COMMONS nº **2**

COMMONS - Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital

Publicación bianual, Número 2

Mayo 2013

MEMORIAS ANTAGÓNICAS

Jesús Segura Cabañero

Fecha de envío: 24/02/2013

Fecha de aprobación: 15/04/2013

MEMORIAS ANTAGÓNICAS

ANTAGONISTIC MEMORIES

Jesús Segura Cabañero
Facultad de Bellas Artes Universidad de Murcia
España

Resumen

El presente texto analiza la temporalidad, el imaginario colectivo y la memoria de la imagen en movimiento y su manipulación como recurso conceptual en la obra de Stan Douglas. El análisis se fundamenta en las características específicas del tipo de producción artística de los nuevos medios basados en el tiempo, es decir, aquellas obras de arte que dependen de la tecnología y la duración temporal como dimensión interpretativa. Y en el caso específico de Stan Douglas en el debate dialéctico de las memorias colectivas y la obsolescencia de los medios tecnológicos visuales como el cine y la televisión para representar la cultura como espectáculo de la memoria. Así en un primer apartado, ahondamos en una de sus obras características de la representación de una ciudad en crisis Le Detroit, representando la utopía fracasada. Se analiza una segunda obra Inconsolable Memories como una rescritura de la memoria, la recombinación de narrativas históricas y de la memoria colectiva en el cine. En la última obra analizada, Monodramas, una de sus primeras obras sobre los medios de comunicación, se destaca la especulación y el contratiempo de la recepción de los medios de masas como es la televisión.

Palabras clave

Memoria, visualidad, video instalación, obsolescencia, Stan Douglas

Abstract

This paper analyses the time and the collective memory of the moving image and its manipulation as conceptual resource in the work of Stan Douglas. The analysis is based on the specific characteristics of the type of artistic production of the new time-based media, i.e. those artworks that rely on technology and the temporal duration as interpretive dimension. In the specific case of Stan Douglas we set a dialectical discussion of collective memories and technological obsolescence visual media such as television and cinema, in order to represent the culture and performance of memory. Thus in the first section we delve into one of his feature works, a representation of a city in crisis Le Detroit, representing the failed utopia. We analyse a second work Inconsolable Memories as a rewriting of memory and recombination of historical narratives and collective memory in cinema. In the last analysed work Monodramas, one of his first works on media, it is stand out the speculation and the setback of the reception of mass media such as television.

Keywords

Memory, visuality, video installation, obsolescence, Stan Douglas

1.- Introducción

Habilitar un marco discursivo para analizar las convulsiones y transformaciones a las que se someten los discursos de la memoria supone verbalizar la producción artística contemporánea de la última década. Sin embargo, las producciones artísticas que nos interesa mencionar aquí son aquellas que abordan temas sociales, políticos y económicos desde una perspectiva donde estos ideales no se autoproclaman, no se decretan, sino que están insertados en el proceso de producción, en la forma en la que se hacen y se piensan las relaciones con imágenes y son estas relaciones las que liberan su carácter ideológico. En definitiva, aquellas que desarrollan una problemática representacional que ahondan en la confrontación de mundos dispares y globales para conformar imaginarios concretos y locales. Este operativo se gesta mediante parámetros

transculturales donde los modelos globales son implementados por realidades locales. Generando un sistema atravesado por arquitecturas temporales que requieren de un análisis para tratar de comprender las adherencias simbólicas insertadas en este proceso, y que indefectiblemente, modifican el concepto de memoria. Andreas Huyssen dice:

> La globalización de la memoria opera también en dos sentidos relacionados entre sí que ilustran lo que quisiera denominar la paradoja de la globalización [...] Es precisamente el surgimiento del Holocausto como un tropos universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos del acontecimiento original En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria (Huyssen, 2002, p. 17-18).

Partiendo de esta nueva genealogía es interesante tratar esta frecuencia memorialista, a través de un arte que "piensa" las relaciones desde su propia estructura representacional y que genera conocimiento acerca del mundo (Damisch, 1995), (Bal, 2001), (Van Alphen, 2009) para articular un pensamiento con imágenes (Buck-Morss, 2005) que no excluye las obras de arte conformadas como archivos y repositorios. Conformándose como organismos vivos portadores de conocimiento (Paul Ricoeur, 1999) (Huyssen, 2002), (Didi-Huberman, 2005), (Guasch, 2011), para hacer comparecer alteridades y consecuentemente configurar memorias otras. Alejándose de esa frecuencia que utiliza el archivo como elemento fósil, instruido en una taxonomía que busca el reflejo y el control.

Cartografiar, delimitar y desvelar esta movilidad de la memoria anclada en la construcción del tiempo histórico lineal de la modernidad y confrontarlo con la formación de memorias surgidas en un sistema de equivalencias heterocrónicas, o lo que Andreas Huyssen (2002) ha llamado giro memorialista, nos permiten detectar una memoria híbrida y poliédrica. Estas memorias globales se han configurado mediante equivalencias múltiples regidas por ambivalencias cuyas bases se sostienen, como señala Arjun Appadurai (2001) en una negociación entre lo histórico y lo social, los afectos y la política, lo global y lo local. Manteniendo una dialéctica con los conflictos culturales que emergen de estas interrelaciones.

