

LA TEMPORALIDAD AUDIOVISUAL. LO ABIERTO Y LO CERRADO EN EL MOVIMIENTO

ARELLANO, Lara

mail.laraarellano@gmail.com

Cátedra Vitullo, FADU, Morfologías Audiovisuales

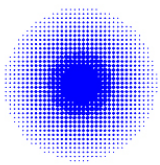
Resumen

Es propio de lo audiovisual componer en el tiempo. Una imagen que sujeta a la transformación cambia y posee duración.

Lo audiovisual tiene como objeto específico la representación de imágenes movimiento. Su especificidad es trabajar sobre el tiempo, es decir sobre la duración. Es por ello que encontramos ya en su definición esta tendencia de lo audiovisual a trabajar sobre un doble movimiento que va desde lo cerrado hacia lo abierto. La imagen audiovisual opera a través de cortes en movimiento que tienden a componer un universo. La cámara encuadra, encierra en una ventana. Pero a la vez tiende a desdibujar los límites de ese encuadre. Se mueve, se transforma, es abierta.

Para Deleuze La imagen-movimiento es un corte móvil (cuadro) que se relaciona con un Todo (aquello que cambia y no cesa de cambiar). Dicho Todo es lo Abierto ya que le corresponde cambiar incesantemente, es decir, tener duración. Así cada cuadro es un recorte en movimiento que se relaciona a través del montaje para restituir un todo. Para Deleuze el movimiento presenta así dos caras. Por un lado es lo que acontece entre los objetos representados o partes y por otro lo que expresa una duración o todo. El movimiento hace que la duración se divida en objetos y que al mismo tiempo dichos objetos se disuelvan y se reúnan en la duración.

Encontramos así un doble gesto: Por un lado el gesto de lo que compone, que tiende a cerrar (fijar) el sistema en el aspecto externo de las cosas



(microcosmos) encerrando sus partes en un cuadro, y por el otro lado el gesto que opera desde el vacío y que tiende a abrir dicho conjunto diluyendo sus límites y conectándolo activamente con un todo abierto (macrocosmos).

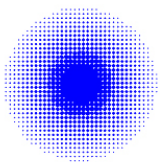
La búsqueda de la clausura siempre es forzada. Lo audiovisual no termina. Es un flujo que corre hasta diluirse, extinguirse en la pantalla que se apaga y que vuelve a su origen de pura oscuridad.

Al enfrentarnos a una obra audiovisual podemos preguntarnos qué es lo que la obra representa, pero a la vez qué es lo que la obra extingue. ¿Cómo diluye? ¿cómo retorna su flujo a la pura opacidad de la pantalla?

Existe así una doble composición del fuera de campo. Un fuera de campo concreto que puede ser o no actualizado por la obra (fuera de campo inmanente), y otro fuera de campo que solo puede ser sugerido e intuido desde la disolución del flujo audiovisual (fuera de campo trascendente).

La función poética de la obra audiovisual estará presente en el desenvolvimiento del flujo que va desde la composición hacia la disolución. El verdadero ritmo de la obra se encontrará definido a través de dicho movimiento. De esta manera podemos pensar el sistema representativo audiovisual en sentido amplio. Un sistema donde el vacío atraviesa la obra generando una especie de entidad "viva", siempre abierta, que rompe el desarrollo unidireccional. Así la obra trasciende su sentido lineal y adquiere una dinámica dialógica con el observador. La obra trasciende su condición de objeto y adquiere entidad a parir del encuentro con el espectador / observador.

Volvemos conscientes de esta entidad abstracta de lo temporal que hace a la naturaleza de lo audiovisual, pareciera ser una tarea no tan fácil de aprehender. Una larga tradición representativa parece volvernos poco aptos para abordar lo audiovisual desde su origen de imagen-tiempo. Tanto el cine y la televisión a través de sus



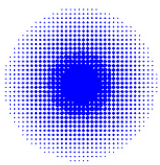
sistemas de representación hegemónicos parecieran operar sobre la duración de lo audiovisual en un único sentido: una imagen que es soporte de representación en la duración para crear un simulacro de realidad según los códigos vigentes de verosimilitud. Una imagen que se crea para traicionar su naturaleza de imagen y volverse transparente, es decir en apariencia fidedigna.

Si analizamos dicho sistema de representación, vamos a ver como el mismo se encuentra fuertemente ligado con el paradigma de pensamiento newtoniano-cartesiano. En este paradigma el espacio es concebido como un absoluto, constante y siempre en estado de reposo, abriendo una brecha entre lo que es el espacio vacío y la materia y no posee ambigüedad alguna. A la vez el tiempo es autónomo del mundo material, manifestándose como un flujo uniforme e inmutable desde el pasado a través del presente y hacia el futuro.

Esto conforma una idea, una concepción del espacio y del tiempo que podemos encontrar en sistemas de organización y de representación como el de la perspectiva y el de la narrativa en desarrollo lineal de una historia.

El sistema narrativo institucional del cine clásico (MRI) se encuentra basado en esta concepción del espacio y del tiempo. Un espacio que es percibido como un continuo, sin saltos, sin yuxtaposiciones en donde los objetos son dispuestos en el espacio de manera organizada. Un tiempo que es lineal, que se mueve de forma ordenada siempre en una única dirección.

Si pensamos en este tipo de organización y profundizamos en la naturaleza de lo audiovisual veremos que el modelo se encuentra, de alguna manera, forzando al medio para lograr construir un artificio que corrobora estas ideas de espacio y de tiempo. El *racord* justamente se constituye como el artificio a través del cual se intenta brindarle continuidad a un salto que siempre es discontinuo. Todo corte y todo empalme es discontinuo, pero el

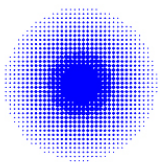


racord es el artificio que pretende “disimular” la naturaleza discontinua del montaje audiovisual.

