

(Des)cansar la mirada. Un acercamiento a las políticas del ver/visionar en el tiempo digital

Salvador Jiménez-Donaire Martínez^a

^a Investigador predoctoral contratado PIF. Universidad de Sevilla. sjimenezdonaire@us.es

Abstract

*Today, the interruption, fragmentation and overlapping of activities configure our modus operandi in a culture of excess (of speed and data), shaped by the means of access to information and its perpetual virtual flow of images/words. The digitalization and overexposure to data-streams have generated a new optical model: the vision-navigation. Digital obsolescence and obsolescence of the gaze, now more than ever tired, outstripped by the myriad of visual information to which it is subjugated at full speed. In this state of things, many are the voices that imagine another (alterpolitical) time: a temporality that slips the hegemonic acceleration and allows seeing, thinking and restructuring those moments of observation-expectation in an unhurried way. In this regard, Arden Reed published *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images* to James Turrell (2017), a kind of manifesto in which a new artistic category is advocated. In that regard, this text addresses video artworks created by Sam Taylor-Wood, Bill Viola and Christian Marclay. In their works, these artists suggest a long present and propose something as unusual and luxurious today as experiencing one's own time.*

Keywords: digital sphere; visionic; image-time; Slow Art; temporal experience.

Resumen

*La interrupción, la fragmentación y la superposición de actividades configuran hoy nuestro modus operandi en esta cultura del exceso (de velocidad y de datos), perfilada por los medios de acceso a la información y su perpetuo fluir virtual de imágenes/palabras. La digitalización y la sobreexposición a los data-streams en la cultura-red han generado un nuevo modelo óptico: la visión-navegación. Obsolescencia digital y obsolescencia de la mirada, ahora más que nunca cansada, excedida por la miríada de informaciones visuales a la que es subyugada a toda velocidad. En este orden de cosas, muchas son las voces que imaginan un tiempo otro (alterpolítico): una temporalidad perpendicular a la aceleración hegemónica que permita ver, pensar y reestructurar esos momentos de observación-expectación de manera despaciosa. A este respecto, Arden Reed publica *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images* to James Turrell (2017), una suerte de manifiesto en el que una nueva categoría artística*

es preconizada. En este texto abordamos algunas obras de videoarte vinculadas a la misma, centrándonos principalmente en trabajos de Sam Taylor-Wood, Bill Viola y Christian Marclay. En sus proyectos, estos artistas conjeturan un presente dilatado y sugieren algo hoy tan inusual y lujoso como experimentar el propio tiempo.

Palabras clave: esfera digital, visiónica, imagen-tiempo, Slow Art, experiencia temporal.

1. Introducción: velocidad y caducidad perceptiva.

Cada etapa histórica se distingue por su manera de experimentar la temporalidad (Agamben, 2011, 129). Afirman numerosos pensadores y académicos que la nuestra vendría definida por la aceleración. Para Luciano Concheiro, este fenómeno justifica cómo se organizan hoy la economía, la política, las relaciones sociales, nuestros cuerpos y nuestra psique. “Bajo la lógica capitalista, la velocidad se desea con fruición. Ir más rápido significa mayores ganancias. A la inversa, cada minuto desperdiciado conlleva pérdidas monetarias. La lentitud, la torpeza y la pereza resultan aberrantes” (2016, 19). Vivimos sometidos así a un estricto régimen temporal, uno rigurosamente fraccionado en tiempos de trabajo, de ocio, de escolarización, de formación y, en suma, marcado por la presión de los plazos y horarios (Safranski 2013, 20).

En la actualidad, las estructuras temporales vienen determinadas y gobernadas por la lógica de un proceso de aceleración que ha ido fraguándose desde la concepción y desarrollo de la modernidad (Rosa 2016, 10), y que se habría instaurado definitivamente con el advenimiento del medio digital e Internet.

