passou a ser uma ferramenta fundamental do capitalismo emocional. O comércio afetivo da lembrança leva-nos a consumir o que foi previamente consumido. Assim funciona, como já vimos, a *retromanía*, a pulsão de reviver constantemente aquilo que já foi aceite e experimentado. A lembrança da felicidade do paraíso perdido e a possibilidade de voltar a recuperá-lo. Uma recuperação que também se converteu numa forte emoção política: a construção dum passado mítico ao qual retornar, a glória perdida de um império que precisa de ser grande novamente ou ainda, mais modestamente, uma arcádica felicidade simples, como a que tinham os nossos pais ou avós.

Na recente compilação *Neorrancias*, coordenada por Begoña Gómez Urzáiz, faz-se uma reflexão, precisamente, acerca dos perigos desta nostalgia – que Boym denominou de “restauradora” – e dos modos em que pode desembocar num imobilismo e numa tentativa de restituir um mundo idílico que unicamente existiu no imaginário.⁶⁵ Porque, se algo pode caracterizar a nostalgia, é precisamente isso, a construção de um espaço-tempo que nunca existiu tal e qual o imaginamos. Talvez, por isso, muitos dos regressos ao passado acabam também por acordar os fantasmas e remexer em todo aquele universo oculto e complexo que palpita por baixo do nosso paraíso imaginado.

É curioso ver que muitas das produções nostálgicas contemporâneas ambientadas nos anos oitenta e noventa não tragam consigo unicamente o passado feliz daqueles maravilhosos anos, mas também desenvolvam um passado traumático e paranormal. A infância como um território de fantasmas. Séries como *Stranger Things* (2016), *Dark* (2017), *Paraíso* (2021), *Feria: la luz más oscura* (2023), ou filmes como *Verónica* (2017) trabalham com passado recente deste modo. A nostalgia e o terror.

Em muitas destas produções, o vídeo – a cassete ou a câmara – é testemunha ou recetáculo do trauma. Nas cassetes há algo que resiste a ir embora, um resíduo obscuro do passado. Acontece assim, por exemplo, em *Paranormal Activity 6: The Ghost Dimension* (2015), onde uns vídeos encontrados contêm uma presença maligna que regressa. Também o trauma e a memória do suicídio de *Por treze razões* (2017) se encontram guardados numas cassetes. Obviamente, o espanto dos *snuff movies* de *Tesis* (1996) e de tantos outros filmes que recorrem a essa memória do horror estão contidos na videocassete. E, sem dúvida, nas cassetes de *Archive 81*, onde reside o passado traumático, mas, sobretudo, a presença real de um ser maligno confinado na imagem.

Como uma espécie de lâmpada de Aladino, a cassete transforma-se num objeto mágico, detentor do mistério, fetiche animado. Como já foi dito anteriormente, há algo na materialidade do vídeo que o transforma numa coisa. O ruído da imagem, a vibração, a interferência. Essa imperfeição da imagem é a fenda por onde conseguem passar os fantasmas. No ruído branco, no tremelicar, no carácter precário que distingue esta tecnologia obsoleta das tecnologias avançadas. Ainda é difícil de imaginar que o mistério se mostre em alta definição (HD). Psicofonias em alta fidelidade (Hi-Fi)? Fantasmas em HD? O monstro, o avistamento, o evento obscuro, acontece sempre perante a ótica em baixa fidelidade (Lo-Fi) da imagem precária, sinónimo ainda da autenticidade visual. Imagens que estão no limite do visível e que hoje, paradoxalmente, num tempo dominado pelo *Photoshop* e a HD, mantêm uma relação de proximidade com a realidade. Como assinalou Andrés Hispano, na era da imagem hipertecnologizada, as imagens das câmaras de vigilância, dos telemóveis ou dos nossos vídeos domésticos são as que regem o critério de verdade.⁶⁶ O passado material regressa, então, por meio de “imagens pobres” que circulam através do tempo.⁶⁷

As tecnologias que antes nos faziam felizes regressam agora para nos atormentar por as termos deixado de lado. Tecnologias *zombie* que nos relembram que ainda há algo não resolvido. Nelas habita o passado que construímos, o mundo feliz, e, no entanto, quando escutamos ou contemplamos com atenção, tudo se rasga e aparecem os fantasmas. Talvez este terror *vintage* nos seja útil para encobrir uma certa ingenuidade nostálgica, mostrando que

o paraíso não foi tanto assim e que unicamente a nossa memória, a nossa fantasia, transformaram-no numa arcádia, numa imagem simples e sem pontos cegos. O passado está cheio de buracos, imperfeições e fendas, e por elas conseguem passar os fantasmas. Provavelmente, talvez seja assim que o devemos olhar. Observando o tecido com o seu rasgão, o vestido ideal com a tensão oculta das suas costuras. Se não prestarmos atenção às cicatrizes, se nos deixarmos ficar na restauração idílica do tempo passado, a nostalgia imobiliza-nos. Talvez unicamente assim, ao reconhecer os espectros, os fracassos, os caminhos cortados, tudo quanto não pudemos alcançar, a felicidade como promessa incumprida, possamos tomar o impulso necessário para transformar o presente.

- 1 Judy Wajcman, *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós, 2017.
- 2 Harmut Rosa, *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*, Nova York, Columbia University Press, 2013.
- 3 Ver Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- 4 Ver Manuel Castells, *La sociedad red*, Madrid, Alianza, 2006; e John Urry, *Sociology Beyond Societies*, Londres, Routledge, 2000.
- 5 David Harvey, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- 6 Ver José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- 7 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999; Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2007; Paul Virilio, *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca, 2006; Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- 8 Carlos A. Scolari, *Cultura Snack*, Buenos Aires, La Marca, 2020.
- 9 Saskia Sassen, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003.
- 10 Abordei detalhadamente esse conceito em *La so(m)bra de lo real*, Barcelona, Holobionte, 2020.
- 11 Milan Kundera, *La lentitud*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- 12 Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- 13 Miguel Ángel Hernández, *El don de la siesta. Notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- 14 Luciano Concheiro, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 97.
- 15 Cuauhtémoc Medina, "Contemp(t)orary: Once tesis sobre arte contemporáneo", *Ramona. Revista de Artes Visuales*, no. 101, Buenos Aires, junho/julho 2010, pp. 72-76.
- 16 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, Barcelona, Katz, 2010.
- 17 Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- 18 François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- 19 Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, Nova York, Continuum, 2014.
- 20 Eva Illouz, *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Barcelona, Katz, 2007.
- 21 Keith Moxey, "Los estudios visuales y el giro icónico", *Estudios visuales*, 6, 2009, pp. 8-27.
- 22 Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- 23 *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal, 2020.
- 24 Don DeLillo, *Punto omega*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- 25 Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- 26 Sylviane Agacinsky, *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*, Buenos Aires, La Marca, 2009.
- 27 Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2005.
- 28 Mary Ann Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, CENDEAC, 2012.
- 29 Sobre a questão do tédio na vida contemporânea, ver Josefa López Ros, *La enfermedad del aburrimiento*, Madrid, Alianza, 2022.
- 30 Graciela Speranza, *Cronografías*, p. 150.
- 31 Ben Lerner, *10:04*, Barcelona, Reservoir Books, 2014.
- 32 N. do T.: O filme referido é "La Passion de Jeanne d'Arc".
- 33 Citado por Iria Candela, *Contraposiciones: Arte latinoamericano contemporáneo 1990-2010*, Madrid, Alianza Forma, 2012, p.115.

- 34 Rodney Graham, "Rheinmetall/Victoria 8", en Dorothea Zwirner y Rodney Graham, *Rodney Graham*, Colonia, DuMont, 2004, pp. 154-155.
- 35 Ver, por exemplo, A. L. Rees et al (ed.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, Londres, Tate Gallery Pub, 2011.
- 36 Erika Balsom, "A Cinema in the Gallery, a Cinema in Ruins", *Screen*, n° 50, 4, 2009, pp. 411-427.
- 37 George Baker et. al, "Artist Questionnaire: 21 Responses", *October*, n° 100, 2001, pp. 1-93, p. 25.
- 38 Matilde Nardelli, "Moving Pictures: Cinema and Its Obsolescence in Contemporary Art", *Journal of Visual Culture*, n° 8, 3, 2009, pp. 243-264.
- 39 Rodney Graham, "Rheinmetall/Victoria 8", p. 154.
- 40 J. David Bolter e Richard Grusin, *Remediation understanding new media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999
- 41 Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Madrid, Olañeta, 2012; "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Obras. Libro II/vol. 2*, Madrid, Abada, 2007, pp. 301-316; *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- 42 Ver Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- 43 Ver Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkely, University of California Press, 1995.
- 44 Walter Benjamin, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", p. 306.
- 45 Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- 46 Hal Foster, *Diseño y delito, y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2003, pp. 123-144
- 47 *Ibidem*, p. 137. O termo "assíncrono" – traduzido de *non-synchronous* – provem diretamente de Ernst Bloch, "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, 11, 1977, pp. 22-38.
- 48 *Ibidem*, p. 139.
- 49 George Baker et. al, "Artist Questionnaire: 21 Responses", pp. 1-93.
- 50 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995; Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000; Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- 51 Joel Burges, *Out of Sync & Out of Work: History and the Obsolescence of Labor in Contemporary Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2018.
- 52 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1989.
- 53 Uma visão crítica e complexa do resíduo e a sua integração na cultura contemporânea pode ser observada em Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura (Cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.
- 54 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 47.
- 55 Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- 56 Elisabeth Guffey, *Retro: The Culture of Revival*, Londres, Reaktion Books, 2006.
- 57 Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- 58 Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000, p. 28.
- 59 Hans Ulrich Gumbrecht, *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*, Madrid, Escolar y Mayo, 2010; François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- 60 Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, p. 70.
- 61 Raphael Samuel, *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, València, Universidad de Valencia, 2008.
- 62 John Campopiano, "Memory, Temporality & Manifestations of Our Tech-nostalgia", en *Preservation, Digital Technology & Culture (PDT&C)*, 43(3), 2014, pp. 75-85.

63 Byung-Chul Han, *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*, Barcelona, Taurus, 2021.

64 Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado, 2015, p.15.

65 Begoña Gómez Urzáiz (ed.), *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*, Barcelona, Península, 2022.

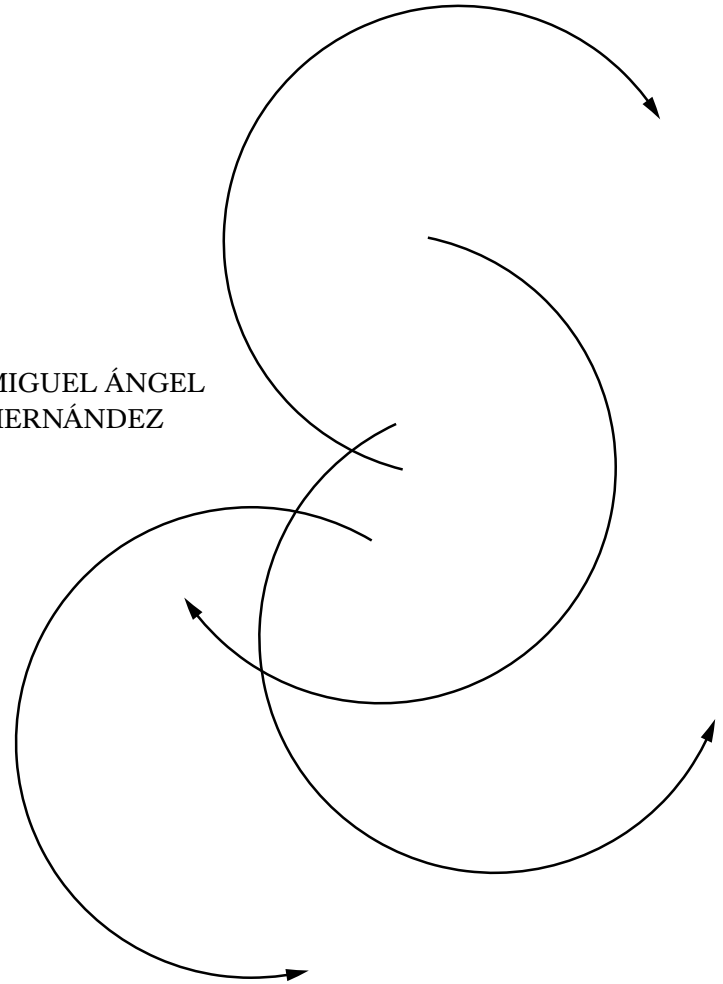
66 Andrés Hispano, “Guerra a la vista”, en Antonio Monegal (Cooop.), *Política y (po) ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 55-68.

