
VIDEO-FLUJO-FOTO (RESINA)

Iñaki Billelabeitia Bengoa

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

Resumen

Entre el llamado 'cine de exposición' y el videoarte, término que se asocia a cierta condición pretérita, parecen hallar su lugar unas formas de videocreación que provisionalmente podemos designar como 'video de exposición'. En este sentido nos interesa atender al tratamiento de la temporalidad y a la ruptura del flujo normativo que el cine y el audiovisual contemporáneo contemplan a partir de una renovada tendencia a la estaticidad de la imagen. El recurso a la imagen deformada en el flujo temporal por ralentización, estasis o tomas largas contemplativas, establecen prácticas disruptivas que propician lo que Bellour calificó como 'efecto de pensatividad' -y que Barthes o Deleuze ya habían sugerido-. El texto aborda esta condición reflexiva considerando la dialéctica ocurrida a partir del giro del cine y el video hacia lo fotográfico y que ya fuera precedido de un proceso de *audiovisualización* de la propia imagen fotográfica. El encuentro entre el videoflujo y la fotografía-flujo configura así un área de tiempo y duración donde acontecen las formas postnarrativas contemporáneas propias del espacio expositivo.

Palabras clave: VIDEO DE EXPOSICIÓN; FOTOGRAFÍA; TIEMPO; DURACIÓN; VIDEOFLUJO

VIDEO-FLOW-PHOTO (RESIN)

Abstract

Between the so-called 'exhibition cinema' and video art, a term associated with a certain past condition, we seem to find a place for forms of video creation that we can provisionally designate as 'exhibition video'. In this sense, we are interested in the treatment of temporality and the rupture of the normative flow that contemporary cinema and audiovisuals contemplate from a renewed tendency towards the staticity of the image. The recourse to the image deformed in the temporal flow by slowing down, stasis or contemplative long shots, establishes disruptive practices that propitiate what Bellour called 'the effect of pensativity' - and align with ideas previously proposed by Barthes and Deleuze-. The text addresses this reflexive condition by considering the dialectic that has occurred by the turn from film and video towards the photographic, which was already preceded by a process of *audiovisualisation* of the photographic image itself. The encounter between video-flow and photography-flow thus configures an area of time and duration where the contemporary post-narrative forms, characteristic of the contemporary exhibition space, take place.

Keywords: EXHIBITION-VIDEO; PHOTOGRAPHY; TIME; DURATION; VIDEO-FLOW

Billelabeitia Bengoa, Iñaki. 2024. «Video-flujo-foto (resina)». *AusArt* 12 (1): 21-30. <https://doi.org/10.1387/ausart.25818>

Este verano, en el pinar que hay cerca de casa, nos pusimos a recoger resina. Solíamos hacer lo mismo en la infancia, nos mojábamos las manos en agua caliente y sumergíamos la resina para poder modelarla. A veces sólida y reseca, dejaba imaginar las formas que aún se recogían en ella, otras veces blanda y pegajosa nos permitía dar nuevas formas al material. La resina bajando por la corteza de los pinos, recordaba la imagen de «*Glue pour*» (*verter pegamento*), una de las obras que Robert Smithson realizaba allá por 1970 colocando un gran bidón de pegamento industrial en la cima de una colina y volcando el pegamento ladera abajo. La fotografía¹ resultante de la 'intervención temporal' –que representa la pieza–, es una diapositiva de formato 126 registrada con una cámara *Instamatic* por Christos Dikeakos. En la fotografía aparece una especie de lengua de color naranja brillante que saliendo de un agujero se derrama sobre una tierra negra. Una sustancia fluida que mientras avanza, absorbe pequeños guijarros y presenta en su superficie protuberancias topográficas así como burbujas, pliegues y estrías producidas por el propio magma en contacto con la presión o la temperatura. Durante su recorrido, la materia viscosa va deteniéndose debido a su propia naturaleza, la de ser un fluido sin memoria². Un estado que asume la quietud y suspensión del movimiento ocurrido entre el pasado fluido y el presente estático. Smithson se refería a este y otros trabajos, cuyo precedente sería «*Asphalt rundown*» (1969), como 'flujos'³. Los procesos de vertido de Smithson incorporan a la vez el concepto de flujo y la dialéctica movimiento y detención. Del mismo modo que la imagen fotográfica del brillante fluido resinoso, asume en su interior, la dialéctica del movimiento y la quietud, un poco como la resina de los pinos.

