

Sobre los tiempos del espectador en Documenta14

JAVIER ARTERO

javierarteroflores@gmail.com

El planteamiento de este texto gira en torno al binomio obra-espectador. Para ello me centraré tan solo en un par de piezas que se insertan en la muestra Documenta14 de Kassel. No se trata, por lo tanto, de un texto con pretensión ilustrativa o documental, sino de una visión ciertamente interesada que, sin embargo, subyace en los modos de contemplación de la contemporaneidad.

La elección de las obras a las que me referiré a continuación se debe a una serie de cuestiones que tienen que ver, principalmente, con la estructura de la narración en el tiempo en que se desarrollan. De este modo analizaré imágenes-movimiento que, además, no se presentan en salas de cine (como ocurre con otras obras de la muestra) sino que conviven con otras creaciones (pintura, escultura, etc.) que podrían denominarse como atemporales por no estar sujetas a una duración determinada.

Como decía, excluyo de este análisis aquellas obras proyectadas en salas de cine debido a que la presentación de éstas atiende a parámetros diferentes, como son el acondicionamiento lumínico clásico, el aislamiento acústico, la presencia de asientos y, principalmente, el acceso a los horarios de comienzo de los films. Tales condiciones, generan un marco de visionado que difiere sustancialmente de la aproximación a la imagen-movimiento en una sala que no ha sido pensada para un único vídeo, pues éste se yuxtapone con otras imágenes u objetos. Tal y como afirma Estrella de Diego en relación al visionado de imágenes-movimiento en salas expositivas, "en los vídeos narrativos —y casi todos lo son— lo esencial podría estar ocurriendo justo antes de que hayamos entrado o poco después de nuestra salida"¹. Por lo tanto, ¿cómo situarse ante esta problemática en un evento artístico de

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Artero, J. (2018). Sobre los tiempos del espectador en Documenta 14. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 1: 179-182.
<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica/issue/current>

la magnitud de Documenta, donde las obras se disponen por diferentes pabellones repartidos por toda la ciudad de Kassel? Más que una posible respuesta, me parecen interesantes las consecuencias evidentes de dicha pregunta, las cuáles tienen que ver con los ritmos de consumo y/o contemplación.

Como artista que trabaja con la imagen-movimiento, durante una visita a la Documenta 14 resulta inevitable prestar atención a los tiempos y las formas que el espectador dedica a las obras de este medio. No entraré en mediciones estadísticas, pero a simple vista llama la atención que el mayor número de público se concentra frente a vídeos cuya estructura narrativa se antoja más simple o incluso predecible. En este sentido podríamos citar las obras *The Raft* (2014) de Bill Viola en Fridericianum y *La sombra* (2017) de Regina José Galindo en el Palais Bellevue.

En *The Raft* una multitud de personas de distintas edades y géneros esperan en pie como lo harían en una parada de autobús. Estos individuos no se relacionan entre sí, de hecho la ralentización de la imagen acentúa algunas expresiones de incomodidad por la espera. Sin previo aviso, dos cañones de agua, uno por cada lado de la imagen, son disparados contra el grupo, derribándolos y haciendo tropezar unos cuerpos con otros, que se agolpan en el suelo. Cuando los cañones cesan la escena se asemeja a la de una catástrofe, lo que -ahora- lleva a los personajes a interactuar e incluso abrazarse. La estructura narrativa es básica (planteamiento-nudo-desenlace) y, dada la fama del artista, es muy probable que buena parte de los espectadores que también esperan y se agolpan frente a la pro-

yección de 10 min. 30 seg. de duración ya hayan visto el vídeo en alguna ocasión. No es difícil acceder a fragmentos de esta obra grabados por visitantes de museos y colgados en sus cuentas de Youtube. Pero, ¿por qué? Desde mi punto de vista, la captación del espectador de esta obra se debe a dos cuestiones principales que a continuación esbozaré: la narración esquemática y la espectacularidad.

Frente a la cantidad de obras paracinemáticas de alto contenido archivístico, que no se limita a la presentación de imágenes de archivo sino también en gran medida a la proyección de textos, en *The Raft* se prescinde de lenguaje verbal. Como viene siendo habitual en la obra de Bill Viola, la influencia pictórica que desprenden sus vídeos es notable, de manera que los valores compositivos, lumínicos o texturales predominan sobre los propios del medio videográfico, como podría ser el montaje -inexistente en este caso por tratarse de un único plano secuencia-. No obstante, como adelantaba, la estructura narrativa del clip, reducida a su mínima expresión, no deja de ser la propia del medio cinematográfico, es decir, como sostiene Gilles Deleuze, "el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando sus otras direcciones posibles"², por lo que la imagen se identifica con la proposición y el plano con el enunciado narrativo. Se podría decir que la obra plantea una escena, posteriormente introduce un acontecimiento -o cambio- y finalmente este nudo se resuelve o da lugar a una nueva escena que es consecuencia de lo inmediatamente anterior. La simplicidad de lo narrado mediante imágenes no necesita el verbo y, por ello, el es-

pectador puede acceder a la obra en cualquier momento sin que esto suponga una desventaja significativa. De alguna manera, *The Raft* funciona como la contemplación del fuego en una chimenea, en la que sabemos que la llama se aviva y se desvanece gradualmente pero no deja de ser un evento hipnótico. Sabemos que la TV sustituyó el lugar de la chimenea en los hogares y que, por lo tanto, no es azaroso que canales como Super RTL emita un plano fijo secuencia en loop de una chimenea cuando acaba su programación.

