

Colisiones temporales y espaciales: Janet Cardiff y Grégory Chatonsky

Jesús Segura Cabañero

Toni Simó Mulet

Universidad de Murcia, España.

Jesusegura@um.es

simo@um.es

Resumen

El presente texto analiza la recepción de la visualidad contemporánea a través de la temporalidad, la espacialidad, la memoria y la historia de producción artística audiovisual en las obras de los artistas Janet Cardiff y Grégory Chatonsky. El problema de entender la contemporaneidad en la obra de arte se basa precisamente en esa colisión de los espacios y los tiempos, que son alterados debido a sus contextos y a sus prácticas procesuales. Analizaremos las anacronías espacio-temporales de las intervenciones artísticas de Janet Cardiff. Analizaremos también las anacronías espacio-temporales en las prácticas artísticas del artista Grégory Chatonsky.

Palabras clave: Recepción, audiovisual, temporalidad, memoria.

Temporal and Spatial Collisions: Janet Cardiff and Grégory Chatonsky

Abstract

This paper examines the reception of contemporary visuality through temporality, spatiality, memory and history of audiovisual artistic production in the works of artists Janet Cardiff and Grégory Cha-

tonsky. The problem of understanding the contemporary work of art is based precisely on that collision of space and time, which are altered due to their contexts and their processual practices. We analyze the spatio-temporal anachronies of artistic interventions of Janet Cardiff. Also we analyze the spatiotemporal anachronisms in artistic practices of the artist Grégory Chatonsky.

Keywords: Reception, audiovisual, temporality, memory.

1. INTRODUCCIÓN

En el contexto global la producción artística ha ido desarrollando sus procesos críticos a partir de la inclusión y la participación del espectador en sus obras. De alguna manera la expansión y compresión del espacio-tiempo ha quedado reflejado en las características de muchos artistas que basan su trabajo en el hecho de ocupar y reinterpretar los espacios y los tiempos. El presente texto trata de analizar el giro espacial y temporal que ha definido las obras de artistas como Grégory Chatonsky y Janet Cardiff. Las memorias colectivas e individuales, los espacios de la historia, la política y la cultura quedan significados por el acto del desplazamiento, reubicación y montaje simbólico espacio-temporal.

El propósito de este ensayo es también delimitar una topografía específica de las frecuencias que nos interroga en lo que Huyssen (2002) ha llamado "giro memorialista"; donde la globalización de la memoria, en su movimiento transnacional, ha convertido el holocausto en una metáfora aplicable a cualquier trauma local. Este giro memorialista se articula en la obra de algunos artistas como un oxímoron de la memoria colectiva que se articula mediante una exploración y transformación de los modelos espacio-temporales. Este es el caso de los artistas Grégory Chatonsky y Janet Cardiff, que aunque ampliamente referenciados se han constituido en pioneros de esta frecuencia memorialista de orden simbólico espacio-temporal. Es ahora, dentro de la actualidad de su obra, cuando parece más pertinente fijar la importancia de los procesos de producción simbólica implicados en sus producciones para poder entender el nuevo desplazamiento espacio-temporal de estos artistas que actualmente están ampliamente presentes en los movimientos artísticos contemporáneos.

La crítica de la historiografía como un modelo de dominación ideológica que fue articulada ya por Walter Benjamin, fue hecha en base a la

dialéctica de la modernidad en su masterización del espacio-tiempo de la expansión del capitalismo colonial. La revolución copernicana de la historia, según Benjamin, ha consistido en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como memoria. Benjamin también dio paso a los nuevos pensamientos de la historia, los de Freud, Bergson, Proust, de aquí sus nuevas reflexiones sobre el ascenso del tiempo, sobre el hecho de que no hay historia más que desde la actualidad del presente (Didi-Huberman, 2011: 155). El postulado benjaminiano del aura entendido como presente reminiscente donde el pasado no se rechaza ni se hace nacer, sino que simplemente vuelve como "anacronismo". Benjamin la designa bajo la expresión poco explícita de "imagen dialéctica". Estos cuestionamientos de la linealidad de la historia espacio-temporal fueron retomados por Foucault, Lyotard, y Derrida en su crítica poscolonial de la historia occidental como fundamentalmente implicados en una idea de la modernidad occidental imperialista y racista.

