

TIEMPOS DE PROXIMIDAD. MOVIMIENTO, DERIVA Y ENCUENTRO EN LA PRODUCCIÓN VISUAL DE NICOLA COSTANTINO

PROXIMITY TIMES. MOVEMENT, DRIFT, AND ENCOUNTER IN THE VISUAL PRODUCTION OF NICOLA COSTANTINO

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis.202213.26.06>

MARIELA HERRERO

Universidad Nacional de Rosario-Conicet, Argentina

Fecha de recepción: 7 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de diciembre 2021

Fecha de modificación: 18 de diciembre 2021

RESUMEN

Abordaré tres obras de la artista Nicola Costantino, *Trailer* (2010), *Vanity* (2011) y *Alteridad* (2012) desde la transtemporalidad; ya que considero que estas producciones proponen un diálogo con la historia de la fotografía y el arte, mediado por temporalidades inusitadas: desde el *loop* y la heterocronía a la simultaneidad y el futuro. Asimismo, las analizaré como productoras de encuentros y relaciones mediante un mecanismo que consiste en la revisitación y reelaboración de obras clásicas que componen la Historia del arte. La imagen funcionará, de este modo, como un terreno fértil para la proliferación de relatos posibles, como generadora de historias y sentidos.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, Nicola Costantino, temporalidades, estudios visuales, Latinoamérica

ABSTRACT:

Addressing three works by Nicola Costantino, *Trailer* (2010), *Vanity* (2011), and *Alterity* (2012) from the point of view of transtemporality, since I consider that these productions propose a dialogue with the history of photography and art, mediated by unusual temporalities: from the loop and heterochrony to simultaneity and the future. Likewise, I will analyze them as producers of encounters and relationships through a mechanism that consists of the revisitación and re-elaboration of classic works that make up the History of Art. The image will thus function as a fertile ground for the proliferation of possible stories, as a generator of stories and meanings.

KEYWORDS: contemporary art, Nicola Costantino, temporalities, visual studies, Latin America

*herreromariela@gmail.com. Licenciada en Letras, Universidad Nacional de Rosario.

I. INTRODUCCIÓN

Hace algunos años, en 2015 específicamente, Daniel Link publicaba *Suturas*, libro en el que, entre otras cosas, se detenía a analizar un momento que denominó como “el punto de sutura de dos culturas, la disolución de un siglo en el siguiente, la desintegración de un mundo” (344); esto es, el momento en que surgen las nuevas “potencias de arte”, devenidas como consecuencia de una mutación de la cultura (cambios en los patrones perceptivos) y por la mediación del aparato que se consagra al control de los *usos del arte* (Link 194). Algunos años antes, en un artículo publicado en 2004, Reinaldo Laddaga ya advertía que comenzábamos a vivir un momento de cambios en la cultura de las artes, que no solo estaba transformando la escena artística, sino que además comenzaba a dar lugar a la emergencia de una “otra cultura de las artes”. Este proceso, iniciado a mediados de los setenta, se aceleraría dramáticamente en la década del noventa, configurando un nuevo paisaje en el que emergerían comunidades articuladas con base en los conflictos socioculturales que este nuevo panorama suscitaba. A mediados de los noventa, y en una dirección similar a la de Laddaga, José Luis Brea proponía hablar de una “era póstuma de la cultura”, a la que definía como el momento y la condición sociohistórica en que el sistema de respuestas y organización de las formas de vida que sostiene el orden de los discursos y prácticas significantes que llamábamos cultura había perdido la capacidad de producir representaciones del mundo —también formas de la descripción de la experiencia de sus usuarios, e incluso programas de actuación y transformación de los mundos de vida (10)—. En este sentido, la emergencia de una “otra cultura de las artes” tenía lugar como consecuencia de un entorno en el que las condiciones de producción comenzaban a transformarse a la par de los cambios tecnológicos que afectaban al mundo. En consonancia con estos análisis, Graciela Speranza propuso una lectura del arte contemporáneo latinoamericano a través del formato del atlas, porque sugería que esta manera de entender el arte de las últimas décadas permitiría tramar nuevas respuestas a las preguntas por el lugar de América Latina y el arte latinoamericano. Esta redefinición del lugar del arte, con la que Speranza también coincide, se llevaba a cabo según una “complejización de las redes de conexión con relaciones flexibles que preservan la autonomía relativa de la esfera propia, y aumentan al mismo tiempo la tensión y la variedad de los enlaces” (*Atlas portátil de América Latina* 13).

El análisis que aquí propongo entonces se enmarca en el contexto de auge de estudios y teorías críticas que coinciden en observar una crisis de las especificidades y de los campos disciplinares, ligadas indefectiblemente a una reconsideración del énfasis en la política de lo identitario, lo territorial, lo nacional, lo global, lo regional y lo

local¹. En ese sentido, y partir de una mirada que parte y apuesta por lo transdisciplinario, me pregunto: ¿cómo se manifiesta en ciertas prácticas artísticas latinoamericanas la relación con un espacio que está siendo permanentemente modificado y vulnerado? ¿Cómo nos dejamos permear por él y por una apreciación del presente que atenta cada vez más contra la gravedad de la historia? ¿Cómo se configura esta falta de linealidad temporal producto de la simultaneidad y la inconmensurabilidad que acomete?