67 Hito Steyerl, “En defensa de la imagen pobre”, en *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp. 33-48.

TIEMPO MATERIAL OBSOLESCENCIA Y NOSTALGIA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL DE NUESTROS DÍAS



MIGUEL ÁNGEL
HERNÁNDEZ



TIEMPO MATERIAL OBSOLESCENCIA Y NOSTALGIA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL DE NUESTROS DÍAS

MIGUEL ÁNGEL
HERNÁNDEZ

Miguel Ángel Hernández es escritor, crítico de arte y comisario de exposiciones. Profesor Historia del Arte en la Universidad de Murcia, es autor de varios ensayos de arte contemporáneo y cultura visual entre los que destacan: *La so(m)bra de lo Real* (2022), *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias* (2020), *El don de la siesta: notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo* (2020), *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* (2012) o la edición, con Miek Bal, de *Art and Visibility in Migratory Culture* (2011). También ha escrito obras de ficción y narrativa, entre las que se encuentran las novelas *Intento de escapada* (2013), *El instante de peligro* (2015), *El dolor de los demás* (2018) y *Anoxia* (2023), todas publicadas por Anagrama y traducidas a varios idiomas. Así mismo es autor de los diarios *Presente continuo* (2015), *Diario de Ithaca* (2017) y *Aquí y ahora* (2019). Desde 2013 colabora con el grupo curatorial 1er Escalón en la organización de exposiciones y actividades culturales.

Ediciones anteriores
LADO B

#1 El pasado y sus enemigos.
Sobre la inactualidad de lo contemporáneo
Domingo Hernández Sánchez

#2 Arte útil e as industrias culturales
– ¿Habrà Arte después de la Cultura?
Irmgard Emmelhainz

#3 Post-participative participation
– Tropicalism, afterwards:
from adverse jelly to jelly adverse
Ricardo Basbaum

#4 Contemplating post-1989 slow cinema
Nadin Mai

#5 Ambiguous Devices: Improvisation,
Agency, Touch and Feedthrough
in distributed music performance
Paul Staplton e Tom Davis

i2ADS editions

CADERNOS DAP
LADO B#6
Tiempo material. Obsolescencia
y nostalgia en el arte y la cultura
visual de nuestros días

AUTOR
Miguel Ángel Hernández

EDITOR
Fernando José Pereira

EDICIÓN
i2ADS – Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade
Doctorado en Bellas Artes
Faculty of Fine Arts
University of Porto
i2ads.up.pt

i2ADS edições
2023

DESIGN
Joana Lourencinho Carneiro

IMPRESIÓN
Orgal impressores

TIRADA
200

ISBN
978-989-9049-51-2

DEPÓSITO LEGAL
517065/23

Todas las partes de esta publicación
pueden y deben reproducirse con la
debida referencia.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

INTRODUCCIÓN

5

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

TIEMPO MATERIAL OBSOLESCENCIA Y NOSTALGIA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL DE NUESTROS DÍAS

11



i2ADS.



Pensar en el tiempo como un elemento decisivo de la práctica artística contemporánea ha sido uno de los ejes de trabajo de algunos artistas. En sus prácticas, el cuestionamiento del Tiempo y, sobre todo, de la duración se imponen como “intérpretes” decisivos para la comprensión de un contexto que se presenta de forma adversa. El tiempo contemporáneo se ha vuelto maquínico, ha superado, si así se puede decir, al “natural” tiempo concebido por los humanos. Y esta es una cuestión que está generando consecuencias complejas en la sociedad contemporánea.

Nuestro tiempo, sin tiempo, es una condición que se encuentra en un proceso de naturalización, esto quiere decir que descubre en la realidad un aliado y no algo que le oponga resistencia. La realidad actual es un laboratorio en el que los intervinientes se encuentran anestesiados y, por eso, mantienen con ella una relación deslumbrada. El deslumbramiento, como sabemos, provoca una especie de ceguera, que es buena, digámoslo así, para él mismo mientras se mantiene el efecto de la anestesia... después, despertarse no debe ser nada agradable.

El texto que ahora publicamos se quiere ubicar en un territorio ajeno al de la anestesia. Por eso, quiere traer la hipótesis del tiempo... otra vez. Recuperar las capas constitutivas del tiempo equivale a considerar el pasado, el presente y el futuro.

Tal vez, por eso, podamos considerar el Tiempo como el elemento político decisivo para los artistas y para las obras que quieren, de forma deliberada, mirar hacia la realidad sin prejuicios, sin vínculos externos de agendas políticas o de modas.

La parálisis en la que se convirtió la continua anestesia que se administra a toda la sociedad ha venido a acelerar una constatación que, a pesar de ello, no es algo nuevo, sino más bien todo lo contrario. La revista española llamada Archipiélago, editada en papel y con reconocido valor editorial, en su número doble 11/12 de 1992, lanzó un título bellísimo que se relaciona con lo que, hoy en día, nos enfrentamos plena y críticamente: “Pensar el tiempo: pensar a tiempo”.

Asistimos a un aumento de la adopción de esta posición por parte de la contemporaneidad neoliberal, la cual, sin embargo, mostraba resistencia en la época de la publicación. Incluso, tal vez tengamos que inventar una palabra similar a otras como las que ya existen para esta operación: *timewashing*. Ya con-

tamos con la *slow food* y el *slow voyage*, de hecho, la ciudad portuguesa de Évora ganó su candidatura a Capital Europea de la Cultura con el eslogan: *abrandar o passo...* [ir más despacio...]. A este le añadimos, en el interior de las prácticas artísticas, el *slow cine* (ya hasta cuenta con secciones en las plataformas de *streaming* en una inusitada paradoja operativa: estas plataformas necesitan ser las más rápidas para poder operar con calidad las imágenes del cine lento...) y la *slow painting*, como se anunciaba una *review* en la revista británica *Frieze* a propósito de una exposición. Pues bien, esta neutralización compulsiva complica las estrategias que pueden usar los artistas. Sabemos perfectamente que el capitalismo en su configuración camaleónica se adapta a todo para poder dominarlo todo. El tiempo y su problemática existencia en nuestro tiempo no serían, por eso, la excepción.

Talvez como consecuencia de esta situación, hoy en día, la cuestión principal ya no se coloca en la lentitud, sino en la duración.

Este es el elemento que todavía se encuentra fuera, que todavía se encuentra en una situación de relativa independencia. Quizás esto ocurra por su inconformidad con un tiempo que no lo permite.

En la actualidad, vivimos días impacientes, días de trajín constante. Nos volvemos impacientes con todo. Obviamente, también con el arte y con sus prácticas.

E incluso, dentro de todo este contexto, como muy bien lo refiere Peter Osborne, sigue habiendo artistas que están produciendo obras que, desde su realización hasta su completo disfrute, se constituyen, de forma deliberada, como absolutamente aburridas, *super boring*, si utilizamos sus propias palabras. Este aburrimiento, como sabemos, es absolutamente subjetivo y, exactamente por eso, su cuantificación siempre será problemática. En un tiempo que lo cuantifica todo, surge, por lo tanto, un impedimento operativo. Como resultado, es más adecuado, en este caso, situar la tónica en su calidad en vez de en su cuantificación. Parece que de lo que aquí se trata es una paradoja irremediablemente irresoluble: clasificar el grado del aburrimiento y, a pesar de ello, ese es un ejercicio al que algunas obras nos remiten inevitablemente.

Un ejemplo fundamental que ya cuenta con algunas décadas de existencia y que puede traer alguna luz a esta cuestión es la serie de obras de Tony Conrad titulada “Yellow Movies”. Las obras que la componen fueron realizadas en los ya lejanos años setenta del siglo pasado (1972–1974) y tienen en su esencia la idea nuclear de duración. En papeles de poca calidad, pintados con tintas de una calidad todavía peor, realizó imágenes que configuran el “frame” (fotograma) de la película cinematográfica. No fue arbitraria la selección que hace el artista de esta forma icónica de la imagen movimiento/imagen tiempo. Por decisión propia, la mala calidad de los pigmentos utilizados ha dado lugar a una interferencia directa en su relación con el tiempo. Las imágenes que hoy podemos ver no guardan relación con las originales: presentan los colores empalmeados, al contrario de la potencia cromática que tenían al principio. Una relación, por lo tanto, del *cromático* con el *cronos*, relación que solo se puede apreciar por su larga duración. Tal como en una película, el tiempo va introduciendo cambios en la narrativa que estas imágenes corporizan. Exactamente es de eso de lo que se trata aquí: de la modificación formal que el color/pigmento sufre después de mucho tiempo de existencia. Al contrario de la perennidad que antes se pretendía, aquí el artista nos ofrece una acción de movimiento/tiempo continuo que es visible y activa, y, sin embargo, aparentemente pasiva.

Un ejemplo muy reciente es la nueva obra del artista británico Steve McQueen llamada “Grenfell”. Consiste en una obra videográfica con una duración aproximada de veinte minutos. Recordemos, para que no pase por alto, que una de las últimas obras de McQueen tenía una duración de trece horas, lo que confirma la opción no por la cantidad, sino por la calidad. Estos veinte minutos de la obra de McQueen tienen el peso de años de memorias colectivas dolorosas sobre la tragedia de la torre que se muestra en el vídeo y que quedó reducida a cenizas por un incendio. La estrategia del artista se centra en la opción de Osborne que anteriormente se ha comentado: un primer plano completamente negro que, según las palabras de un crítico de arte, se mantiene por mucho más tiempo que aquel que cabe esperar... después las imágenes. La primera es la de un paisaje urbano, aún distante, acompañada de sus sonidos característi-

cos en contraposición con sonidos de la naturaleza que todavía vemos. Con la aproximación al objeto, únicamente hay silencio. El vídeo está en el más estricto silencio durante la mayor parte de su duración.

El silencio, de ese modo, se convierte en un interviniente activo para propiciar la deseada condensación de la narrativa, en un elemento fundamental para desencadenar lo que vengo designado contemplación activa en el ámbito de la noción de la *par(a)gem*¹ (paradoja entre estar parado y estar bastante activo). Una condición inoperativa (como afirma Agamben) para la pasividad de la impaciencia que siempre se transfigura como absoluta actividad.