En el plano de los estudios espacio-temporales actuales podemos citar una serie de autores que tratan la alteración de los ritmos presentes en la espacialidad de un contexto y que asumen una suerte de resistencia que genera un campo de conflictos temporales y espaciales (Obrist, 2010). Estos conflictos han sido reflejados en autores como Daniel Birnbaum (2005), Nicolas Bourriaud (2004), Kate Mondloch, (2010) Néstor García Canclini (2009 y 2011) Mieke Bal (2007) o Georges Didi-Huberman (2009, 2010 y 2011) para habilitar maneras de pensar la temporalidad como una multiplicidad de relaciones. Estos antecedentes forman parte de las teorías de resistencia que se incorporan al arte contemporáneo donde la linealidad monocrónica impuesta por el modernismo ha sido suprimida. Sería interesante aquí rescatar unas palabras de José Luis Brea sobre la memoria, en sus reformulaciones y anticipaciones sobre la inmanencia de la contemporaneidad y la estética en la época actual de la hiperconexión digital.

(...) la memoria es tan solo pura dispersión y solapamiento de sucesos (sic.), un oscilar entre la distancia y el roce, trazos en planicies -fogonazos, momentos de sinapsis, relampagueos magnéticos- pero siempre entre sucesos tan lejanos entre sí como queremos imaginar (2014: 195).

2. JANET CARDIFF: LA DESTERRITORIALIZACIÓN NARRATIVA

Los trabajos de Janet Cardiff conocidos como los audiowalks son verdaderos paisajes sonoros narrativos, desde 1991 viene realizando una serie de guías turísticas basadas en la idea del hecho de caminar como una pieza escultural. Su primera guía turística o audiowalk fue durante una residencia en el Banff Centre en Canadá, esta sirvió de patrón, para todas las demás y pusieron las bases para su concepción de la "deriva espacial" experimentando con técnicas auditivas y visuales. Inspirado en los lugares en que ha realizado sus audiowalks, Cardiff señala con sus obras la localización, la historia y el tiempo como una de sus temáticas a la hora de abordar sus desplazamientos narrativos. Utiliza un sistema auditivo para sus piezas que ha denominado biaural, en el que varias capas de sonido interfieren y van entretejiendo una historia sinuosa al desplegar las diferentes narrativas. Este técnica es denominada Ambisonics, creada en los setenta por un matemático de Oxford tiene la capacidad de reconstruir un campo de sonido tridimensional a partir de un gran variedad de sonido heterogéneos.

En varias de sus piezas ha utilizado audio y video, como por ejemplo en *An Inability to Make a Sound* (1992) o *The Telephone Call* (2001), aunque básicamente utiliza de forma general recursos multimedia para sus paseos espacio-temporales. Imagen, sonido y film, que Cardiff utiliza en sus performances con una intención de cuestionar nuestro sentido de la realidad al confrontar los sonidos y las imágenes pregrabadas con la participación y la experimentación real del "aquí y ahora" de los espectadores. El concepto *site-specific* de su trabajo contrasta con la simulación de lo pregrabado de lo preconstruido, pero la obra no se completa hasta que los espectadores no experimentan el recorrido real de donde se han sacado parte del sonido y las imágenes.

Los procedimientos en sus Walks responden a un patrón de comportamiento, de instrucción. A los participantes se les da un CD, un libro de instrucciones, unos auriculares o un aparato tecnológico que narra una historia o visualiza un recorrido. Muchas veces se refieren a como la sociedad o los medios audiovisuales hacen una réplica de los registros de la realidad para verificar su existencia, y como se documenta y se interpreta a través de los hechos reales que encontramos en el espacio público de una gran ciudad. Las audio-guías funcionan como una guía de museo o de un sitio significado por su cultura o historia, donde se destacan ele-

mentos culturales, sociales, políticos, etc. Las indicaciones que hace Cardiff con su voz para dirigir al espectador, como por ejemplo -gira a la izquierda, gira a la derecha- se mezcla con una narrativa mixta, cargada de intriga con la que consigue un relato de suspense. En este sentido se aproxima a la cultura visual del cine negro, o de suspense o a la que Mirjam Schaub hablando de su obra llama "Cine físico" (Cardiff, 2006). Es decir, la experiencia cotidiana viene mediatizada por nuestro bagaje visual de la cultura del cine, o la capacidad de interactuar con el espacio urbano con una multiplicidad de imágenes-paisajes donde el espectador es situado fuera del espacio de representación como la galería, el museo o el teatro y es posicionado en el lugar físico e inmerso en un ambiente híbrido donde las fronteras entre la real y lo ficticio se difuminan.

Una de las obras más paradigmáticas de Cardiff es *Her Long Black Hair* (2004) (Figura 1), realizado en el Central Park de Nueva York y producido por Public Art Fund. A los visitantes de Central Park se les proporciona un CD, un mapa, y un conjunto de fotografías en la que aparece una enigmática chica con cabellos negros fotografiada en lugares determinados del parque. En el tour narrado se conmina al participante a pararse en esos lugares fotografiados y sacar las fotografías numeradas. El audio combina música góspel, reflejando las interrelaciones entre el paisaje, el audio, y las fotografías con nociones sobre posesión, pérdida, historia y belleza. La narrativa es no-lineal, ambiental, contradictoria y esquizofrénica en algunos momentos, creando una experiencia de fisicidad inmediata y complejidad sorprendente y perturbadora.