Para ello propongo pensar que es sobre la forma estética de la errancia —en tanto experiencia de lo inestable, del movimiento y de lo efímero, de lo fluctuante pero también de lo que coexiste y se vincula, sobre todo, a partir de la renuencia a una configuración única— que el arte y la ficción latinoamericanos de las últimas tres décadas han encontrado, en efecto, un terreno propicio para “desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios” (Speranza, *Atlas portátil de América Latina* 23). De este modo, la errancia supone un modo de nombrar el contexto que viene marcando, en los últimos treinta años, la experiencia de la simultaneidad y la instantaneidad; pero, asimismo, permite situarme frente a las caracterizaciones y definiciones de los procesos de cambio y transformación que tanto el arte como la ficción latinoamericanos vienen experimentando durante estos años. No obstante, para trabajar en torno a objetos cuyo rasgo distintivo y compartido reside en su carácter proteico, propongo nuclearlos a partir de una categoría común: la proximidad.

En otras palabras, en un contexto en el que impera la dispersión, la porosidad de fronteras, el movimiento, la desincronización y la desespacialización —la “errancia”, de aquí en adelante—, y en el que se impone otro modo de percepción regido por la virtualidad y la multidimensionalidad —propiciado por el influjo de las tecnologías ligadas fundamentalmente a la comunicación—, el arte y la ficción contemporáneos latinoamericanos operan propiciando una forma de proximidad, esto es, funcionan como mediadores en la organización de formas de vida colectivas, contribuyendo así a una redefinición del potencial crítico del arte, en tanto se presentan como alternativas reparadoras de la pérdida del mundo habitado, de su ajenidad; y cuya principal operación reside en darle un sentido al desplazamiento, la yuxtaposición, el contacto (geográfico, temporal, identitario, disciplinar), propiciando el reagrupamiento y los vínculos tendientes a reparar y resignificar un mundo cuya promesa hospitalaria aún no se resuelve.

1. Me refiero concretamente a los trabajos de Florencia Garramuño (*Mundos en común*, 2015), Graciela Speranza (*Atlas portátil*, 2012), Claudia Kozak (*Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo xx*, 2006), Ticio Escobar (*El arte fuera de sí*, 2009), Boris Groys (*Arte en flujo*, 2016), Reinaldo Ladagga (*Estética de laboratorio*, 2010).

La proximidad, en este sentido, posibilita nuevas configuraciones relacionales, lo que supone privilegiar como elemento de análisis el encuentro entre el espectador y la obra. No obstante, estas configuraciones se enmarcan, a su vez, en una experiencia estética cuyo foco, para el caso de las obras de Nicola Costantino de las que aquí me ocuparé, está puesto en una concepción temporal diferente, inusitada; una transtemporalidad que, al conjugar pasado, presente y futuro, tensiona la capacidad ordenadora de los relatos y las imágenes, para que en su lugar emerja un flujo de intensidades capaces de escapar a la organización de territorios, de desorientar las flechas del tiempo y alterar no solo su anclaje cronológico, sino también su fijación espacial (Speranza, *Cronografías*).

Me refiero específicamente a tres instalaciones en las que se postula un marco temporal desconectado del tiempo, tal como lo experimenta la sociedad, un tiempo desincronizado, desvinculado de un lugar y una época particulares (Groys 73): el *loop*, la repetición, lo infinito en *Vanity* (2010); la heterocronía y la supervivencia en *Alteridad* —que también reaparece en *Vanity*—; la simultaneidad, el presente continuo en relación con la presencia del doble en *Trailer* (2011), y el futuro, respecto de la maternidad retratada en *Trailer*.

II. NICOLA COSTANTINO EN EL TIEMPO

“¿Cómo se mide la distancia con nuestro pasado? Es tan difícil borrar las primeras marcas”. La voz en *off* de Nicola Costantino nos introduce, con esta reflexión, en *La artefacta* (2015), el filme que recorre la obra y la vida de la artista rosarina. Es sabido, Costantino lo ha mencionado de manera recurrente en cada entrevista realizada, su producción artística se articula sobre tres pilares fundamentales: el trabajo de cirujano de su padre, la moda y el diseño a los que estuvo abocada su madre, y el encuentro con *La mujer del sweater rojo* (1935), de Antonio Berni, obra decisiva en el sendero artístico que siguió. Tres “patas” móviles e intercambiables a las que Costantino viene recurriendo desde hace casi treinta años para producir una obra controversial que en cada pieza exhibe la experimentación con materiales, soportes y dimensiones siempre diferentes. Algo de copia, de saber apre(he)ndido, de ecos, supervivencias, de búsqueda incansable en los pliegues de lo obsoleto (y no tanto) se conjuga en sus trabajos visuales; algo que en este estudio denomino transtemporalidad, entendida como el juego de temporalidades en el que se trama una relación más compleja que la que presenta la secuencia cronológica, calendariada, lineal y homogénea y que, por lo tanto da lugar a la heterocronía y a la altertemporalidad².

2. Este trabajo fue escrito en el marco de mi participación en el PICT “Proyectos transtemporales de larga duración”, cuyas investigadoras responsables son la Dra. Sandra Contreras (UNR-CONICET) y la Dra. Alejandra Laera (UBA-CONICET). La categoría de transtemporalidad aquí trabajada se piensa en diálogo con los análisis llevados a cabo por los investigadores que forman parte del proyecto.

