

Actual Time: Duration, Creation and Disfiguration

This article proposes definitions of *sense time* and *actual time* as dimensions that affect our perception of the filmic image. We believe *sense time* to be a succession of changes to perceivable phenomena. Meanwhile, *actual time* is the time that needs only itself in order to manifest, transcending the object and *sense* as mediators and measurements. The article embarks on an historical-aesthetic journey that examines various examples of structural and avant-garde cinema in an attempt to explore these temporalities. Likewise, the article introduces the idea of filmic matter as an independent creator of discourse and technical support of memory.

Keywords

TIME
MATTER
THE REAL
DURATION
STRUCTURAL CINEMA
AVANT-GARDE CINEMA
MEMORY

Date submitted: 10/09/2022

Date accepted: 25/11/2022

Víctor Santos López

victor.santos.lopez.97@gmail.com

orcid.org/0000-0003-0814-0107

Víctor Santos López graduated in Audiovisual Studies and Journalism from the Universidade de Santiago de Compostela. He is currently studying a Master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies at the Universitat Pompeu Fabra. He has worked as a multidisciplinary artist in the fields of photography, music and graphic design. In 2021 he produced the video-essay *La materia que compone tu recuerdo* [*The matter that composes your memory*] published in *Tecmerin. Journal of Audiovisual Essays* and is currently directing *Correo 421*, a short fiction film.

I. Towards a history of (dis)figuration. Conserving or destroying memory

Never before has so much effort been expended in funding the conservation of film heritage to prevent the passing of time from erasing figures from the image. It is a little like attempting to achieve eternal youth for cinema, to make it impervious to change. The job of the restorer has something of the alchemist about it, or at least, the surgeon. He subjects the footage to endless treatments (refrigerated storage cabinets, molecular filters)¹ with the sole aim of extending their life; that is to say, to make them visible in the future. André Bazin (1990) said that death was nothing but the triumph of time, and that the photographic image made possible what the painted portrait could never achieve: to mummify the real body, to fix a moment for all eternity. Nowadays we know that this eternity is relative, and that is why we are working to protect these images, because for a community, losing images means losing part of its memory.

It has been said that cinema is a medium that can capture time in its very material essence. It is not a question (as is the case with photography) of simply fixing moments of reality, but of seeing what our eyes see, and going even further than that. For the first time, the image of things was also the image of their changes. A spectator could see, without moving from his seat, a building being demolished in the space of a second, a bullet shot slowed down by 10 times, or a bird's eye view of their city. But cinema doesn't only enable us to think about what we see, but also to see how we think: using images to build something totally new, thus creating illusions of time. Trick shots, overlays, multiple exposures

and special effects are tools that allow us to shape realities, and to create images that do not correspond with what we see, but instead with what we are thinking. The cinema of Méliès, for example, does not work on time as a real physical dimension, but as a matter that is impelled by the imaginary (Català 2008). Reality is distorted, giving way to a space in which objects and figures lose their natural connections. But regardless of whether cinema views time from a standpoint of reality or from the imagination, there is a temporality that seems to go unnoticed by the camera's eye. Capturing it is not easy because it does not belong either to the state of sleep or to waking.

The historiography of cinema has categorized the medium primarily as figural, gestural and formal. Images are classified according to their similarities and how we relate them to our cultural or psychological reality: whether they are documentary or fiction, if they simply record the world or alter it, if they contain movement, if they belong to a certain genre or school of cinematography, and so on. Film research has almost always dwelt upon what we see in the images, but not so much on the images themselves; of that which they are physically composed. There are, however, filmmakers who are committed to altering and destroying images. The wounds to the image (blisters, cuts, burns, holes, stains, reactions, etc) can become a motif that is held up as something aesthetically beautiful and essentially temporal (Alcover 2020, 8). Their presence, which is always irritating in our eyes, removes the figures from the film's surface, leaving instead scars depicting nothing. Philippe Dubois declared that these blisters were the "chemical scars of time" which do not affect the filmed skin, but

rather the *filming* skin (2003, 183).²

The photographic portrait was called upon to conserve objects forever in silver halide, but nowadays we can see how their outlines gradually become blurred and the shapes disappear to make way for new creases and lines that we will no longer recognize. Images will not exist forever, at least not as we know them today. With regard to the restoration of negatives to conserve them in time, the erosion of the material (known as vinegar syndrome) ushers in a new time. Wounds to the film are the result of the duration that simultaneously constructs and destroys, and in these the energy of the Real flows out through the route of disfiguration. The degradation of the image fragments the objects that at one point were the present subject in the time and space of the camera. We know their effects but these are only slightly visible, like the rings on the trunk of an ancient tree, like rust on metal or lichen on a stone wall. We know that they will appear, but we can't really predict what form they will take, or how they will affect the material. And that is, in fact, the mark of time: the ability (of the material) to make itself accessible to the action of different aspects (Lyotard [1988] 1992).

