

FICCIONES DEL TIEMPO EN LA MESA
DIGITAL DE DISECCIÓN

RODOLFO BISCIA

I.

ESTÉTICA DE LA VIDEOINSTALACIÓN

Fotografía, dibujo, escultura, diseño sonoro, danza, performance... Casi no hay forma del arte que, congregada por la fuerza hospitalaria del video, no haya acudido a la reunión que Silvia Rivas propone en su obra. Para Raymond Bellour, la importancia del videoarte reside precisamente en su capacidad para operar pasajes entre lo móvil y lo inmóvil, entre los compartimentos estancos de la foto, el cine o el video mismo, entre la analogía fotográfica y todo aquello que la transforma: “El video es ante todo un propagador de pasajes”.¹

Es que el videoarte encarna de manera paradigmática el dominio virtual donde tienen lugar todas estas transiciones, un intersticio que Bellour eligió llamar “el entre-ímagenes”. En sus sugestivos ensayos, el autor francés acaba proponiendo así una poética expandida de las artes visuales, a la medida de ese espacio capaz de cobijar tantas expresiones y medios en su relación entreverada.

La videoinstalación funciona a fin de cuentas como un medio de medios o, mejor, como un *metamedio*. Boris Groys ha razonado bien este carácter inclusivo, y configurador del espacio, propio del arte de instalación:

Con frecuencia se le niega a la instalación el estatuto de una forma estética específica porque no es obvio a qué medio pertenece. Los medios artísticos tradicionales se definen por un soporte material específico: tela, mármol o película. El soporte material del medio instalación es el espacio mismo.²

Lugar de los tránsitos y matriz de las transformaciones, la instalación no tarda en aliarse con las posibilidades del video para apurar la puesta en crisis, cuando no la licuefacción, de los soportes tradicionales. Silvia Rivas logra transformar ese vértigo en una coreografía sutil en la que se mezclan materiales y cuerpos, variedades de la performance, pequeños y grandes formatos, lo inespecífico y lo *site-specific*.³ No solo la fotografía, sino el propio acto fotográfico puede hacerse presente en la obra: es el caso de las *Instantáneas* de la serie *Tiny Events* (2006), donde el video incorpora el sonido y el corte espaciotemporal que produce el obturador de la máquina fotográfica.⁴

La estética de la instalación habilita a la artista a usufructuar sin prejuicios los estados de la técnica, los diversos soportes y la materia prima de sus construcciones inasibles. ¿Se trata, entonces, de la fuerza de la pura proyección lumínica, configuradora de los espacios en su simple intangibilidad corpuscular? De hecho, podría pensarse que, en la obra de Rivas, la videoinstalación opera como el punto de llegada de la desmaterialización y, a la vez, como un nuevo punto de partida para volver a los materiales. Por-

¹ Raymond Bellour, “El entre-ímagenes”, en *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, traducción de Adriana Vettier, Buenos Aires, Colihue, 2009, pp. 11-17; cf. p. 14.

² Boris Groys, “Política de la instalación”, en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, traducción de Paola Cortes Rocca, Buenos Aires, Caja Negra, 2015, pp. 49-67; cf. p. 54. En torno a este punto, también son útiles las consideraciones que Juliane Rebentisch desarrolla en su libro *Aesthetics of Installation Art* (New York, Sternberg Press, 2012).

³ En la propuesta de Boris Groys, el arte de instalación puede hacer realidad la paradoja de combinar la lógica del *non-lieu*, que Marc Augé propuso para pensar la topología de la sobremodernidad, con la del *site-specific*, que provino de una autorreflexión de la escultura contemporánea: “La instalación artística es un *no-lugar específico*, y puede ser instalado en cualquier parte durante cualquier período de tiempo” (“Política de la instalación”, en *Volverse público...*, *op. cit.*, p. 59, las cursivas son nuestras).

⁴ Para esta cuestión, resulta imprescindible aludir al trabajo de Philippe Dubois *El acto fotográfico y otros ensayos*, segunda edición, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, 2015; en particular, véase el capítulo 4, “El golpe del corte. La cuestión del espacio y el tiempo en el acto fotográfico”, pp. 169-220.