Figura 1. Janet Cardiff, *Her Long Black Hair* (2004).

Fuente: <http://www.cardiffmiller.com/>

Esta extraña confusión de realidades sigue unas pautas, unos modelos cartográficos y espaciales. Se trata de reconstruir un relato espacio-temporal, que deconstruye y reconstruye un recorrido con significación histórica. Llegados a este punto, las relaciones y los ecos de la "teoría de la multicidad" y del "rizoma" de Deleuze y Guattari (1997) con el trabajo de Cardiff se presentan como insoslayables. El proceso constitutivo de las performances de Cardiff en su modo cartográfico, territorial, en sus características híbridas se relacionan con las teorías del Rizoma expresadas por Deleuze y Guattari:

Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza (...) El rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados (1997: 25-26).

Cardiff parte de la exploración in situ de un territorio dado, y aplica las "líneas de fuga", la desterritorialización de ese espacio, es decir abre un espacio de reinterpretación e indeterminación a partir de los elementos que mezcla que incluye en sus narrativas múltiples, no lineales. Reconfigura los estratos simbólicos del espacio público, rompe el significado de los territorios originales en reverberaciones indeterminadas, e incorpora la posibilidad de múltiples puntos de vista en un espacio codificado como es el de Central Park. La voz de Cardiff en el audio, es la que produce el "agenciamiento", la enunciación del deseo, el amor, la pérdida y la belleza en una trama inquietante que produce al espectador un estado de ansiedad y desreconocimiento del lugar común. Ya que ese espacio -Central Park- aunque caracterizado por el uso común "democrático", destinado al relax, el ocio y el disfrute no deja de ser un territorio simbolizado por el poder en la sociedad capitalista, como diría David Harvey: "(...) La intersección del mandato entre tiempo, dinero y espacio forman un nexo sustancial de poder social que no podemos darnos el lujo de ignorar" (2008: 227).

En los paseos piscogeográficos los recuerdos, las memorias narrativas son relatadas por la propia Cardiff, que actúa con su voz como guía ceremonial y celebrativa, y en algún momento la voz de Cardiff comienza a confundirse con la propia voz interna del espectador. El audio incluye referencias al pasado histórico, fragmentos de ficción o imaginarios espacio-temporales. La meta-narrativa espacio-temporal en Her Long Black Hair (2004) ahonda en el significado de la memoria colectiva, utilizando asociaciones complejas y diversas, en las que se incluyen citas de Søren Kierkegaard sobre lo insignificante, un poema de Charles Baudelaire, las palabras del esclavo estadounidense Harry Thomas donde relata el abuso que sufrió y su fuga épica de la esclavitud o la invocación de la última mirada de Orfeo a Eurídice. La artista comparte con el espectador una reconstrucción del lugar emblemático de Central Park, de su memoria histórica, pero también una reconstrucción ambientada en los sonidos de la cotidianidad de una gran ciudad como Nueva York. La voz se convierte, dentro de sus meta-narrativas de memoria, en un conspirador, en un cómplice de la experiencia del espectador, le condiciona y le somete a ver el espacio urbano a través de sus conexiones temporales y espaciales. La propia experiencia de Cardiff del lugar en la actualidad reflejada en el audio y en las imágenes, de alguna manera, emulan las "memorias imaginadas" que según Andreas Huyssen son "los recuerdos comercializados en masa que consumimos (...) y por lo tanto más fácilmente olvidable que los recuerdos vividos" (2003:17).

La idea de Cardiff de activar la memoria como referente en sus obras artísticas audiowalks nos remite a la obsesión actual por la conmemoración, la remembranza, la celebración histórica. A este respecto, Andreas Huyssen argumenta que esta obsesión por la memoria es derivada de una crisis en el creencia de una estructura racional de la temporalidad, y que a principios del siglo XX se reflejó en las obras de Henri Bergson, Marcel Proust, Sigmund Freud y Walter Benjamin. Así, de esta manera expresa Huyssen la preocupación actual por la memoria:

Para recuperar un modo de contemplación fuera del universo de la simulación y redes de información rápidas y de alta velocidad, para reclamar un poco de espacio de anclaje en un mundo de heterogeneidad desconcertante y con frecuencia amenazante, de no sincronidad y de sobrecarga de información (1995: 17).