Henri Bergson afirmaba en *Materia y memoria* (1896), que la percepción –no la imagen– que ocurre en el presente, está ligada a la memoria y a partir de esta se produce una selección resultado de la cual se daría la imagen. Esta imagen resultante del *acto de percepción* se da como algo asociado a imágenes anteriores e imágenes en ciernes, es decir que se proyectan a futuro. Por lo tanto, las imágenes, incluidas las 'fijas', convocan y proyectan imágenes en '*coexistencia*', haciéndolas acontecer como imágenes en movimiento. Algo inherente al concepto de *duración* como *continuidad ininterrumpida* que Deleuze definiría en *El Bergsonismo como*; «la duración no es simplemente lo indivisible, sino lo que tiene un estilo muy particular de división; no es simplemente sucesión, sino *coexistencia* muy particular, *simultaneidad de flujos*» ([1968] 1987, 84), refiriéndose a la simultaneidad de dos flujos que ocupan la misma duración al estar contenidos en un tercero. Precisamente, es en el flujo de la imagen en movimiento, el videoflujo, donde la fotografía, la imagen detenida, parece interrumpir la diégesis para transportarnos a otro tiempo en el que convergen pasados y futuros.

El ojo y la mente experimentan un movimiento de proyección imaginaria provocada por la estasis en el flujo. Parece no haber fluidez en la imagen fotográfica, y a la vez está llena de una proyección de imágenes que coexisten en duración⁴. Precisamente, como afirma Sergio Mah (2010, 16), «podríamos

decir que hay una *inteligibilidad* (una inteligencia) que solo puede darnos la fotografía» y continúa «la fotografía es una práctica comprometida con acciones de corte y que cada imagen fotográfica siempre lleva consigo el indicio de una perturbadora interrupción que constriñe cualquier lógica sustentada de continuidad (...) pero que al mismo tiempo no impide que se formen movimientos (mentales, ficticios) que hacen que la imagen nunca se cierre ni se detenga de nuevo». Ocasionándose en consecuencia una apertura de la imagen en un tiempo duración que la estasis causa necesariamente en el video-flujo. Una especie de silencio o suspensión que torna la imagen abierta.

La imagen que *acontece*⁵ en la fotografía del vertido de Smithson, desarrolla 'deformaciones' –ralentización y estasis– en el sentido de otras temporalidades en una única. Refleja cualidades sensibles que Bergson ya observaba como una «*diferencia de ritmo de duración, una diferencia de tensión interior*» (Bergson 2006, 253). Una condición *heterócrona* por la que «(...) vemos siempre que los flujos, *con sus diferencias de naturaleza, sus diferencias de contracción y de distensión*, se comunican en un único y mismo Tiempo» (Deleuze [1968] 1987, 86). Una condición que Mieke Bal también señala como la experiencia de politemporalidad en el concepto de heterocronía⁶ (2018, 10), que se produce como resultado de cambios en la dinámica de la imagen y su comprensión. Hacernos conscientes de esa condición interna de la imagen, provoca, como decimos, una reveladora desaceleración y apertura en el acto de mirar, una suspensión o *abismo*⁷ de naturaleza temporal.

–

El *abismo* originado por la suspensión (interrupción de flujo) que se produce en la imagen fija del cine es lo que Raymond Bellour sugiere cuando habla del espectador pensativo; «La foto se convierte, así, en una detención en la detención; entre ella y el film del que surge, siempre, inextricablemente, se mezclan dos tiempos, pero nunca se confunden. En esto, la foto tiene un privilegio sobre todos los efectos gracias a los cuales el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelve también un espectador pensativo» (Bellour [1990] 2002, 82). Eso que ya Barthes atribuía al propio fotograma⁸ en tanto que *pensatividad* y que Laura Mulvey también destacaba apuntando que «sobre todo por medio del silencio esencial del cine, las nuevas tecnologías ofrecen al espectador tiempo para detenerse, mirar y pensar» (2003, 81). En definitiva la consistencia narrativa del videoflujo se ve alterada, deviene fotográfica en el sentido de que «se fragmenta en el momento que el fotograma toma más relevancia que el movimiento» (Miró 2006, 32). La suspensión del movimiento es precisamente la estrategia pensativa que Chris Marker convertía en el soporte material del film *La jetée* (1963) o la célebre alteración que Douglas Gordon realiza sobre el film *24 hour psycho* (1993) ralentizando al extremo (2 fotogramas por segundo) la conocida película *Psycho* (Alfred

Hitchcock, 1960), hace que el dispositivo de proyección diseccione y abra el tiempo en duración. Esta apertura por suspensión (en sentido inverso), es también *Sixty minute silence* (1996) de Gillian Wearing que agrupaba a 26 agentes de policía para que posasen inmóviles durante una hora frente a la cámara de video. Aparentemente funciona como una toma fotográfica en la que se solicita un esfuerzo de disciplina policial, pero la inmovilidad y el silencio propios de la fotografía son incumplidos constantemente.