La interrupción, la fragmentación y la superposición de actividades configuran hoy nuestro *modus operandi* en esta nueva cultura del exceso (de velocidad y de datos), perfilada por los medios de acceso a la información y su eterno fluir virtual de imágenes/palabras. Esclarecedora la metáfora de lo líquido propuesta por Bauman para referirse a este nuevo escenario desmaterializado, inasible, licuado (no olvidemos que Internet es un medio que se *surfea*, se *navega*, se *bucea*), en el que todo muta permanentemente bajo la imposición de actualizaciones incesantes. Como asegura Martín Prada, es la era de *downloaders*, todo lo queremos disponible en el tiempo del *clic* (2018, 25).

De esta manera, la concepción temporal de hoy se asemejaría al *scroll* infinito, el modo de navegación empleado por Facebook, Instagram, Twitter y otros servicios de compartición en red, dejando la mirada sin margen para el descanso. La visión se ha vuelto instantánea: el *ahora* es un producto más en la economía de la obsolescencia. En su ensayo sobre la esclavitud temporal, Judy Wajcman se pregunta por la paradoja más

irritante en la actualidad: “Pero ¡un momento! ¿No se suponía que las máquinas modernas ahorran tiempo y, de ese modo, dejaban más tiempo libre?” (Wajcman, 2017, 15). La autora australiana asegura que el tiempo de los relojes ya no captan, ni por asomo, “nuestra experiencia cotidiana de temporalidades múltiples y superpuestas” (2017, 113). La exigencia del modo multitarea, es decir, la distribución y yuxtaposición de diversas prácticas dentro de un período de tiempo dado, enfatiza nuestra sensación de presión y desorganización temporal —una *desincronización* sofocante. Esta aceleración cultural, hacer el máximo en el tiempo que uno tiene, constituye el enigma por el que se interesa Wajcman: “vivimos en una *sociedad de la aceleración* en la que el incremento tecnológico no produce más tiempo libre y de inactividad, sino, de hecho, un ritmo de vida cada vez más rápido” (2017, 230).

Es en este contexto en el que surge la *visión-navegación*, ese nuevo modelo óptico derivado de la velocidad, la digitalización y la sobreexposición a la imagen característica de nuestro mundo-iconosfera. Hoy, las lógicas de intercambio simbólico (inmaterial) se sustentan casi exclusivamente en la imagen; estos nuevos regímenes de valor se establecen, simultáneamente, a través del control de la visualidad y la imposición de velocidad.

Remedios Zafra certifica que “la mirada y las lentes políticas y económicas (...) configuran esta cultura mediada por pantallas (...). Los ojos y el capital son monedas cada vez más igualadas, (...) en un mundo excedentario en lo visual y siempre conectado” (2015, 12).

Este nuevo patrón de visión fugaz fue presagiado, y de manera sorpresivamente acertada, por Nietzsche:

La abundancia de impresiones dispares es más grande que nunca: el cosmopolitismo de las comidas, de las literaturas, de los periódicos, de las formas, de los gustos, incluso de los paisajes. El *tempo* de esta afluencia es un *prestissimo*; las impresiones se borran; se guarda uno instintivamente de absorber algo, de impresionarse profundamente, de “digerir” algo (Nietzsche, 2000, 81).

Obsolescencia digital y obsolescencia de la mirada, ahora más que nunca cansada, apresurada, excedida por la miríada de informaciones visuales a la que es sometida. En este orden de cosas, muchas son las voces que imaginan un tiempo *otro*: una temporalidad perpendicular a la aceleración hegemónica que permita ver, pensar y reestructurar esos momentos de observación-expectación de manera despaciosa. A este respecto, Arden Reed publicaba *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell* (2017), una suerte de manifiesto en el que una nueva categoría artística es preconizada. En este texto abordaremos algunos trabajos de videoarte que

conjeturan un presente dilatado y sugieren algo hoy tan inusual y lujoso como experimentar el propio tiempo.