Es cierto que toda obra llama la atención sobre el tiempo, puesto que en su derrotero mantiene diálogos, discute con sus antecesoras, proyecta, estimula y provoca aquellas que vendrán; se inserta, en fin, en una historia del arte que, sin embargo, las ordena de acuerdo a métodos tradicionales, enmarcando los eventos de visión y sus objetos a través de narrativas dominantes que suelen presentarse como naturales, universales, verdaderas e inevitables (Bal 52). No obstante, considero que el análisis de las producciones de Costantino debería partir de un enfoque que priorice su predisposición hacia lo heterocrónico, ya que sus trabajos se muestran impregnados de tensiones temporales y, por lo tanto, permiten pensar lo contemporáneo no solo a partir del presente, sino también, como sugiere George Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, desde un abordaje dinámico que implique asimismo una comprensión del pasado; esto es, pensar a la contemporaneidad a partir de una organización temporalmente impura, de un montaje de tiempos complejos, heterogéneos — de la heterocronía — que permitan eludir la linealidad y la progresión de la historia. En ese sentido, la “fecundidad del anacronismo” propuesta por Didi-Huberman conlleva un modo temporal susceptible de expresar la exuberancia, la complejidad, la “sobredeterminación de las imágenes” y, por lo tanto, resulta fundamental, pues “para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento, del velo, una irrupción o aparición del tiempo” (*Ante el tiempo* 43).

El trabajo de Costantino se sostiene sobre un sistema de ecos que resuenan en sus obras. La cita y la reactivación constante de obras clásicas de la historia del arte visual definen la tarea de la artista como historiadora de la cultura visual en tanto suponen una revisión desarticuladora de las categorías que naturalizarían la aproximación al conocimiento visual. Comenzando por la referencia a la obra de Antonio Berni que moviliza su trabajo artístico y respalda la idea de que las imágenes visuales tienen una participación activa en el diálogo cultural, las persistencias que se organizan en las producciones de Costantino representan algo más que meros restos del pasado; persisten aquellas cosas que no pueden borrarse y, como tales, constituyen la materia y la potencia de la obra que interactúa con lo que la precede, produciendo una “reelaboración activa que determina qué y cómo ven nuestras miradas” (Bal 57). En este sentido, pueden leerse como imágenes que “activan un acto de visión”, puesto que pasan de ser meras imágenes planas a producir una interacción entre imagen y espectador (Bal 137); algo que si bien siempre ocurre, en este caso se revela de manera particular, precisamente por el mecanismo de desarticulación, de transformación y de alteración de la (propia) historia que proponen las obras de esta artista. Siguiendo a José Luis Brea, creemos que el potencial simbólico de las producciones visuales de Costantino se orienta, antes que a la producción

archivística o mnemotécnica, a la producción cognitiva (heurística) y a la generación de procesos de socialización, productores de proximidad.

III. LA ALTERIDAD COMO AMPLIFICACIÓN TEMPORAL

Algo que Didi-Huberman ha revelado ya, en *La imagen superviviente*, es que ninguna imagen es original, sino más bien el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ellas. Cada uno de estos movimientos la atraviesan, y cada uno de ellos posee una trayectoria (histórica, antropológica, psicológica) que viene de lejos y continúa en ellas. Estos movimientos son, según lo entiende Didi-Huberman, los que obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura (*La imagen superviviente* 34-35). Tomando como punto de partida los desplazamientos culturales operados por Aby Warburg a través de la historia del arte y su consecuente deconstrucción de las fronteras disciplinares, conjetura que la aspiración warbugiana surge a partir de la insatisfacción de la territorialización del saber sobre las imágenes y, en consecuencia, afirma que “una imagen no es una cosa cuyas fronteras exactas podamos identificar, trazar” (34).

En marzo de 2013, Nicola Costantino presentó *Alteridad*, una colección de fotografías color y blanco y negro que incluyó tanto los autorretratos con su doble —una muñeca-escultura de sí misma que Costantino creó para su obra *Trailer* (2010) y que además de aparecer en *Alteridad*; también puede verse el proceso de construcción en el film *La artefacta* (2015)—, como citas de grandes artistas y fotógrafos. En palabras de Costantino, alteridad es un concepto que tiene que ver con el otro y también con la idea de actuación, de encarnar un personaje, ser otra persona. La idea de duplicarme y de proyectarme en otro está muy ligada a la concepción de autoconocimiento porque siempre se está en función de otros. La palabra alteridad me parece una muy misteriosa, sugerente. Además, el significado no es obvio y me gusta que una palabra reúna tantas significaciones. (Entrevista. Suplemento *Señales*)

En *Alteridad*, pero también en *Trailer* y en la videoinstalación *Vanity*, sobre las que volveré en breve, la propia imagen de la artista adquiere la cualidad de trans —en tanto se transviste en las escenas que componen estas obras—, al retratar hechos de su vida contados a través del relato de la historia de la fotografía, del cine y de la historia del arte. Objeto, sujeto y modelo de sus propios trabajos, Nicola se mostrará como la que ocupa el lugar de Velázquez en su obra *Las Meninas* (figura 1); emulará el fotograma de la autómatas que imita a María en la película *Metrópolis*, de Fritz Lang (figura 2); será la “Nicola alada, inspirada en Bacon” (figura 3) y recreará, entre muchas otras obras clásicas, a *Las gemelas* de Diane Arbus (figura 4).



Figura 1. *Príncipe Aquiles*, según Velázquez, 2010.



Figura 2. *Nicola como María*, según *Metrópolis I*, 2008.