⁵ Acerca de esta discusión, conviene consultar el provocativo texto de Claire Bishop "Digital Divide", en *Artforum*, septiembre de 2012; hay una excelente versión en español: "Brecha digital", traducción de Silvina Cucchi, cuaderno en *Otra Parte. Revista de letras y artes*, n° 22, verano de 2010-2011, pp. 43-50. "Hoy", escribe malévolaemente Bishop, "ninguna muestra está completa si no incluye algún tipo de tecnología aparatosa y obsoleta, el suave ruido sordo del carrusel de un proyector de diapositivas o el zumbido de un rollo de película de ocho o dieciséis milímetros" (p. 44 de la traducción española).

⁶ Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", en *October*, vol. 1, primavera de 1976, pp. 50-64. A partir de un complejo análisis de obras de Vito Acconci, Lynda Benglis y otros artistas, Krauss plantea la hipótesis –sin duda abusiva y controvertible– de un narcisismo inherente al videoarte como medio en cuanto tal.

⁷ En mi opinión, la obra de Rivas logra eludir de esta manera las paradojas éticas de la performance delegada que Claire Bishop critica en buena parte del arte contemporáneo de inclinación social: cf. "Performance delegada: subcontratar la autenticidad", traducción de Francisco Ali-Brouchoud y Silvina Cucchi, cuaderno en *Otra parte. Revista de letras y artes*, n° 22, verano de 2010-2011. Este ensayo es una versión abreviada del texto que luego ocuparía el octavo capítulo del libro de Bishop *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012 (cf. "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity", pp. 219-239).

⁸ Boris Groys, "Política de la instalación", en *Volverse público...*, op. cit., p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰ Raymond Bellour, "La utopía video", en *Entre imágenes...*, op. cit., pp. 53-66; cf. p. 63. El análisis de Bellour se muestra todavía muy deudor del auge de la televisión en los años ochenta, pero no pierde nada de su pertinencia al ser resituado en el contexto de la implosión de los medios digitales de la actualidad.

que las técnicas más tradicionales, en las que Rivas exhibe un conocimiento y una destreza tan profundos, dialogan sin disonancias con la progresión de la obra en video. Así la artista puede volver al dibujo en los borroneos performativos del grafito de la serie *Odisea invisible* (2012–2014), o cultivar la propensión artesanal de la serie *Layers* (2007–2009), donde, renunciando al bastidor evanescente de la pantalla, rematerializa una metáfora del lenguaje digital para disponer una asombrosa superposición de *stills* videográficos, papel vegetal y alfileres.

Este carácter inclusivo y elástico de la videoinstalación se conjuga, en la obra de Silvia Rivas, con un rigor formal no exento de correlatos que son a la vez éticos y estéticos. Preservando cierto espacio de autonomía y austeridad, sus videos no dialogan ni con la televisión ni con la tradición cinematográfica, y evitan de plano todo registro meramente documental. Sofisticadamente tecnológicos, tampoco se regodean en la nostalgia que muchos creen oportuno cultivar en torno a los medios predigitales.⁵ Cabe recordar que, en una intervención célebre, Rosalind Krauss argumentó que cierto narcisismo resultaba tal vez endémico en el género del videoarte.⁶ Rivas escapa también a esa acusación tan masiva al escamotear o exponer con suma discreción su propio cuerpo: rehúye el culto del yo y las formas de autofiguración y, en su lugar, elige trabajar con *performers*, por lo general profesionales y remunerados. De esa manera, no solo logra trascender el solipsismo estético en variadas formas de piezas en colaboración, sino que accede a construir su obra más idiosincrásica a través de una forma virtuosa de la *performance delegada*.⁷

De acuerdo con Boris Groys, el artista se transforma en legislador del espacio de su instalación: al expandir el dominio de sus derechos soberanos, lo que pone en juego es un modo de privatización simbólica del espacio público de exhibición.⁸ Respetuosa soberana de un mundo autónomo, a la medida de sus deseos, Rivas también legisla los límites de un espacio que resulta hospitalario con sus espectadores potenciales. Porque, como un arca receptiva a todos los medios, la videoinstalación crea sus propias concepciones de recepción, diversas pero no antagónicas respecto de las que nos proponen otras formas más tradicionales del arte. Es por eso que Groys explica: "La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte".⁹ Para Bellour, en la misma línea, el video se solidariza naturalmente con el arte de instalación para plantear una resistencia contra el flujo audiovisual:

La instalación es, para la gran mayoría de los artistas del video, el lugar de esa resistencia. La instalación induce un espacio a la vez físico y virtual en el que el espectador se vuelve a apropiar, a su gusto, de los conceptos que toman a la institución de forma oblicua, abriendo el camino hacia una interacción tanto crítica como imaginaria.¹⁰

Como veremos luego, esa resistencia se da en la obra de Rivas como una puesta en suspenso de la temporalidad, una detención forzosa que, sin exigir ningún reto de permanencia por parte del espectador, requiere tan solo un momento de su atención para sumirlo de inmediato en hipnóticas ficciones del tiempo suspendido.