2. Extenuación y consunción de los ojos.

Nunca antes albergaron los ojos el poder de hoy. Tampoco antes fueron tan sometidos, tan abusados, tan maltratados. En un mundo en el que, como acordábamos en la introducción, prevalece la sensación de vivir permanentemente fuera de plazo, a destiempo, los ojos son instrumentalizados y puestos al servicio del capital. Sucumbimos ante la velocidad y el exceso – esos fenómenos son los únicos compatibles con la idealización del presente inmediato que habitamos. El momento, como señalábamos, es *ahora*. El requerimiento de la inmediatez es *conditio sine qua non* contemporánea. No hay ya tiempo para la argumentación: el *like* es el emblema de la convicción instantánea que articula la comunicación en redes. Interpretar, concluir, siempre ejercicios esforzados y despaciosos, se simplifican en formas de respuestas inmediatas y banales: *me gusta / no me gusta; follow / unfollow; retweet...* “La red digital no es ninguna forma de conclusión. Y por eso la comunicación digital es incapaz de diálogo” (Byung-Chul Han, 2016).

Ardua tarea la de experimentar la duración (precisamente porque nada dura lo suficiente para ser experimentado). El imperativo de rendimiento parece bloquear toda forma de demora o pausa. Díficil resistir el impulso de preguntarse dónde poder desconectar, y cómo hacerlo, de qué manera detener el flujo de datos-imágenes que desborda nuestra capacidad de absorción. Como asegura Martín Prada, nos hemos acostumbrado a vivir en el tiempo de una ecología de *data-streams*. Acaso convendría reivindicar una *kairología visual*, alguna estrategia que nos indique “dónde poner nuestra atención en ese fluir de una mirada de cosas que transitan aceleradamente ante nuestros ojos” (2018, 26). Belicosa caducidad perceptiva a la que asistimos: “Los conflictos se apoyan en la parálisis derivada del exceso del ver sin descanso, sin parpadeo, en una sintomática crisis -o tal vez nuevo estatuto- de la atención. Un ver que (...) parece responder desorientado” (Zafra, 2015, 24).

Desorientación, cansancio, confusión: la saturación anula el espacio vacío (el intermedio, la pausa) necesario para la dotación de sentido cohesivo. En combinación con la velocidad (mucho en poco tiempo), el exceso impide la adopción de un posicionamiento crítico. La hipervigilia, la hipervisibilidad o el exceso de transparencia, como dirá Han, desborda el poder de asimilación de la mirada, derivando en nuevas y perversas formas de censura. “El exceso hace reclamar a gritos: ‘¡que alguien nos ayude a filtrar, a ordenar, a almacenar, a jerarquizar!’” (Zafra, 2012). En un breve relato de Eduardo Galeano, un joven adolescente es llevado por primera vez a ver el mar. “Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y

tanto su fulgor, que el niño quedó mudo (...). Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: “¡Ayúdame a mirar!” (2003, 3).

La virtual es esa mar que acongoja por hipnótica y por inconmensurable, y en la que sin embargo todos deseamos zambullirnos a través de nuestros dispositivos de conectividad y salida de imágenes. Somos expuestos (y nos exponemos voluntariamente) a esas mareas de datos.

2.1 *Contraimágenes*: devolver el tiempo a la mirada.

Se ha perdido la posibilidad de tomar la distancia necesaria en toda forma de evaluación reflexiva. La velocidad de la cultura-red facilita la omisión de ese distanciamiento crítico, aquel que nos salva de la subordinación y la dependencia.