Figura 3. *Nicola alada, según Bacon, 2010.*



Figura 4. *Nicolas idénticas, según Arbus, 2007.*

Aunque las obras revisitadas pertenezcan a tiempos, soportes y estéticas muy diferentes, el hilo conceptual que recorre *Alteridad* es la construcción de una otredad, la idea de dar una visibilidad a algo que a simple vista permanece oculto. Ahora bien, ese “desocultamiento” se articula sobre la relación, sobre el encuentro entre el espectador y la obra a través de la experiencia de la mirada. En palabras de Costantino:

... lo genial es que una foto clásica puede tener menos de treinta años de antigüedad. Pero a mí lo que me resulta importante es que la obra citada haya constituido una innovación valiosa y que se haya convertido en un modelo por seguir para muchos, como Diane Arbus. La verdad es que a algunas obras las elijo por eso, porque “sientan jurisprudencia”. Además, el espectador tiene una idea acabada sobre la obra citada y entonces le cuesta menos conectarse con lo que ve. Tiene elementos para juzgar y comparar. Eso provoca un gran interés hacia el trabajo, pero significa también un gran desafío. (Entrevista de Hans-Michael Herzog)

Podría decir, por lo tanto, que las producciones de Costantino que aquí me ocupan intervienen en el tiempo histórico para desestabilizarlo y desnaturalizarlo; como consecuencia, el tipo de temporalidad que sobreviene es múltiple y desordenado, algo que, en términos de Mieke Bal, invoca una concepción trastornada de la historia, que otros llaman anacrónica.

Movimiento y proximidad: dos categorías que se articulan para dinamizar la potencia de la transtemporalidad en tanto la complejización temporal surge a través de una operación doble. La primera guarda relación con la acumulación de capas —heterocronía— o esa densidad temporal compleja que se puede distinguir en las producciones de Costantino, y se articula, por un lado, en la revisión de la obra clásica y, por otro, en la versión actualizada que nos ofrece la artista, en la que se presenta como objeto, centro y personaje principal. El efecto de ver ambas simultáneamente provoca que esas dos temporalidades se encuentren: la propia de la obra clásica y la que envuelve a los espectadores; su combinación da lugar a una nueva temporalidad, diferente, a una transtemporalidad. Esa combinación suprime la narrativa lineal y promueve, en cambio, una complejización que va más allá de una mera duplicación o apropiación de la obra sobre la que Costantino opera la reescritura.

En este sentido, la transtemporalidad que se revela en estas producciones no equivaldría tan solo a alterar la narrativa lineal (en ese caso no sería necesario recurrir a ese término), sino que lo que observo es que la transtemporalidad opera no solo al nivel de temporalidades superpuestas que funcionan a partir de un movimiento oscilatorio entre pasado-presente-futuro; también lo hace sobre el espectador, en cuanto al modo en que este experimenta la temporalidad de la obra y las obras que esta convoca. Es fundamentalmente

este último aspecto de lo transtemporal lo que me interesa destacar en las producciones de Costantino. Algo que podría entenderse como una suerte de temporalidad afectiva, que contraviene y debilita la concepción del tiempo sometido a las lógicas de consumo y capitalización a través de la alteración y manipulación de las tecnologías de la imagen, que aceleran, interrumpen, desnaturalizan y trastornan los ritmos temporales cotidianos para producir perturbaciones en la percepción de las imágenes.

Así, lo que promueve la complejización temporal guarda relación con el hecho de que las fotografías que componen *Alteridad* señalan que la convergencia es posible gracias a que estas imágenes impulsan un compromiso afectivo por parte del espectador, establecen una interfaz al poner en juego un sentido del tiempo como algo abierto, manipulable, donde presente y pasado se encuentran conectados y en constante movimiento. Lo que hacen estas fotografías es liberar una intensidad afectiva provocada por la confluencia entre sujeto y objeto, sin cancelar su heterogeneidad ni caer en una armonía engañosa (Bal 242). En este sentido, no suponen solo una mirada o una observación más o menos competente, sino que exigen una mirada que supone la implicación, el ser-afectado que se reconoce en esa misma implicación como sujeto:

Creo que la obra fotográfica, al tener referentes conocidos, genera un gran interés frente a lo que puede ocurrirle al espectador cuando se enfrenta a una obra nueva, desconocida. Eso también es un gran desafío porque la imagen nueva dialoga con una obra maestra reconocida y tiene que justificar la cita, estar a la altura para hacer una referencia de ella. Por otro lado, frente al rechazo que podía causar mi obra previa, la fotografía ha establecido un acceso mucho más fácil porque, a través de mis imágenes, el público entendió más mis esculturas. Las fotos tienen belleza y glamour pero también una carga siniestra y oscura porque son una metáfora de cómo son las cosas realmente. (Entrevista Suplmento Señales)

Las imágenes que Nicola trae a la contemporaneidad no están ahí respondiendo a un “deseo de durar” ni buscan articularse como “dispositivos de detención, o de un tiempo congelado” (Brea *Las tres eras de la imagen 10*), sino que, por el contrario, el efecto es el de una reactualización de los sentidos de estas obras que vuelven a ponerse en circulación para reactivar los sedimentos que las constituyen. Como sostiene Andrea Giunta en su trabajo *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?:*

... el artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la

sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son, en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas. (28)

Esto significaría no solo reabrir el proceso histórico en el que se inscribe la obra, sino que la operación también supone alterar la linealidad temporal tradicional y suplantarla por la heterocronía. En este sentido, *Alteridad* se articula sobre la idea de una cronología contaminada, de tiempos superpuestos, donde la irrupción del pasado produce un extrañamiento sobre la percepción del presente. Al revisar imágenes del pasado y traerlas al presente, Costantino opera un desvío que permite establecer otras y nuevas relaciones que ya no se ordenan a través del relato de la historia, sino que actúan como “reminiscencias, emergencias del pasado en el presente” (Giunta *Escribir las imágenes* 34). No obstante, el presente, percibido como contemporaneidad, está fracturado; es a la vez este, nuestro tiempo, pero también algo más distante. Es mediante esa fractura que una parte exterior, distante a la actualidad, puede encontrarse con el presente, permitiéndole que se reactualice creativa y originariamente. Por su naturaleza atemporal, la imagen habilita ese encuentro, lo propicia y lo restablece cada vez, de modo renovado. En palabras de Didi-Huberman:

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios —fatalmente anacrónicos, heterogéneos— que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras. (“La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética” 51)

En el encuentro, en la proximidad con alguna de estas fotografías, el espectador se ve obligado a abandonar el tiempo propio que transita al momento de la exposición y trasladarse hacia otros tiempos y espacios, para tramar, cada vez, con cada nueva mirada, un proceso novedoso, una historia diferente, un relato posible en el que lo distante confluye y se aproxima³. *Alteridad* se compone, por lo tanto, como un universo de ficción, y no ya como un universo de referencia; según una estrategia compleja en la que el énfasis en el acto de ver pone en tensión los límites entre lo visible y lo oculto, y trastoca la experiencia temporal provocando un desplazamiento, un movimiento que culmina, que actúa en el encuentro, en la proximidad con un otro (aquel/aquello que vemos).

3. Dubois destaca que aquello que verdaderamente hace posible la fuerza viva de la fotografía es la obligada presencia de un *sujeto en marcha* que a partir de la contemplación y observación de esa imagen consigue completar el gesto mecánico, óptico-químico y pretendidamente objetivo de su producción. Para que la fotografía exista debe, necesariamente, existir un sujeto que la piense.

A contrapelo de una supuesta sobrecarga de imágenes, de la anestesia perceptiva que genera el bombardeo visual con el que convivimos a diario, Costantino no busca suprimir el exceso de imágenes, sino que recupera obras icónicas de la historia del arte y el cine cuyo sentido político se ha desvanecido y, de ese modo, pone en escena su ausencia⁴. La supervivencia funciona aquí como el mecanismo mediante el cual la artista nos recuerda que la imagen es una puesta en escena de lo visible, una construcción a desmontar, cuyos sentidos acallados estamos obligados a develar.

IV. ENTRE EL REGISTRO DOCUMENTAL Y LA IMAGINACIÓN FICCIONAL

Cuando con Nicola comenzamos a hablar de *Trailer*, todo se sucedió muy rápidamente, y reconozco que varias de las cosas que pasaron sólo las conozco por su relato. Mientras proyectábamos la muestra, ella estaba sumida en una historia personal, la de su maternidad, que la ubicaba en un lugar distinto, y la hacía preguntarse acerca de lo que vendría. Supongo que todos lo hacemos, pero en este caso implicaba un desafío mayor, ella había decidido seguir su camino de artista, mucho más allá de lo pensado, es decir, naturalmente... Y comenzó a idear una doble. Su decisión no me sorprendió, ya lo habíamos hablado. Para Nicola, me dije, era fácil hacerla, de hecho en muchas oportunidades *se había preguntado acerca de la doble existencia, de los encuentros y desencuentros*. (Fernando Farina, Catálogo de *Trailer*, el subrayado es mío)

La cita corresponde a la presentación de Fernando Farina, curador de la muestra *Trailer*, una instalación realizada para Arte en la Torre, un programa de la Fundación YPF que en versión más reducida se exhibió en abril de 2015 el Patio de los Tilos del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, Argentina, 2010). La obra consistió en una serie de *trailers* o *motorhomes* enfrentados a una cartelera en la que se anunciaba una película llamada *Trailer* (figuras 5 y 6). Si bien las puertas de estas casas rodantes estaban cerradas, los interiores eran visibles a través de sus ventanas abiertas. Cada uno de ellos representaba uno de los espacios que aparecían en la cartelera. El primero, el taller donde la artista fabricaba una muñeca idéntica a ella. El segundo, el taller de costura donde confeccionaba la ropa con que vestiría a su doble. El tercero, la habitación de un bebé recién nacido. En el cuarto, podía

4. Según Jacques Rancière, "la pantalla en blanco no está destinada a purificar nuestros ojos de la multiplicación exponencial de imágenes sino, muy por el contrario, a hacernos visible un fenómeno de sustracción masiva. No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas" ("El teatro de imágenes" 72-73).

verse a la muñeca hecha pedazos en el suelo. Y en el último, la proyección del *movie trailer* anunciado en la cartelera, de 3:16 minutos, en el que podía verse a la misma Costantino interactuando con su creación. Esta historia se desarrolla en una doble temporalidad. Por un lado, el video registra a la artista en una situación nocturna, extraña, en la que la puesta y la localización dan a entender que se trata de una circunstancia tensa y escalofriante. Por otro lado, se desarrolla la historia de la artista dividida en tres etapas o capítulos. “Lo soñado” muestra a Costantino haciéndose una prueba de embarazo que resulta positiva y sonriendo ilusionada. Inmediatamente comienza a fabricar una muñeca idéntica a ella. El tiempo ha pasado porque el embarazo de Costantino se muestra avanzado. Ambos proyectos —hijo/muñeca-doble— van llegando a su concreción. La segunda etapa es “El doble es lo ominoso”. En este tramo, el bebé ya ha nacido y la muñeca acompaña a Costantino en su vida cotidiana, pero su presencia parece inquietarla, le molesta y toma una decisión al respecto. Al terminar esta secuencia se vuelve a la primera temporalidad; vemos a Costantino que arrastró la muñeca hasta una escalinata. Allí aparece el tercer y último capítulo, “Lo inevitable”, en donde vemos que dubitativa y con gran esfuerzo Costantino empuja la muñeca por una escalinata en un guiño evidente a uno de los episodios más homenajeados de *El acorazado Potemkin*, “La escalera de Odessa”.