Esta inoperatividad se refiere a una posible desactivación suspensiva de la parada. Es, más que nada, un deseo. Una constatación de que la parada no consiste, en absoluto, en una actividad pasiva. Su desactivación inoperativa le añade elementos que la estructuran de manera diferenciada.

Se trata, por lo tanto, de una parada que quiere activar lo sensible. Por eso, su herramienta principal será, como ya hemos visto, la duración. Esta afirma la resistencia al tiempo sin tiempo, a la comprensión temporal maquínica que todo lo nivela y que, principalmente, instaura la ya denominada impaciencia generalizada. Sabemos que nada de esto es una novedad, que hay muchos ejemplos por parte de todo un torrente de artistas que a lo largo de las últimas décadas han explorado esta opción. Lo que pretendemos es contribuir, desde nuestras posibilidades, a esta constante y ya duradera llamada de atención. A pesar de ello, sabemos que las condiciones se agravan y que la impaciencia se extiende cotidianamente a nuevos y amplios territorios en los que lo sensible no consigue, de ninguna forma, escapar, sino todo lo contrario.

De ahí que haya un *hacer saber* artístico que tan bien está analizado en el texto de este pequeño aunque importante libro y que se basa en una lógica constructiva que induce a la contemplación y, por lo tanto, a la duración. Sin embargo, como hemos visto, en un mundo organizado de forma contraria, es decir, en un contexto de aceleración, la duración, en su intrínseca necesidad de atención constante (recordemos la noción de *deep listening*) se inmiscuye en temporalidades distantes de

la aceleración lineal del tiempo contemporáneo. Se introduce subrepticamente en una posición de principios absolutamente politizada al potenciar otro disfrute del tiempo, alejada de la idea del tiempo efímero del evento o, más radicalmente todavía, lejos de cualquier lógica que tenga influencias de la primera orden del capitalismo tardío: la mercantilización y comercialización (con obsolescencia programada y cada vez más reducida) de toda la realidad.

La noción actual de moderno no tiene nada que ver con el moderno del que aquí hemos estado hablando, por ejemplo, en la figura del artista multifacético Tony Conrad.

Tal vez una de las tareas necesarias en este tiempo sin tiempo contemporáneo (moderno) sea *desmodernizar* como afirma la teórica Irmgard Hemmelainz, es decir, volver a un tiempo humano que aleje la desrealización de las temporalidades maquínicas (esencialmente digitales) fascinadas con la instantaneidad reinante y anestesiaste. Volver a un tempo que se materialice.

Este es, también por eso, un libro absolutamente desanestésico².

Fernando José Pereira
Abril de 2023

1 N. do T.: El término *par(a)gem* es un juego de palabras en portugués que está formado por *parar* y *agem* (siendo que *agem* es del verbo *agir*, que en español se traduciría por actuar) y, al mismo tiempo, es una palabra que significa la acción de parar o detenerse. Con esto, el autor quiere expresar la paradoja entre estar paralizado al analizar una obra y estar activo mentalmente en esa contemplación.

2 Desanestesia es un término inventado a partir de la etimología de la palabra anestesia, asociada, originalmente en la Antigua Grecia, a la negación de la belleza. En el siglo XIX adquirió otro significado que se mantiene hasta nuestros días: la negación del dolor. La desanestesia se establece por medio de la desocultación de la belleza como posibilidad para la desocultación del dolor.

TIEMPO MATERIAL OBSOLESCENCIA Y NOSTALGIA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL DE NUESTROS DÍAS

Vivimos en un mundo acelerado, un universo veloz e instantáneo que comprime el tiempo y el espacio. Las distancias se anulan y el tiempo desaparece. Eso al menos es lo que nos dicen del presente. Sin embargo, frente a la idea de la desmaterialización del tiempo y la experiencia que atraviesa los discursos hegemónicos acerca de la actualidad, toda una faz del arte y la cultura visual aboga por una vuelta a un tiempo lento, denso y material, el tiempo de la experiencia de los cuerpos, el tiempo de las huellas y los ecos del pasado, el tiempo de los restos que se resisten a marcharse, el tiempo de los procesos que incluyen un cuerpo ineludible que no puede ser puesto a un lado. Cuerpos, objetos y procesos que, materializan el tiempo inmaterial, llenan el tiempo vacío y conceden densidad y espesor al paso de las horas. A través de la atención al trabajo de artistas como Douglas Gordon, Christian Marclay, Jorge Macchi, Rodney Graham o Tacita Dean, y al pensamiento de autores como Walter Benjamin, Fredric Jameson o Hal Foster, este breve ensayo explora algunas vías de resistencia a la desmaterialización de la experiencia contemporánea y observa la centralidad de la obsolescencia y la nostalgia, así como algunos de sus peligros y contradicciones, en las prácticas culturales de nuestros días.

1. EL TIEMPO DESMATERIALIZADO

“¡Llego tarde, llego tarde!” Todos recordamos el extraño comportamiento del conejo blanco de *Alicia en el País de las Maravillas*, sujeto al poder de las manecillas del reloj, acosado por un tiempo que nunca parece ser suficiente. Es una de las primeras imágenes del tiempo moderno, el ritmo acelerado que comienza a imponerse en la vida cotidiana desde mediados del siglo XIX. Es el tiempo de las máquinas y los relojes; el mismo que, en el siglo posterior, desquiciará y literalmente devorará a Charles Chaplin en *Tiempos modernos* (1936), desbordado por el ritmo incesante de la cadena de montaje, y que será la monedad de cambio de los personajes de la más reciente *In Time* (Andrew Niccol, 2011), cuya existencia está delimitada por cronómetros que marcan su tiempo de vida.

Estas imágenes condensan nuestra obsesión por el tiempo. Una obsesión que no es nueva, pero que en las últimas décadas se ha convertido en protagonista de nuestras vidas. Somos, como afirma Judy Wajcman, “esclavos del tiempo”.¹ Vivimos con la sensación de no tener tiempo para nada, de llegar tarde a tarde a todo. Los *deadlines* nos hostigan y se convierten literalmente en líneas de muerte. No encontramos el modo de sincronizarnos con el presente. Siempre vamos un paso por detrás de un mundo cuya velocidad se hace cada vez mayor.

Como ha observado el sociólogo alemán Harmut Rosa, la aceleración es precisamente una de las características fundamentales de la modernidad.² Se trata de un proceso que hunde sus raíces en los inicios de la era industrial y que puede observarse a tres niveles: la aceleración de la tecnología, la de los cambios sociales y la del ritmo de la vida diaria. Tres ámbitos relacionados que nos hacen experimentar el presente de modo acelerado. Un presente hipermoderno en el que el tiempo incluso tiende a su desaparición.³ Ya no nos vale la rapidez; ahora es necesaria la instantaneidad. Aquí y ahora. Sin esperas. Las cosas suceden en tiempo real. En un parpadeo. A eso es a lo que Manuel Castells llama “tiempo intemporal” o John Urry “tiempo instantáneo”.⁴ Un tiempo sin tiempo.

Ya advirtió David Harvey que la experiencia contemporánea estaba condicionada por una compresión espacio-temporal en la que tanto el tiempo como el espacio se reducían.⁵ Una anulación paulatina de las distancias y los tiempos de espera que tiene que ver principalmente con una aceleración de los flujos del capital: cuanto más rápido circule la mercancía, más crece el sistema.

La culminación de este proceso sería la verdadera desaparición del espacio y del tiempo. La desmaterialización de todo lo tangible. El advenimiento de las tecnologías digitales ha contribuido a esa sensación de inmaterialidad.⁶ La transformación del cuerpo en dato y código, la semiotización del mundo convierten la realidad en una abstracción imposible de visualizar. Ese proceso de abstracción se encuentra a todos los niveles. Incluso la imaginería bélica pura imagen abstracta. Los bombardeos, las pantallas de los radares, los números de víctimas... la realidad se convierte más que nunca en una imagen sin sustancia, totalmente desmaterializada.

Las metáforas que describen nuestro mundo contribuyen a esa idea de desolidificación: la modernidad líquida de la que habla Bauman, el mundo simulacral y virtual teorizado por Baudrillard, la sociedad transparente y vacía que describió Vattimo, la metabolización de la materia operada por la velocidad tal y como ha pensado Virilio... todos estos discursos que describen el mundo contemporáneo parecen estar de acuerdo —a pesar de venir y querer ir a lugares diferentes— en la presencia de algo así como un proceso de supresión de la materialidad a todos los niveles.⁷ Parece como si la expresión de Marx con la que Marshall Berman definió la experiencia moderna —“todo lo sólido se desvanece en el aire”— fuera hoy más cierta que nunca. Como ha señalado Carlos A. Scolari, hemos pasado de la modernidad líquida a la modernidad gaseosa, caracterizada por la brevedad, la miniaturización, la fugacidad, la fractalidad, la fragmentación, la remixabilidad o la infoxicación.⁸ La era del mundo-nube generada por la ilusión de que la materia puede ser metabolizada en información. Así, nuestros datos están en la nube, también nuestra memoria y nuestras relaciones, y a veces creemos vivir en un mundo etéreo, en una red flotante de conexiones que nos hace estar en el salón de nuestras amistades en Singapur o en Dublín como si la materia no existiera.

Y, sin embargo, esta aceleración-compresión-desmaterialización del mundo es sólo un discurso. Si lo pensamos bien, en el fondo, está llena de paradojas. Por ejemplo, la ilusión de inmaterialidad está sustentada en una materialidad absoluta, un hardware opaco, denso, e imposible de hacer desaparecer. Almacenes, servidores, edificios que consumen más recursos energéticos que varias ciudades..., cuerpos explotados para la producción de los productos que compramos en un click, cuerpos reales que manchan la pureza digital y que, por tanto, deben siempre permanecer en la sombra. También ocurre con las distancias, que sólo se comprimen y desmaterializan para unos pocos. Para otros siguen existiendo. Para que una élite pueda moverse libremente, otros muchos tienen que estar explotados, fijos a un lugar. Hay realidades que no aparecen dentro del discurso. Realidades que forman parte de eso que Saskia Sassen ha llamado *constrageografías* de la globalización: toda una serie de reversos oscuros detrás los procesos de modernización y globalización, sombras y restos que no pueden ser movidos, eliminados e incorporados al sistema.⁹ Sobras que permanecen en el mismo lugar por mucho que las cosas cambien y que, sin embargo, son quitadas de en medio, llevadas a la sombra. Sobras emsombrecidas que podríamos llamar “so(m)bras” y que no pueden ser mostradas, pues de hacerlo, quebrarían la ilusión de transparencia del sistema; grumos que deben ser ocultados para mantener la sensación de liquidez y flujo continuo de la experiencia del mundo actual.¹⁰

Por otro lado, la supuesta movilización del mundo nos está convirtiendo en sedentarios frente a la pantalla. Y la rapidez de la tecnología, que nos debería liberar y dejar tiempo para nosotros, en cambio, nos lo arrebató poco a poco. Cuanto más rápido van las máquinas, más cosas queremos hacer. Cuánto más veloces son los medios de transporte, más lejos queremos viajar y antes queremos regresar. Cuanto más rápido se procesa el mundo, más se carga de opciones y nuevos deseos impuestos, una actividad constante que genera energía para que el sistema continúe con su funcionamiento.

Se trata, en el fondo, de un doble movimiento. Una contradicción constante. Movimiento basado en la inmovilidad y el control de aquellos que no tienen derechos. Más rapidez para

tener la sensación de ir siempre sin tiempo. Más movilidad para convertirnos en sedentarios continuos. Desmaterialización sustentada en materialización radical.