(...) pareciera que hoy más que nunca necesitaríamos tiempo para aplazar el exceso, una suerte de párpados para poder “cerrar los ojos” y dejar de ver todo el tiempo. Y créanme que nunca esta proclama ha sido más revolucionaria que hoy, puesto que cerrar los ojos no significaría en este contexto resignarse (mirar hacia otro lado), o dejar de ver. Muy al contrario significaría tomar partido por la dotación de sentido y la imaginación de la (nueva) posibilidad política en la red. Aprender a cerrar los ojos supondría una interpelación del tiempo y el pensamiento interior (...) más allá de la presión del “instante”. De forma que al obturar la mirada logremos convertir un paisaje recargado, que ya hace tiempo dejamos de ver, en un paisaje donde estar conectados no nos fagocite como masa conforme rendida a lo último y cansada al instante (Zafra, 2012).

Zafra se gira hacia las artes visuales para comprender mejor este mundo de ojos y pantallas. Martín Prada reconoce a su vez el rol del arte en la elaboración de “contraimágenes” (...), un tipo de producción visual que, ante todo, rechazaría establecer con el espectador una relación de mera instantaneidad, valiéndose de configuraciones visuales emisoras de una luz más *lenta*, más *densa*, exigente de una *digestión* óptica más prolongada” (2018, 25).

Son numerosos los autores que reclaman y perciben una creciente “hambre de tiempo”, una sociedad “empobrecida de tiempo”. Cuando en 2017 Arden Reed publica *Slow Art: experiencing...* lo hace con la intención de quien redacta un manifiesto. A Reed le preocupaba precisamente eso: la insidiosa carencia de tiempo a la que asistimos y el margen que las artes visuales ofrecen para experimentar unas temporalidades *otras*. En su libro, Reed reclama la mirada prolongada y la contemplación no solo como premisas para la percepción de la imagen-arte, sino como

actitudes sanadoras en relación con nuestra capacidad cognitiva. El autor define el *Slow Art* como una experiencia social en el tiempo (2017, 19).

En este sentido, son muchos los artistas que exploran las posibilidades de otras formas de temporalidad a través de ritmos y recursos narrativos alejados de la prisa contemporánea. La ralentización, el detenimiento o la exposición a largos tiempos de observación, el acoplamiento de diferentes ritmos temporales o la alteración de la temporalidad narrativa son algunas de las estrategias más empleadas por creadores como David Claerbout, Luca Pancrazzi, Douglas Gordon, John Gerrard, Doug Aitken, Christian Marclay, Sam Taylor-Wood, Bill Viola...

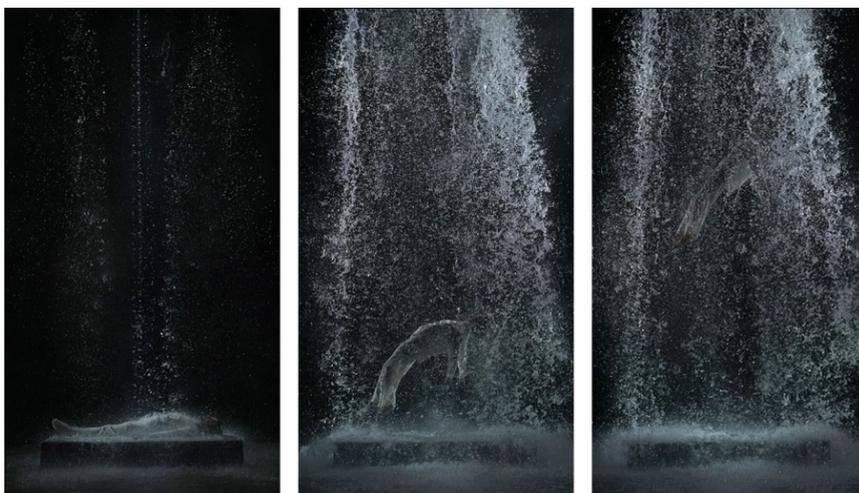


Fig. 1: Bill Viola, *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)*, 2005.
©Bill Viola.