Mediante el uso de una variedad de operaciones, la dialéctica entre la imagen en movimiento y la imagen fija, condiciona nuestra comprensión del tiempo y con ella el propio contenido fílmico. De manera que las contaminaciones que esta dialéctica alimenta, contradicen la escisión modernista que distinguía cine y fotografía como medios específicos con identidades autónomas. De manera que esta indudable conjunción, subrayada por la idea de un campo en expansión de la fotografía (Baker 2008) hacia *procesos de audiovisualización*, descubre, de manera paralela, un desplazamiento de la imagen en movimiento hacia, podríamos decir, *procesos de 'fotografización'*, aquellos inducidos por la *construcción* de un 'movimiento interno' (Mira 2013, 329) propio de la fotografía. A propósito de ello Bellour se preguntaba; *¿Y si en ese movimiento incesante por el que buscamos constantemente animar su terrible fijeza (la de la fotografía) el cine pudiera pensar en desacelerar el suyo?* ([1990] 2009, 72), proponiendo en su respuesta el desplazamiento del régimen de enunciación propio de la ficción clásica y afirmando que el cine siempre ha dado «tiempos de detención durante los cuales la fascinación fílmica, de repente, parece volverse sobre sí misma para producir efectos (más o menos visibles) de contemplación y de pensamiento» (ibíd., 73). Ejemplo de ello son las numerosas manifestaciones de detención y deformación del videoflujo que podemos descubrir en el cine y *video de exposición* contemporáneos⁹. Una especie de *video-flujo* y *foto-flujo* en coexistencia.

—

Los planos que se detienen en tomas largas para llevarnos a una mirada pausada, recuerdan, entre otras, las tomas de soledad cotidiana en films¹⁰ como *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman. Este sentido contemplativo de la mirada pensativa –que lo fue de un cine de autor– es propio de cierto audiovisual contemporáneo y es en la galería, el centro de arte o el museo donde mejor se responde a la pregunta anteriormente formulada por Bellour. Se da en la forma de *cine de exposición* (Royoux 1999), *video de exposición* o de la *film-installation*, donde el tiempo de contemplación está pensado y acomodado al margen de modelos comerciales. Encontramos cada vez más, piezas e instalaciones que trabajan formas discontinuas, detenidas o ralentizadas, movimiento regresivo, repetición y bucle, ... de manera que esa heterocronía de la *máquina de tiempo*¹¹, como Mieke Bal denomina a la instalación de video, se

experimenta de modo acentuado en el espacio galerístico, un espacio que parte de una atemporalidad propia del 'templo' alejado del ruido de la calle y del tiempo cronológico. En cierto sentido parecen apartarse del tiempo capitalizado y consiguen introducirnos en una coexistencia de tiempos otros (aquellos que alteran la experiencia de un tiempo cronológico segmentado por los estándares de la disciplina y la producción).