II. The autonomous matter and the film support as creator of discourse

We can talk about two different times, according to the ways they affect our perception of images.³ The first is a *sense time* or diegetic time, which refers to how the spectator identifies the images with the world. In this category, time is interpreted as an analogy of reality, projecting its changes onto perceivable phenomena and in a more or less chronological order. In *sense time* there is, specifically, a *sense* ascribed to the images: a beginning, an end and a

recognizable figure, no matter how blurry it might be. In these we see what our eyes see, what our language gives names to. Cinema has traditionally explored this time, returning to the screen traces and impressions that we can recognize, whether they are a faithful picture of reality or a representation of the imaginary.

The second example, which we will call *actual time*⁴ is the time that exists without any need for figurative representation. It is the actual trace of time on matter and its ability to construct and destroy forms without any need for an object to be present. *Actual time* is separate from *sense time*; it moves beyond its limits because it possesses, in comparison with *sense time*, a clear autonomy. It no longer belongs to a semiotic order, but to the "world, if you prefer, of things that are in themselves Kantian, always bordering on the hostile, impervious to all perception and all naming. And also, that which [...] is horrifying, specifically because of that" (González Requena 1997, 294). The *actual* is no longer an analogy of the world, but something undeciphered, and which we can only see in glimmers and flashes. It exists in Henri Bergson's duration, in Sigmund Freud's traumatic shock, in Walter Benjamin's optical unconscious and in Roland Barthes's *punctum*.

Reproducing time in the filmic image involves the problem of its representativeness; that is, how to imitate something that in fact is not visible. Mary Ann Doane ([2002] 2012), in her research on temporality and the cinema of origins, puts forward the idea that the desire to capture time can sometimes end up affecting its legibility. Doane observes, in examples of chronophotography, that movement does not appear as a succession of states, but by way of continuous strokes and lines. In these, the overlaying of different

poses creates a phantasmal effect, one that is closer to the real action of time, but at the cost of making the referent unrecognizable. Instead of rationalizing it, these experiments show time as a trace, a remnant, and the strange thing about this non-representation lies specifically in its connection with the absence of *sense*. “An excess of contingency endangers the representational, fundamental concept of wholeness, of completeness. The present moment, contingency and temporality are undetermined, and thus they represent a threat to sense” (Doane [2002] 2012, 30–31). How, then, can we access this temporality? If we have said that *actual time* needs only itself to manifest itself, then perhaps the easiest way would be to remove from the image everything that has the ability to create *sense*.

Let us take, for example, one of the best-known sequences in *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). Bibi Andersson’s face is fixed onto the film, its imprint refers us to her presence in time and space. The images assure us that she is, however, no longer Bibi Andersson, at least not right now. She has temporarily transformed into Alma (and this is the basic principle of acting: an act of impersonation in which the object stops being one person to seek another temporary identity that the spectator will accept as genuine). We know that Alma is a fictitious character, but we take it is true, we accept the *sense time* even though we know that it is an artificial construct. We immerse ourselves in the diegesis. We can read her face, connect emotionally with her gestures. But in an instant, the feeling is shattered. White lines fracture the screen, fragmenting, splitting and disfiguring the face of the actress. These wounds to the image lead on to a hole that literally

burns the film (Fig. 1), creating an opening on its surface and removing the body, and finally ending with a blank screen. On this blankness, all that remains is the *actual time* because there is no longer a *sense* on to which time might manifest.

The connection in the sequence from *Persona* is clear. The fixed image creates a *sense* responsible for a reaction in the psychological which, however, is reshaped by the break in the film. Rather than a legible image that refers us to a specific referent and time, Bergman aims for something that will overwhelm and wound our gaze. The film communicates via a framework that cannot be read, or at least not in a classical sense. Its structure—traditionally concealed behind the image—is made visible, revealing the times of its actual matter (Pethő 2018).⁵ To present another example: in 1966, the American filmmaker Tony Conrad produced and distributed, with the help of Jonas Mekas, *The Flicker*. The film is comprised of a succession of black and white frames which are repeated for 30 minutes accompanied by rapid intervals of sound and silence (Fig. 2). There is no *sense* because there are no objects on which phenomena can be produced. All that is left is the duration of the *actual* on the filmic matter. Its stroboscopic effects are a deliberate aggression—in the same way as Buñuel cuts de eyeball⁶—because what we see is not known; it is not true, nor does it refer us to a controllable reality. And that is, ultimately, the Real.