La anterior reflexión nos conduce a la siguiente cuestión que, desde mi punto de vista, podría justificar la captación del espectador en la obra de Bill Viola: la espectacularidad.

Como apunta el profesor Luis Puelles, Wagner se mostraba opuesto al hermetismo de la creación artística de su tiempo, a lo que respondía con el empleo del efecto estético de la obra total, en otras palabras, el efectismo. Así, el espectáculo "busca que el espectador no tenga salidas; que la obra consiga atraparlo del todo"³. Bill Viola hace uso de estrategias efectistas tales como la ralentización de la imagen, que enfatiza el dramatismo de la misma, o el empleo del agua, un elemento de gran riqueza plástica presente en toda la historia de la pintura. No es necesario visionar completamente uno de sus vídeos o profundizar en su contenido conceptual para ser captado por estas técnicas porque en el espectáculo "se lleva a cabo la alienación de lo artístico en la inmanencia del efecto"⁴. En definitiva, la apreciación de los citados valores pictóricos efectistas en la obra videográfica de Viola implican una aproximación al vídeo desde una

disciplina ajena con efectos coincidentes, pues también en el Fridericianum podemos encontrar la obra *36 Grad 45 N 021 Grad 56 E* (2015) de Dimitris Tzamouranis, una marina de gran formato en la que, como con *The Raft*, los espectadores se amontonan y se deleitan con la factura del cuadro como artrópodos atraídos por la luz.

Un ejemplo de vídeo de características diametralmente opuestas pero que también plantea una resistencia a los modos de consumo de la imagen-movimiento en el espacio expositivo es *La Sombra* (2017), de Regina José Galindo, que se encuentra en el Palais Bellevue.

En esta ocasión no encontramos valores pictóricos significativos, como ocurre con Viola, ni efectismos, todo lo contrario. Mediante montaje por cortes y cambios de plano, se presenta la figura de una mujer (Regina José Galindo) que, mostrando síntomas de agotamiento por la incesante carrera, es perseguida por un tanque.

Mientras que en *The Raft* experimentamos una ralentización digital de la imagen, y con ello de lo narrado, en *La Sombra* tiene lugar una suspensión de la narración, pues a pesar de los cortes no se aprecia un acontecimiento que introduzca algún cambio sustancial. Dicha estrategia estructural podría responder al planteamiento de *Estrella de Diego* citado anteriormente, pues aquí es totalmente indiferente el momento en el que el hipotético espectador accede al espacio en el que se proyecta el vídeo, siempre encontrará lo mismo. Precisamente, quizá sea esta liberación de exigencias en cuanto a acceso y tiempo de visionado lo que invita a contemplar la imagen, aún haciéndose previsible tras unos segundos o minutos de visionado que nada cambiará, al me-

nos en el plano de la obra. Quizá, en este caso, el acontecimiento es desplazado de la obra al espectador, del tiempo objetivo de la obra a la experiencia de duración⁵ -subjetiva- del que mira.

Para finalizar, sería interesante señalar una obra no videográfica pero que sí se desarrolla en el tiempo mediante la reproducción sonora de una conversación. Se trata de *SEDUCTIVE EXACTING REALISM* (2015)⁶, de Irena Haiduk, en la planta superior de la Neue Galerie. Dicha grabación reproduce una conversación entre la artista y su compatriota Srđa Popović en la Universidad de Harvard. Sin embargo, como en las obras anteriormente referidas, la visión que trato de reflejar en este texto es ciertamente interesada y no pretende profundizar en el contenido de la obra como tal. De nuevo quisiera prestar atención a la relación -y la reacción- de la obra con el espectador.

En este caso, para la audición de dicha conversación se dispone una habitación a oscuras que impide cualquier filtración de luz. Bordeando la sala, se han colocado tumbonas para que puedan ser utilizadas por los oyentes. Pero la peculiaridad de la propuesta, bajo de mi punto de vista, es que ésta comienza a cada hora en punto y se desarrolla durante 35 minutos, requiriendo dicho tiempo del espectador. El público espera su turno en la puerta, pero, una vez dentro, cuando reciben la noticia de que la obra se desarrollará durante 35 minutos en total oscuridad, muchos son los que abandonan la sala. Los motivos pueden ser varios aunque, inmersos en la maratónica misión de ver y de verlo todo, más de media hora de inactividad, de simple escucha puede antojarse insalvable. En este sentido y como con-

AUTOR: JAVIER ARTERO es artista visual, actualmente realiza su tesis en la Universidad de Málaga. En su obra reflexiona sobre los conceptos de paisaje, tiempo y contemplación. Para ello se sirve de diferentes formatos como la imagen movimiento, la fotografía o la instalación que le permiten explorar, principalmente, las posibilidades de la suspensión narrativa en el espacio expositivo.

javierarteroflores@gmail.com

clusión, me parece acertada la referencia a una reflexión de Paul Virilio en *El ciber mundo*, la política de lo peor, donde, reflexionando acerca del medio televisivo afirma que la espera de acontecimientos es, en cierto modo, una asfixia de la percepción del espectador.⁷

¹- De Diego, Estrella, "Pantallas en fuga" en *EL PAÍS*. [consultado el 16 de septiembre de 2017].

Disponible en:

<https://bit.ly/zhFalxS>

²- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 2004. Pp. 43.³- Puelles, Luis. *Mirar al que mira*. Madrid: Abada Editores, 2011. Pp. 252.

⁴- *Ibid.* Pp. 253.

⁵- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ed. Sígueme. 1999.

⁶- AA.VV. *Documenta 14*. Daybook. Munich: Ed. Prestel. 2017.

⁷- Virilio, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. Pp. 85.