2.

EL ARTE COMO RESISTENCIA MATERIAL

Más allá de las paradojas, contradicciones y lugares oscuros de este proceso de aceleración, lo cierto es el que este discurso se ha convertido en hegemónico y ha transformado nuestra experiencia del tiempo. Tanto, que muchos han sentido la necesidad de reaccionar y articular tácticas y modalidades de resistencia. El reclamo de la lentitud es una de ellas. Recordemos la novela de Milan Kundera,¹¹ que pone en escena un modo que vida que tiene su germen ya en la actividad del *flâneur*, del paseante que experimentaba los ritmos de otra época; de algún modo, traía el tiempo del pasado al presente; era algo así como una puerta de tiempo. En realidad, la lentitud podría entenderse como una contrafigura de la modernidad. Igual que la improductividad, el no-hacer o el hacer poco, como nos hace ver el *Bartleby* de Melville que tan bien supo traer al presente Enrique Vila-Matas en su *Bartleby y compañía*, mostrando, frente a la demanda de productividad constante, la pulsión de decir no, de dejar de hacer, de decir *I would prefer not to*.¹² El ejemplo también de Oblomov, el protagonista de la novela de Goncharov, paradigma de los tumbados. Sobre todos estos ejemplos que pretenden una retirada del mundo he escrito recientemente en *El don de la siesta*, un pequeño libro que entiende esa costumbre tan asociada a la pereza como una táctica de resistencia a las lógicas productivas del capitalismo.¹³ La siesta como un arte de la interrupción.

En la actualidad, esas contrapropuestas siguen estando presentes: los movimientos “haz menos” o todas las variantes del *slow motion* (*slow food*, *slow sex*, *slow life*), el intento, en definitiva, de recuperar un tiempo perdido o robado, de ser soberanos sobre nuestra propia existencia. También la reivindicación de la experiencia del presente, de la potencia del instante, lleno de posibilidades, tal y como ha observado Luciano Concheiro en *Contra el tiempo*, que explora “arrancarle unos momentos

de respiro a la velocidad (...) lograr escapar esporádicamente de la aceleración”.¹⁴

Es precisamente dentro de esta lógica de resistencia a los discursos sobre la aceleración y la compresión espacio-temporal donde podemos situar el espacio del arte, un lugar donde el tiempo reside y se expande, una especie de repositorio de tiempo perdido.

Una breve mirada al arte contemporáneo de las últimas décadas encontrará toda una serie de poéticas que tienen al tiempo como centro de reflexión. En todos los casos, esta dimensión es utilizada como un arma de resistencia frente a los regímenes hegemónicos de temporalidad. Resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro. Tiempo desnaturalizado, profanado, tiempo de vida, subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Tiempos que alteran el modelo temporal instituido por la modernidad.

En sus “Once tesis sobre arte contemporáneo”, Cuauhtémoc Medina observa que el arte contemporáneo se ha convertido en una especie de repositorio de las ideas radicales y de cambio.¹⁵ En un refugio de la utopía. En un lugar en el que aún laten ciertas ideas, como la crítica cultural y el radicalismo cultural, que necesitan ser protegidas. El arte, así, funcionaría como una especie de “laboratorio social”, por utilizar las palabras de García Canclini, un espacio para desplegar lo posible.¹⁶

Llevando esas ideas a nuestra reflexión sobre el tiempo, deberíamos afirmar entonces que el espacio artístico puede funcionar como repositorio y refugio de un tiempo alternativo, diferente al tiempo del capital – por mucho que no pueda escapar totalmente de él. Un laboratorio de tiempo. No en vano, en los últimos años, el tiempo se ha convertido en uno de los problemas centrales en la práctica contemporánea. Un problema sobre el que han reflexionado críticos, pensadores, artistas y comisarios, observando los modos en los que el arte contemporáneo presenta alternativas y resistencias a la experiencia del tiempo capitalista.

Algunas de estas estrategias han sido brillantemente analizadas por Graciela Speranza en *Cronografías*,¹⁷ un ensayo que observa los diferentes modos en los que arte y la literatura de la contemporaneidad resisten tanto a la aceleración y la

velocidad de lo moderno como a ese estancamiento contemporáneo del tiempo que François Hartog llamó “presentismo”.¹⁸ Una tesis semejante es la defendida por Christine Ross, quien, tomando como punto de partida de esta reacción al régimen presentista, ofrece una extensa cartografía de prácticas y modos de hacer que alteran los usos hegemónicos del tiempo.¹⁹

Más allá de la desnaturalización, perversión o profanación del movimiento e de las imágenes, Ross sostiene que las resistencias al tiempo establecido también son centrales, por ejemplo, en la reflexión en torno a los discursos de la memoria y la historia, un trabajo que pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable donde presente y pasado se encuentran conectados y en constante movimiento. Un pasado que se materializa y se hace tangible, espeso y denso. Porque junto a esta recuperación del tiempo perdido en el arte, también nos encontramos con una recuperación o regreso de lo material. Un retorno de la materia que enfatiza el espesor y la densidad de la experiencia, la inevitabilidad, lo tangible, aquello que no puede ser dejado de lado. Una memoria material que despliega su carga afectiva, la emoción no cuantificable, el afecto que resiste a la capitalización, que intenta escapar a eso que Eva Illouz ha llamado “capitalismo emocional”.²⁰

Este retorno de lo material que se observa en el arte contemporáneo coincide con la importancia cada vez mayor que el concepto de presencia ha ganado en la teoría y los estudios sobre la imagen y la visualidad. Lo ha advertido Keith Moxey a través de una más que útil cartografía de este retorno de la especificidad y la intraducibilidad de la imagen frente al texto que encontramos en la obra de Belting, Bredekamp, Mitchell y muchos otros.²¹ Después de una época en la que el signo y la interpretación, el código y el lenguaje han centrado los análisis de la visión, Moxey advierte un “giro icónico”, una vuelta a las propiedades y poderes de la imagen. Un giro icónico que es, en realidad, un “giro de la presencia”, porque lo realmente importante en cada una de las versiones proporcionadas por estos autores es la presencia de algo que no puede ser desentrañado del todo y que está en la imagen —o en el objeto—, algo para lo que no se puede encontrar sustitutos lingüísticos, “lo que el significado no puede transmitir”.²²

Esa es la tesis de partida de *El arte a contratiempo*,²³ el libro donde examino algunas de esas estrategias del arte contemporáneo para resistir al tiempo acelerado y desmaterializado. En el espacio de este pequeño ensayo no podré explorar esa pluralidad de enfoques y estrategias. Por eso he decidido centrarme en una cuestión esencial que se desprende del trabajo de los artistas con el tiempo: la puesta en valor de la materialidad del tiempo, de ese tiempo que, lejos de desaparecer como dicen los discursos, nos atraviesa y nos sostiene. El tiempo material. La densidad de las horas. El tiempo que pasa cuando parece que nada pasa.

Trataré de exponer algunas experiencias de tiempo materializado, de un arte que, frente a los discursos de la desmaterialización, despliega una experiencia densa y material del tiempo. Algunas obras lo muestran de modo evidente a través de alteración de los ritmos de la imagen, haciéndonos conscientes del tiempo real. Es lo que ocurre por ejemplo con *24 Hour Psycho* (1993), el vídeo de Douglas Gordon que expande a veinticuatro horas la duración de la película de Alfred Hitchcock.

3.

LA DENSIDAD DE LAS HORAS

En la primera escena de *Punto Omega* (2010), el escritor Don DeLillo describe de modo magistral la experiencia temporal del espectador ante esta obra.²⁴ En la sala de exposiciones, protegido por la oscuridad y bañado por la luz de las imágenes, el protagonista de la novela de DeLillo tiene la sensación de habitar un tiempo diferente y encontrarse frente a un modo de percepción alternativo al de la vida cotidiana. Para el personaje, como para cualquiera que haya experimentado la instalación de Gordon, el tiempo se ralentiza, casi parece que se detiene, aunque nunca se detenga del todo, se vuelve denso y material.

La obra provoca una apertura del tiempo de la imagen cinematográfica. Nos hace conscientes de los intersticios que hay entre un plano y otro, nos muestra que esa continuidad aparente de la imagen-movimiento es, en efecto, sólo aparente, y nos invita, en última instancia, a mirar en los intersticios, en las elipses entre fotograma y fotograma, en esos lugares que no tienen lu-

gar cuando la imagen se desarrolla a su velocidad habitual, 24 imágenes por segundo. Gordon, pues, abre la imagen. La abre deteniéndola, pero no del todo. No la ofrece como algo estático, como una imagen-fija, sino como una imagen que está a medio camino entre la imagen-fija y la imagen-movimiento, una imagen que, como expresa el protagonista de la novela de DeLillo, es “puro cine, puro tiempo”.

Al personaje de DeLillo las imágenes acaban produciéndole una toma de conciencia del tiempo, una experiencia temporal en la que, al final, “uno es consciente de que está vivo”. Se trata de la sensación de habitar un tiempo diferente, un tiempo otro, alejado del rumor de la calle. Un tiempo que no es, sin embargo, el tiempo detenido, eterno y quieto, que habitualmente encontramos en el espacio artístico. No se trata de un tiempo sin tiempo – y esto es lo que más parece interesar a DeLillo– sino más bien de un tiempo extraño. Un tiempo que se mueve a una velocidad para la que no llegamos a estar preparados. Porque la imagen nunca llega a detenerse del todo, de modo que no hay una posibilidad de *acompañamiento* total. El tiempo nunca está ahí como quisiéramos que estuviera. Y de esa manera, paradójicamente, somos conscientes de él.

La obra de Gordon es una apertura del tiempo, pero también una apertura de la tecnología. El artista abre la imagen fílmica como quien abre un juguete. La desmonta, la hackea, la profana o, como ha sugerido Nicolas Bourriaud, la postproduce.²⁵ Se apropia de las imágenes y les otorga un nuevo significado que, sin embargo, no borra totalmente el sentido primigenio, sino que lo pervierte, lo resquebraja y lo hace evidente. Abrir la imagen es aquí abrir el tiempo. Y abrir el tiempo es, sin duda, espacializarlo, crear un intersticio, un lugar para habitarlo.

En última instancia, lo que le interesa a Gordon es producir una experiencia temporal autoconsciente. Una experiencia que nos conduzca hacia un tiempo alternativo. La imagen como un contratiempo. Un tiempo a la contra. A la contra del tiempo moderno. A la contra de ese tiempo estandarizado que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental” y que no es otra cosa que el tiempo del trabajo, del progreso, de las máquinas, un tiempo sobre el que el sujeto ya ha perdido toda posibilidad de soberanía.²⁶

Si lo pensamos bien, frente al tiempo capitalizado, transparente y acelerado, el tiempo de la obra de Gordon propone un tiempo tangible, un tiempo que el sujeto puede casi apresar con sus manos, tocarlo con la punta de los dedos, como si experimentase de modo literal eso que Byung-Chul Han denomina “el aroma del tiempo”.²⁷ Es duración pura. Más allá del tiempo de los relojes, más allá del tiempo artificial. Un tiempo casi material, denso, dilatado, en el que es posible habitar; una *room-time*, una habitación de tiempo.