Uno de los artistas clave en la desaceleración visual es, sin duda, este último. En sus trabajos, Viola lleva esta estrategia (que conforma su sello como creador) al extremo. Apodado “el pintor electrónico”, Viola genera piezas de video basadas, principalmente, en pinturas clásicas y relatos religiosos. La piedra angular en su trabajo es el movimiento radicalmente pausado –a menudo, incluso, las imágenes son tan ralentizadas que llegan a ser reproducidas en sentido inverso, como en el caso de *La ascensión de Tristán* (fig. 1). Sobre su apodo, el artista ha declarado en una entrevista para un diario que “algunas de las obras encajan en esa descripción, en especial las de la serie titulada *Pasiones*, iniciada en el año 2000 se grabaron utilizando película en una cámara de alta velocidad en 35 mm que, al ralentizarla, crea un movimiento regular y lento; a menudo tan lento que parece un cuadro” (Reuelta, 2017). Este despliegue

despaciado de la imagen dista mucho del ritmo vertiginoso con el que es recibida, compartida, almacenada, eliminada y *visionada* en la actualidad, como reconocíamos más arriba. En la misma entrevista, cuando es preguntado por las sensaciones que pretende generar en el público, Viola responde que le gustaría dar a los espectadores “el regalo del tiempo, entrar en un mundo diferente, sumergirse en las obras y disponer de tiempo para reflexionar” (*Íbid.*).

Para Douglas Gordon, otro de los artistas más reconocidos por el empleo de recursos como la cámara lenta, la congelación de fotogramas y la repetición en sus obras de videoarte, “slow motion and freeze-framing function less as analytical techniques... than as instruments of desire” (Reed, 2017, 188). Gordon sugiere así que la lentitud puede ser tan seductora como la velocidad. Viola, que examina la lentitud en todas y cada una de sus creaciones, parece oponerse al anhelo de aceleración característico de nuestra era. De esta manera, el trabajo de artistas resuena con las pretensiones del Slow Art propuesto por Reed: “We must take time back into ourselves, to let our consciousness breathe and our cluttered minds be still and silent. This is what art can do and what museums can be in today’s world” (Reed, 2017, pp. 188-189).

Ese “regalar tiempo” al que alude Viola como propósito de sus trabajos es compartido por muchos otros creadores, pero pocas veces de forma tan literal como en el caso de Christian Marclay. *The Clock*, la obra magna que Marclay presentó en 2010 ante el asombro de espectadores y crítica, es un dispositivo complejo, de más de tres años de edición. Este artefacto, *imagen-tiempo* y reloj hipnótico de veinticuatro horas de duración, es descrito por Graciela Speranza en su libro *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* en los siguientes términos:

(...) cuando el espectador entra en la sala en que se muestra *The Clock* y en la pantalla para Nicole Kidman en *Ojos bien cerrados* son las 7:29 p.m, comprueba que también en su reloj son las 7:29 p.m. La coincidencia persiste más tarde cuando para Bruno Ganz en *Las alas del deseo* son las 7:50 p.m, la misma hora que marca su reloj. Y aunque no hay escena que no le recuerde que el tiempo pasa, pierde la noción del tiempo en los pliegues de los fragmentos de películas que a veces reconoce y a veces no, ya no por efecto de la cualidad onírica de las imágenes ni la sala oscura, (...) ni tampoco por las elipsis, los *flashforwards* y los *flashbacks*, sino por un mecanismo más indescifrable que combina todos esos efectos, recrea lo ya visto, lo acerca y luego lo distancia, lo monta en breves secuencias nuevas y lo desmonta con saltos inesperados, hasta volverlo una materia difusa, el espectáculo del tiempo que pasa, que es muchos tiempos sobre todo uno, el tiempo real, la hora en que el

espectador consulta su reloj y se levanta para acudir a una cita que la rara experiencia de eso que lleva viendo desde hace ¿cuánto?, ¿dos horas?, ¿tres?, casi lo ha hecho olvidar (Speranza, 2017, 111).