Uno de los primeros artistas en darse cuenta de esta paradoja de la globalización que menciona Huyssen es Stan Douglas. Sin duda alguna sus trabajos son paradigmáticos de ese nuevo carácter de la temporalidad contemporánea donde los modelos históricos adquieren su contraste en los ritmos de

producción y consumo que inició el modernismo. Y aunque es un artista ampliamente referenciado, tendremos que convenir que es uno de los pioneros en incorporar el discurso de la memoria mediante el revisionismo histórico, las lógicas de la memoria y el estudio de las cronologías. Es por esto que convocarlo nuevamente, no sólo es pertinente sino relevante para un estudio de los discursos de la memoria insertado en la producción artística. Pero también por el potencial que tienen sus trabajos para articular una ida y venida entre la teoría y la práctica, para configurarse como "objeto teórico" (Bal, 2009). Este análisis cultural en movimiento que desarrolla su trabajo tal como lo ha expresado Bal, funciona como un oxímoron de la memoria cultural.

Fundamentalmente Douglas explora los medios de comunicación, el cine y las tecnologías visuales obsoletas que reflejan una preocupación por el fracaso del modernismo y sus consecuencias sociales. Si bien es cierto que sus investigaciones vuelven hacia ciertas esperanzas y promesas utópicas del modernismo, no lo es menos, que estas se ocupan de un desmantelamiento de éste en su acepción cultural.

Sus planteamientos se acogen a una investigación historiográfica rigurosa donde se articulan memorias culturales, históricas y personales que dialogan entre sí para enfatizar momentos críticos de lo social y lo político. Mediante relatos ficcionales se adentra en el ámbito cultural, particularmente en los géneros de la literatura, música, cine, fotografía y televisión configurando una memoria cultural que es manipulada y reconstruida para articular códigos discursivos de todos estos géneros y volcarlos en lo que Douglas llama "narrativas recombinadas". Mieke Bal (2007) las ha descrito como una constante reorganización del montaje de las diversas secuencias de película, sonido y texto mediante permutaciones informáticas. El espectador se encuentra siempre nuevas variaciones de una narración. Combinaciones en los que cambian parte de algún fragmento de película y sonido. Poniendo en marcha un juego temporal entre pasado y presente, cuyas verdades posibles son continuamente revisadas.

Esto genera nuevas formas de alteridad que implican nuevas segregaciones simbólicas, permitiendo visualizar el entramado complejo que la semiótica va construyendo en la memoria cultural. De este modo la fractura del relato único y la disgregación del estereotipo como figura autoritaria e incompleta se lleva a cabo mediante la sobreimpresión de referencias textuales, visuales o auditivas y los recursos de yuxtaposición, repetición, fragmentación, superposición y doble exposición. Articulando un contraste de diferencias

donde la constante dualidad pone bajo sospecha una concepción de la memoria que mantiene una temporalidad lineal y hegemónica de lo "histórico".

Evidentemente, al generar una maquinaria visual que recombina los imaginarios desde múltiples y contradictorios prismas desestabiliza una memoria histórica cuya hegemonía se pone en entredicho. Esta reinscripción de la historia se manifiesta a través de un proceso envolvente de narrativas temporales y se ejecutan mediante atmósferas que tejen una red de historias que articulan, no sólo el pasado y el presente, la memoria personal y la memoria histórica, sino también su ficción y realidad.

La memoria, como ha apuntado Mieke Bal, "no es capaz de transportar su marco temporal" (Bal, 2009, p. 246). Sin embargo, la relación de imágenes crea redes temporales que activan la subjetividad y producen espacios de revisión de las cronologías hegemónicas y subalternas presentes en los imaginarios. Esta multiplicidad temporal desarrolla diversas líneas de actuación donde el concepto de tiempo se sitúa entre: la heterocronía y el anacronismo.

Daniel Birnbaum (2005) ha comentado, a propósito del trabajo de Stan Douglas, la impresión frente a sus obras de que hay "más de lo que ves". Sus obras se ejecutan en varios niveles que precisan de una interpretación por separado y en su conjunto, ya que muchas de sus obras operan con realidades distantes que sin embargo se nos presentan físicamente unidas. Este proceso desarrolla una temporalidad cíclica atrapada en un mecanismo maquinal de repetición para visualizar la experiencia temporal. En cierto modo, las rupturas temporales desafían la reflexión crítica acerca de lo que es verdad y de la posibilidad de que otros resultados alternativos puedan ser posibles. Esta estrategia propone procesos performativos en esa "ida" y "vuelta" de los imaginarios y en la búsqueda del "punto de enunciación" por parte del espectador. Habilitando mediante una estrategia antagonista espacios de identificación donde conformar el discurso identitario.

Los recursos como: *found footage* (metraje encontrado) *loops, feedbacks*, reelaboraciones de clásicos del cine etc., se deben sobre todo a una espacialización entre el original y la copia donde se especula con la historia y se reprocesa su contenido. El resultado es una nueva película que no reproduce el modelo original. Estas mimesis fallidas que en su estatuto de copias del original abandonan el lugar de origen, de originalidad, para constituirse en otredad, aluden no sólo en la temática sino en los procesos de producción a las divergencias discursivas que reafirman el discurso poscolonial de la mimesis expresado por Bhabha (2002). Pero además, pone sobre el tapete

formas-pensamiento que ofrecen tentativas visuales con el objeto de trasladar la visión del espectador a otro tiempo. Este anacronismo es incorporado como una doble visión para introducir una fractura en el relato que hace añicos la homogeneización de lo histórico. De alguna manera los *remakes* buscan el original para inflexionar sobre él porque es el punto de partida de algo. Quizá de un trauma. Esta retórica del trauma lleva consigo el deseo de reescribir la historia. Sin embargo, la imagen adiestrada que convoca la memoria histórica está sometida a unos parámetros registrales que Douglas utiliza en muchas de sus producciones, para señalizar las estructuras hegemónicas de la representación de —el medio y el género cultural— y de este modo, tratar de pervertir su registro público. Esta perversión se ejecuta mediante la espacialización y la inserción de vacíos narrativos en las que incorpora el "suspense", la suspensión de significados. Estos vacíos narrativos operan dentro de una dislocación de la narrativa que confiere a las piezas una atmósfera entre absurda y misteriosa, cuyo desarrollo se gesta en una estrategia que hace extraño lo familiar.