In *The Flicker* the fluttering and flickering of the images does not divide time up into moments, it reaffirms their continuity. What might look like a succession of motionless cuts or an arrangement of dots is perceived as a constant flow of transformations. This is because Tony Conrad arranges the frames in such a way that during



Fig. 1: *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

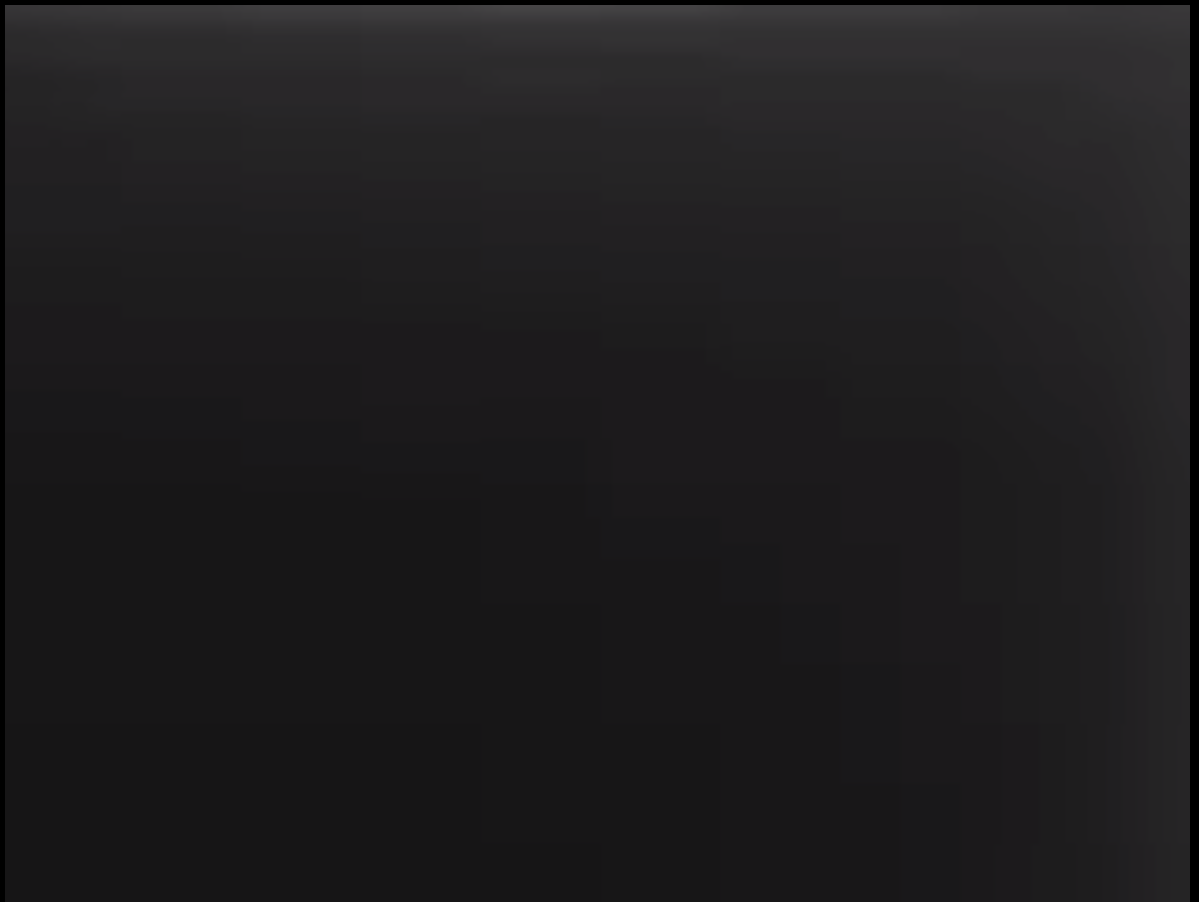


Fig. 2: *The Flicker* (Tony Conrad, 1966).

the projection they remain outside the normal range of perception. This means the eye cannot perceive the intervals as static distances, instead they create an indivisible temporality in the consciousness of the spectator, an “indirect image” (Deleuze 1984, 52). The film, screened in a dark room, provokes a sensation of expansion. The changing tempos and speeds induce the constant creation of shapes and colors that are no longer figurative and which even go beyond the limits of the screen, as well as impacting on the walls and above the spectator’s body. This is, in fact, the idea put forward by Henri Bergson about the true nature of time. In the opinion of the French philosopher, measurable time was only a symbol that we use to recognize time, though its essence lay in duration and heterogeneity; in “a succession of qualitative changes, which melt into and permeate one another, without precise outlines, without any tendency to externalize themselves in relation to one another, without any relationship with name” (Bergson 1994, 16).

It is not that the figurative image is unable to give back glimmers of the Real, but it always needs a physical element to make itself projectable. The material is, however, independent. Its time is made visible without any need for a mediating object. This autonomy of the matter is not, by any means, a subject exclusive to cinema. In the *Rondanini Pietà* (1564), the semi-sculpted bodies of Jesus and the Virgin Mary are fused together in the raw, unworked marble, giving the impression that they are *being born* straight out of the stone. The Mannerist appearance of Michelangelo’s works, just like the paintings of El Greco, are remarkable in that they depart from the route of mimesis. Renaissance art recreates reality through forms, but Michelangelo’s chisel and El

Greco’s paintbrush sculpt the duration of time in a synthesis of form and matter. It is no longer something that *is* in the present, it is a continuous action: that which *is being*.