Andreas Huyssen también ha observado que esta insistencia en modelos de recuperación de la memoria, se debe en parte a la amenaza de la amnesia, la manipulación política de la historia, la nostalgia como reclamo comercial o incluso como la misma literatura ha sobrescrito a manera de palimpsestos la identidad, la política, la monumentalidad o la importancia de los espacios urbanos. Frente a la pérdida de la memoria se han fabricado modelos que redirigen los significados espaciales y temporales, sobre todo de los espacios urbanos. Cardiff utiliza esta técnica literaria de los palimpsestos o anacronías espacio-temporales para ejercer una cooptación, una colaboración en el proceso de imaginar las memorias de los espacios urbanos mediante los paseos. Es lo que Andreas Huyssen llama "palimpsestos espaciales", justamente para reivindicar la capacidad de construir nuestra propia memoria a partir de elementos conexos de manera íntima, imaginativa y poética con el lugar, para cuestionar las narrativas espacio-temporales instauradas desde la política cultural dirigida. Como argumenta Huyssen, la reescritura en la ciudad con el tropo del palimpsesto facilita y refuerza

(...) un imaginario urbano en su alcance temporal bien puede poner diferentes cosas en un solo lugar: el recuerdo de lo que había antes, alternativas imaginadas lo que hay. Las fuertes marcas del espacio presente se funden en el imaginario con las huellas del pasado, tachaduras, pérdidas y heterotopías (2003: 7).

En el trabajo de Janet Cardiff también encontramos una intencionalidad hacia lo "Uncanny" en sus narrativas imaginadas en las guías de audio. A diferencia de las guías de audio convencionales que proporcionan una exposición del lugar en el que el viaje tiene lugar, orientando y familiarizándose con el entorno y las cosas reales encontradas, Cardiff transforma la frecuencia de lo conocido, lo explorado en una narrativa entrecortada, donde el extrañamiento y lo desacogedor tiene lugar y encuentra su referente. La narrativa de Janet Cardiff habla de los espectros, de las memorias de los lugares por los que pasea, vinculando esos espectros y sombras con la cotidianidad del lugar. A este respecto Dylan Trigg nos habla de la "memoria de los lugares", esta memoria esta condicionada por los lugares que los seres humanos habitan y transitan. Esos lugares dejan un impacto en nosotros, porque somos sujetos corporales y como tal tenemos una relación con los lugares que nos rodean. "La formación de la memoria dentro de un contexto social, es otorgada por el poder de

su lugar y se manifiesta en entidades tales como monumentos y sitios de trauma" Estos aspectos indican que la memoria es siempre espacial y "la espacialidad es intrínsecamente temporal, ocupando un lugar en el presente, pero que también se remonta al pasado" (Trigg, 2012: XVII).

3. GRÉGORY CHATONSKY: FICCIÓN, ANACRONIAS Y FLUJOS

La obra de Grégory Chatonsky (París, 1971) se basa en las investigaciones sobre las nuevas tecnologías de comunicación, y las relaciones de emoción y afecto que se crean con la interactividad con el cuerpo y la mente del usuario que las utiliza. El trabajo de Chatonsky incluye las instalaciones interactivas, dispositivos de red, fotografías y esculturas urbanas. Chatonsky examina las fronteras existentes entre las nuevas formas de ficción creadas por la tecnología de comunicación y la realidad vivida fenomenológicamente a partir de la interacción, intercambio y transmisión comunicativa entre personas, situaciones, lugares, estados emocionales, etc. Chatonsky incorpora también estos debates no sólo en la práctica artística sino en sus reflexiones teóricas. Su experimentación artística en los lenguajes multimedia y la filosofía, en la que se basan sus producciones, cuestionan los atributos más esenciales de la semiótica y la interacción comunicativa de los nuevos medios. Internet y la Web son las herramientas en las que se centra su trabajo, su focalización se debe a la omnipresencia del medio en nuestra cotidianidad personal y profesional que afecta a nuestros modos comunicativos y relacionales. Chatonsky ha completado su investigación doctoral sobre la realidad virtual y la ontología tecnológica en la Sorbona y en 1994 fundó la plataforma Web "incident.net." De echo, las reflexiones de Chatonsky parten de la noción de "incidente" es decir, aquel espacio que se articula entre un acontecimiento de atracción, una situación dada y el encuentro casual y al azar de la navegación por Internet.