La construcción de espacios narrativos entre realidad y ficción que propone Bourriaud en *Posproducción* (2004), introduce una diversidad de operativos narrativos como oposición directa a los relatos impuestos por el poder establecido. Estos se configuran en el proceso de montaje y posproducción de la obra, de tal manera que el espectador recibe la obra reprocesada, reelaborada e intervenida en sus grados de espacialización entre pasado y presente, o mejor dicho, entre obsolescencia y funcionalismo. En este sentido la tecnología como instrumento que expresa las relaciones de producción genera confrontaciones en maneras de pensar, de vivir y de ver dentro de una programática sistemática. Las temporalidades implicadas en el nuevo advenimiento de los cambios tecnológicos, las nuevas formas de consumo y los nuevos formatos de comunicación de masas modifican sustancialmente las relaciones entre espacio-tiempo, y de este modo, articulan variables de sentido que reactualizan la memoria. Huyssen (2002) ha apuntado la aparición de una creciente "memorialización" del mundo que sin embargo ha de llevarnos a una búsqueda del futuro.

2. Des-territorialización y re-territorialización del imaginario dialéctico en Le Detroit.

Las realidades sociales, políticas y culturales están construidas sobre lechos resbaladizos donde la alienación social está muy presente. Repensar las posibilidades y las alternativas a las condiciones económicas y sociales existentes supone indagar en los entresijos del presente y del pasado reciente, para una interacción con un futuro posible. La crítica al modernis-

mo desarrollada por Douglas se centra en una problemática geopolítica. Es decir, en la presentación de territorios donde la planificación está presente desde una perspectiva donde la crítica, el debate y la exclusión configuran una esfera de análisis y discusión. En este sentido se establece una dialéctica espacio-temporal sobre lo que Pierre Nora llamó "El lugar de la memoria" (1984) para concretar, definir, analizar y debatir en torno a la planificación urbanística, su desmantelamiento y los nuevos paisajes sociales. Es decir, explorar y definir una re-territorialización cultural en su sentido literal.

Las trasformaciones sociales y políticas del urbanismo actual en el que la idea de progreso característica de la modernidad ha sido abandonada sin alternativa alguna, concretando nuevos paisajes sociales que muestran el pasado, la historia y las utopías fracasadas, se adhieren a la textura de sus obras. Stan Douglas ha comentado al respecto:

Lo que me ha preocupado ha sido la utopía frustrada y las tecnologías obsoletas. En gran medida, lo que me importa no es redimir estos acontecimientos pasados, sino reconsiderarlos, comprender porque estos momentos utópicos no se cumplieron, qué fuerzas mayores hicieron que un momento local resultara un momento menor, y qué era valioso allí; qué podría ser útil hoy (Bois)

Quizá el trabajo más evidente en esta dirección sea *Le Detroit* (2000), (fig.1)[1]. Un trabajo en el que Douglas interpreta las condiciones sociales que dan lugar a la decadencia urbana. Detroit ofrece una imagen de la destrucción causada por el capitalismo y sus efectos sobre la estructura de la ciudad. El éxodo masivo de sus habitantes debido a factores de índole diverso: brotes de tensión racial, crimen organizado, impuestos elevados etc., configuran un paisaje de abandono de edificios, propiedades y tiendas donde parece que el tiempo se ha detenido. Como si sus habitantes hubieran tenido que abandonar el lugar precipitadamente ante una amenaza incipiente. El paisaje que ofrece hoy Detroit nos interroga acerca del modelo capitalista y la supresión de formas de organización industrial de la economía de producción en serie que crean consumidores activos. La re-territorialización actual de estos espacios habilita procesos de singularización donde la materialidad contingente de la naturaleza dialoga con las utopías fracasadas. La "invasión" de estos lugares de abandono y su "repoblación" natural articula una temporalidad en suspensión donde la quietud y el azar establecen un sistema de duración del acontecimiento. Este organismo en proceso de transformación genera una configuración del espacio-tiempo de orden experimental, casi como un campo de pruebas. Esta deriva de los acontecimientos hace emerger la "metafísica del lugar" cuestionando toda temporalidad subyacente.

1. Figura 1. Stan Douglas, Le Detroit, 2000. (Consultado el 17 de abril de 2013. http://www.medienkunstnetz.de/works/le-detroit/images/1/)

Douglas conforma una película narrativa en una casa ubicada en "Jardines Hermann", un barrio residencial de Detroit en ruinas que en otros tiempos había sido habitada por una población predominantemente negra. El personaje, una mujer negra llamada Eleanor realiza acciones cotidianas que adquieren un carácter extraño y siniestro, donde las alusiones a fantasmagorías y al trastorno mental están presentes en todo momento. Douglas convoca la memoria cultural al adaptar la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959) y ejecuta estas atmósferas ilusionistas con el propósito de deconstruir, precisamente, los componentes específicos del género de terror y sus patrones interpretativos. Pero además alude directamente con esta ficción a los efectos que se producen en el individuo habitando ese espacio. Como ha señalado Okwui Enwezor (2001) Douglas propone Jardines Hermann como el inconsciente simbólico del trauma de Detroit y la presencia de Eleanor como una búsqueda por restablecer el orden social negro que desapareció con la decadencia urbana de la ciudad.