The crisis of realism in the late eighteenth century meant that figures began to lose the sense in the strokes and lines of which they are comprised. While living at La Quinta del Sordo, Goya transformed his brushstrokes into blotches that created imprecise outlines and distorted faces (we only have to compare the two “praderas de San Isidro”).⁷ This movement towards matter as a unifying part of the image is consolidated by Impressionism, but it is the avant-garde artists that definitively succeeded in removing the figures. It comes as no surprise that Kazimir Malevich’s *Black Square* is considered to be a point of departure for painting. All there is here is matter creating its own time, free at last from chronology. The 39 oil paintings that the Russian painter exhibited in Petrograd in 1915 opened the door to a perceptive experience similar to the one that is activated when one sees *The Flicker* or *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960). But perhaps it is *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1924) that is most closely linked with the work of the Russian artist. Produced only nine years after Malevich’s exhibition, it is an example of filmed Suprematism, no-image cinema (Fig. 3). Richter constructs rhythmical patterns by using only mobile geometric compositions between which there is no more connection than the fact that they are together on the support. In this figurative void, our gaze comes up against the unknown, that which has no name, no scale or measure. There is no sense in his images, because any analogy with the world is simply incomprehensible. Time is made present like a continuity in which form and background merge together.

Thus it seems clear that matter can be an independent creator of discourse and a technical support of time. If the avant-garde were aiming at a formal abstraction to subvert the causal rationale and thus gain access to the Real, then American structural cinema succeeded, several decades later, in getting even closer by completely suppressing the narrative *sense*. The term “structural cinema” was first coined by the American theorist P. Adams Sitney in issue 47 of the magazine *Film Culture*, in 1969. In the article, he highlighted the trend of a group of New York filmmakers who in recent years had begun to work on the filmic image through structure, by incorporating procedures of conceptual, procedural and minimalist art. Sitney mentions several tools that are common in these films (the fixed position of the camera, the flicker effect, loops and rephotography), though he notes that these are rarely used simultaneously and that they are not even determinative. The fact is that, rather than a specific category, the concept proved useful for bringing together a heterogeneous group of films—formalist, non-narrative, conceived through the medium and the material. By limiting figurative, expressive and poetic representation, these films deconstruct logical time (that is, *sense*) in favor of a temporality that is open to the probability of duration and change. Time is not contained, it aggressively penetrates the image (Sitney 1969, 330). One could say that the *actual* becomes more present the more we get away from images of reality, the more we disfigure the spaces and objects they contain.

Take, for example, one of the first films by Andy Warhol, which Sitney considers to be one of the precursors of structural cinema. *Sleep* (1964) is a non-narrative fragment of reality, a *tableau vivant* constructed using

long-duration static shots. But in spite of the fact that there is no conscious moving action in them, duration is activated through the small changes in the corporeal. *Sense* still exists because what we see refers us back to something comprehensible and a present subject, but is the *actual time* that molds the skin of John Giorno, transforming an *optical* experience into a *haptic* one. Previously in *The Logic of Sense* ([1969] 2005) Deleuze said that the only thing more profound than any background was its surface. And skin is, unquestionably, the most superficial organ, susceptible to the constant changes of time, which creates, destroys and transforms very similar also to the clouds and smoke that James Benning shot for *Ten Skies* (2004).⁸ They are still figures, but their presence in the image depends more on the material than on the figurative. They are not fossilized subjects in a photographic image, nor moving agents of an Aristotelian narrative; it is the matter that is sensitive to the real duration.

Though Sitney considers Warhol's first films to be direct precedents of structural cinema, he also notes that their Pop energy is essentially antithetical to the methodology of these filmmakers. While, in Sitney's view, the static camera in *Sleep* is used ironically, in *Wavelength* (Michael Snow, 1967) it becomes a mystical resource for contemplating space. Snow films without moving the tripod, using only the flexibility of the zoom which records a room that is almost always empty (Fig. 4). The filmmaker uses lens filters and different types of film to create interruptions of light and color until the zoom, which lasts for 45 minutes, finally comes to rest on a photograph of sea waves. The film's structure is even reminiscent of the cyclical movement of a wave in which the audiovisual

variations act as periodic disruptions that travel along a distance (the zoom) in a space (the room). Onto this template, Snow programs an electronic glissando sound that accompanies the movement of the lens. The (de)composition of the musical piece cancels out the tonality in such a way that this is not expressive, either, but instead purely self-referential (Alcoz 2007, 92).

The room transforms into a space for possible events: a group of people install a bookcase, two women drink and listen to the radio, a man (played by Hollis Frampton) drops dead in the room and one of the women phones to report the death. But Snow doesn't film the room as a *mise en scène* space or as an iconographic motif, instead he explores the density of the emptiness that is only altered on the matter that fixes and projects it. *Wavelength* loses sense because it renounces the normal representation of things: events are potential moments, sound exists only as a physical event and the images don't even seem filmed, instead they resemble recordings from an independent recording system, as if it were a faulty security camera. The *actual* is made present in this non-human way of looking at time.