Esta obra de DeLillo nos hace experimentar el tiempo en un sentido parecido al cine sin elipsis de Warhol. *Sleep* (1963), la película de Andy Warhol. Más de cinco horas de largas secuencias que muestran el sueño de su amante, John Giorno. Igual que sucede con *Empire* (1964), las ocho horas y cinco minutos de plano fijo del Empire State Building, Warhol trata de mostrar lo que sucede cuando no sucede nada, cuando no hay “acción” en la trama. Un arte que elimina la elipsis –la clave de la narración moderna y de eso que Mary Ann Doane designa como “tiempo cinematográfico”– y nos confronta con la duración en estado puro.²⁸ También con el aburrimiento, algo que Warhol siempre pretendió.²⁹ El tiempo aparentemente vacío, pero sin embargo lleno de matices. El tiempo de no hacer nada. El tiempo en el que, precisamente, uno se adueña de sí mismo. Como observa Graciela Speranza al hablar de la cotidianidad expandida del proyecto autobiográfico de Karl Ove Knausgård, el aburrimiento profundo retemporaliza el tiempo, lo libera de la cronología, “lo abre al horizonte temporal de la existencia y lo expande hasta disipar la brevedad insalvable de la vida”.³⁰

La experimentación y habitación del tiempo se representa de modo literal mejor que en otro lugar en *The Clock* (2010), la obra de Christian Marclay. Durante 24 horas, cada minuto es marcado por un fragmento de película en la que aparece un reloj o una línea de diálogo en la que se menciona la hora. La imagen marca la hora dentro y fuera del espacio de la representación; el tiempo real y el tiempo cinematográfico se superponen.

En *10:04*, la segunda novela del norteamericano Ben Lerner, el protagonista – alter ego del autor – no deja de pensar en esta obra.³¹ En la novela, el protagonista, cuya vida ha comenzado a perder consistencia temporal – pasado, presente

y pasado se le mezclan y no siempre sabe distinguir entre realidad y ficción –, visita la sala donde se proyecta *The Clock* e intenta llegar a las 10:04, el momento en que el rayo que cae sobre el reloj de los juzgados de *Regreso al futuro* frena el paso de las horas y, a la vez, sirve como energía para activar el viaje en el tiempo de Marty McFly. Aunque no consigue llegar a tiempo, el escritor permanece allí más de tres horas, el tiempo justo para experimentar las distancias entre la imagen y la realidad y preguntarse sobre los límites de la ficción.

En un momento determinado el personaje, en un gesto inconsciente, mira la hora en su teléfono y se da cuenta de la paradoja: aunque en la pantalla las imágenes marquen el tiempo real, y esa hora sea la misma que la hora real, cada una pertenece a un mundo diferente. Había leído que *The Clock* era “el derrumbe definitivo del tiempo ficción en el tiempo real” y que la obra pretendía “borrar la distancia entre el arte y la vida, la fantasía y la realidad”, pero en ese momento toma consciencia de que esas fronteras, aunque porosas, siguen existiendo, y que siempre hay una brecha, una pequeña distancia imposible de solventar. El tiempo real y el tiempo de ficción se entrecruzan de modos extraños, pero la frontera no desaparece del todo.

La alteración de los ritmos de la vida cotidiana y de la temporalidad de los sistemas de experiencia de los medios –de su régimen cronológico– se desarrolla también en el trabajo del argentino Jorge Macchi, cuya obra cinemática está totalmente atravesada por una profunda reflexión acerca del tiempo. En *La flecha de Zenon* (1992), expande el tiempo de uno de los segundos antes del inicio de una película que nunca llega a comenzar. El tiempo se divide y uno es consciente de la infinitud de los pequeños instantes. Esta alteración del tiempo tiene su contraparte en *La pasión de Juana de Arco* (2003), donde acelera el ritmo de la célebre película de Dryer, eliminando las escenas y dejando sólo el texto, convirtiendo en 10 minutos de duración algo que tenía 110. Y transformando también la película en un texto. Una imagen que se lee. Aceleración y reducción, como sucedía en la célebre película de Standish Lawder, *Intolerancia (Resumida)* (1972). Una apropiación del pasado y una postproducción. Frente al *24Hour Psycho* de Douglas Gordon. Ambos son alteraciones de la temporalidad. Y también apropiaciones de la historia.

Toda la obra de Macchi despliega una reflexión sobre el tiempo. Sucede también en la instalación *La máquina del tiempo* (2005), donde una serie de televisores muestran un “The End” que nunca acaba de finalizar. Como dice el autor, “no es una máquina que permite viajar en el tiempo; antes es una máquina que produce tiempo presente a partir de películas que no terminan de morir, o mejor dicho, que mueren permanentemente”.³² Tiempo que se expande, tiempo emocional. Pero también tiempo cronológico, tiempo de los relojes, como sucede de modo literal en *Last Minute* (2009), una instalación protagonizada por un gran reloj de una sola aguja que ocupa la totalidad de la sala y que da una vuelta completa de 60 segundos. Una instalación visual pero también sonora. Porque la aguja incorpora unos altavoces que alejan y acerca el sonido conforme se mueve reloj. De esta manera, el espectador de la obra puede “escuchar el tiempo pasar”.

4.

TIEMPO ESPECTRAL

La materialidad del tiempo que pasa, se escucha y se ve está presente en una de las obras más célebres de Rodney Graham *Rheinmetall / Victoria 8* (2003). En ella, las imágenes de la *Rheinmetall* – un loop de 10'50" filmado en 35 mm en el que aparecen diversos planos de esta máquina de escribir alemana de los años treinta encontrada en una tienda de objetos de segunda mano de Vancouver – conviven con el artefacto del que emergen las imágenes, el *Victoria 8*, un proyector italiano de 1961 que tiene una presencia material en la sala y que dialoga a varios niveles con la propia imagen que proyecta.

La película muestra una serie de primeros planos de la máquina de escribir. Planos en los que nada se mueve y que podríamos confundir con fotografías de no ser por el sutil, casi imperceptible, movimiento de la proyección, así como por el sonido del paso de los fotogramas, que nos hace conscientes de que, en efecto, no estamos ante una imagen fija, sino ante una imagen movimiento. Movimiento que se ve confirmado cuando, en un momento determinado, una nube de polvo blanco que

emerge de la nada comienza a caer como una nevada sobre de la máquina de escribir y acaba cubriéndola casi por completo.

Escribe Rodney Graham que, cuando encontró la máquina, tuvo la sensación de que nadie jamás había escrito una sola palabra con ella. Estaba en su caja, flamante, inmaculada “como si hubiera estado perfectamente preservada en una cápsula del tiempo”.³³ Descartada de la línea del tiempo, abandonada y dejada a un lado del curso del progreso, la máquina mantenía, sin embargo, toda su potencia absolutamente intacta. Era pura promesa. Un objeto sin ningún tipo de memoria de uso, pero al mismo tiempo cargado de futuro. La obsolescencia se presentaba allí de modo radical. Un objeto muerto antes de haber comenzado a respirar.

En los diez minutos que dura el filme, Graham condensa la supuesta vida del objeto. Los primeros planos muestran la máquina en su caja original. Después, se presenta el objeto desde todas las perspectivas, casi como un catálogo de los diversos planos del objeto, mostrando la potencia y la promesa de ese objeto que nunca ha sido utilizado. Y, por último, el objeto es devorado por el tiempo, representado por el polvo que lo arrasa y lo sepulta. El objeto, pura potencia, pura promesa, se convierte entonces en ruina. Y el artista escenifica este arruinamiento del objeto visibilizando a través del polvo algo que ya estaba ahí, aunque no era tan fácil del percibir: el paso del tiempo.

La escenificación de la muerte de la máquina de escribir convive en esta obra con la resurrección de otro objeto obsoleto y abandonado, el proyector *Victoria 8*. Este objeto descartado tiene una presencia material, casi escultórica, en la sala y proyecta las imágenes de la máquina de escribir. Mientras que la máquina está inhabilitada por el tiempo, el proyector, en cambio, sigue sirviendo a su función. Y opera al mismo tiempo como objeto en sí – sobre el que el espectador dirige su mirada – y como medio – como herramienta que sirve para la proyección de la imagen –. Es un medio y un fin.

Graham muestra aquí que la película no es sólo la proyección, sino también la materialidad en torno a las imágenes. En cierta manera, el proyector adquiere la presencia que tenía en el cine primitivo. Como se ha señalado en más de una ocasión, el cine de exposición recupera esta espacialidad del cine primitivo

en la que las imágenes estaban fijadas al dispositivo del que emergían y mantenían con él una especie de anclaje material.³⁴ Una materialidad que comienza a desaparecer en el momento en el que el espacio del cine se vuelve abstracto, oscuro e incorpóreo, el momento en el que la presencia del dispositivo se intenta eliminar por todos los medios para convertir las imágenes de la pantalla en un correlato perfecto de la proyección mental.

El regreso del cine al museo, del que la obra de Graham es tan sólo uno de los muchos ejemplos que podríamos nombrar, vuelve a poner en escena esta materialidad del cine que había sido descartada y abandonada.³⁵ Y lo hace a través sobre todo de la resurrección y la puesta en funcionamiento de sus aparatos, la introducción de una espacialidad concreta y localizada, y la atención a la materialidad y la tactilidad del medio, que quiebra su transparencia y se muestra como algo opaco, presente e ineludible, como una especie de mancha en la imagen que ya no puede ser borrada. El medio, literalmente, se sitúa “en medio”, y ya no es una pantalla invisible, sino un objeto que se resiste a ser movilizado y convertido en pura imagen.

Estos usos de la obsolescencia en el arte contemporáneo presentan al final una especie de nostalgia del medio, en este caso, el cine, entendido como un sistema de experiencias, una manera de relación con el mundo que ha comenzado a desaparecer. Una especie de duelo por lo analógico que tendría de algún modo su último y mayor “monumento” en la intervención de Tacita Dean en la Sala de Turbinas de la Tate Modern. *Film*, esa gran proyección que es en sí misma un fotograma, es quizá el último lamento por la obsolescencia del cine analógico y por la desaparición de una tecnología y todo lo que ésta implica: un régimen de experiencias, promesas, sueños, memorias y vivencias.

En su respuesta al cuestionario de la revista *October* sobre la presencia de lo obsoleto en el arte contemporáneo, Tacita Dean observaba que

la obsolescencia es algo acerca del tiempo, de la misma manera que el cine es acerca del tiempo: tiempo histórico, tiempo alegórico, tiempo analógico. No puedo ser seducida del mismo modo por el tiempo digital; igual que el silencio digital, está falto de vida. Me gusta el tiempo que

puedes oír pasar: el silencio punzante de la cinta magnética callada o el de la energía estática en una grabación.³⁶

Sin lugar a duda, la espectacular intervención de Dean en la sala de turbinas, como la pequeña instalación de Graham, y como tantas y tantas obras recientes, presentan esa vida de lo analógico como algo que se resiste a ser sustituido por lo digital.³⁷ Una resistencia que acontece a través de la propia materialidad del medio, pero que lo hace ahora en un espacio que ya no es el suyo. Porque esa preservación de la vida analógica no tiene lugar en el cine, sino el museo, que en cierta manera comienza a funcionar como hospital, como sala de curas – el término “curador” tomaría aquí un sentido médico –, como un espacio en el que estos medios despliegan una especie de “vida artificial”, tras haber sido expulsados del espacio al que supuestamente pertenecen.