La instalación está compuesta de dos proyecciones en ambos lados de una pantalla transparente donde se proyectan las dos películas alterando ligeramente la sincronización. Las películas son miméticas excepto por el hecho de que una es una impresión en negativo de la misma que al estar ejecutándose fuera de sincronización, produce duplicaciones y superposiciones de la silueta del personaje. La imagen se descompone en sombras y el sonido compuesto de ruidos externos, de movimientos constantes se utiliza para revelar el contenido de una escena. El sonido se re-mezcla y recompone en infinitas variaciones, alterando el tono y el ritmo de la película para cada visualización, avivando e intensificando la sensación de lo siniestro que impregna toda la película. La figura de Eleanor adquiere una cualidad tenebrosa y fantasmal como si las promesas vacías pero idealistas del pasado le hubieran vuelto a obsesionar en el presente.

Los cambios históricos, la utopía fracasada, el colonialismo, la expansión urbana y la memoria cultural se dan cita en *Le Detroit* (2000) articulando un modelo representacional que coquetea con el cine narrativo-documental. Con una deconstrucción del género de terror y un tratamiento sociopolítico del individuo atrapado en un lugar, Detroit, que es el paradigma de una utopía fracasada. El espectro temporal de la instalación se desarrolla en varias capas que dan como resultado una multitemporalidad. Sin embargo, Douglas mantiene el tiempo lineal, monocrónico que adopta un imperialismo cronológico para connotar la memoria histórica. Introduce un tiempo liberado en heterocronías mediante la densidad, la contradicción y lo paradójico. Su estrategia recurre a memorias pretéritas, es decir, convoca

un anacronismo perpetuo que resuena como un "eco", una reverberación presente en toda la instalación. De alguna manera *Le Detroit* ejemplifica la relación temporal entre pasado, presente y futuro, atrayendo elementos del pasado para hablar del presente y concretando el presente para buscar el futuro. En esta inmersión heterocrónica las temporalidades implicadas van encontrando su lugar en la representación mediante giros narrativos. Esta forma de convocar la memoria es lo que Mieke Bal (2001) denomina "Preposterous History", que viene a ser como un "tiempo compartido", un cortocircuito temporal propio del barroco que establece una dialéctica ambivalente.

Del mismo modo el carácter ambivalente de la instalación se lleva a cabo mediante su duplicación y yuxtaposición. Nos interpela en una frecuencia de diálogo poscolonial, donde el desdoblamiento del personaje se constituye en otredad. Reflejando de este modo una metonimia de la presencia (Bhabha, 2002) que recrea sus neurosis y paranoias. De alguna manera esa imagen-sombra, esa imagen en negativo fusionada a la imagen en positivo de la misma Eleanor nos hace visualizar el trauma de la mimesis colonial y las fuerzas vivas de su alienación.

Estas memorias otras que se han configurando adoptando la forma de alocronías han sido tratadas con precisión para los propósitos de este ensayo por Andreas Huyssen (2002), explorando la temporalidad contemporánea y definiendo una interacción de fenómenos que generan relaciones complejas mediante asociaciones espacio-temporales. Su análisis explora las tensiones culturales del pasado y del presente en relación con las cuales el futuro se conforma. En este sentido, él ha señalado: "aquello que desde una perspectiva parece la abrumadora victoria del presente modernizador sobre el pasado, desde otro punto de vista puede ser considerado una entropía del espacio ocupado por el presente" (Huyssen, 2002, p. 154). Esta dualidad a la que se refiere Huyssen es administrada por Stan Douglas de forma magistral al constatar una reconfiguración de presente y pasado y una especulación entre historia e imagen. La estrategia de Douglas consiste en aplicar esas alteraciones de los conceptos que ha sido expresada por Koselleck (2001), o esa acepción nómada, viajera expresada por Mieke Bal (2009) que es de especial interés para comprender su trabajo; ya que, la propuesta de Bal invita a procedimientos interdisciplinares mediante conceptos móviles y desecha métodos programáticos. En este sentido las adherencias que transforman los significados en el viaje contextual de un concepto propuesto es empleado casi de manera literal por Douglas en sus proyectos. Hay que puntualizar que el terreno donde él se mueve es tremendamente resbaladizo, ya que establece diferencias muy sutiles entre ilusión y ficción e imaginario y reali-

dad, así como con las coexistencias entre lo factual y los discursos construidos. Esto, evidentemente, requiere de un análisis conceptual preciso donde la reactivación de un concepto se produce entre la interdisciplinariedad que lo atraviesa.

3. Reescrituras de la memoria: reinterpretación y obsolescencia en Inconsolable Memories

> [...] la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee o más bien produce una temporalidad de doble faz [...] Benjamín terminó de captarlo en términos de "dialéctica" y de "imagen dialéctica" (Didi-Huberman, 2008).

La concurrencia de la memoria en las imágenes y la asunción de relaciones entre tiempo e imagen como un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan para desmontar la linealidad cronológica, actualiza la "reinterpretación" y el uso de estructuras "recombinantes". Del mismo modo el cuestionamiento de las tecnologías visuales y su obsolescencia convocan una relación temporal muy sustanciosa. Obsolescencias por las que Douglas muestra una clara preocupación respecto a los sistemas temporales que reproducen "la memoria de las imágenes".