Figura 5. Instalación *Trailer*, 2010.



Figura 6. Instalación *Trailer*, 2010.

La obra aprovecha la productividad de la temporalidad cinematográfica para relatar la historia de una gestación, de un proyecto cuya duración no resulta inusual como tampoco extrema, pero que, de cualquier modo, puede leerse como la puesta en acción de una fecundidad de orden transtemporal que pone en tensión la progresión y la productividad cronológica. Ya sea a partir de la simultaneidad, del presente continuo en relación con la presencia del doble; ya sea del tiempo inmutable, de la cualidad de permanente que anida en la muñeca fabricada; o bien del futuro, del tiempo que vendrá respecto de la maternidad retratados en *Trailer*, la instalación de Costantino pone en tensión la estructura tradicional del tiempo a través de imágenes que más que promesas de duración, de detención, se conforman, como sostiene Raúl Antelo, no como hechos sino como fuerzas (1) que permiten socavar la “naturalidad” del tiempo al contraponer el tiempo detenido que habita su doble artificial, y el tiempo de la artista que transcurre de modo evidente e inevitable en su propio cuerpo. Entre estos dos modos, uno “natural” y otro “artificial” se cifra la tensión sobre lo que supone este doble proceso de creación; o lo que podría entenderse como la imbricación entre el registro documental —tanto de su trabajo como de su maternidad— y la imaginación ficcional, propiciada por el registro cinematográfico que permea la obra (Laera 150).

En este punto, cobra espesor la segunda operación mediante la cual el movimiento, el desplazamiento y la confluencia configuran estas imágenes temporalmente impuras; lo que posibilita la fractura a partir de la cual el pasado es revisitado y reelaborado es el medio que emplea Costantino para trazar el puente entre elementos

inconmensurables. *Vanity*, *Trailer* y *Alteridad* son producciones realizadas a través de medios basados en el tiempo: videoinstalación, fotografía y cine. Medios del tiempo elaborado, manipulado, medios del tiempo encuadrado, simulado como real pero desvinculado del contexto preciso de aquel tiempo que se supone que representan. Medios que comparten una misma base tecnológica —y ontológica— como dispositivos de registro de la realidad, tal como asumieron Kracauer y Bazin en sus ideas sobre el realismo cinematográfico, pero cuya naturaleza temporal y narrativa difiere de uno a otro. La distinción, por ejemplo, entre movimiento e inmovilidad ha estado siempre vinculada a la oposición entre imágenes fijas y móviles, dos categorías que en el dominio de las imágenes técnicas han estado representados por la fotografía y el cine. Dicho esto, sin embargo, es necesario aclarar que la contraposición tajante entre fotografía y cine queda relativizada cuando se presta atención a la historia de las relaciones entre ambos medios, específicamente en el ámbito del arte, y se comprueba que el intento de división choca con toda una serie de mutuas contaminaciones, préstamos e incluso colaboraciones que tuvieron lugar a lo largo del siglo pasado y que se proyectaron hasta la actual era digital.

Esta interacción entre fotografía y cine viene a poner al descubierto la compleja relación de ambos con el tiempo y su paradójica implicación con los conceptos de movimiento e inmovilidad. La fotografía, siendo esencialmente estática, representa y significa un evento cuyo tiempo oscila entre la instantánea y la duración; por su parte, en el cine, el movimiento fílmico es resultante de un elemento inmóvil, el fotograma. Pero decirlo de este modo resulta reduccionista, dado que en el momento actual de dominio de las imágenes digitales la paradoja entre movilidad e inmovilidad parece disolverse en la medida que ambos medios se funden y se transforman. *Trailer* se presenta como una reflexión que excede la dualidad fijeza/movimiento al mostrar cómo las cualidades técnicas y estéticas de la fotografía y el cine se iluminan unas con otras. De este modo, permite entender que el encuentro tiene lugar verdaderamente cuando el cine y la fotografía reflexionan con sus propios medios, pero sin renunciar a servirse del otro, esto es, sin que su especificidad se convierta en una traba que los limite. De este modo, la heterogeneidad medial coexiste y, lejos de dispersar las identidades de los medios en cuestión, permite profundizar en la comprensión de la naturaleza narrativa de la fotografía y de la naturaleza fotográfica del cine.

El experimento medial y temporal de Costantino exhibe que es la inestabilidad del conjunto la que alienta esta serie de tensiones irresueltas en las que el estatismo y la fijeza de la pintura, la fotografía y la escultura parecen dinamizarse en el contacto continuo discontinuo que despliega y produce la ilusión cinemática de relato y movimiento. Todo esto se refuerza además a través de la instalación, medio que por su propia estructura —indefinible por definición— desafía las fronteras y categorías del arte y propicia no

solo el recorrido del espectador que la experimenta, sino también la confluencia temporal favorecida por la disposición ecléctica, errática e impura de los elementos que componen la obra. En el espacio antinormativo y antitotalizador de la instalación, el juego entre la fijeza y el movimiento de las imágenes produce una (con) fusión, sin una efectiva distinción en cuanto a la producción de sus respectivos modos de temporalidad. La experiencia del tiempo en *Trailer* es la experiencia de esas imágenes que tejen una temporalidad errante. Es decir, una experiencia que tiene lugar en este pasaje no es presente sino un movimiento que dura, una actualidad no terminada. De este modo, Sylviane Agacinski explica que el movimiento, en su realidad objetiva, es también la condición de posibilidad de una experiencia común y de un tiempo compartido. La autora retoma a Aristóteles para mostrar en qué aspecto la experiencia del tiempo no puede separarse de la del movimiento y observa que la idea de tiempo como idea de sucesión, no es posible sin movimientos que permitan una distinción de momentos sucesivos, vale decir, una diferenciación temporal. La distinción temporal del antes y el después, de lo anterior y lo posterior, solo tiene lugar si se percibe algún cambio. En este sentido, la prueba del movimiento condiciona la del tiempo (48).