El espacio artístico se muestra – o al menos lo pretende – como lugar de preservación de esas tecnologías descartadas por el ritmo frenético del progreso. En el caso de la obra de Rodney Graham, el objeto anticuado no es una mera decoración, sino que intenta desplegar su potencia, aunque en este caso la potencia sirva para enunciar su propia muerte al mismo tiempo que pretende efectuar su proceso de duelo. El proyector y la máquina de escribir proponen un espacio de comunicación continuo y un diálogo a través del tiempo y el espacio. En la instalación – porque sin duda, con el cine de galería debemos hablar de “instalación”, con el significado espacial que esto conlleva – los dos objetos, las dos máquinas modernas pero abandonadas, se comunican. Una muere sin haber nacido. La otra, moribunda, nos hace ver la muerte de la primera, como si se tratase de una reversión de tiempos (después-antes-futuro-pasado-presente), pero también de espacios (dentro-fuera-aquí- allá). Como sugiere el propio Graham, “los dos objetos industriales se comunican uno con otro a través del espacio que los separa, dos tecnologías obsoletas”.³⁸ Un espacio-tiempo de contacto que, como hemos comentado, ya no es el espacio del cine, sino el del museo, la galería o, en extenso, el espacio simbólico del arte.

En ese espacio, los medios moribundos son curados temporalmente para que representen su propio decaimiento. El museo funciona, de esa manera, como un lugar de “remediación”,

no sólo en el sentido de convivencia y traducción de medios – tal y como lo han entendido Bolter y Grusin –,³⁹ sino en el sentido literal del término, como remedio médico y cura de algo que está enfermo y agonizante. El museo se convierte así en un hospital sanador de medios dolientes. Medios que, sin embargo, sólo pueden vivir en ese espacio artificial, representando continuamente su muerte, o mejor, su resistencia a morir.

El museo como cementerio o como sala de autopsias cede entonces su lugar al museo como hospital y sala de cuidados intensivos. El museo como UCI. Como clínica de medios, pero también de ideologías, historias y experiencias. La paradoja, por supuesto, es que estos enfermos nunca llegan a sanar del todo y que la cura sólo tiene efecto dentro del propio hospital. Fuera de allí, en el mundo real, la ilusión se desvanece.

Tal vez sea que, en el fondo, más que de hospitales, estamos hablando de casas encantadas. Y más que con enfermos, estamos tratando con fantasmas. Entendido así quizá podamos llegar a comprender esos ecos y reverberaciones de otro tiempo que se resisten a desaparecer. Espectros que nos muestran los restos de un mundo que se ha ido y que, sobre todo, nos advierten que nuestro presente también puede expirar en cualquier momento. O quién sabe, que probablemente haya comenzado a hacerlo.

5.

RETÓRICAS DE LA OBSOLESCENCIA

Como hemos podido observar, la cuestión de la obsolescencia, la fascinación por los objetos, tecnologías y modalidades de experiencia expulsadas del tiempo se ha convertido en algo central en la cultura contemporánea. Y uno de los modos más extendidos de abordar esta cuestión es aludir al pensamiento de Walter Benjamin y a su lectura del potencial de lo obsoleto para cambiar el presente. A lo largo de su obra filosófica, especialmente en sus textos sobre el coleccionismo, el surrealismo y los pasajes parisinos, Walter Benjamin observó la potencia de la obsolescencia en la transformación política del presente.⁴⁰ Según el pensador alemán, los objetos obsoletos mostraban me-

por que ninguna otra cosa el oscurecimiento del sueño brillante de la mercancía y el incumplimiento de la promesa de felicidad del capitalismo. Sueños incumplidos que, precisamente, en su incumplimiento, mantenían latente la energía de aquello que no pudo ser, de tal manera que, en esos objetos, ideas, tecnologías y maneras de ser abandonadas, sustituidas antes de ser agotadas, es posible encontrar casi destilada la energía para la revolución y el cambio del presente.

La clave de la visión de Benjamin sobre estos objetos es que, a pesar de que están compuestos por varias capas, sólo muestran una de sus caras. La única manera de ver el rostro oculto del objeto es a través de la destrucción de su función. Sólo cuando el objeto deja de funcionar tiene lugar la aparición de este rostro oculto. Mientras sirve a sus propósitos, en el tiempo lineal y continuo del progreso, la mercancía es fetiche y objeto de deseo, pero cuando cae en desuso, se transforma en fósil y ruina. El objeto se convierte en dialéctico (revela su ambigüedad semántica y temporal) cuando es pensado, pero también cuando es sacado de contexto. En definitiva, cuando es destruido. La mercancía se revela como una constelación saturada de tensiones sólo cuando es desgajada de su tiempo y convertida en algo obsoleto.

Lo obsoleto, lo pasado de moda, lo anticuado – que no exactamente lo antiguo –, es uno de los resultados de la sociedad moderna. El resultado de una concepción del tiempo, la moderna, que valora la novedad, la actualidad y la continua renovación del mundo. Si entendemos lo moderno como la irrupción de lo nuevo, una de sus consecuencias fundamentales será la producción de lo viejo. Pero no lo viejo como algo agotado, sino como algo sustituido “en la flor de la vida”, cuando aún no ha agotado sus posibilidades. El objeto obsoleto ha sido desplazado del curso del ahora, se le ha “interrumpido” (y esta es la palabra central) su vida natural. Su potencia, su promesa, ha quedado en suspenso. Lo obsoleto es algo que no ha muerto, que aún vive, aún respira, pero cuya vida ya no sirve para el curso del presente. Ha quedado retrasado, como un reloj que ya no marca la hora. Literalmente, está desincronizado. Según observa Benjamin, es en ese momento, cuando el objeto ha sido expulsado del régimen de la novedad, cuando

realmente se revelan las distintas capas de significado que en él se encuentran concentradas.

Es sólo cuando el objeto ya no funciona en el curso del tiempo cuando revela su verdadero rostro. Se podría decir, en términos lacanianos, que en ese momento se eliminan las capas simbólicas e imaginarias y aparece lo real. El fetiche se convierte en un fósil, y la idea de que la mercancía tiene vida propia y ha surgido de la nada se hace pedazos, y aparecen entonces las fuerzas reales que lo produjeron. El mito se desvanece, como también desaparece el sueño cuando la imagen de deseo se convierte en ruina. Las promesas de felicidad se observan entonces como lo que verdaderamente son: promesas incumplidas. Cuando desaparece el brillo seductor y fantasmagórico del objeto, aparece su verdadero rostro, que no es otra cosa que la catástrofe, la repetición de lo mismo, los mismos olvidados, las mismas derrotas y los mismos vencedores. El objeto obsoleto muestra, de este modo, la catástrofe que se oculta tras el mundo soñado.⁴¹

El desvelamiento del engaño y de la seducción, del fetichismo de la mercancía, vincula a Benjamin con un marxismo ortodoxo. Pero su radical novedad, lo que hace que su pensamiento sea totalmente diferente, es que no se queda en la crítica que pretende desenmascarar el sistema, sino que es en los desechos, en la catástrofe, en el fósil del fetiche, en la ruina de los sueños, donde encuentra las energías necesarias para la revolución. En esos “desechos de historia” Benjamin observa un verdadero potencial. Con la obsolescencia de los objetos, con la revelación de su rostro oculto, podríamos decir que también se “destilan” los sueños. En cierta manera los sueños, las promesas, al verse como fracasados, como incumplidos, se identifican claramente. Y se constata claramente que siguen siendo sueños y promesas, es decir, que la historia sigue abierta. Es al verlos como destruidos cuando realmente aparece su potencia. Con estos “desechos” Benjamin construirá su historia. Una historia que va más allá del simple conocimiento y que tiene un cometido político esencial: el despertar.

Como se ha advertido en más de una ocasión, el proyecto histórico de Benjamin, su iluminación profana, estuvo influido en gran medida por el surrealismo.⁴² Un movimiento que para

Benjamin fue el primero en reconocer este potencial de lo obsoleto al advertir: “las energías revolucionarias que se contienen en lo “envejecido”, como en las primeras construcciones de hierro, en las primeras fábricas, en las primeras fotografías, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la vogue comienza a retirarse. Nadie sabe mejor que estos autores qué relación mantienen estas cosas con la revolución”.⁴³

Este potencial de lo obsoleto surrealista ha sido observado, entre otros, por Hal Foster en *Belleza compulsiva*, donde el crítico norteamericano pone en contacto la obsolescencia y lo anticuado con el concepto freudiano de lo siniestro, atendiendo especialmente a las definiciones de Breton de “lo fijo–explosivo” o lo “real maravilloso”.⁴⁴ En otros lugares, Foster ha sugerido que gran parte del arte contemporáneo posee una importante filiación surrealista. En particular, en “Este funeral es por el cadáver equivocado”, sitúa el trabajo con lo anacrónico y lo pasado de moda como una de las estrategias centrales por las que se rige el arte de nuestros días después del fin de los grandes relatos y del agotamiento del modelo histórico diacrónico en la narración de la historia del arte.⁴⁵ Según Foster, lo “asíncrono”, junto a lo espectral, lo traumático y lo incongruente, es un centro de tensión que aglutina un gran número de prácticas con estilos, orígenes y procedimientos diferentes e, incluso, contradictorios. Prácticas cuya estrategia central consistiría en “hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y en mantener juntos diferentes indicadores temporales en una única estructura visual”.⁴⁶ Lo asíncrono, según esta visión, se produce a través de la yuxtaposición y el montaje de objetos, estéticas, tecnologías o procedimientos que pertenecen a diferentes registros temporales. Foster habla, por ejemplo, del colapso entre medios que producen los dibujos–proyectados de William Kentridge, de la interrupción del movimiento de las diapositivas de James Coleman, o de los usos de imágenes del pasado y el montaje con imágenes y realidades del presente que observamos en las obras de Stan Douglas. Todos ellos hacen colapsar la historia, la linealidad progresiva del tiempo, a través del frenazo y la interrupción del medio. Como sugiere Foster:

el despliegue de lo asíncrono presiona sobre los supuestos totalitarios de la cultura capitalista y cuestiona su pretensión intemporal; también desafía a esta cultura con sus propios símbolos augurales, y le pide que recuerde sus propios sueños perdidos de libertad, igualdad y fraternidad. Es esta dimensión mnemónica de lo pasado de moda la que aún podría ser socavada hoy en día.⁴⁷

La consolidación de lo obsoleto y la preocupación por el tiempo como estrategia maestra del arte contemporáneo quedó patente en el número de la primavera de 2002 de la revista *October*, que, para celebrar su número 100, dedicó un especial a la cuestión de la obsolescencia. Inspirado directamente en la filosofía de la historia de Benjamin y especialmente en su crítica al progreso, los editores, George Baker y Rosalind Krauss, observaban las potencialidades de los usos del pasado en el arte del presente.⁴⁸ Según su posición, el recurso a la obsolescencia podría ser visto como una “táctica de resistencia” al paso del tiempo y al progreso de la sociedad industrial. Junto a los artículos de la revista, *October* envió también un cuestionario a más de una veintena de artistas entre los que se encontraban Martha Rosler, William Kentridge, Tacita Dean, Zoe Leonard, Douglas Gordon o Pierre Huyghe. Artistas todos ellos que trabajaban a través de estéticas retro, pasadas de moda, empleando objetos, técnicas y procedimientos anacrónicos y obsoletos. Según un importante número de respuestas al cuestionario, a través de lo obsoleto, lo que pretenden las obras de estos artistas es articular una crítica contra el tiempo; contra una concepción particular del tiempo: la del tiempo lineal y el ritmo de producción de la sociedad industrial.