En varias de sus instalaciones parte de la reelaboración de materiales cinematográficos y literarios ya existentes para someterlos a una nueva interpretación. La instalación *Inconsolable Memories* (2005) (fig. 2)[2] es una reinterpretación de la cinta cubana Memorias del subdesarrollo y aunque conserva elementos del original, se ha especulado con la historia y se ha procesado de nuevo su contenido, incorporando bucles narrativos que articulan la experiencia del tiempo y dinamizan las eventualidades posibles.

Douglas manipula la película original de Alea cambiando los personajes e introduciéndolos en un marco histórico divergente para acercarse a la problemática de la memoria, la historia y la identidad. Este acercamiento se hace mediante una combinación de realidad y ficción donde recombinaciones narrativas (recombina escenas cada vez que la película se repite) producen una espacialización de la estructura temporal de la película. Absorbiendo al espectador en giros y desplazamientos memorialistas que tenemos de la cinta original de Alea. En cierto modo confronta una combinación de realidad documental y retrato fílmico donde desarrolla un análisis conmovedor de los antagonismos presentes.

2. Figura 2. Stan Douglas, Inconsolable Memories, 2005. (Consultado el 17 de abril de 2013.

http://hammer.ucla.edu/programs/detail/program_id/432)

Al reinterpretar la historia de Sergio dos décadas después mantiene la agonía existencial del personaje y evidencia las contradicciones de la revolución cubana, definiendo una estructura atemporal que mantiene intacto el fracaso ideológico y los conflictos originales veinte años después. Podríamos hablar de la incorporación de un presente perpetuo y de las retóricas de la memoria en la construcción de la "memoria nacional".

Douglas conforma *Inconsolable Memories* (2005) con dos películas de 16 milímetros en dos canales mediante una instalación que requiere de un desplazamiento circular. La pieza reproduce quince permutaciones de cinco minutos y treinta y nueve segundos cada una, proyectadas simultáneamente sobre la misma pantalla. Hay una alternancia en la proyección, de manera que cuando un proyector emite imágenes, las del otro permanecen oscuras. Los dos bucles están simultáneamente proyectados con una configuración cronológica desigual de las películas, produciéndose combinaciones y permutaciones que reconfiguran la narrativa mezclando aleatoriamente imágenes y sonidos. Esto produce una modificación constante que originan nuevas variaciones y otras interpretaciones mediante flashbacks y superposiciones que sitúa hechos del pasado en el presente y que presentan la narrativa desde varias perspectivas.

Con esta estrategia procesual, muestra las evidencias de una revolución inconclusa donde el tratamiento temporal se centra en un diálogo entre pasado y presente para promover una reflexión acerca de la utopía revolucionaria y el futuro inmediato. En este sentido las películas recombinantes establecen una relación precisa que no solo reproduce el pasado, sino que lo despliega para establecer una dialéctica con el presente. Esta dialéctica desarrolla un inventario temporal, un tiempo personal en oposición directa a un tiempo histórico. Es lo que Ernst Van Alphen (2009) ha denominado "Nueva Historiografía", que consistiría en la experimentación perceptiva y la diferencia cualitativa que se establece entre el tiempo histórico y el tiempo personal. Entendiendo como tiempo histórico aquel que establece elementos reales, monocrónicos y un tiempo personal que sería el que dibuja el tiempo de las imágenes.

Sin embargo en *Inconsolable Memories* (2005) se propone una fusión de ambos elementos en momentos determinados, donde la penetración del tiempo histórico queda sobreexpuesto a un tiempo personal que confiere a la imagen resultante una tensión interpretativa muy especifica. Este juego de antagonismos recrea el sistema heterocrónico como elemento contingente, donde se formulan lógicas que articulan un movimiento doble de fijación-desfijación de la temporalidad y la narrativa que no es posible fijar porque

hay un exceso de significación que las desborda, atrapadas en unas variables infinitas. Esto es lo que Laclau (1996) en su concepto de antagonismo llama "lo discursivo".

Una de las cuestiones inherentes en muchos trabajos de Stan Douglas es su argumentación del concepto de obsolescencia como una constelación de elementos contrapuestos en constante diálogo. Las tecnologías visuales obsoletas desplazadas de su entorno estable en la historia social por un capitalismo programado, así como los espacios y lugares arrebatados a su funcionalismo planificado por una expansión de factores diversos de índole político, económico y social muestran un inusitado interés por rehabilitar una suerte de dialéctica objetual, espacial y temporal sobre el concepto de obsolescencia. De este modo se establecen relaciones temporales en el concepto de obsolescencia, ya que Douglas combina en sus películas el diseño de interiores, objetos o lugares y los sitúa en décadas anteriores. También introduce conscientemente tecnologías visuales de recepción de imágenes deterioradas superponiéndolas a otras funcionales. La utilización de materiales documentales filmados con tecnologías en desuso y sobre todo el arco temporal que establece entre la deconstrucción de géneros, tanto literarios como audiovisuales y su consecuente recombinación historiográfica, incorporan una programática de la obsolescencia.

Esto también se produce en la medida que reprocesa los patrones de raza, sexo y género impuestos por el cine de Hollywood y la televisión comercial, habilitando el discurso estereotípico colonial; donde el reconocimiento de la diferencia y la sustitución de patrones conforman una otredad que tiene su máximo potencial político en la ironía. Provocando una colisión temporal que transforma las narrativas y que dotan a sus proyectos de formas alternativas.