II.

EL UMBRAL DE LA FICCIÓN

Basta un recorrido somero por la (relativamente breve) historia del videoarte para constatar la predilección que exhibe el medio por la dramaturgia de las fuerzas elementales, esa metafísica básica que, en su interacción audiovisual, despliegan el agua, el aire, el fuego y la tierra. Pero la obra de Rivas, tan sensible a las metamorfosis de los materiales como a los estados del tiempo –en su doble aspecto del tiempo cronológico y del tiempo climático–, es también solidaria con una forma reflexiva y discreta de la ficción.

En las piezas de Rivas se incuban mil historias posibles, cuya condición larvaria acrecienta su poder sugestivo. Es otra vez Raymond Bellour quien aporta las coordenadas para el análisis de esta cuestión. Según el teórico francés, las artes audiovisuales se mueven entre dos extremos: por una parte, el de la ficción como grado cero; por otra, el de la narración. En un polo, tenemos un centro abstracto o drama mínimo que crea una relación de acontecimientos entre al menos dos elementos; en otro, la narración y toda la parafernalia ilusionista con que el cine nos tiene fascinados desde hace más de un siglo.¹¹ Más cerca por naturaleza del polo abstracto o minimalista, el cine experimental y el videoarte compartirían una obstinada voluntad de escapar de tres compromisos: la omnipotencia de la analogía fotográfica, el realismo de la representación y el régimen de creencia del relato.¹²

Aunque la historia del arte audiovisual confirma sobradamente sus tesis, Bellour se pregunta si es posible, formalmente, que el video tienda hacia la ficción despreocupándose a la vez por las aventuras de la trama.¹³ No hay dudas de que la obra de Silvia Rivas ofrece una respuesta contundente a esa pregunta. Sus ficciones, en efecto, repiten una fórmula que, exitosamente, combina el movimiento y su detención. En principio, el ritmo visual y sonoro genera el guión. Por lo general hay, por un lado, un grano de ficción, desprovisto de todo lo superfluo, de toda peripecia redundante; por otro, la recurrencia, virtualmente infinita, del *loop*. De esa manera, los *Pequeños paraísos ensamblados* (2014–2015) presentan el escenario portátil –a la vez sofisticado y precario, sustitutivo en cualquier caso– para el disfrute potencial. *Insomnio* (2004) nos enfrenta a la matriz obsesiva de todos los actos virtuales de una mañana futu-

¹¹ Raymond Bellour, “Los bordes de la ficción”, en *Entre imágenes...*, op. cit., pp. 155-163.

¹² *Ibid.*, pp. 156-157.

¹³ *Ibid.*, p. 160. También resulta iluminador, al momento de analizar los umbrales de ficción en el videoarte, el abordaje que propone Helen Westgeest desde un marco de las artes comparadas: “Repetition and Fragmentation in Narrative: Videos’s Appropriation and Subversion of Classical Cinema”, en *Video Art Theory. A Comparative Approach*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2015, pp. 164-190.

¹⁴ En su libro *Rumour and Radiation: Sound in Video Art* (New York, Bloomsbury, 2015), Paul Hegarty presenta capítulos casi monográficos sobre la cuestión del sonido en la obra de videoartistas como Bill Viola, Bruce Nauman, Gary Hill y muchos otros.