En esta línea de enfrentamiento ante la urgencia, Sharon Lockhart rueda *Lunch break* (2008), un largo travelling a través de un estrecho pasillo de una nave industrial, mientras sus trabajadores hacen un descanso en su producción. La artista, es capaz de trastocar nuestra percepción de las imágenes, la aprehensión del tiempo y el espacio fílmicos, a través de un posicionamiento en la práctica, propios del cine contemplativo y el cine estructural. La película consta de un único plano secuencia, donde la cámara avanza por el largo pasillo, de forma muy lenta pero continua, dejando atrás empleados y taquillas. Quien contempla se sumerge en una experiencia espacio-temporal en la que la monotonía y la cotidianidad de un acto en teoría intrascendente, adquiere una nueva relevancia y significado. Ese momento de respiro y de pausa es dilatado de forma extrema ralentizando el movimiento, creando una sensación de suspensión temporal, en el que la filmación del descanso de 10 minutos se convierte en 83 minutos de proyección. La imagen casi detenida se acerca a la fotografía. Detrás de esta aparente simpleza y trivialidad, se plantea una mirada crítica sobre el descanso en el trabajo, aquello que para unos supone un descenso de productividad y por lo tanto de ganancias, y para otros la necesidad de recuperar un tiempo para sí mismos. Lockhart decidió grabar este momento de tregua en las labores productivas, después de seguir durante más de un año las actividades de los empleados de la fábrica. «La artista descubrió que la pausa de una hora se encuentra de hecho amenazada: para aumentar la productividad y ser más competitivas, cada vez más fábricas han comenzado a establecer horarios para escalonar los turnos, de modo que menos trabajadores almuercen juntos. (...) La primera sensación al ver esta obra es que el tiempo se alarga. Incluso para aquellos que estén acostumbrados al tiempo ralentizado de buena parte del cine de vanguardia y su resistencia a la narrativa, *Lunch Break* puede parecer especialmente atenuada, aún más pronunciada porque la cámara se mueve en el mismo sentido que la mirada. (..) se podría decir que en esta película coexisten varios sentidos del tiempo en varias partes de la imagen. En el centro parece haber pocos cambios, pero en los márgenes todo está constantemente escurriéndose del cuadro; de hecho, la imagen parece estar moviéndose a mayor velocidad» (Godfrey 2009)¹².

La ralentización extrema en el caso de Lockhart, al igual que en el caso de Douglas Gordon u otros¹³, no supone la mera utilización de un efecto que opera en las convenciones de la tecnología de la posproducción propia de las industrias culturales, sobre todo del videoclip y la publicidad, sino que supone una disrupción, un *extrañamiento* alejado del consumo de imágenes

convertidas en clichés. Aun a pesar de haber derivado mayoritariamente en tics recurrentes, las estrategias del videoclip o video musical, han influido significativamente, en las maneras *poscinemáticas*¹⁴ de muchxs artistas contemporáneos. Es el caso de Boudry/Lorenz que precisamente hacen uso de las alteraciones de velocidad, detención y movimiento regresivo. La instalación fílmica se erige en un espacio de contemplación a la vez que de participación. La proyección de Sharon Lockhart solicitaba en la contemplación una resistencia física –perceptiva– además de política¹⁵, en el caso de Boudry/Lorenz la *resistencia* quiere además hacernos partícipes in-situ, aquella que en la contemplación lleva la participación física de lxs espectadores ya sea a través del baile o de la intervención con el espacio. Elisabeth Lebovici se refiere a estas instalaciones como espacios intermedios; «El mismo término ‘instalaciones fílmicas’ contiene algo fijo y algo en movimiento. Lo cual quiere decir que se abre un espacio ‘entre’, un *antro* vibratorio que rehúsa encarnar por completo ninguno de esos dos estados de la imagen; por ejemplo, la fotografía o el cine, el *tableau vivant* o la performance, la rememoración o el porvenir» (Lebovici 2022, 93). Valiéndose de estrategias como la lentitud extrema, la falta de sincronización, los cambios de ritmo, la quietud y las pausas, no podemos determinar si las personas que performan en la imagen avanzan o retroceden, si se detienen o no, si están bailando lentamente o si esa cadencia lenta es un efecto de posproducción, de manera que la dinámica del tiempo y la duración está deformada en varios sentidos a la ‘contra’. El flujo de imagen se deforma, como en la resina o el pegamento, de manera lenta y viscosa.

Referencias bibliográficas

- Bakker, George. 2008. ‘Photography’s expanded field’. En *Still moving: Between cinema and photography*, edited by Karen Beckman & Jean Ma, 175-188. Durham NC: Duke University. <https://doi.org/10.1215/9780822391432-013>
- Bal, Mieke. 2018. «El tiempo que se toma». *Contra-Narrativas*: 8-21. <https://www.um.es/artlab/index.php/revista/the-time-it-takes-el-tiempo-que-tarda/>
- Barthes, Roland. (1980) 1989. *La cámara lucida: Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja Barcelona. Paidós
- Bellour, Raymond. (1990) 2009. *Entre imágenes: Foto, cine, vídeo*. Traducido por Adriana Vettier. Buenos Aires: Colihue
- Bergson, Henry. (1896) 2006. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Prólogo, María Pía López; traducción, Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus
- Boudry, Pauline & Renate Lorenz. 2022. *Stages*. Edited by Övül Ö. Durmuolu. Leipzig: Spector
- Brea Cobo, José Luis .1996. «El inconsciente óptico y el segundo obturador: La fotografía en la era de su computerización». *Papel Alpha* 1