Igualmente para Douglas las tecnologías obsoletas son artefactos materiales del pasado que pueden ser recuperados y utilizados en el presente para repensar la relación entre los diversos modelos históricos de producción y consumo que el capitalismo ha incorporado. Las técnicas de cine están íntimamente relacionadas con el desarrollo de la tecnología, la economía y la ideología. Estos desarrollos tecnológicos que amplían las formas de "hacer cine", también están incrustados bajo una retícula económica, ideológica y política que define su existencia. Por tanto, ese anacronismo tecnológico que emplea Stan Douglas en su forma simbólica, establece también una dialéctica con el pasado de orden ideológico. Frederic Jameson (1999) ha llamado a esto obsolescencias planificadas.

Esta dialéctica mesiánica de Benjamin, tal y como ha sido interpretada por José Zamora (2008), despliega una relación entre pasado y presente donde las ruinas, los desechos, los vestigios olvidados y soterrados emergen en una instantaneidad que detiene el tiempo con un claro carácter ideológico, político, para certificar una temporalidad lineal de los relatos hegemónicos dominantes que han fosilizado toda dialéctica. Pero al mismo tiempo han habilitado un régimen de visibilidad temporal donde la memoria se configura bajo parámetros materialistas, donde el objeto y el fragmento determinan la totalidad, la verdad. Es decir, la interrupción de toda temporalidad histórica y la detención de todo tiempo se producen a través de los vestigios materiales que suspenden el presente y generan un diálogo con el pasado. Aquí las alteridades crean condiciones de posibilidad.

En el mismo orden de reflexión acerca de lo obsoleto, no podemos dejar de mencionar la relación implícita en los trabajos de Stan Douglas entre lo "viejo-nuevo". La ampliación de la vida de máquinas obsoletas en el caso de Douglas cuestiona nuestra obsesión por lo nuevo, e impulsan un uso de sistemas antiguos para distanciarse de una cultura consumista y abrir este debate crítico.

A este respecto, sería interesante traer aquí la reflexión de Miguel Ángel Hernández Navarro (2010) sobre los escritos de Walter Benjamín acerca de la obsolescencia y la ruina, donde:

> Lo obsoleto, lo pasado de moda, lo anticuado no está muerto, sino que está latente. El objeto obsoleto ha sido situado "a un lado del tiempo", se le ha apartado del tiempo. Según observa Benjamín es en ese momento, cuando el objeto ha sido expulsado del régimen de la novedad, cuando el objeto ya no es más moderno, cuando realmente se revelan las distintas capas de significado que en él se encuentran concentradas. El objeto obsoleto muestra entonces la catástrofe que se oculta tras el mundo soñado. El objeto se convierte en imagen dialéctica cuando se observan (cuando se piensan) esas fuerzas contrapuestas, cuando se ve que tras lo nuevo está lo viejo, que tras el avance continuo, se encuentra un estar-siempre-en-el-mismo-sitio, que tras la apariencia de libertad está en el fondo en el encadenamiento, que, en definitiva, tras la felicidad prometida se encuentra la realidad de la insatisfacción. (Hernández Navarro, 2010, p. 15).

En efecto, esta estrategia de desplazamientos temporales y recombinaciones simbólicas adhieren nuevos significados a la obra artística, mediante transgresiones que reconfiguran la historicidad de las formas. Hernández-Navarro (2012) ha llamado a esto "fetichismo estratégico"; reclamando la materialidad objetual, histórica y contingente como garante de una reacti-

vación política de los discursos de la memoria y desechando el contrapeso mercantilizado de los discursos de la nostalgia.

4. Memorias de recepción: especulación y contratiempo.

Una de las tácticas más recurrentes de los dispositivos que dependen de la tecnología y la duración temporal como dimensión interpretativa es la disrupción de las temporalidades que hace emerger la autorreflexividad, en confrontación a la presencia de temporalidades múltiples y simultáneas que generan una hipertrofia interpretativa. Birnbaum (2005) habla de un "tiempo diferido" donde hay una forma de conciencia temporal que se acerca a lo que Freud llama "acción diferida". Esto deviene de la recombinación de futuros anticipados y pasados reconstruidos en sus trabajos, pero también de una puesta en funcionamiento de toda una serie de diferencias temporales.

Peter Osborne (2010) habilita un nuevo culto a la distracción y un resurgimiento de las tecnologías de la percepción obsoletas para garantizar más opacidad en la recepción; cuyo objeto es delimitar modos de experiencia y conocimiento temporales en la obra de arte. Esto lleva consigo la disolución de la identidad a través de lo subjetivo en elementos temporales. Para decirlo de otra manera, la receptividad de la obra de arte actual conlleva la incorporación de la subjetividad y la disolución temporal del sujeto en esta implementación. La conclusión de este entramado descansa en una comprensión del arte contemporáneo atravesado por una articulación del tiempo y la subjetividad, es decir, por la memoria.

Tenemos entonces que estas dos consideraciones, tanto la de Birnbaum, como la de Osborne, están regladas por mecánicas de aprehensión temporal en la receptividad de la obra. Por un lado, observamos la disparidad temporal como una estratificación simbólica y por otro, la espacialización y el cortocircuito temporal como garantes del vacío de significado para hacer emerger significados ocultos.