¹⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1996, p. 310. Para la cuestión del fuera de campo sonoro, conviene consultar a Michel Chion, *La audiovisión*, traducción de Antonio López Ruiz, Barcelona, Paidós, p. 75 y ss.

ra. *Paisaje a definir* (2008–2009) es, desde su mismo título, la apertura de una coordenada de posibilidades que surge tan solo de la interacción fantasmal entre un río brumoso y una intempestiva lluvia de pétalos; lo mismo ocurre con los títulos de *Episodios llanos* (2005) o *Pequeño acontecimiento* (2005), que aluden a la miniaturización y el aplanamiento de los sucesos, sin que pongan en duda su carácter significativo. En *Horizonte partido* (2006) interactúan los gestos parsimoniosos de los jóvenes *performers* con *travellings* que muestran los rastros de una calle luego de una noche de sábado; a intervalos, irrumpe una llovizna de pétalos y, sobre el trípode de configuraciones, se conjura otro relato en potencia. A la manera de un haiku audiovisual, *Anubis perdido* (2002) presenta el vagabundeo a la vez movedizo y estático de un perro, puntuado por las fases de la Luna. La enumeración podría continuar. Si la videoinstala- ción es el lugar privilegiado de los pasajes, también es el medio propicio para esos pequeños devenires de la ficción que Rivas se las ingenia en fraguar de umbral en umbral.

En *Zumbido* (2010), la mano de la *performer* se expone a un ominoso enjambre digital sin que la escena llegue a organizar una ficción completa, como ocurre con el melodrama sentimental que Hitchcock necesita desplegar en torno a Tippi Hedren y el ataque de los pájaros en su memorable película de 1963. Más acá del régimen del suspenso y de la construcción de una trama o de un conflicto entre personajes, Rivas dispone un núcleo de ficción abstracta, montando un dispositivo de espacialización audiovisual cuyo diseño sonoro es tan elaborado como el tratamiento de la imagen.¹⁴ En otros trabajos, las aceleraciones, desaceleraciones, sustracciones, adiciones y superposiciones contribuyen a deshacer o poner en cuestión el “contrato natural” entre imagen y sonido: *Notas sobre el tiempo* (2001), *Llenos de esperanza* (2003) y *Pequeño acontecimiento* (2005) valen, entre otros, como casos de esta tendencia. Pero, finalmente, la alianza audiovisual también puede hacerse valer en su diferendo de disyunción. *Daño inminente* (2014–2016), por ejemplo, logra plasmar formalmente ese desafío a través de la dislocación entre la serenidad impoluta de una naturaleza muerta y la amenaza nunca materializada que anuncia el zumbido de una mosca. Rivas conjura aquí la noción de *fuera de campo sonoro*, que Deleuze concibió para pensar ciertas experiencias radicales del cine moderno: “Ciertamente, no es el cine parlante el que inventa el fuera de campo, pero es él quien lo puebla, y quien llena lo no visto visual con una presencia específica”.¹⁵ La asincronía entre imagen y sonido opera también en trabajos fundamentales como *Todo lo de afuera* (2004) y en algunos recodos de las otras obras ya citadas. En cualquier caso, el sofisticado diseño de la espacialidad sonora contribuye a enriquecer la escena audiovisual y los gérmenes de ficción que allí se incuban, sea que imagen y sonido colaboren en una alianza sin fisuras, sea que comiencen a diferir en coordenadas divergentes, inconmensurables, empezando a revelar bajo sus muchos disfraces al verdadero protagonista de las indagaciones de la artista: el tiempo en persona.

EL GRANO DEL TIEMPO

Porque a nadie se le escapa que, en la obra de Silvia Rivas, el dominio de la videoinstalación funciona la vez como un laboratorio del tiempo. A través de la contracción y la expansión, la aceleración o ralentización de movimientos, imágenes y velocidades, su trabajo propone una enciclopedia concisa de los modos de lidiar con la temporalidad. Así nos regala un inventario discreto, pero a su manera exhaustivo, sobre las variedades del tiempo tal como pueden ser desarticuladas en la mesa digital de disección. Pero ese impulso analítico no está reñido con una intención esencialmente poética, y, si todavía algunos videos de la instalación fundacional *Notas sobre el tiempo* (2001) exhibían su *time code* respectivo –no sin manipularlo e intervenirlo–, la poética de Rivas pronto escapó de un tiempo supeditado al movimiento y al cálculo cronométrico en dirección a formas más sutiles de registrar la duración. La artista ha logrado resguardar de este modo una posición que, durante el auge de tanto arte conceptual y neoconceptual, continúa reivindicando las prerrogativas de la metáfora.¹⁶ La constelación de piezas en proceso que se agrupan bajo el título de *Momentum* (2015–2016) ocupan un lugar de excepción en este sentido. No es casual que, en estas obras recientes, hayan acabado por darse cita el núcleo vivencial del tiempo vivido –la “*durée*” de Bergson– y esa lógica de la demora en la que resuena la magia elusiva del “*retard*” duchampiano. La propuesta estética arriba aquí a un planteo de máxima economía formal.