If *Wavelength* contracts space by using the zoom of the camera, then *T,O,U,C,H,I,N,G* (Paul Sharits, 1968) does so through intervals. The face of the poet David Franks appears and disappears amid a succession of colored frames that come and go at different tempos and speeds (Fig. 5). Here (just like in Tony Conrad's film) the use of the flicker effect means that images can expand beyond their duration on the support because their frequency exceeds the perception of human eye. In this way, it is the mechanics of the medium and not so much the image that determines the visual perception of the film and its possible conscious or subconscious

connections (Alcoz 2007, 97). Instead of using editing as concatenation, Paul Sharits creates a kind of irrational cutting that doesn't depend on the image that precedes it or follows it, instead the cut itself becomes temporality. This "space between" is what Gilles Deleuze called the *interstice*, a visual and sound seam that does not join the two fabrics it is supposedly sewing together. "It is not an operation of association, but of differentiation" in which the film allows us to "see the imperceptible; that is, the borderline" (Deleuze 1987, 240–41). We see a man cutting his tongue with scissors, we see his hand covering a face, we see him having sex, but his body is only discernible between intervals that lengthen and shorten. The figure passes into a liminal shot, concealed between the succession of color shots that break with any spatial or temporal sense. Ultimately, it is an attempt to erase his outline, to destroy (as the mechanical voice repeats throughout the entire footage) the sense so that only the *actual* is left.

As Albert Alcoz points out (2007, 178–80), the sound recording in *T,O,U,C,H,I,N,G* does not accompany the narrative logic, either. On the contrary, it is a meta-linguistic tool that is used to make the text dysfunctional. Alcoz identifies the film's sound as an example of "glossolalia" (the meaningless uttering of different words): the word "destroy" repeated, overlapped and edited, triggers a cacophony that allows us to hear other terms and phrases with similar sounds ("this word," "it's off," "it's cut," "his straw," "story").⁹ In this way, Paul Sharits devises an acoustic equivalent to a flickering image, enabling the word to expand beyond its actual signifier. The voice no longer functions as a communicating element, and now

Fig. 3: *Rhythmus 21*
(Hans Richter, 1924).

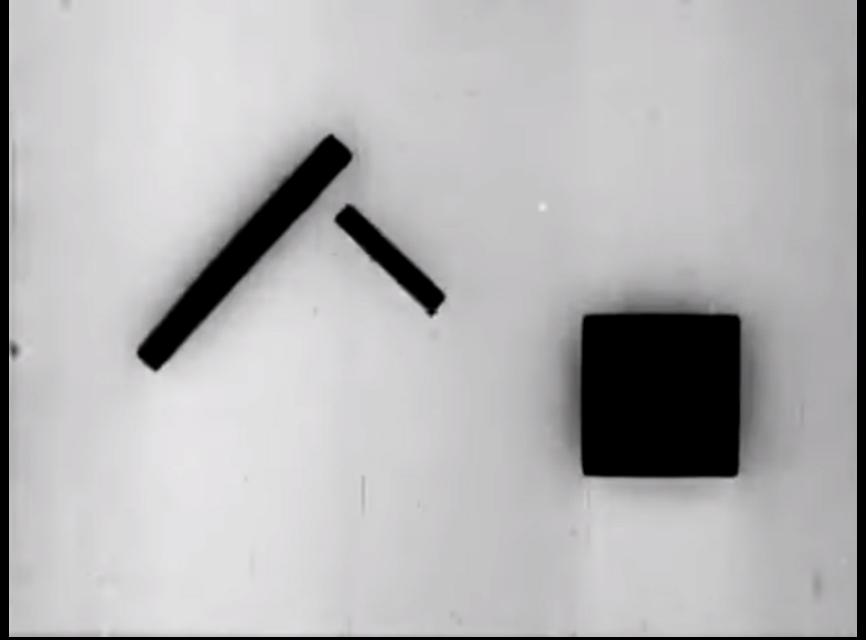


Fig. 4: *Wavelength*
(Michael Snow, 1967).



Fig. 5: *T,O,U,C,H,I,N,G*
(Paul Sharits, 1968).



solely appears as an event, detaching itself from the time corresponds to its correct reading and to the *sense* inherent to language. Our hearing no longer recognizes it as something familiar, but as a kind of noise.

While Stan Brakhage does not form part of this structural trend, Sitney notes that his cinema is in fact linked with the formalist and materialist aesthetic of these films. In *Window Water Baby Moving* (1959) Brakhage films the wrinkles and textures of the skin on the mother's belly and on the newborn baby. The camera moves closer to the object until it becomes unrecognizable, multiplying its scale and isolating it from its organic assemblage, thus reducing the event to the essence of its matter. The tones, between red and pink, have a simultaneous plastic and constructive function: they comprise a creative wound that allows *actual time* to pass, but which still refers to a discernible event (as in *Sleep*, there is still *sense*). Life is, in fact, the minimum unit of time from which all others are projected—whether by difference or similarity—given that birth is, for the human being, the beginning of time. The filmmaker returned to this motif just a few years later using material filmed during the birth of his third child. But in *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) virtually nothing is recognizable. The event remains concealed beneath a layer of ridges and blotches made directly onto the celluloid. The material activates itself and becomes discourse. There are no imitations of reality here, only a chaos of continuous temporalities.