La relación de la tecnología con el arte y la filosofía se ha desarrollado en gran parte del arte contemporáneo actual, y en el mismo campo de acción de los trabajos de Chatonsky. Chatonsky sostiene que gran parte del arte actual se caracteriza por adherirse a esta noción de lo incidental. Aquí la relación de la tecnología con el arte es vital, en tanto que la producción artística gira alrededor de la redefinición constante de su estatus epistemológico dentro de la sociedad actual. Cuando nos pregunta-

mos cuál es la función del arte y a qué llamamos arte actual surge el pensamiento ontológico sobre las tecnologías que representan nuestra época, nuestro entorno cotidiano. Y identificamos a las tecnologías de la comunicación como aquellas que nos remodelan, nos hacen partícipes de una representación en la que nos comportamos como actores. El espectáculo de la comunicación es la finalidad última de estas industrias tecnológicas de la comunicación (Chatonsky, 2007a). El incidente como noción lo que desencadena es una resistencia de carácter electrónico donde las prácticas artísticas recuperan recursos como subvertir y transformar la recepción pasiva del flujo de información. Es lo que Chatonsky llama "la estética del flujo", ligada a la estrategia de la "estética del incidente". Como él mismo apunta:

Se trata de suspender o desviar la propia noción de finalidad, que es la forma básica de los flujos técnicos, y hacer que la tecnología sea inutilizable por los cambios en el horizonte de la expectación, de sustraer el discurso utópico del flujo para llegar a otro flujo (Chatonsky, 2007a: 89).

Este otro flujo es el incidente, el error, la reconversión en algo diferente que nos atrapa en otra frecuencia de interpretación. No sólo se trata de una mera herramienta de producción artística, el incidente recurre a la misma redefinición incesante del arte actual, en la que los ejes de debate giran entorno a la indeterminación per se del flujo de datos y de la proposición artística. Es la indeterminación que surge de la disyunción entre la función y el uso de los dispositivos interactivos de comunicación, el intervalo temporal que aparece en la significación de lo sensible en los espectadores, en los usuarios. Es aquí cuando podemos hablar de la función del relato, la narración en lo social y en lo sensible que apuntara Canclini en su texto "La sociedad sin relato". En este libro Canclini abunda sobre el desconcierto metodológico de la crítica de la historia del arte y la interpretación de las obras de arte. El final de la narración social es abordada por Chatonsky con su corte del flujo de Internet, la producción de lo sensible, la incorporación de la significación sólo es posible mediante el interfaz del espectador, (spect-acteurs según Chatonsky). Pero ya no existen grandes narraciones, grandes temáticas, el incidente hace multiplicar los tiempos, las direcciones de significación e introduce un "multirelato" que no queda definido en sus finalidades, estas han sido interrumpidas. Como postula Canclini:

El arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder (...) Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con "lo real" tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente "suspenden" la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser (2010: 12).

La inminencia, el acontecimiento respecto a "lo real" sobre el tiempo real de la máquina de Internet, es el medio por el cual Chatonsky llega a interceptar la red, reconstruyendo la inmediatez del tiempo real tecnológico de la interacción. Trabajando sobre el intervalo de la interactividad de Internet que lo equipara al "incidente", al "error", Chatonsky intenta construir una estética del flujo basada en la anacronía temporal del intervalo que se produce en el movimiento del flujo, sea este visual, interactivo o textual. La interactividad de las máquinas de Internet le permiten esa inminencia y suspensión de la realidad de la que habla Canclini. En la apertura de las fronteras de las prácticas artísticas Canclini se pregunta por la noción de obra de arte en un momento en el cual el arte contemporáneo ha pasado de ser un mero transgresor a ser entendido como postautónomo, es decir que se inserta en nuevos campos de expresión fuera del lugar común autónomo y autoreferente de la historia del arte. En este sentido Canclini reflexiona sobre una nueva condición del arte que abarca nuevos contextos o "el contexto" por excelencia, los medios de comunicación:

Tal vez las respuestas a este interrogante no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse postautónomo. Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética (2010:17).

La construcción de una estética de los medios de comunicación y del flujo es donde la posibilidad de la narración se crea a partir de "Cómo puede el programa, generar indeterminación, lo improbable y lo no programable" (Chatonsky, 2004: 80) en la que la indeterminación es la que

precisamente preserva la posibilidad del acontecimiento. Para ello Chatonsky se basa en la filosofía de Bergson, en los pensamientos sobre materia y memoria, la enunciación de una estética de los medios es sólo posible a partir de "este tiempo retardado, retroactivo, anacrónico como condición de posibilidad" (Chatonsky, 2004: 81). Para Bergson como para Didi-Huberman lo anacrónico forma parte de nuestra comprensión activa del mundo que nos rodea. Chatonsky interpela a Bergson para discernir una estética de la interactividad de los nuevos medios basado en la percepción y la interacción receptiva del usuario que traslada a la estética del arte, en este caso el espectador de las obras de arte. Es en el tiempo, el intervalo que discurre en la interacción con las imágenes, en el movimiento del cuerpo y sus reacciones cognitivas y emocionales de manera diferida cuando se produce la indeterminación, la posibilidad del acontecer, y en fin, la posibilidad de la ficción con el recurso de la anacronía, es decir, la memoria. A este respecto Didi-Huberman cuestiona la cronología del relato histórico sobre las artes y sobre los acontecimientos históricos, presentando "el anacronismo, como toda sustancia fuerte, como todo *phármakon*" como aquello que "modifica completamente el aspecto de las cosas según el valor de uso que se le quiera acordar" (Didi-Huberman, 2011: 57).