Fig. 2: Christian Marclay, *The Clock*, 2010. 24 hours, loop. ©Christian Marclay.

Sincrética y compleja constelación narrativa la propuesta por Marclay en *The Clock*, que incluye escenas de cine comercial, series de televisión, cine de autor, imágenes en blanco y negro e imágenes a color... Claro que no es el primer film de veinticuatro horas ni la primera vez que una obra se genera a través de estrategias apropiacionistas, pero lo intrincado de su estructura y magnitud de la misma, como sugiere Speranza, hacen de la pieza un artefacto inédito, una suerte de collage donde la noción de duración es alterada: un *ready-made* temporal contemporáneo.

Aunque articulada por un mecanismo cinematográfico titánico, la obra es más que una proyección de imágenes en movimiento conectadas: se convierte en un acontecimiento en el que el espectador participa por inmersión. El propio Marclay asegura:

The fact that it is in real time and you become, the viewer becomes a participant in this experience, it's almost like a performance. it's not just a video that you watch and you're separated from. it's neither the engagement that you have with an action movie where you kinda get sucked into the narrative and you forget about time. This piece is really engaging you in the present. You're there, you know exactly how much time you've spent in the video. you know when you arrived, you know when you left and actually that's when it starts. You might never see the whole thing, its 24 hours and you can't just, you know, spend all that

time there. You have to eat, you have to feed your kids or the dog, water the plants... (Myers, 2018).



Fig. 3: Christian Marclay, *The Clock*, 2010. Instalación monocal, 24 horas, *loop*. ©MoMA

Cuando Marclay es preguntado por el significado del tiempo en una entrevista, el artista reconoce no saber cómo describirlo, aunque admite sentirse presionado por él:

Time? That's a good question. I don't know what time is, I know that I have never enough time. We're obsessed with time and it's a stressful thing, (...). We're much happier when we don't have to think about it. (...) basically, I'm asking you to look at time go by (...). *The Clock* is very much about death in a way – it is a *memento mori*. The narrative gets interrupted constantly and you're constantly reminded of what time it is (...). So (...) this push and pull between being sucked into fragments of narrative yet pulled back and made aware of how much time has gone by it's an odd experience. (...) If I told you to look at a clock for 24 hours, you'd go mad, it would... it would take forever, but here time also kind of tends to shrink – but in a natural way (Out of Sync, 2017).

Descrita como una obra maestra de la edición (Groom, 2013, 23), Marclay explora en *The Clock* nociones como la duración y la alteración/edición de escenas e imágenes de relojes para generar una falsa sensación de continuidad sincronizada con el tiempo de emisión. El tiempo (interior) de la obra coincide con el tiempo (exterior) de la sala. La consecuencia última de esta fórmula creativa es la transformación del tiempo del carrete (*reel time*) en el tiempo real (*real time*) de la espera (Krauss, 2011, 217).

Mientras Viola proporciona esos tiempos de espera a través de la dilación forzada (estrategias de ralentización mediante), Marclay lo hace a través de la sincronización (por amalgamación) de heterogéneos instantes de tiempo(s). Sam Taylor-Wood, por su parte, propone en su obra *The Last Century* (2005) una estrategia distinta: la inacción (tanto a nivel conceptual como de contenido). Lo que a primera vista se advierte como la imagen estática de un grupo de personas, ante la mirada detenida y atenta se desvela como una toma de vídeo cuya duración está marcada por la consunción de un cigarrillo encendido. La duración total del video es de 7 minutos y 42 segundos, y en él los únicos movimientos son los espasmos, parpadeos involuntarios y la respiración casi imperceptible de los actores, pasivos, todos dispuestos de manera grupal alrededor de una mesa, como en los retratos de grupo pintados por Rembrandt y otros maestros clásicos.



Fig. 4: Sam Taylor-Wood, *The Last Century*, 2005. ©Sam Taylor-Smith.