Stan Brakhage had already worked previously with the material support of film. In *Reflections on Black* (1955), the filmmaker designed micro-animations by scratching the film's surface, making contact with the figurative image and the medium (Fig. 6). The

protagonist's eyes are transformed into two empty sockets, the organ disappears from the screen to make way for a moving hole which replaces it. In *Mothlight* (1963) Brakhage even does away with the camera to create an intermittent collage of organic materials (leaves, flowers, insects' wings) stuck onto the film (Fig. 7). The transferral of the negatives onto the spool creates a post-arts-and-crafts composition in which the film material engages in dialogue with the detritus that is stuck onto it. It looks as if the designs of William Morris had begun decomposing. At first, Brakhage wanted to film moths in flight, since he was obsessed with the way the insects flew so close to the light that they ended up burning themselves and dying. After several failed attempts he decided to gather up their remains and press them between two 16mm strips. What disappeared with these creatures' deaths was in some way recovered with the moving image. *Mothlight* is a little like an attempt to give back life and to compensate for the loss of energy that no longer returns as a body or a *sense*, or even as a ghost, but as chaos and randomness.

Let's take another example. If Hans Richter, Peter Kubelka and Tony Conrad transferred the geometric modules of Suprematism onto the image, the luminous and chromatic discharges in *...Reel Five* (Stan Brakhage, 1998) are more reminiscent of the abstract Expressionism of Jackson Pollock, Willem de Kooning or Fernando Zóbel. The film is made up of different-colored blotches and brushstrokes, painted by hand, which never actually take shape because there is no other space to support them apart from the actual film, which runs at a speed of 25 fps (Fig. 8). The intentional disconnection between image and music facilitates new arrhythmic and atonal connections which magnify



Fig. 6: *Reflections on Black* (Stan Brakhage, 1955).

Fig. 7: *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963).



Fig. 8: *...Reel Five* (Stan Brakhage, 1998).

still further the film's discordant, fragmented appearance. The film is an uncontained waste of energy that emerges through the breaking of sense. Only if there is an object that absorbs time can its changes be manifested upon it through more or less perceptible phenomena. But if such an object is absent, its energy will be spent on the incomprehensible, because time is not limited to the space that supports it. We already saw how Warhol and Benning used the matter of objects, thereby getting closer to *actual time*; ...*Reel Five*, however, completely exhausts the sense by removing the objects from the image. Georges Bataille ([1949] 2007) said that, with death, the expenditure of energy was offset by births, though by contrast, massacres, wars, non-reproductive sex and even sport were all acts of complete waste and squandering. If *Mothlight* constructed and destroyed in a dialectic between the dead organism and the desire to return it to life, then ...*Reel Five* represents absolute waste without any compensation. This link between accumulation and output is what led Stan Brakhage to damage the film with anarchic strokes and shapeless voids, just like Pollock attacked his canvases with splodges of paint.

Time turns liquid. It stops being containable because that which contains it disappears. If Kant ([1781] 2013) stressed the idea of situating the Real as something that is beyond the subject, outside the phenomenal world, then the true form of time would, in fact, be unknowable.¹⁰ However, by moving space and objects out of the image, we gain access to certain aspects of their nature, precisely because the membrane that covers them and makes them comprehensible is broken. Cinema, just like other forms of language, constructs realities out of

the Sensible, and by removing these symbols from the image, all that is left in them is the Real. The hands that mark the time on a clock are no longer any use because change is so continuous and hazardous that it is impossible to divide it into segments. Attempting to catch it involves passing through the mesh that filters and organizes this intermittent chaos of volumes and colors. "Filming" the *act* involves relinquishing *sense*.

III. The matter of memory: time wrinkles

Let me propose another situation: a four-year-old child finds, by chance, a photograph in a chest of drawers in his grandmother's bedroom. He picks up the piece of paper, which for decades has been forgotten among letters, jewelry and souvenirs, without any frame or glass to protect it. In the photo he sees a young lady of about 20 years old, elegantly dressed and smiling against a neutral background. On the back, there is a date: 1 January 1954. This woman, who of course the boy doesn't know, is in fact his grandmother or, at least, the vestige of what she was in the past. The photograph gives back features that are not familiar to him, but he has to believe what his father tells him: the woman he sees on the piece of paper is the same one who is now beside him, it's just that her skin looks more wrinkled now and her hair has lost its shine. The boy begins to recognize in each of the faces—if these are in fact two different faces—common features that have remained almost intact through time: the curve of her smile is just the same, the mole between her nose and lip on her left side is still there. Even the chain she wears around her neck with a gold crucifix seems to be the same as the one the woman is wearing in the photo. Perhaps they are one and the same person, after all.