Una de las obsesiones de Chatonsky en su trabajo es la reconstrucción de la memoria. Su producción cuenta con muchas obras cuyo motivo principal es la anacronía y la memoria, entre ellas destaca por su interés una serie de trabajos sobre la idea de reconstrucción mnemónica del cine. El cine contiene en su lenguaje los elementos principales de la ficción, la narración, la memoria y la herramienta del montaje, y con estos elementos Chatonsky reconstruye una nueva percepción anacrónica y fragmentaria simulando la navegación digital.

Readonlymemories I (2003) (fig. 2) es un estudio experimental de las relaciones entre el espacio y el tiempo cinematográfico. Maneja imágenes de películas clásicas para configurar un montaje a manera de grandes frescos, aparecen fragmentos de películas como "Blue Velvet", "Dead Ringers" o "La ventana indiscreta". Chatonsky investiga en esta obra sobre la percepción del efecto secuencial del montaje cinematográfico, sobre la "estética de lo retroactivo y del desplazamiento" (Chatonsky, 2010b: 49). Es una pieza que propone un desmontaje visual de las secuencias e imágenes que reconocemos de las películas clásicas como "La ventana indiscreta" (1954) en el que utiliza el "décálage" espacial y temporal de la imagen. El recorrido es

espacial, desde los límites externos de la imagen en la que no podemos reconocer, si no es partir de la suspensión del significado de la película de los fragmentos que se visualizan de manera completamente nueva. La temporalidad del cine es sustituida por la espacialidad extendida a través de sus fragmentos que se unen en la memoria del espectador. Se trata de contraponer la temporalidad narrativa y secuencial del cine a la espacialidad ficticia de lo digital. La navegación digital de la máquina de Internet propone la ficción espacial, ya que lo digital se compone de un montaje espacial más que temporal. Como asegura el mismo Chatonsky "Readonlymemories opera un aplanamiento del tiempo para recuperar el sentido del espacio" (2010a: 48). *Readonlymemories II: Uninterrupted Memory* (2009) utiliza el software para generar a partir de las secuencias de la película una nueva relación espacio-temporal de estas secuencias e imágenes, produciendo un montaje espacial con la selección y distribución de las imágenes en cámara lenta a lo largo de la pantalla. El efecto que produce en el espectador es una intensificación de la percepción, una emancipación de la memoria respecto a la cronología de la narración cinematográfica, a partir de la cual se forma la "ficción sin narración filmica" que constituye la herramienta de trabajo de Chatonsky.



Figura 2. Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I* (2003).

Fuente: <http://chatonsky.net/>

Grégory Chatonsky despliega en su obra la contingencia de generar una ficción sin fin (lo que él denomina *Flußgeist* o espíritu del flujo) a partir del flujo de datos que circulan en la Red. A través de las aplicaciones de diversos sitios Web (Flickr, Twitter, Facebook, etc.), chats y herramientas como Google Maps o Google Street View, el artista elabora

combinaciones de diversos elementos (mashups) que presenta en una interfaz que va actualizando el flujo de datos recombinados a modo de montaje textual e icónico. A partir de aquí se produce una ficción modificable e interminable extraída de la web en tiempo real en la que el espectador interactúa con su observación y su deambular por la sala de exposiciones. Un muestra de este tipo de creaciones es *L'Attente/ Waiting* (2007), una obra de net art que presenta al espectador un flujo continuo de imágenes y textos extraídos de Flickr que se traducen por el uso de los tags y palabras clave a imágenes que el software va configurando. Junto con esta composición aparecen videos pregrabados mostrando pasajeros en estado y situación de alerta y espera en estaciones de tren. La consecuencia es algo similar a una película con subtítulos, en el que el usuario no puede interactuar directamente, sino simplemente observar el montaje en la pantalla. Chatonsky traduce los flujos que transitan por Internet, los simples datos electrónicos en fragmentos de experiencias, en afectos y tensiones entre los pasajeros, en situaciones de memoria y sentimientos de diferentes lugares del mundo. Tomando los flujos de Internet, *L'attente* propone la ficción a los habitantes de la red. No es la historia de la vida de una persona u otra, sino la historia de la máquina de Internet que se alimenta de nuestra vida diaria. El artista toma el concepto de *Zeitgeist* para describir la sensación de estar observando el espíritu del tiempo presente a través de una incesante extracción de datos de la Red:

El Zeigeist es un corte temporal en el flujo, la decodificación, si lo prefiere, que dice lo que el flujo es en un momento dado y cuáles son los espíritus. De este modo podemos conseguir un efecto impresionante de la masa, tener la sensación del *Zeitgeist*, la comunidad de la red en silencio, como si nos enteramos de los impulsos internos de los habitantes de una ciudad (El cielo sobre Berlín) (Chatonsky, 2007b).