V. DESHACER EL TIEMPO

La videoinstalación *Vanity* (2011), de Nicola Costantino permite seguir reflexionando en esta dirección. En este caso se trata de una instalación de muebles del interior de un dormitorio, donde en el espejo hay una proyección de un video de la artista que prepara una y otra vez su peinado y maquillaje sin llegar nunca a un resultado acabado. Se trata de la proyección de un recuerdo del espejo de Costantino, que no está presente en el lugar en que se emplaza dicha instalación, sino que su presencia es virtual, resultando en una producción híbrida entre lo material y lo virtual, multimedial, lo cual modifica las percepciones acerca de las potencialidades de las formas que se nos presentan (figura 7).

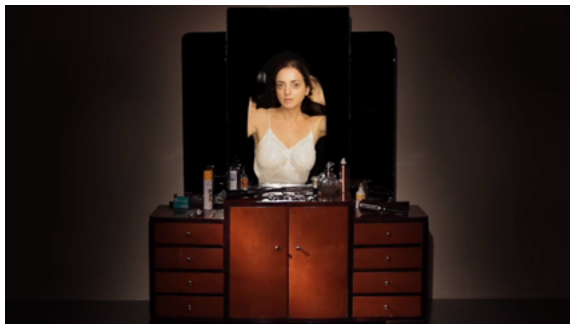


Figura 7. *Vanity*, 2011. Captura de pantalla.

En *Vanity*, el espejo que refleja la imagen de la artista durante su transformación no alcanza a reflejar la del espectador. La escena montada, así como el empleo del espejo y el juego con el doble, remite, en gran medida, a *Las Meninas* de Velázquez; aunque también puede pensarse como un guiño a la obra de C. Allan Gilbert *Todo es vanidad*. En cualquier caso, la presencia del espejo despierta ambigüedad y desvirtúa la realidad de la obra; ante esto, el espectador confunde lo que ve y duda si se trata de un cuadro en movimiento o de un espejo en el que no puede verse reflejado, pero además, tanto la acción como la puesta que rodea a la escena filmada hacen ingresar la representación teatral al soporte del video, socavando la especificidad del medio y tornando imprecisa una imagen que podría entenderse ya no como un plano fijo, sino quizás como un cuadro en movimiento. Hay entonces un recurso altamente reforzado en el que la figura del doble, el espejo y el develamiento del artificio se conjugan en esta instalación, aprensando la presencia del espectador y asignándole un lugar privilegiado, y a la vez obligatorio, como sucede según Foucault en el cuadro de Velázquez. En su análisis, Foucault consideraba que dicha obra estaría tematizando “la representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (15). Sin embargo, es precisamente esa apertura que la instalación habilita y que permite el ingreso del espectador al espacio de la obra, provocando una “desterritorialización y una deslocalización —transitoria—” (Groys 63) del espacio público que ocupaba antes de formar parte de esta. El espectador no solo no se encuentra en la obra, no es su imagen la que devuelve el espejo, sino que además y por esto mismo, permanece a distancia, en el exterior del dispositivo. Lo que impacta de esta videoinstalación y de la temporalidad en bucle que allí se presenta es la falta de desarrollo de la acción, la ausencia, el impedimento de relato. En el límite de lo estatuario, el video imposibilita la identificación fantasmática que sí permite la imagen cinematográfica y parece provocar una suspensión narrativa, puesto que el afecto que comporta no habilita encadenamiento.

Recomenzar, repetir, volver a empezar. La temporalidad en bucle funciona como estrategia que tensiona la idea del presente como un punto de transición entre el pasado y el futuro, convirtiéndolo así en el sitio de la reescritura y la reelaboración permanente. La naturaleza temporal del video es la del siempre presente, como si ahí no fuera posible el movimiento; a diferencia de la del cine, en la que la tensión entre movimiento/inmovilidad propician la potencia del relato, la temporalidad del video podría pensarse como un silencio, el tiempo de la espera. Sin embargo, el video no puede tener la potencia de sujeción de la plena página cinematográfica y, por lo tanto, por las dificultades de adhesión, de atención que el espectador encuentra en su recepción, obliga a esta singularidad desenvuelta, que recorre la videoinstalación impidiéndole reconocerse, a reconstituir la

trama de un relato posible. En este sentido, la ley videográfica libera los cuerpos de los fantasmas del cine y hace que el cuerpo sea nuevamente pasible (Déotte 337).