Bajo estos parámetros Douglas articula, además, la fractura o falla del "lugar" como elemento estratégico donde insertar contenidos crípticos en el medio de exhibición y "cargar" la obra de otros significados. Esto lo vemos en obras tempranas como los *Monodramas* (1992) (Fig. 3)[3]. Una serie de obras breves (no llegan a un minuto) articuladas como intervenciones en la televisión comercial que se transmitieron en la programación regular de British Columbia como si fueran anuncios. Compuestos de escenas cortas, estos micro-relatos muestran actividades banales que mimetizan la técnica publicitaria, pero a diferencia de la publicidad televisiva no incluyen los

3. Figura 3. Stan Douglas, Monodramas, 1991. (Consultado el 17 de abril de 2013.

http://www.medienkunstnetz.de/works/monodramas/images/1/)

dispositivos como el narrador, el texto, la colocación de productos y la narrativa plana, mecánica de la publicidad. En definitiva, esos dispositivos que normalmente inducen al espectador a interpretar el mensaje para el consumo de las audiencias están ausentes. La dislocación e incomprensión de la narrativa suspende los significados. Sin embargo, al estar insertados entre las pausas comerciales el espectador reclama el producto que se vende. De este modo, Douglas revela el envoltorio de la publicidad a través de estas ausencias y hace hincapié en cómo "el medio" reelabora la atención-recepción del espectador. En este caso con un proceso elíptico que va desde el contenido hasta el consumo.

Douglas utiliza el modelo de producción de la televisión con el fin de examinar un juego de ambivalencias, que indudablemente llevan consigo una multiplicidad de temporalidades que se dan con un carácter retroactivo, es decir, explora una conciencia temporal mediante las tecnologías visuales y sus sistemas de representación que siempre operan en diferido.

En su excelente reflexión sobre la percepción Jonathan Crary (2008) analiza la naturaleza de la percepción desde los cambios operados en la segunda mitad del siglo diecinueve a través de las tecnologías de la visualidad. En él sostiene que la atención prolongada encuentra su propia disolución en el mantenimiento de la misma, y genera un proceso dinámico donde la atención y la distracción no son estados diferentes, sino que forman parte de un continuo donde constantemente aparecen nuevos umbrales en los que la atención-distracción requiere de un reprocesamiento que produce temporalidades múltiples, colisionando entre sí a contratiempo y dando lugar a un "proceso de ensoñación" del que se deriva formas de resistencia.

Douglas desarrolla en muchos de sus trabajos ese proceso de ensoñación donde los tiempos parecen tener un ritmo y otro enfrentados al devenir de las cosas, cíclicamente contradictorios y antagónicos. Sin embargo, hay que tener en cuenta lo que Gadamer (1991) reconoce como el "tiempo propio" de la obra de arte, es decir, aquel tiempo que no tiene una duración calculable sino que despliega una suspensión del tiempo, donde es la permanencia del espectador la que activa su multiplicidad, sus heterocronías. Esa reverberación se extiende al espacio de producción de la instalación y desarrolla lo que Kate Mondloch (2010) ha llamado "tiempo de visualización". Y más primigeniamente lo que Maeve Connolly (2009) ha denominado "formas temporales y espaciales del cine y la televisión". Ambas concepciones exploran y contrastan la experiencia del espectador de cine comercial con la del espectador móvil que se desplaza por la videoinstalación. El debate se establece entre un espectador alienado, es decir, aquel que se somete al espec-

táculo y desarrolla un "tiempo de consumo", que sería un tiempo disecado que anula las diferencias en favor de un tiempo monolítico, y el espectador emancipado (Rancière, 2010) que deconstruye críticamente esta experiencia temporal y formula su "propia temporización" en la aprehensión de la obra.

5. A modo de conclusión

Las obras de Stan Douglas reflejan una multiplicidad temporal donde la memoria, la historia y la identidad son constantemente revisadas. Los acontecimientos en la producción de sus trabajos generan una ruptura o una discontinuidad con un orden determinado para orientarse hacia la producción de lo otro, en constante reelaboración. Este acontecer que ha sido ampliamente estudiado por Badiou (1999) en su idea de acontecimiento, sitúa el trabajo de Stan Douglas en una reflexión abierta donde las variables de sentido están permanentemente expuestas.

Desde este punto de vista el estudio de una configuración de la memoria atravesado por lo que Huyssen (2002) llama pretéritos presentes, para alcanzar un futuro con memoria, son desarrollados en la obra de Douglas bajo una forma dialéctica que incorpora planteamientos locativos para articular memorias globales en permanente conflicto. Estos presupuestos se ejecutan mediante una revisión y reactualización de la memoria cultural en la que basa gran parte de sus constructos conceptuales. Así, todo un sistema de temporalidades cruzadas y giros memorialistas activan un sistema de opuestos en sus obras que dialogan entre: el recuerdo y el olvido, la organización y recontextualización del territorio, la selección y exclusión de la memoria histórica y la presentación e interpretación de la memoria colectiva. Estas variables se acometen desde un análisis temporal en sus trabajos que despliegan posiciones que garantizan una exhaustiva revisión de lo que Koselleck (2001) llamó las capas y estratos temporales presentes en ellos. De este modo, la interrelación y fusión de las narrativas involucradas en la representación tratan de discernir en una obra tan compleja las conexiones existentes entre pasado, presente y futuro mediante la articulación, recombinación y yuxtaposición de arquitecturas temporales que obedecen a una fusión y deconstrucción de discursos ideológicos y culturales. Pero que en última instancia, ahondan y desvelan la constitución del sujeto social inmerso en estos procesos.