This example is in many ways reminiscent of the idea put forward by Siegfried Kracauer in his essays on photography ([1927] 2008). The Frankfurt-born philosopher uses the family portrait to present the idea of the object in an image as a way of making oneself immune to time: the grandmother is at the same time present and not present because she has *changed* and virtually nothing remains of what she looked like on the day she posed for the photographer. However, the years have not only affected her, they have also had an effect on the paper on which the image is printed. The black-and-white portrait is crisscrossed by irregular lines—the result of being folded many times—which make it look like a mosaic. If you look carefully, you can even see the grain, and an expert might be able to work out what kind of film was used. The borders, decorated with a semicircular pattern, are no longer white, and they have turned a yellowish tone as a result of damp. Some figures showing the date on the back are almost illegible, and a brown stain spreads across the lower left third of the image. As for the paper, which has lost all its stiffness, there are also little pieces missing at the corners. As well as recognizing his grandmother's physiognomy in the portrait, the boy will learn that the look of this kind of images always corresponds to a past time. The photograph contains, therefore, two temporalities: the one of the changes to the subject, and the other of the wear and tear suffered by the matter. But unlike the previous examples, in this case they do not interact, instead they *fold back*, like the bellows of an accordion, to create a new time: the time of memory. If the grandmother's appearance coincided exactly with that of her portrait, the roughness of the paper and the analogue shot would seem like pure

artifice. Meanwhile, if the image from her youth were captured using a digital camera, the result would no doubt provoke a rather uneasy feeling.

Decasia (Bill Morrison, 2003) is a proclamation of beauty in a pure state of disintegration which, paradoxically, comes alive in each frame (Fig. 9). It is an example of *materialist cinema* constructed from poorly-conserved silent nitrate films, removed from the causality that connects them with their time. These images are not related, nor do they tell a story, instead they emerge looking isolated and degraded, as if they were ghosts. Some of them still contain recognizable features, while in others the deterioration has completely erased the figures. The film loses its *sense* to show the *actual*: the blisters on the image and the certainty that they do not in any way belong to the present. The color, the grain and the figures all help us to recognize them as fragments of old films, but it is the decomposition of their matter that enables us to verify the action of *actual time* on them. We could say that *Decasia* “brings to the surface of the visible the film's wounds, its holes, its cracks, the moments of visual abnormality owing to ageing, to the conservation conditions, in the vagaries of the journey of this fragile matter” (Dubois 2003, 183).¹¹ Bill Morrison stitches together these remnants to give life to kind of filmic automata that moves before our eyes, driven by the mechanical motor of the Moviola. They are extracts of reality, removed from the group to which they belong; but they do, however, conserve their own time, which is visible in scars that are now involuntary.

In a similar way, in *Trasparenze* (1998) Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi modify archival material without seeking a sense in it. The documentary is comprised of

footage that was shot during the First World War but is now in a state of decomposition and virtually no visible figures remain in it (Fig. 10). In this way, the filmmakers are not attempting to reconstruct reality because the images do not show what they are supposedly referring to. Instead, they set up a discourse using the decomposing remnants that the past has given back to us. Camera and editing are used as tools to embark on a historical analysis that re-films the negatives without concealing the wounds of their time. The footage, which reflected the presence of the event, loses its archival value and the images no longer speak for themselves: they need to be reshaped, rewritten, as if on a blank canvas. In fact, the negatives are not even telecined, they are merely arranged upon a drawing table as if the person, after having completed an excavation, is displaying what he has discovered (Dubois 2003).

As we have already said, memory needs objects and matter to maintain itself in time. Without any support to sustain it, whether it be physical or virtual, sooner or later the record will begin to fade because figures can only survive in the image. It seems logical to think, therefore, that if a photograph were totally empty there would not be a real referent that existed within our awareness and therefore the memory would be lost. Both *Decasia* and *Trasparenze* point, however, to a memory that stretches beyond figures and can survive even when the action of *actual time* has erased the objects from the image. They create *time wrinkles* even when their referent has been lost by erosion because we know that the events (which are absent on the matter) have existed and their ghost somehow appears in the image. The two films look at history by doing away

with any objectivist, logical sense of the archive they use (Alcover 2020, 48). Their architecture is essentially *anarchivistic* because it questions the encyclopedic discipline, which always deals with practice and science, and where any alternative seems unnatural (Tello 2018). The document loses its normal function because the objects, in a state of chemical decomposition, hinder the delimitation of historical knowledge. Matter, however, favors an *actual* record that is opposed to that of the library, the museum and the repository. The way it approaches the archive distorts the institutional knowledge and at the same time triggers a memory that is able to read history *à rebours*.