6. RETROMANÍA: DE LO OBSOLETO A LO *VINTAGE*

Esta referencia a la potencia de lo antiguo y a la energía revolucionaria de lo descartado, convirtiendo el mero uso del pasado en una forma de resistencia ante el progreso, se ha convertido en un lugar común en la historia del arte contemporáneo, que

sigue tomando esa actitud de rescate de lo obsoleto y lo pasado de moda como una posición crítica.⁴⁹ Sin embargo, como recientemente ha observado Joel Burges, los cambios en las políticas de producción y la consolidación de la estrategia de la obsolescencia programada transforman por completo ese sentido crítico del empleo del pasado, que ahora acaba siendo integrado en la propia lógica de consumo.⁵⁰

Esta nueva fase de “la producción de lo viejo”, si se piensa bien, coincide con los inicios del capitalismo tardío y sus principios tienen que ver mucho con la lógica de la posmodernidad tal y como fue vista por el Fredric Jameson.⁵¹ Una lógica según la cual ya no hay nada exterior al capitalismo, de manera que cualquier actividad se convierte en algo inmanente a un mercado que es total, flexible y global. La obsolescencia, en esta nueva fase, dejaría de ser un resto que ocupa el exterior para convertirse en algo inherente del sistema. El residuo pasa de ser una de las consecuencias de la producción industrial a convertirse en uno de sus motores. Una forma deliberada de producción que aprovecha las supuestas fallas o efectos del sistema para consolidar su propio funcionamiento. Es lo que se ha denominado “obsolescencia programada” y que produce tres efectos fundamentales sobre la producción: una aceleración del consumo repetitivo de la novedad que da lugar a una acumulación cada vez mayor de residuo; una integración de ese residuo en un mercado paralelo, el mercado de segunda mano; y una reintegración de esa mercancía a través de lo afectivo en el ámbito de la novedad, lo que podemos llamar comercialización de la nostalgia o “retromanía”.⁵²

Como ya indicó Jameson, una de las características de las formas culturales del capitalismo tardío sería “la colonización del presente por las modas la nostalgia”, una inclinación que el crítico marxista observó en algunos productos culturales cuya “manifestación cultural más generalizada de este proceso en el arte comercial y en los nuevos gustos (...) es la llamada ‘película nostálgica’ (o lo que los franceses denominan ‘*la mode retro*’).⁵³ Una moda de la nostalgia que, sin duda, tiene que ver con esa patrimonialización y museificación del pasado de la que también ha hablado Andreas Huyssen en referencia a los cursos sobre la memoria.⁵⁴ Una capitalización del pasado que se

relaciona con el sex-appeal de la historia, utilizado simplemente como “marca” y criterio comercial.

Algunos autores han utilizado recientemente el término “retro” para hablar de esta moda de la nostalgia. Elisabeth Guffey, por ejemplo, ha observado la tendencia retro en la tecnología, la moda y la cultura durante el siglo XX como una constante que se repite en varias olas de nostalgia, siempre vinculada con la cultura popular y el pasado reciente.⁵⁵ Esas diversas olas de nostalgia han entrado durante los primeros años del cambio de siglo y de milenio en una nueva fase. Una nueva ola de lo anticuado que el crítico Simon Reynolds ha llamado “retromanía” y que ha dado lugar a una década plagada de *revivals*, *remakes* y retrospectivas sin límite: una “re-década”.⁵⁶

Elaborar un listado de esta presencia de lo retro en la cultura contemporánea nos llevaría más de un estudio detenido. Cine, televisión, música, literatura, arte, moda..., los ejemplos se multiplican casi hasta el infinito. Una mirada al pasado que, en la mayoría de los casos, tiene que ver, curiosamente, con una reflexión acerca del propio medio: *The Artist*, *La invención de Hugo*, pero también *Film*, de Tacita Dean o gran parte de las obras de artistas contemporáneos – que meditan sobre el cine, la fotografía, la pintura, el dibujo..., una especie de nostalgia del medio –; la reflexión de la propia literatura sobre el papel del escritor; de la televisión sobre el papel de la televisión, a través del rescate de concursos retro que recuperan fórmulas pasadas... En cierta manera, se puede entender esta nueva presencia de lo retro no sólo como una mirada al pasado sino también, y sobre todo, como una especie de “autonostalgia”, el duelo por una época que se pierde, pero sobre todo por una manera de dar cuenta de ella – cine, televisión, literatura, arte, fotografía –, el duelo por un modo de ver y filtrar la realidad y todo lo que ello supone. Más que el fin de los tiempos, se trataría del fin de las maneras de decir el tiempo. Una crisis del lenguaje con el que hemos apresado la realidad. Ya no es tanto el fin de los grandes relatos – que tuvo lugar en la posmodernidad según Lyotard –, sino el duelo por la puesta en crisis de misma idea de relatar y contar de una manera determinada.

Como insinúa Jameson, el tiempo contemporáneo es paradójico y se sitúa “entre una velocidad de cambios sin pre-

cedentes en todos los niveles de la vida social y una estandarización de todo – sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio construido”.⁵⁷ Tal antinomia hace que el tiempo se vuelva laberíntico y sin aparente salida imaginable. Esa es también la concepción de pensadores como Hans Ulrich Gumbrecht o François Hartog, que están de acuerdo en que estas vueltas constantes al pasado reciente nos hablan de un presentismo radical, un tiempo varado entre un pasado que es necesario modificar y un futuro que no podemos llegar a imaginar.⁵⁸ Un tiempo circular y sin salida, que gira sobre sí mismo, se expande y se resiste a cambiar. Un tiempo, más que nostálgico, melancólico. Y es esa melancolía por aquello que se pierde, en la que también estamos insertos nosotros mismos, la que nos hace imposible el movimiento hacia delante. Incluso la ciencia ficción contemporánea ya no imagina utopías por venir, sino mundos paralelos en los que comenzar otra historia, otro tiempo, como si este en el que vivimos no tuviera posibilidad de salida alguna, algo que, según Jameson, sería el posible resquicio de un pensamiento utópico, “la posibilidad de imaginar sistemas alternativos”,⁵⁹ pero ya no en el futuro, sino en otro tiempo, en otras coordenadas que no provengan de esta línea aparentemente clausurada.

7.

NOSTALGIA MATERIAL Y FANTASMAS

Lo retro, extendido por todos los lugares, tiene una serie de características que lo definen y que podríamos resumir en la nostalgia por lo vivido y lo incumplido. En primer lugar, lo retro se refiere al pasado reciente. En este sentido, hay que diferenciarlo de otras pasiones por el pasado, como las posmodernas que define Jameson, o las pasiones por la historia y lo antiguo, tal y como observó Raphael Samuel.⁶⁰ Lo retro se refiere a lo vivido, especialmente nos lleva a la nostalgia de un mundo perdido, a “concebir la felicidad sólo en el aire que una vez respiramos”. Sin duda, el lugar por excelencia de la totalidad que se anhela es la infancia, un tiempo antes del tiempo, el presente perpetuo de la niñez. Y junto a esta referencia al tiempo vivido, una de las características centrales de lo retro es su relación con lo popu-

lar y la cultura de masas. Y esto también lo diferencia de otros *revivals* precedentes, que estuvieron basados sobre todo en el rescate de la alta cultura.

Lo retro, de este modo, sería el lugar de convergencia entre la cultura de masas (la época) y lo personal (la infancia). Y si, en la época de Benjamin, eran los salones aristocráticos y también los sueños de la burguesía los que habían quedado obsoletos, hoy es, sin duda, la utopía de masas del mundo post-segunda guerra mundial la que retorna. La utopía de masas de la cultura pop. El recuerdo de los años de juventud de nuestra civilización consumista contemporánea. Lo retro, pues, como nostalgia de lo popular, como una especie de pop afectivo que se ha convertido en la punta de lanza de una industria cultural.

En la última década, uno de los espacios de regreso de este pasado reciente se encuentra en el ámbito de las tecnologías de entretenimiento. El regreso de lo analógico en medio de la apoteosis de lo digital. Un ejemplo reciente de esta pasión es la serie de Netflix *Archive 81*, creada por Rebecca Sonnenshine (2022). En ella, Dan Turner, un archivero fascinado por la cultura retro, recibe el encargo de restaurar y digitalizar una colección de vídeo dañada en un incendio. Las cintas, grabadas veinticinco años atrás por la joven estudiante de cine Melody Pendras, contienen la investigación sobre un antiguo edificio de Manhattan y los extraños sucesos que terminaron con el incendio del inmueble y la desaparición de la cineasta. Durante el proceso de restauración, Turner reconstruirá el pasado y seguirá los pasos de Pendras, pero sobre todo descubrirá que las cintas ocultan algo más: la presencia de algo oscuro y maligno que va tomando cuerpo conforme devuelve la vida a cada una de las cintas.

Más allá de la calidad cuestionable de la serie – que no ha conseguido la renovación de Netflix para una segunda temporada – o de su manida trama sobre las sectas satánicas, *Archivo 81* es un ejemplo perfecto de la pulsión nostálgica de gran parte del entretenimiento contemporáneo. Y es que, por encima de cualquier otra cosa, sus ocho episodios son todo un homenaje a la cultura del vídeo: a las cintas, las carátulas, los reproductores, las cámaras y toda la clase de dispositivos que hace tres décadas poblaban nuestras casas y que, de un día para otro, fueron expulsados de nuestra vida. Todo ese sistema tecnológico que

configuró nuestra experiencia de la imagen en los ochenta y en los noventa y que, paradójicamente, en los últimos años ha comenzado a ser rescatado del olvido.

El vídeo, el último eslabón con la cultura analógica, regresa hoy de las más variadas maneras: a través de los filtros *tecnostálgicos* – por utilizar la expresión de John Campopiano – de los dispositivos digitales y las estéticas retro que imitan o recuerdan las características de la imagen videográfica⁶¹; mediante relatos e historias situados en aquellos años dominados por la cultura del vídeo; o por medio del rescate y puesta en circulación del material abandonado a través de la colección, el museo o el comercio de segunda mano.

Estos regresos se relacionan de un modo u otro con dos cuestiones fundamentales que afectan a la cultura del presente: una pulsión de materialidad que trata de contrarrestar un mundo donde todo lo sólido se desvanece en el aire y una necesidad de volver al paraíso inmóvil de la infancia en un tiempo en el que todo se mueve demasiado rápido. La primera de las cuestiones la describe a la perfección Byung-Chul Han en su ensayo *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*.⁶² Para el filósofo coreano, hemos llegado al fin de la era de las cosas para entrar en la era de los datos y la información, la época de las no-cosas. Somos *infómanos* y hemos perdido la relación corpórea con los objetos materiales. Todo está en la nube. Tal vez por eso necesitamos regresar a la magia de las cosas, a la presencia casi fetichista de los objetos. Una experiencia material como la que él mismo parece mantener con la gramola a la que dedica el final del ensayo: un “medio de presencia”, que se percibe como un cuerpo y que nos hace apreciar “el aroma del tiempo”.

El regreso del vídeo tiene que ver con esta corporeidad de las cosas. La de la imagen en sí, con sus imperfecciones, grano, interferencias, vibraciones y ruido, pero también la de su “cosicidad-soporte”, el lugar en el que la imagen reside, oculta, casi como una reliquia o un cofre del tesoro: la cinta, la funda, la etiqueta, la carcasa... todo aquello que la envuelve. La experiencia material en su totalidad, incluso el lugar físico que contribuía a la experiencia social de esta imagen.