Se trata siempre, en la obra de Rivas, de las escrituras del tiempo o, en otros términos, de la manera en que el tiempo mismo se vuelve visible al inscribirse sobre los seres, las cosas y el mundo. Si los trazos de grafito, en su movimiento de aceleración y despliegue de fuerzas centrípetas y centrífugas, admiten leerse como cronografías, *Durée* (2015) nos sitúa frente a una figura femenina que vacila en una suerte de *videocronografía*. Porque, alentada por la manipulación del video, la descomposición cronofotográfica de las acciones da cuenta aquí de una dramaturgia minúscula o célula dramática: traspasando apenas ese umbral de ficción, la obra concreta así el pasaje desde el microrrelato a la interrogación sobre el *minimum* del tiempo. El filósofo Hans Blumenberg ha estudiado la pregunta por el mínimo temporal de la sensibilidad en aquellos pensadores que se proponen analizar la estrechez de nuestro presente psíquico. De la mano de ellos, Blumenberg retoma la búsqueda de algo así como un “*punctum temporis*”, a través de la pregunta sobre la pauta temporal de la percepción en sus cuantos mínimos: la granulosidad del tiempo de la vida en su límite más bajo.¹⁷ En esta línea, Rivas logra poner el acento sobre *la elasticidad del presente tal como admite ser interrogada en su estela fotogramática*. Por lo demás, la figura femenina que se hace presente en *Durée* se permite incluso un retroceso, propio del titubeo y de esa suspensión de la temporalidad que Heidegger llamó “*stehende Zeit*”: “Este tiempo detenido es nuestro pasa-

¹⁶ De este modo, su búsqueda dialoga con la de Christian Marclay en su obra *The Clock* (2010), pero al mismo tiempo se aparta radicalmente de ella. Mosaico digital, este *videocollage* de miles de fragmentos cinematográficos reproduce un día entero al compás de los cientos de relojes que aparecen en tramos de películas y está sincronizado con el tiempo cronológico del lugar donde la instalación es montada. Exhibe una extrema –aunque sin duda sugerente– literalidad en su devoción al “tiempo de los relojes”. Pero la obra de Marclay, al revés de la de Rivas, es impermeable a la metáfora y a la complejidad deleuziana de la imagen-tiempo. Para una interpretación alternativa a la que aquí proponemos, puede consultarse la contribución de Graciela Speranza: “Alrededor de *El reloj*. Notas sobre el tiempo expandido en la instalación de video y la ficción”, en *Otra Parte, Revista de letras y artes*, número especial *Duración*, Buenos Aires, 2015.

¹⁷ Hans Blumenberg, “Aproximación al instante del tiempo de la vida”, en *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, traducción de Manuel Canet Simó, Valencia, Pre-textos, 2007, pp. 213-229, cf. p. 217. La pregunta por el *minimum* temporal atañe al punto de contacto del tiempo de la vida y del tiempo del mundo atendiendo a las diferencias cuantitativas más pequeñas entre ellos: cf. *op. cit.*, p. 219.

¹⁸ Martin Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo. Finitud. Soledad*, edición de Friedrich-Wilhelm von Herrmann, traducción de Alberto Ciria, Madrid, Alianza, 2007, p. 164 (la traducción ha sido levemente modificada).

¹⁹ Henri Bergson, "Sobre la naturaleza del tiempo", en *Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*, traducción de Jorge Martín, Buenos Aires, Del Signo, 2004, pp. 83-109; cf. pp. 93-94.

²⁰ *Op. cit.*, p. 94. Véanse también las pp. 101-102, donde las simultaneidades medidas son descritas como *Instantáneas* o "simples fotografías del espíritu, que jalonan con detenciones virtuales la duración consciente y el movimiento real".

²¹ Con exquisita coherencia, la indagación de un video temprano como *Transcurso y urgencia* (2001) desemboca, quince años más tarde, en estas piezas de *Momentum*, que bien pueden interpretarse como estudios de la inminencia ya clausurada en un acto irreversible. Ana María Battistozzi describe con precisión el rasgo formal que estas obras comparten, articulando en conjunto "una suerte de 'still life' híbrida que, al no cancelar del todo el movimiento, introduce el principio de lo inminente; de lo que está a punto de ocurrir y no se sabe a ciencia cierta qué es" (cf. "Algo que está por ocurrir", en *Clarín*, suplemento *Arte*, martes 29 de diciembre de 2015).