La fractura temporal que subraya la proyección del video opera una torsión sobre la temporalidad del cine, caracterizada por la velocidad, la elipsis y la supresión de tiempos muertos, esos tiempos que se corresponden más precisamente con los tiempos de lo humano y que escapan de la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra. *Vanity* es, en este sentido, una obra sobre el tiempo improductivo, excesivo, un tiempo suspendido en el que lo que se captura y se exhibe resulta en una suma de actividades que no conducen a la creación de nada productivo. Por ello se puede decir que se trata de un tiempo de ensayo en el que el deseo y la voluntad permanecen insatisfechos, carentes de resultados. El registro que aparece en la pantalla del espejo conduce a experimentar una temporalidad alternativa, contrapuesta a la noción de tiempo estandarizado que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental” y que no es otra cosa que el tiempo del trabajo, del progreso, de las máquinas, el tiempo sobre el que el sujeto ya ha perdido toda posibilidad de soberanía. De este modo, se cuestiona la homologabilidad de tiempos, la adecuación de los tiempos del otro al tiempo de uno. Una adecuación que nunca es limpia, y que, bajo el signo del diálogo y la multiplicidad, instaura un nuevo tiempo único, revestido de heterogeneidad. En *Vanity* el tiempo se presenta desatado; mientras que la temporalidad en loop sugiere en principio una suspensión del paso del tiempo, lo que en verdad sucede es una descomposición del tiempo cronológico y un llamado a despojarse de lo ya concluido para volver a empezar, de cero. En su libro *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*, Rüdiger Safranski escribe que detrás de un verdadero comienzo existe la posibilidad de una gran transformación y se pregunta por la manera en la que nos podemos deshacer de la propia historia, de lo que nos ata hacia atrás (46).

VI. UN CIERRE PROVISORIO

Hasta aquí he repasado cómo las producciones visuales *Vanity*, *Alteridad* y *Trailer*, contribuyen a horadar la ficción del tiempo único comprimido y acelerado al proyectar, en cada caso, imágenes que complejizan la percepción espacio-temporal del espectador y proponen un “modelo temporal antagónico” en el que se valoran las diferencias y a partir del cual ya no hay posibilidad de resolver el conflicto originario, lo que supondría ver en el tiempo una bidimensionalidad constitutiva, aunque también en ocasiones, una dualidad, dando a entender por tal la copresencia de dos caras o aspectos del tiempo irreductibles entre sí e imposibles de eliminar: un cronos y un kairós —dos modalidades inseparables del tiempo que podríamos llamar “temporalidad” y que serían algo así como “la experiencia del tiempo” (Valencia).

A partir de la problemática enunciada al comienzo del trabajo, que involucra una relación compleja entre un modo de habitar el mundo basado en la impermanencia, el desplazamiento —la errancia— y, asimismo, el contacto y los agrupamientos esporádicos —la proximidad—, las obras que aquí presenté manifiestan la posibilidad —y la imposibilidad— del arte contemporáneo de comunicar experiencias comunes a través de una representación espacio temporal alternativa.

En ese sentido, y a pesar de la tensión inherente que conlleva el vínculo entre errancia y proximidad, estas adquieren su sentido último en el instante en que el desplazamiento se detiene y produce pequeños momentos de encuentro en los que los tiempos, los sujetos, los afectos, las disciplinas, se entrelazan, confluyen, entran en contacto. La producción de encuentros y relaciones, de dispositivos de relación es el denominador común que nuclea a las obras aquí seleccionadas, las cuales permiten pensar en una dimensión disensual como un modo de organización “de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Ranciere 51).

BIBLIOGRAFÍA

- Agacinski, Sylviane. *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. Traducido por Víctor Goldstein, La marca editora, 2009.
- Antelo, Raúl. “As imagens como força”. *Critica Cultural*, vol 3, núm. 2, 2008, https://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/117
- Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Traducido por Remedios Perni Llorente. Akal, 2016.
- Brea, José Luis. “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 4, 2007, pp. 145-163, <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/JLBrea-4-completo.pdf>
- . *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film e e-image*. Akal, 2010.
- Costantino, Nicola. “Nicola”. Entrevista por Hans-Michael Herzog, <https://www.nicolacostantino.com.ar/entrevista.php>
- . “Nicola Costantino: identidad a través de la diferencia y el juego de los espejos”. Entrevista por Suplemento Señales, *Diario La Capital*, 2013 <https://www.lacapital.com.ar/senales/nicola-costantino-identidad-traves-la-diferencia-y-el-juego-los-espejos-n416406.html>
- . *La artefacta*, dir. Natalie Cristiani, INCAA, 2015.
- . *Nicola Costantino*, <https://www.nicolacostantino.com.ar>.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Traducido por Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo, 2005.
- . “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Traducido por Alejandro Madrid Z, Metales Pesados, 2008, pp. 39-67.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juana Calatrava Escobar, Abada, 2009.
- Doane, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Traducido por Cálamo y Cran, CENDEAC, 2012.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Traducido por Víctor Goldstein, La marca editora, 2015.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, 1968.

- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA, 2014.
- . *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Siglo XXI Editores, 2011.
- Groys, Boris. *Volverse público*. Caja Negra, 2014.
- Hernández Navarro, Miguel. “Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento”. *Arte y políticas de identidad*. Revista de la Universidad de Murcia, vol 2, diciembre, 2010, pp. 9-24, <https://revistas.um.es/reapi/article/view/117251>
- Laddaga, Reinaldo. “La producción de algo así como de vida social artificial: práctica artística en una nueva cultura global”. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, núm. 46, octubre, 2004, pp. 8-27, <http://www.ramona.org.ar/files/r46.pdf>.
- Laera, Alejandra. “Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines”. *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*, editado por Gesine Müller y Mariano Siskind, De Gruyter, 2019, pp. 141-151
- Link, Daniel. *Suturas: imágenes, escritura, vida*. Eterna Cadencia, 2015.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Anagrama, 2012
- . *Cronografías*. Anagrama, 2017.
- Ranciére, Jacques. “El teatro de imágenes”. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales Pesados, 2008, pp. 68-89.
- . *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon, Manantial, 2010.
- Safranski, Rüdiger. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Traducido por Raúl Gabás, Tusquets, 2017.
- Valencia García, Guadalupe. *Entre cronos y kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*. CEICH/UNAM, 2018.