La artista declara que este video “is literally about those moments where you just want to stop and observe and look and feel and take time with that moment, which you can never really do in real life” (Wendt, 2011). Esa detención de la que habla Taylor-Wood se hace literal en una obra que, literalmente, parece intentar suspender el tiempo. Pero, como señala Arden Reed, *The Last Century* convierte una imagen en un evento (2017, 193). La obra orquesta así múltiples *tempos*:

the seven-minute chemical time of burning tobacco, which matches the spectator’s time; the bodily rhythm of actors breathing; the time of foam

collapsing glasses; the aleatory time of pedestrians and traffic passing by, reflected on the pub's walls; the random time air currents circulating in the room, made visible by the smoke; the implied time of the musicians; suspended in mid-melody. All these are set off by the stillness of the architecture and furnishings, and by the immobility of the camera (Reed, 2017, 193)

Si Viola dilataba el ritmo narrativo en sus obras por ralentización digital y Marclay conseguía articular un *continuum* por ensamblaje, aquí Taylor-Wood suspende el tiempo por inactividad: tiempo desnudo, expuesto, sin alteraciones. Los actores están quietos, no congelados. El final de la obra lo marca la consumición del cigarrillo: la ceniza que quema el papel actúa como “barra de tiempo” del vídeo. Tiempo, insistimos, donde aparentemente nada sucede. En este tipo de registro, a menudo asociado al aburrimiento, nuestra atención queda desafiada: ¿qué mirar? En *David* (2004), Taylor-Wood nos muestra al deportista David Beckham durmiendo la siesta en su hotel de Madrid tras una sesión de entrenamiento (fig. 5). El vídeo, de 67 minutos de duración, una suerte de *Sleeping Beauty* masculino, hace una clara referencia a *Sleep*, aquel film experimental de más de cinco horas en el que Warhol registraba la noche de sueño de su novio. Pero ¿por qué debería fascinarnos esa imagen del amante dormido o ese grupo de gente quieta en un bar? Taylor-Wood simplemente responde: “Because it’s a moment of suspension, a time of contemplation” (Reed, 2017, 193).



Fig. 5: Sam Taylor-Wood, *David*, 2004. ©Sam Taylor-Wood.

Asegura el autor estadounidense que la visión que ofrece Taylor-Wood constituye una modesta utopía; que el pub que registra en *The Last Century* se convierte en un lugar

de resistencia, una manera de “pasar tiempo” voluntariamente, una celda de *slow-art* (2017, 195). Como expone la propia artista:

Smoking offers a contemplative time, and while I don't smoke, I object to banning that time and taking away those few moments that are left. We're losing the pauses that smoking provided. Drinking, smoking, but also the pleasures of quite times, are a democratic luxury, one that you're allowed. It's about taking time to enjoy the banal moments that inform life (Wendt, 2017).

A la luz de estas declaraciones, y teniendo en consideración la creciente presión de velocidad y exceso que describíamos en los primeros puntos de este texto, quizá la pregunta no sea ¿qué mirar?, sino ¿qué dejar de mirar? Se hace imperativa la búsqueda de descanso no solo perceptivo, también cognitivo. Durante los siete minutos de *The Last Century*, Taylor-Wood nos invita a disfrutar de esos momentos de quietud que perfilan la vida y que, sin embargo, tienden a escasear. Quizá sea cierto eso que declaraba James Turrell, otro artista que Reed vincula al movimiento *Slow Art*: “Things that require more time give more back. I think it's okay to take time” (Reed, 2017, 244).

3. A modo de conclusión

Hoy, los ojos son abusados en una sociedad excedentaria en lo visual, obsesionada por el almacenamiento digital de archivos e informaciones, donde todo se presenta bajo hipnóticas configuraciones visuales que deben ser fácilmente asimiladas. El pensamiento se ve reducido a un razonamiento infantiloides y banal: *I like it*. Los ojos, por su parte, nunca tuvieron tanto poder como en la actualidad. La visión, acelerada, bombardeada, fatigada, deviene ahora en *visiónica*: un permanente *navegar* con la mirada que no permite *ver* realmente. La única temporalidad que parece tener cabida es el *ahora*. Ya. Aquí, en la pantalla, a golpe de *clic*.