²² Tal como señala acertadamente Valeria González, en esta obra el elemento escultórico "se emparenta doblemente con el acto fotográfico, porque –como ya señaló Duchamp– el vaciado por moldes es indicial como una huella lumínica y porque, en tanto fijación de un 'esto ha sido' (Barthes), toda fotografía –*tanatografía*– cumple una función semejante a una lápida" (cf. el texto curatorial para *Momentum*, Galería Rolf Art, 2015). La referencia obligada es aquí a Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Paidós, 2012; la cuestión sobrevuela el libro en su totalidad, pero pueden consultarse en particular los capítulos 38 y 39, pp. 142-149.

do acerrojado y nuestro futuro desligado, es decir, todo el tiempo de nuestra existencia en una transformación peculiar".¹⁸

Si *Durée* propone una aproximación al instante del tiempo de la vida bajo la forma perpleja de la vacilación, *Soltar-caer* (2015) pone en juego la fuerza de los infinitivos verbales para conducir nuestra atención sobre el instante irreversible. Rivas aísla aquí el grano irrevocable de tiempo: reconstruir el antes y el después en términos conjeturales es la tarea ardua, pero fascinante, que queda a cargo del espectador. Henri Bergson nos advierte, sin embargo, que todo instante es una abstracción que por comodidad postulamos una vez que hemos tergiversado la experiencia de la duración: "El instante es lo que terminaría una duración si se detuviese. Pero no se detiene. El tiempo real no podría entonces proporcionar el instante; éste es consecuencia del punto matemático, es decir, del espacio".¹⁹ Esos instantes atómicos no son más que "simples detenciones virtuales" o, según la metáfora predilecta de Bergson –oportuna para describir las imágenes de esta obra de Rivas–, "puras fotografías del espíritu".²⁰ Cortes inmóviles de la duración, las proyecciones de *Soltar-caer* proponen también un juego de espejos en el que la misma figura aparece como sujeto y objeto, agente y paciente, de una idéntica acción.²¹

En *Retard* (2015), sin embargo, el aplazamiento es la contracara dialéctica de la acción clausurada en el arcón de los eventos definitivos. En esta obra, bastan dos momentos para establecer la secuencia: el que ilumina la proyección incorpórea y el que, inscrito en el mármol, concreta ese paso concluido que nunca ocurre en la imagen. Se trata de un díptico secuencial, así como el otro había sido un díptico especular. ¿Por qué no rebautizarlo, duchampianamente, "*Retard en marbre*"? La figura femenina pasa de lo casi inmaterial a lo más material, como quien va de la posibilidad al acto irrevocable, y, en el intervalo, ocurre una forma todavía nueva del arte. Por otra parte, en la transición desde la proyección lumínica al sólido lapidario no está ausente cierta connotación fúnebre, tal vez inherente a la inscripción fotográfica en cuanto tal.²²

Esta pieza dialoga a la distancia con la tradición que inauguraron Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey, y ese diálogo se entabla de una forma aún más sintética y radical que en el caso de *Durée*. A Marey lo atormentaba la posibilidad de cubrir todas las fases del movimiento: hay que recordar que la cronofotografía operaba a partir de la intermitencia y que, por lo tanto, siempre restaban intervalos que permanecían elididos.²³ Si a los pioneros de la cronofotografía les preocupaban la elipsis y la economía secuencial, Rivas, en cambio, se dedica a usufructuar sus corolarios formales. Al meditar sobre las secuencias fotográficas de Duane Michals, Bellour propuso el concepto de "duración cristal", retomando así la noción de ese "régimen cristalino" que Deleuze consideraba característico de la imagen-tiempo del cine moderno. Pero el planteo de Raymond Bellour podría aplicarse a otros tipos de trabajos secuenciales que, incluso como en el caso complejo

de Rivas, combinan medios para producir un encadenamiento mixto de tan solo dos eslabones:

La secuencia de movimiento debe ser elíptica, intermitente, es decir, debe marcar fases que procuren otro tanto de grandes vacíos en los que la imaginación se precipite y trabaje, a la vez con respecto a un antes y a un después, contrariamente a lo que sucede con la foto aislada, que no es más que un instante dilatado, o tiempo vuelto hacia la nostalgia y la muerte.²⁴