Y, junto al anhelo de materialidad, esta añoranza del vídeo, como la de tantas otras tecnologías obsoletas, hay que en-

tenderla en el contexto de la epidemia de nostalgia que asola la cultura contemporánea. En su monumental *El futuro de la nostalgia*, Svetlana Boym observa cómo esta emoción, que llegó a ser considerada una enfermedad durante el siglo XVII, llega en la actualidad a una expansión sin precedentes, situándose como respuesta a la modernización, “un mecanismo de defensa en una época de aceleración del ritmo de vida y de agitación histórica”.⁶³ Cuando todo cambia y se transforma tan rápidamente, buscamos referentes y puntos fijos en algún lugar del pasado. Porque, aunque el origen de este término tenga que ver con la añoranza del hogar – el dolor (*algia*) por el hogar (*nostos*)–, ese lugar al que volver es en realidad un tiempo: el tiempo feliz de la infancia, el presente perpetuo del recuerdo de la niñez.

La nostalgia se ha transformado hoy en una herramienta fundamental del capitalismo emocional. El comercio afectivo del recuerdo, que nos lleva a consumir lo previamente consumido. Así funciona, como hemos visto, la *retromanía*, la pulsión de revivir constantemente aquello que ya fue aceptado y experimentado. El recuerdo de la felicidad del paraíso perdido y la posibilidad de volver a recuperarlo. Una recuperación que también se ha convertido en una fuerte emoción política: la construcción de un pasado mítico al que retornar, la gloria perdida de un imperio que necesita ser grande de nuevo o incluso, más modestamente, una arcádica felicidad simple, como la que tenían nuestros padres o abuelos.

En la reciente compilación *Neorrancios*, coordinada por Begoña Gómez Urzáiz, se reflexiona precisamente sobre los peligros de esta nostalgia – que Boym denominó “restauradora” – y los modos en los que puede desembocar en un inmovilismo y un intento de restituir un mundo idílico que solo existió en la imaginación.⁶⁴ Porque si algo caracteriza la nostalgia es precisamente eso, la construcción de un espacio-tiempo que nunca existió tal y como lo imaginamos. Quizá por eso muchos de los regresos al pasado acaban también despertando los fantasmas y removiendo todo aquel universo oculto y complejo que late bajo nuestro paraíso imaginado.

Es curioso que muchas de las producciones nostálgicas contemporáneas ambientadas en los ochenta y los noventa no traigan consigo solo el pasado feliz de aquellos maravillosos

años, sino que desplieguen también un pasado traumático y paranormal. La infancia como territorio de fantasmas. Series como *Stranger Things* (2016), *Dark* (2017), *Paraíso* (2021), *Feria: la luz más oscura* (2023), o películas como *Verónica* (2017) trabajan de este modo el pasado reciente. La nostalgia y el terror. En muchas de estas producciones, el vídeo – la película o la cámara – es testigo o receptáculo del trauma. En las cintas hay algo que se resiste a marchar, un residuo oscuro del pasado. Sucede así, por ejemplo, en *Paranormal Activity 6: The Ghost Dimension* (2015), donde unos vídeos encontrados encierran una presencia maligna que regresa. También el trauma y la memoria del suicidio de *Por 13 razones* (2017) se guarda en unas cintas de casete. Por supuesto, el espanto de las *snuff movies de Tesis* (1996) y de tantas otras películas que recurren a esa memoria del horror están contenidos en la cinta de vídeo. Y, claro, es en las cintas de *Archivo 81* donde anida el pasado traumático, pero sobre todo la presencia real de un ser maligno confinado en la imagen.

Como una suerte de lámpara maravillosa, la cinta se transforma en un objeto mágico, contenedor del misterio, fetiche animado. Como decíamos más arriba, hay algo en la materialidad del vídeo que lo convierte en cosa. El ruido de la imagen, la vibración, la interferencia. Esa imperfección de la imagen es la grieta por donde se cuelan los fantasmas. En el ruido blanco, en el parpadeo, en el carácter precario que diferencia a esta tecnología obsoleta de las tecnologías avanzadas. Es aún difícil de imaginar que el misterio se muestre en HD. Psicofonías en Hi-Fi, fantasmas en alta definición. El monstruo, el avistamiento, el evento oscuro, acontece siempre ante la óptica low-fi de la imagen precaria, sinónimo aún de la autenticidad visual. Imágenes en el límite de lo visible que hoy, paradójicamente, en un tiempo dominado por el Photoshop y la alta definición, mantienen una relación de cercanía con la realidad. Como ha señalado Andrés Hispano, en la era de la imagen hipertecnologizada, las imágenes de las cámaras de vigilancia, de los teléfonos móviles o de nuestros vídeos domésticos son las que rigen el criterio de verdad.⁶⁵ El pasado material regresa, pues, a través de “imágenes pobres” que circulan a través del tiempo.⁶⁶

Las tecnologías que antes nos hacían felices regresan ahora para atormentarnos por haberlas dejado de lado. Tecnolo-


gías zombi que nos recuerdan que hay algo no solucionado. En ellas anida el pasado que hemos construido, el mundo feliz, pero cuando escuchamos o contemplamos con detenimiento, todo se resquebraja y aparecen los fantasmas. Quizá este terror *vin-tage* nos sirva para contrarrestar cierta ingenuidad nostálgica, mostrando que el paraíso no fue tal, que solo nuestra memoria, nuestra ilusión, lo ha convertido en una arcadia, en una imagen simple y sin puntos ciegos. El pasado está lleno de agujeros, imperfecciones y grietas, y por ellas se cuelan los fantasmas. Probablemente sea así como debamos mirar. Observando el tejido con su desgarró, el vestido ideal con la tensión oculta de sus costuras. Si no atendemos a las cicatrices, si nos quedamos en la restauración idílica del tiempo pasado, la nostalgia nos inmoviliza. Tal vez solo así, reconociendo los fantasmas, los fracasos, los caminos cortados, todo aquello que no pudimos alcanzar, la felicidad como promesa incumplida, podamos tomar el impulso necesario para transformar el presente.

- 1 Judy Wajcman, *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós, 2017.
- 2 Harmut Rosa, *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- 3 Véase Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- 4 Véase Manuel Castells, *La sociedad red*, Madrid, Alianza, 2006; y John Urry, *Sociology Beyond Societies*, Londres, Routledge, 2000.
- 5 David Harvey, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- 6 Véase José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- 7 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999; Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2007; Paul Virilio, *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca, 2006; Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- 8 Carlos A. Scolari, *Cultura Snack*, Buenos Aires, La Marca, 2020.
- 9 Saskia Sassen, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003.
- 10 He tratado con detenimiento ese concepto en *La so(m)bra de lo real*, Barcelona, Holobionte, 2020.
- 11 Milan Kundera, *La lentitud*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- 12 Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- 13 Miguel Ángel Hernández, *El don de la siesta. Notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- 14 Luciano Concheiro, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 97.
- 15 Cuauhtémoc Medina, "Contemp(t)orary: Once tesis sobre arte contemporáneo", *Ramona. Revista de Artes Visuales*, no. 101, Buenos Aires, junio/ julio 2010, p. 72-76.
- 16 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inmigración*, Barcelona, Katz, 2010.
- 17 Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- 18 François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- 19 Christine Ross, *The Past is the Present: It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, Nueva York, Continuum, 2014.
- 20 Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Barcelona, Katz, 2007.
- 21 Keith Moxey, "Los estudios visuales y el giro icónico", *Estudios visuales*, 6, 2009, pp. 8-27.
- 22 Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- 23 *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal, 2020.
- 24 Don DeLillo, *Punto omega*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- 25 Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- 26 Sylviane Agacinsky, *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*, Buenos Aires, La Marca, 2009.
- 27 Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2005.
- 28 Mary Ann Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, CEN-DEAC, 2012.
- 29 Sobre la cuestión del aburrimiento en la vida contemporánea, véase Josefa López Ros, *La enfermedad del aburrimiento*, Madrid, Alianza, 2022.
- 30 Graciela Speranza, *Cronografías*, p. 150.
- 31 Ben Lerner, *10:04*, Barcelona, Reservoir Books, 2014.

- 32 Citado por Iria Candela, *Contraposiciones: Arte latinoamericano contemporáneo 1990-2010*, Madrid, Alianza Forma, 2012, p.115.
- 33 Rodney Graham, "Rheinmetall/Victoria 8", en Dorothea Zwirner y Rodney Graham, *Rodney Graham*, Colonia, DuMont, 2004, pp. 154-155.
- 34 Véase por ejemplo A. L. Rees et al (ed.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, Londres, Tate Gallery Pub, 2011.
- 35 Erika Balsom, "A Cinema in the Gallery, a Cinema in Ruins", *Screen*, n° 50, 4, 2009, pp. 411-427.
- 36 George Baker et. al, "Artist Questionnaire: 21 Responses", *October*, n° 100, 2001, pp. 1-93, p. 25.
- 37 Matilde Nardelli, "Moving Pictures: Cinema and Its Obsolescence in Contemporary Art", *Journal of Visual Culture*, n° 8, 3, 2009, pp. 243-264.
- 38 Rodney Graham, "Rheinmetall/Victoria 8", p. 154.
- 39 J. David Bolter y Richard Grusin, *Remediation understanding new media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999
- 40 Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Madrid, Olañeta, 2012; "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Obras. Libro II/vol. 2*, Madrid, Abada, 2007, pp. 301-316; *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- 41 Véase Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- 42 Véase Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- 43 Walter Benjamin, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", p. 306
- 44 Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- 45 Hal Foster, *Diseño y delito, y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2003, pp. 123-144

- 46 *Ibidem*, p. 137. El término "asíncrono" – traducción de *non-synchronous*– proviene directamente de Ernst Bloch, "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, 11, 1977, pp. 22-38.
- 47 *Ibidem*, p. 139.
- 48 George Baker et. al, "Artist Questionnaire: 21 Responses", pp. 1-93.
- 49 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995; Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000; Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- 50 Joel Burges, *Out of Sync & Out of Work: History and the Obsolescence of Labor in Contemporary Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2018.
- 51 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1989.
- 52 Una visión crítica y compleja del residuo y su integración en la cultura contemporánea puede observarse en Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura (Cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2018.
- 53 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 47.
- 54 Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- 55 Elisabeth Guffey, *Retro: The Culture of Revival*, Londres, Reaktion Books, 2006.
- 56 Simon Reynolds, *Retromanía. La adición del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- 57 Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000, p. 28.
- 58 Hans Ulrich Gumbrecht, *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*, Madrid, Escolar y Mayo, 2010; François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

- 59 Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, p. 70.
- 60 Raphael Samuel, *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- 61 John Campopiano, "Memory, Temporality & Manifestations of Our Tech-nostalgia", en *Preservation, Digital Technology & Culture* (PDT&C), 43(3), 2014, pp. 75-85.
- 62 Byung-Chul Han, *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*, Barcelona, Taurus, 2021.
- 63 Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado, 2015, p.15.
- 64 Begoña Gómez Urzáiz (ed.), *Neorran-cios. Sobre los peligros de la nostalgia*, Barcelona, Península, 2022.
- 65 Andrés Hispano, "Guerra a la vista", en Antonio Monegal (Cooomp.), *Política y (po) ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 55-68.
- 66 Hito Steyerl, "En defensa de la imagen pobre", en *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp. 33-48.



this
isn't
real