Dicho modelo de representación encuentra sus antecedentes en otro tipo de artes, como la literatura del s XIX, el teatro de la caja a la italiana, la fotografía y la pintura naturalista. Este modelo concibe al mundo como un mecanismo de relojería perfectamente predecible ya que está gobernado por leyes inmutables y eternas. Todos los sucesos del mundo material obedecen a largas cadenas de causas y efectos que el hombre es capaz de dilucidar a través de su capacidad de razonamiento, es decir a través del uso de la razón.

El paradigma newtoniano cartesiano fue adecuado mientras la física se encargó de estudiar los fenómenos de nuestra experiencia directa del mundo. Cuando la física comenzó a observar más allá de los límites de nuestra percepción directa (el micro-mundo de los procesos subatómicos y el macro-mundo de la astrofísica, es decir cuando cambiamos de escala en la observación), este paradigma pasó a ser insostenible. Según la teoría de la relatividad el espacio no es tridimensional y el tiempo no es lineal. Ambos están íntimamente entrelazados y forman un continuo denominado “espacio-tiempo”. El tiempo no fluye de forma independiente de manera uniforme, sino que depende de la posición de los observadores y de sus velocidades relativas con lo observado.

Por otro lado el mundo subatómico presentó al ser observado una serie de ambigüedades que echan por tierra toda idea determinista del mundo. Básicamente la mecánica cuántica pone al observador en el centro de la escena, siendo éste quien determina qué es lo que finalmente se ve. El observador es algo así como el co-creador de lo que acontece frente a él. Si bien es un tema muy complejo para los no entendidos, al menos podemos entender este punto. Cuando estudiamos la materia en profundidad, todas esas leyes estrictas que parecían dominar se vienen abajo. A nivel subatómico la materia no existe en lugares determinados sino que “tiene tendencia a existir” y



la actividad atómica no ocurre en momentos determinados sino que tiene una “tendencia a ocurrir”.

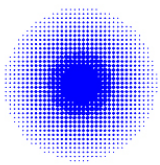
La nueva física exige cambios en los conceptos de espacio, tiempo, materia, causalidad lineal. También exige que podamos movernos con comodidad en el mundo de las paradojas, aunque rompan con nuestro sentido común.

De manera sincrónica con el nacimiento de un medio (en este caso el nacimiento de la Tv como sistema hegemónico de representación audiovisual) también nace la necesidad de abordar el medio desde su especificidad formal. Obras que desde una función metalingüística hablan del medio a través del medio.

Toda la obra del videoartista Nam June Paik pareciera moverse en torno a este objeto o propósito. Pensar el medio a través de la disfunción del medio. La distorsión como posibilidad de explorar al medio en su naturaleza.

Es de este modo como gesto de Nam June Paik al distorsionar con imanes la señal electromagnética de la tv en su obra “Magnet TV” parece devolver a esta pantalla a su grado cero de escritura temporal. Este gesto, desde ya conceptual, nos hace mirar a esta pantalla tal como es. Sin simulacros, sin apariencias, sin transparencias: una imagen que es señal temporal, una transmisión que tiene en común con su referente la duración y el acontecer.

“Three Egs” habla de la representación y su simulacro. Este objeto que parece ser visto como tres posibilidades que se repliegan unas sobre otras. Dos pantallas que muestran dos huevos. Uno es representado y el otro presentado. El representado necesita de su símil por fuera para que la fantasmagoría de la imagen sea posible. A la vez esos dos marcos que envuelven al objeto, que lo contienen nos lleva a preguntarnos dónde empieza y donde termina la representación. Es acaso eso que vemos dentro del televisor un huevo? Así la afirmación emblemática de “Esto no



es una pipa” de René Magritte pareciera acá volverse una pregunta. La ambigüedad de la representación audiovisual, su relación con el referente y la propiedad de ser una imagen en tiempo real parecen complejizar el problema.

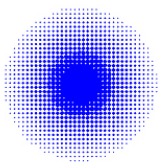
“Buddha TV” habla del tiempo siempre en presente de la representación de la imagen electrónica. Esta obra es quizás la más elocuente a la hora de pensar al medio desde su misma esencia temporal. La imagen del Buda meditando en ese acontecer temporal eterno del aquí y el ahora, siempre actualizado, siempre sumergido en una representación que ante todo es duración.

A través de todos estos gestos el artista logra llevar al medio a su grado cero de escritura. Llegar a ese grado cero nos permite realizar un movimiento conceptual frente a al mismo. Lo real de la imagen audiovisual no es su capacidad de simulacro, sino su capacidad de tener tiempo y duración. Lo real de esta imagen es su movimiento como señal y su condición de transmisión.

Volver sobre el medio atravesando dicho movimiento conceptual nos posiciona frente a él de una manera completamente diferente. Ya poco inocentes somos capaces de establecernos frente al medio. Ya no somos objeto pasivo del simulacro, sino sujeto consciente y posicionado.

Palabras clave

Temporalidad, Movimiento, Abierto, Cerrado, Video



Bibliografía

AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1986.

DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

DELEUZE, G.: *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1984.

YOUNGBLOOD, G. *Cine Expandido*. Buenos Aires, Editorial Untref, 2012.

Obras

NAM JUNE PAIK, Magnet TV, 1965.

NAM JUNE PAIK, Three Eggs, 1975.

NAM JUNE PAIK, Buddha TV, 1974.