Retard, el título de la pieza, proyecta más de un sentido. Boris Groys, por ejemplo, plantea una equiparación lisa y llana entre el arte contemporáneo y cierta disposición para el retardo y el aplazamiento. No es casual que su reflexión surja a raíz del llamado “*time-based art*”, una tradición iniciada por el videasta David Hall a comienzos de la década del setenta. Explica Groys:

Lo contemporáneo está constituido por la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión, por la necesidad de prolongar la reflexión, por una demora. Queremos posponer nuestras decisiones y acciones para tener más tiempo para el análisis, la reflexión y la consideración. Y justamente esto es lo contemporáneo: un prolongado, incluso potencialmente infinito, lapso de demora.²⁵

La reflexión es pertinente para el planteo de las piezas de *Momentum*, pero tal vez convenga interrogar también la alusión involuntariamente duchampiana que Rivas pone en juego al titular *Retard* a una de sus obras fundamentales. Conviene recordar que, en sus notas tardías, Duchamp prefiere el término “*retard*”, en lugar de “*tableau*” o “*peinture*”, para designar la naturaleza inédita de su *Gran vidrio*. En una de estas anotaciones, destaca que al denominar a su obra “*retard en verre*” no pretende decir “*retard sur verre*”: “Es simplemente un medio de llegar a abandonar la consideración de que la cosa en cuestión es un cuadro, de producir un retraso en el sentido más general posible”.²⁶ No se trata tanto de un abandono de la pintura, en este caso, como de un infinito aplazamiento que pone en jaque la pintura misma y sus convenciones.²⁷ Por otra parte, la homofonía de la expresión francesa permite otra lectura posible: la capacidad de volver el tiempo atrás en una suerte de aplazamiento a contrapelo: un “*retard envers*” en el que cabría dar vuelta al tiempo mismo como a un guante.

Cabe preguntarse cómo opera esta demora –esta honesta procrastinación, ya sea al derecho o al revés– en el caso de esta obra de Rivas. ¿Se trata de un *retard* fotográfico? ¿Fotogramático? ¿Videográfico? ¿Escultórico tal vez? La profusión de interrogantes es directamente proporcional a la riqueza de incertidumbres teóricas que arroja la pieza. Porque la presencia de la imagen esculpida en el mármol no se limita a conjurar la nota fúnebre; evoca también

²³ Sobre esta cuestión, cf. David Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009, p. 101.

²⁴ Raymond Bellour, “La duración cristal”, en *Entre imágenes...*, op. cit., pp. 99-101, cf. p. 100.

²⁵ Boris Groys, “Camaradas del tiempo”, en *Volverse público...*, op. cit., pp. 83-100; cf. p. 86.

²⁶ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1991, p. 41. Para un comentario sobre estas notas, véase también el trabajo de Dalia Judovitz *Déplier Duchamp. Passages de l'art*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 56.

²⁷ Otro de los textos donde Duchamp se expone sobre el carácter del “*retard*” se titula, significativamente, “Ingeniero del tiempo perdido” (*Ingénieur du temps perdu*). Sébastien Rongier destaca la resonancia proustiana de esa reflexión en sus interesantes “Notes sur le retard. Socrate et deux Marcel (Proust et Duchamp)”, en Jean-Noël Bret et al. (directores), *Penser l'art. Histoire de l'art et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 283-294.

²⁸ Andrei Tarkovski, “De la figure cinématographique”, traducción al francés de Svetlana Delmotte, en *Positif*, n° 249, diciembre de 1981; Deleuze despliega los corolarios teóricos de estas ideas de Tarkovski en *La imagen-tiempo...*, *op. cit.*, p. 65.

la figura extemporánea de Andrei Tarkovski, que definió el cine como el arte de “esculpir en el tiempo”. Fiel aún a los formatos del cinematógrafo, el artista ruso sostenía que lo esencial reside en la manera en que la temporalidad fluye en el encuadre: su tensión o su enrarecimiento, “la presión del tiempo en el plano”.²⁸ Al final de un complejo recorrido, que no promete sino recomenzar como los *loops* de sus videos, Silvia Rivas reactualiza la máxima de Tarkovski en la medida en que parece haber encontrado, después de tantos aciertos, la forma contemporánea –a la vez desprejuiciada y severa– de esculpir en la sustancia inasequible del tiempo.