- Brea Cobo, José Luis. 2002. *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca
- Deleuze, Gilles. (1984) 1994. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós
- Deleuze, Gilles. (1985) 2010. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Madrid: Paidós
- Deleuze, Gilles. (1968) 1987. *El Bergsonismo*. Traducción de Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra
- Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux & Javier Arnaldo Alcubilla. 2018. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Prólogo de Alberto Satamaría; traducción, Inés Bértolo. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Godfrey, Mark. 2009. «Sharon Lockhart's lunch break». *Parkett* 85
- Lebovici, Elisabeth. 2022. 'To persist, to resist, to insist'. En *Stages*, Pauline Boudry & Renate Lorenz; edited by Övül Ö. Durmuolu, 80-99. Leipzig: Spector
- Mah, Sergio et al. 2010. *El tiempo expandido*. Catálogo de PhotoEspaña. Madrid: La Fabrica
- Mira Pastor, Enric. 2013. «Movilidad/inmovilidad: Iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía». *Archivo de Arte Valenciano* 94: 321-341. <http://hdl.handle.net/10045/39261>
- Miró González, Neus. 2006. «Del videoart al postcinema». Monográfico «*Postcinema: Vídeo+cine+digital*», *Q-Creació Artística i Patrimoni Cultural* 7: 29-35
- Mulvey, Laura. 2003. «Stillness in the moving image: Ways of visualising time and its passing». En *Saving the image: Art after film*, edited by Tanya Leighton & Pavel Büchler, 81. Glasgow: Centre for Contemporary Arts
- Royoux, Jean-Christophe. 1999. «Por un cine de exposición: Retomando algunos jalones históricos». *Acción Paralela* 5
- Uribe Urbieto, Kirmen. 2019. *17 segundo*. Zarautz: Susa

Notas

1. Fotografía de *Glue Pour*; <https://canadianart.ca/features/robert-smithsons-vancouver-sojourn-glue-pour-1970/>
2. Según la mecánica de fluidos, esta sería la naturaleza del comportamiento propio de los fluidos no newtonianos; aquellos en los que su viscosidad varía en relación a las diferentes condiciones de flujo. En contraposición al agua, fluido newtoniano, la resina o el pegamento, caracterizadas mediante otras propiedades *reológicas*, se comportan de manera diferente cambiando su viscosidad.
3. O los que le siguieron: *Concrete Pour* (Chicago); *Glue Pour* (Vancouver); *Partially Buried Woodshed* (Kent, Ohio)

4. En este sentido la representación fotográfica propone en muchos casos y de manera física un tiempo sintetizado. La representación fotográfica, actualmente postproducida digitalmente, ya no contiene solamente la duración del instante en el que se registra, sino que este puede combinar otros momentos de registro. Un modo de ensanchar el tiempo de captura como proponía Jeff Wall en un segundo tiempo de procesamiento, expandiendo el tiempo interno de la fotografía hacia un dimensionamiento *cinemático* de la imagen. Como decía Brea (1996, 21): «El resultado es una ‘cinematización’ de la imagen, que la vuelve susceptible de recorrido, de lectura. Merced a ello, la narración entra en la fotografía, y el tiempo expandido de relato se expone, en correspondencia, al paseo receptor del ojo que se toma por su parte en ella un tiempo expandido de lectura. El tiempo de la imagen es así un tiempo-movimiento, un instante-devenir».
5. José Luis Brea planteaba, hasta la llegada del cine, la irrepresentabilidad del diferir en el tiempo, la duración, el transcurrir de las cosas y su continuo cambiar «el más grande ‘acontecimiento’ que en la órbita de lo visual, de la imagen, caracteriza a nuestra época es, precisamente, el del surgimiento de una imagen-movimiento, de una imagen-tiempo (para utilizar la expresión acuñada por Gilles Deleuze) (...) Un acontecimiento que lo es también en el sentido de que se refiere precisamente al comenzar a darse de la imagen, de la representación, como un acontecer, como un transcurrir, como el diferirse mismo de la diferencia, no como algo definitiva y estáticamente dado, siempre idéntico a sí mismo».
6. La autora lo explica desde una idea que implica una articulación en los ámbitos socio-económico, cultural o biológico-; «Debido a que funcionamos muy a menudo en modo multitarea, también nos encontramos multi-temporalizados: viviendo simultáneamente ritmos diferentes en un mismo tramo de tiempo. Yo llamo a esta experiencia multi-rítmica como heterocronía. La heterocronía es decisiva en nuestra experiencia del tiempo, y ningún reloj homogeneizado puede regular eso. Yo sostengo que en la comprensión de las imágenes se debe tener esto en cuenta» (Bal 2018, 10).
7. Un abismo propio de la fotografía, aquel que surge entre el momento registrado y el momento de mirar. «Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento» (Didi-Huberman, Chéroux & Arnaldo, 2018, 44).
8. «¿Es que acaso en el cine añado algo a la imagen? –No lo creo; no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; sino, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*; de ahí, para mí, el interés del fotograma» (Barthes [1980] 1989, 94-95).