En el presente texto, y como contrapartida a todo lo anterior, hemos abordado algunas obras y experimentos estéticos que anhelan, generan y exploran, a través de la mirada prolongada y otros recursos narrativos despaciosos, un pliegue en el tiempo – precisamente al objeto de experimentar el propio tiempo. Estas creaciones son más sucesos que objetos, sin duda, y como todo suceso, son vivenciales: el tiempo puede ser experimentado. Es así como los autores aquí nombrados persiguen teatralizar o tensionar una relación entre quietud y duración. Esta apología de la lentitud implica, como insiste Viola al defender su trabajo, en reivindicar la disposición del tiempo necesario para reflexionar. Y, a este respecto y como argumenta Arden Reed, el *Slow*

Art constituye una vivencia accesible para todos: “Slow Art is democratic. Given proper circumstances, anybody can savour the experience” (Reed, 2017, 174).

Ante la presión del incansable querer *más* capitalista (más velocidad, más información, más producción), el arte actúa como potencial fuerte, una plataforma-refugio desde donde mirar y pensar (bajo) unos tiempos *otros*:

El arte nos permitiría (...) visibilizar lo imperceptible a través de la materialización o (literalización) de lo que se nos ha hecho invisible en las pantallas. Como mecanismo disruptivo que favorece un ejercicio de descubrimiento o de extrañamiento ante lo que excesivo e inmaterial se nos muestra invisible. Como devolución de la mirada de una sociedad excedentaria apoyada en la acumulación digital del mundo, de datos, archivos y fragmentos de vida (Zafra, 2015, 26).

4. Referencias

- AGAMBEN, G. (2011). *Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo. Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.
- CONCHEIRO, L. (2016). *Contra el tiempo: Filosofía práctica del instante*. Anagrama.
- GALEANO, E. (2003). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.
- GROOM, A. (2013). *TIME*. Documents of Contemporary Art : Whitechapel Gallery.
- Han, B.-C. (2016). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- KRAUS, R. (2011). “Clock time”. *October*, Núm. 136: 213-217.
- MARTÍN PRADA, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Akal.
- MYERS, L. (2018). “In conversation with christian marclay about 'the clock' screening at TATE modern”. *Designboom*. <https://www.designboom.com/art/conversation-christian-marclay-the-clock-tate-modern-11-23-2018/>
- NIETZSCHE, F. (2000). *La voluntad de poder*. Edaf.
- Out of Sync. [Out of Sync - Art in Focus] (17/06/2017). Christian Marclay | On Time discussing The Clock [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=EQ_wKD6XQTM
- REED, A. (2017). *Slow Art : The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*. University of California Press.
- REVUELTA, L. (2017). “Bill Viola : los hombres no pueden controlar la naturaleza”. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-bill-viola-hombres-no-pueden-controlar-naturaleza-201707020023_noticia.html

- SAFRANSKI, R. (2013). *Sobre el tiempo*. Katz y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- SPERANZA, G. (2017). *Cronografías: Arte y Ficciones de un Tiempo Sin Tiempo*. Anagrama.
- WAJCMAN, J. (2017). *Esclavos del tiempo: vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Paidós.
- WENDT, S. (2011). "Breaking the Medium of Painting Down: Interview with Sam Taylor-Wood", *ArtPulse*. <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-medium-of-painting-down>
- ZAFRA, R. (2012). *Vínculos que importan. Apuntes sobre identidad política en la era de las redes*. *Teknokultura*, Vol. 9 Núm. 1: 105-115
- ZAFRA, R. (2015). *Ojos y Capital*. Consonni.