Como apunta Paul Waelder (2011) la referencia al film de Wim Wenders nos indica, por una parte, la idea antes apuntada de una Red en la que circulan pensamientos y vivencias más que simples datos. Su conversión en datos es lo que permite la interrupción, el corte semiótico automático practicado por el artista. Y por otra parte define también esta manera de reescribir y traducir la imagen y el texto a partir del montaje el lenguaje cinematográfico que caracteriza la obra de Chatonsky y gran parte de la producción artística actual. Podemos hacer referencia también a la técnica de flujo de conciencia explorada por James Joyce en

Ulises (1922) como una forma de narración fragmentada, caótica, que impide la lectura de un relato cronológico temporalmente organizado y definido. Lo que presenta Chatonsky es el flujo constante de ideas, pensamientos, apuntes cotidianos y reflexiones profundas que se suceden sin fin, para dejar al espectador la construcción de todo sentido.

Chatonsky trabaja con la idea de "estados de transición", de movimiento y de cuestionar los límites de la comunicación. Chatonsky propone un jeroglífico, una interpretación sobre el flujo de información y los cambios de emociones y situaciones de las personas que se reflejan por vía electrónica en la Red. Se trata de un texto y composición visual codificada de una construcción de una visualidad que está constantemente siendo interpretada por el espectador. Es aquí donde se refleja la forma en que funciona la percepción, según Freud, como plataforma de "re-escritura" (Freud, 1927: 231). Este panel de escritura refleja la memoria, el inconsciente y, especialmente, la multiplicidad de los estados emocionales y las situaciones cambiantes que representan una variedad de diferentes secuencias extraídas de las aplicaciones de la web. La producción de extensiones temporales y espaciales de las cosas narradas en el bloc de notas. De esta manera el trabajo de Chatonsky puede ser interpretado como un libro de re-escritura, como una remezcla de recombinación que se hace visible en el espacio del espectador como una película de ficción.

4. CONCLUSIÓN

En los usos de las temporalidades y espacialidades Ernst Van Alphen (2009), comenta que a partir de la década de los 90 del pasado siglo las prácticas del arte y la literatura relacionadas con la memoria han sido un síntoma general y destacable. Estas prácticas de la memoria se manifiestan en torno a temas tales como el trauma, el Holocausto y otros géneros como la fotografía, el documental de cine o de vídeo, el archivo y lo digital. Estas prácticas de la memoria conforman una estética específica. La cuestión de las prácticas de la memoria es si deberíamos de ver esto como una celebración de la memoria "en torno al fin de siècle, y luego al debut de siècle" (Alphen, 2009: 30), como una expresión del deseo de echar la vista atrás, o, por el contrario, como un síntoma de una crisis severa de la memoria o del miedo a olvidar.

Los artistas que hemos explorado aquí parten de la idea del espacio y el tiempo para configurar sus articulaciones e intervenciones artísticas

desde las anacronías y las memorias en sus usos narrativos y filosóficos. Unas veces es de manera literal como Janet Cardiff en sus recorridos y desplazamientos narrativos espacio-temporales. Otras veces se configura a partir del flujo existente en el mundo digital, espacializando, creando nuevos espacios a partir de la interrupción y las multiplicidades de ficción que interceptan los medios de comunicación que nos impiden imaginar narraciones.

En las configuraciones espacio-temporales según David Harvey (2008) la idea de conflicto es continuo, y no existe una gramática, unas leyes que puedan regir el desarrollo de estos espacios en nuestra sociedad capitalista ya que el conflicto se puede extender gracias a las diferentes confrontaciones de intereses que se prolongan en el tiempo y en los intereses de los individuos. Entonces, esa idea de conflicto en las propuestas artísticas de Janet Cardiff aquí analizada pasa a ser un acto de desterritorialización y reterritorialización simbólica de la meta-narrativa de la memoria que se constata como dinámica inherente en el proceso de la ocupación del espacio por parte de la artista.