A este respecto, se ha tratado el estudio desde parámetros de cultura visual donde se delimitan referentes de la teoría política, encuadrando su propuesta dentro de un "capitalismo antagónico" (Brea, 2010) y la integración

de discursos de una resistencia heterocrónica frente al tiempo lineal y monocrónico de la modernidad. Asimismo, la crisis del relato y los tiempos de recepción, tanto de sus piezas como del contexto de instalación, han sido desarrollados mediante una teoría de la recepción. Donde por un lado, se analiza una temporalidad del consumo que corresponde a un espectador inactivo, y por otro se propone una temporalización de la experiencia que corresponde a un espectador activo que despliega una dialéctica de la duración como elemento que aglutina la absorción y la indiferencia en la recepción de la obra de arte.

Bibliografía

APPADURAI, A. (2001). La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: Ediciones Trilice y Fondo de Cultura Económica.

BADIOU, A. (1999). El ser y el acontecimiento. Buenos Aires: Manantial

BAL, M. (2001). Looking In: The Art of Viewing. Amsterdam: G & B Arts International.

BAL, M. (2001). Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago: Chicago University Press.

BAL, M. (2009). Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje. Murcia: Cendeac.

BAL, M. (2007). Re-: Killing Time. En Christ, H. D. y Dressler, I. (ed.) Stan Douglas: Past Imperfect Works 1986–2007, pp. 64–93. Stuttgart: Hatje Cantz.

BHABHA, H. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires: Ed. Manantial.

BIRNBAUM, D. (2005). Chronology. Nueva York: Lukas & Steinberg.

BOURRIAUD, N. (2004). Posproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BREA, J. L. (2010). Retóricas de la resistencia: una introducción. Estudios Visuales, nº 7, p. 8-13.

BUCK-MORSS, S. (2005). Walter Benjamin, escritor revolucionario. Buenos Aires: Interzona Editora.

CONNOLLY, M. (2009). The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen. Bristol y Chicago: Intellect Books.

CRARY, J. (2008). Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna. Madrid: Akal.

DAMISCH, H. (1995). El juicio de Paris. México: Ed. S. XXI.

DIDI-HUBERMAN, G. (2005). Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ENWEZOR, O. (2001). Stan Douglas: Le Détroit. Chicago: The Art Institute of Chicago.

GADAMER, H. G. (1991). La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós.

GARCÍA CANCLINI, N. (2008). Simposio Internacional "Desafíos que plantea la globalización en las Artes Visuales". Universidad Tres de Febrero. Publicado en Arte y Cultura Contem poráneos. En http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/1026/la-globalizacion-y-las-artes-visuales-a-debate-en-buenos-aires. Consultado el 05 de Enero de 2013.

GUASCH, A. M. (2011). Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades. Madrid: Ed. Akal.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. (2010). Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano). En http://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf. Consultado el 03 de Enero de 2013.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. (2012). Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Ed. Micromegas.

HUYSSEN, A. (2002). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globaIización, México: Fondo de Cultura Económica.

JAMESON, F. (1999). El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Buenos Aires: Ed. Manantial.

KOSELLECK, R. (2001). Los estratos del tiempo: estudios sobre historia. Barcelona: Paidós.

LACLAU, E. (1996). Emancipación y diferencia. Buenos Aires: Ariel.

MONDLOCH, K. (2010). Screens: Viewing Media Instalation Art. Minneapolis: University of Minnesota Press.

NORA, P. (ed.) (1984). Les Lieux de Mémoire. La République. París: Gallimard.

OSBORNE, P. (2010). El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporá neo. Murcia: Cendeac.

RANCIÈRE, J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Bordes/Manantial.

RICOEUR, P. (1999). La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Madrid: Editorial Arrecife.

VAN ALPHEN, E. (2009). Hacia una nueva historiografía: Peter Fogács y la estética de la temporalidad. Estudios visuales, 6, pp. 30-47.

ZAMORA, J. A. (2008). Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin. En

AMENGUAL, G. Y CABOT, M. (coords). Ruptura de la tradición: estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger, pp. 83-138. Madrid: Trotta.

Biografía

D. Jesús Segura Cabañero
jesusegu@um.es

Jesús Segura Cabañero es profesor contratado doctor tipo A (DEI) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Desde 1987 ha desarrollado su trabajo como productor artístico, en el cual ha expuesto de manera individual y colectiva en múltiples exposiciones en las que se destacan la Bienal de Venecia de 2009 Pabellón de la Región de Murcia (Evento Colateral), ISCP (Nueva York), CENART (Centro nacional de las artes) México, MNCARS (Museo nacional de arte reina Sofía) Fundación La Caixa y Fundación Miró, entre otros.

Del mismo modo, como investigador ha realizado proyectos becados con estancias nacionales e internacionales, entre las que se destacan Villa Arson (Francia) a través del proyecto Germinations X y ISCP (International Studio Curatorial Program) a través del proyecto de estancias del Centro Párraga, que le han permitido desarrollar y configurar publicaciones (libros y catálogos), donde ha expuesto reflexiones en torno al arte contemporáneo y ha documentado su trabajo artístico. En este apartado hay que destacar "Arte diásporico y relacional en la encrucijada de la industria cultural y de entretenimiento", Ed. Visión libros (2012) y "Confrontaciones teóricas posfundacionales para otro arte político", Ed. Visión libros (2011). Así como seis monografías de su trayectoria artística.