9. Lo vemos en las obras de artistas como James Coleman, David Claerbout, Gillian Wearing, Douglas Gordon, Julian Rosefeldt, Bill Viola, Sam Taylor-Wood, Fiona Tan, Boudry & Lorenz, Reynold Reynolds, Peter Strickland, Steve McQueen, Sharon Lockhart o Mark Lewis entre otros.
10. Cineastas como Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski, Béla Tarr, Alexander Sokurov, Huillet y Straub, Wim Wenders, Theo Angelopoulos, Tran Anh Hung, Tsai Ming Liang, Lucrecia Martel, Apichapong Weerasethakul, Pedro Costa o Alice Rohrwacher entre muchos otros han aprovechado la toma larga, la toma fija y el plano secuencia para desacelerar los tiempos y distanciarse del ritmo frenético del espectáculo de cine la televisión.
11. La videoinstalación es una *máquina del tiempo*. «El tiempo como algo que debe ser explorado por una máquina, considerado como una construcción, o como el elemento de la vida social que sugiero con mi término de 'heterocronía'. (...) Esta máquina del tiempo que es la videoinstalación --y en su estela, la imagen en movimiento como tal, y la imagen en sí misma-- trabaja, no explorando el tiempo, pero sí espesándolo (Bal 2018 12-20).
12. Con este único gesto, Lockhart remite a varios precedentes históricos: la profundidad de la perspectiva renacentista, el espacio registrado por las cámaras fotográficas, el zoom de *Wavelength* (1967), de Michael Snow, y el emplazamiento de *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr. También vienen a la memoria las piezas «*Corridor*» de Bruce Nauman.
13. Vemos alteraciones en la representación de la temporalidad, en piezas que llevan de un extremo temporal al otro esa idea de duración en devenir; desde el «*Segundo de eternidad*» propuesto por Marcel Broothaers pasando por la pieza de inmovilidad de 60 minutos de Gillian Wearing o la mencionada de Gordon de 24 horas, hasta la performance «*Time clock piece*» de las horas de un año de Tehching Hsieh.
14. El *postcinema* es definido por José Luis Brea (2002, 27) como «la aparición del postcinema, por efecto del impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad y el clip musical en el propio discurso --en cierto sentido postficcional, postdramático-- del cine. (...) La actual aparición de un cierto 'cine de exposición' --por ejemplo el de Douglas Gordon-- o toda la actual corriente del film by artists, hubiera sido impensable sin la previa aparición de un postcinema, de un dominio hibridado de la imagen movimiento en el que las estructuras narrativas y postnarrativas de los discursos de la televisión y el cine han colisionado y visto sus formas autónomas deconstruidas. Al respecto, insisto, el impacto del lenguaje del spot publicitario y sobre todo del clip musical --en su extraordinario poder de ofrecer su propio «retrato de generación», en su capacidad de componer un marco de colectivización de la experiencia, organizando las figuras del deseo y toda la proyección del *self*-- esas dos microformas han jugado, en todo caso, una baza fundamental».

15. «Solo diecisiete segundos pasa el visitante mirando un cuadro. Diecisiete segundos de media. Es lo que nos dijo la guía del Joan E. Goodman Metropolitan Museum Of Art. Dicen que ya han hecho la investigación. Ese es el tiempo que podemos dedicar a un cuadro en nuestros tiempos locos. Puestos a pensar, el ritmo de la poesía es completamente distinto. Poesía es parar el tiempo, poesía es mirar, poesía es prestar atención a lo que va a desaparecer». Fragmento del prólogo de la última colección de poemas de Kirmen Uribe que recoge poemas escritos durante diecisiete años (Uribe 2019, 9).

(Artículo recibido: 20/12/2023; aceptado: 12/01/2024)