La crisis de la memoria, de las temporalidades y espacialidades no es no sólo específica en el sentido sociopolítico, sino que está también causada por la cultura de los media, por su abrumadora presencia desde los años noventa y por las formas específicas que esta cultura desarrolla. El impacto enorme de la cultura de los media tanto filmica como del flujo de la máquina de Internet no ha trabajado al servicio de la reposición de la memoria, sino, al contrario, amenaza con destruir la memoria histórica y la imagen mnemónica. Grégory Chatonsky ha utilizado la interrupción del flujo de internet justamente para cuestionar nuestra memoria y la capacidad de hacer ficción con los usos de los nuevos medios que coartan nuestra percepción y nuestra capacidad de producir narración. Como apunta Christine Ross, las estrategias del arte contemporáneo sobre las temporalidades, en la que podemos situar a Cardiff y Chatonsky, interpe-
lan finalmente la percepción del espectador:

Estas estrategias deben ser vistas como una serie de esfuerzos para generar formas alternativas de la temporalidad a través de esta misma suspensión: simultaneidad, instantes extendidos, anacronismos, regresiones, retrasos en tiempo real y períodos históricos de larga duración lateralizados. (...) Es a través de las estrategias estéticas que ponen en crisis la percepción del espectador -la función unificada y coercitiva de la percepción- (Ross, 2008: 128).

Este texto se enmarca en el conjunto de investigaciones desarrolladas en el proyecto de investigación "Temporalidades de la imagen: heterocronía y anacronismo en la cultura visual contemporánea", dentro de la modalidad de proyectos I+D+I del ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (HAR-2012-39322).

Referencias Bibliográficas

- ALPHEN van, Ernst. 2009. "Hacia una nueva historiografía: Peter Forgács y la estética de la temporalidad". **Estudios visuales**. 6: 30-47.
- BAL, Mieke. 2007. "Re-: Killing Time" en CHRIST, H. D. y DRESSLER, I. (ed.). **Stan Douglas: Past Imperfect Works 1986-2007**. pp 64-93. Ed. Hatje Cantz. Stuttgart (Alemania).
- BIRNBAUM, Daniel. 2005. **Chronology**. Lukas & Sternberg. Nueva York (EE.UU).
- BOURRIAUD, Nicolas. 2004. **Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo**. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires (Argentina).
- BREA, José Luís. 2014. **El cristal se venga: Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea: análisis y crítica cultural en la España contemporánea**. Editorial RM. Barcelona (España).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2010. **La Sociedad Sin Relato: Antropología y Estética de la Inminencia**. Ed. Katz. Buenos Aires (Argentina).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (ed.). 2009. **Extranjeros en la tecnología y en la cultura**. Ed. Ariel. Barcelona (España).
- CARDIFF, Janet y SCHAUB, Mirjam. 2006. **Janet Cardiff: The Walk Book**. Ed. Walther König. Colonia (Alemania).
- CHATONSKY, Grégory. 2004. "Le centre d'indétermination: une esthétique de l'interactivité". **Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**. (3): 79-96.
- CHATONSKY, Grégory. 2007a. "Esthétique du flux". **Rue Descartes** 1(1): 86-99.
- CHATONSKY, Grégory. 2007b. "Flux entre fiction et narration". Disponible en: <http://incident.net/users/gregory/wordpress/19-flux-entre-fiction-et-narration>. Consultado el 11/08/2015.
- CHATONSKY, Grégory. 2010a. **Après le cinéma**. Ed. HXX. Orléans (Francia).
- CHATONSKY, Grégory y BOUTET, Anne. 2010b. **Capture: Grégory Chatonsky**. Ed. HXX. Orléans (Francia).

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1997. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia**. Ed. Pre-Textos. Valencia (España).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2009. **La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Ed. Abada. Madrid (España).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. **Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte**. Ed. Cendeac. Murcia (España).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires (Argentina).
- FREUD, Sigmund. (1927). **The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud**. Vol. XIX. Hogarth Press. Londres (Gran Bretaña).
- HARVEY, David. 2008. **La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Amorrortu Editores. Buenos Aires (Argentina).
- HUYSEN, Andreas. 1995. **Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia**. Routledge. Londres (Gran Bretaña).
- HUYSEN, Andreas. 2002. **En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización**. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México (México).
- HUYSEN, Andreas. 2003. **Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory**. Stanford University Press. Stanford (EE.UU.).
- MONDLOCH, Kate. 2010. **Screens: Viewing Media Installation Art**. University of Minnesota Press. Minneapolis (EE.UU.).
- OBRIST, Hans Ulbrich. 2010. "Manifestos for the Future", en ARANDA, J., WOOD, B. K., y VIDOKLE, A. **What is contemporary art?** pp. 58-70. Sternberg Press. Berlín (Alemania).
- ROSS, Christine. 2008. "The Suspension of History in Contemporary Media Arts". **Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**. (11): 125-148.
- TRIGG, Dylan. 2012. **The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny**. Ohio University Press. Athens, Ohio (EE.UU.).
- WAELDER, Paul. (2011). "El flujo de datos, una ficción en la red". Disponible en: <http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=1567>. Consultado el 12/08/2015.