The English sociologist and author John Ruskin championed the conservation of buildings out of respect for the moral (and almost religious) legacy of those who had built them. His theories about restoration were not based on any practical methodology, but on an ontology of ruins. The remains of the past should be protected but not altered, because in their walls something of their previous inhabitants still survives. The filmmaker must operate, therefore, like an archaeologist who is not attempting to restore the original splendor of his finds, but to show them through their wounds. There is no causal logic, no comprehensible reality, they are just retracted times: the ruins of the image and the remnant of the subject temporarily returning to life. We repeat: the work of the restorer has something of the alchemist about it. As with Ruskin's ruins, the material in *Trasparenze* and *Decasia* is conserved like the remains of a past that the filmmaker wishes to show in its decadence because that is the true form of memory: an ebbing of the past back towards the present, a trace of the *actual*.



Fig. 9: *Decasia* (Bill Morrison, 2003).



Fig. 10: *Trasparenze* (Yervant Gianikian; Angela Ricci Lucchi, 1998).

Actual time is that which only needs itself in order to manifest, and which always appears in some way or other through unexpected events and circumstances. It might be a glitch, the needle jumping across the grooves of a vinyl record, a breakdown in the operating system or a crack in the celluloid. It is “those masses of blind, brutal energy, which batter consciousness and constantly threaten to annihilate it” (González Requena 2010, 11). Or rather, non-algorithmic changes that an iconoclastic doctrine has attempted to simulate: eliminating bit by bit, sundering piece by piece until nothing remains but decomposing matter, the ultimate state before its “death.” It is not an illusion (which can be created by trick photos, overlays or special effects), but something that transcends even the imaginary, all kinds of *sense*. In effect, the cinema camera enables us to capture duration,

and to bring back to life the mummy that André Bazin (1990) spoke of, but its effects are only temporary. The figurative will be the first thing that starts to blur, and without objects, only the material remains; without sense only the *actual* is left. There are no longer any agents upon which to measure time, and time can only attach to matter. Perhaps the recording is still perceivable, because the trace that has been placed on the sensitive material is always longer-lasting than the printed figure. But gradually the negative will also begin to waste away, and when they have both definitively disappeared there will no longer be any memory, time, or sense. There will be simply nothing left.

Translated by Michael Bunn.

See original text at the end of this journal.

1/ Martin Scorsese mentions these processes in the preface for *The Death of Cinema* (2019) by Paolo Cherchi Usai.

2/ Unless otherwise stated, all quotes have been translated by the author.

3/ This classification should not be taken as a closed dichotomy. We could add, for example, a time zero or *exposure time*, related to the physical-chemical processes that fix the object onto the material during the emulsion. Also an *own time*, which would refer to the unique experience of each observer and how the film can produce a reaction in the unconscious (that which cannot be perceived by the gaze, but which provokes a sharp reaction). Thus, the examples put forward in this article should be considered rather as analytical guides or tools on which to base our examination.

4/ By *actual* we are not referring to the present of the now, but rather to actuality in an Aristotelian sense of the word, in opposition to potentiality.

5/ Peter Tscherkassky's cinema adopts this approach. In *Outer Space* (1999) and *Dream Work* (2001) the filmmaker manually alters the filmic material, allowing us to see simultaneously the narrative image and the structure of the medium that sustains it. On images taken from *The Entity* (Sidney J. Furie, 1982) we can see the slots of the celluloid, the soundtrack and even the scissors used during the editing process.

6/ We are referring to the sequence in *Un chien andalou* (Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929,

7/ *La pradera de San Isidro* (1788) and *La peregrinación a la fuente de San Isidro* (between 1829 and 1833).

8/ Indeed, Lyotard used the metaphor of the cloud to evoke the vaporous form of time: “Imagine the sky as a desert filled with countless cumulus clouds sliding along and metamorphosing, and into the flow of which your thoughts might, or rather must, immerse themselves and make contact with this or that unexpected aspect” ([1988] 1992, 22).

9/ Regina Cornwell mentions these words in “Paul Sharits: Illusion and Object” (1971). Collected in Alcoz 2017.

10/ Collected in González Requena 2010.

11/ In this quote, Dubois is referring to the photographic work of Éric Rondepierre who, like Bill Morrison, also uses degraded nitrate films.

References

Alcover, Yago. 2020. “En las vías de la sustracción: negatividad, erosión material y desintegración de los cuerpos en el cine de vanguardia.” Dissertation for a Master’s in Contemporary Film and Audiovisual Studies. Universitat Pompeu Fabra.

Alcoz, Albert. 2017. *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural (1960–1981)*. Santander: Shangrila.

Bataille, Georges. (1949) 2007. *La parte maldita*. Translated by Francisco Muñoz de Escalona. Buenos Aires: Las cuarenta.

Bazin, André. 1990. *¿Qué es el cine?* Translated by José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.

Bergson, Henri. 1994. *Memoria y vida*. Translated by Mauro Armiño. Barcelona: Atalaya.

Català, Josep M. 2008. “El tiempo que piensa: el inconsciente óptico de Georges Méliès.” In *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*, edited by Àngel Quintana, Jordi Pons and Montse Puigdevall, 39–49. Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.

Cornwell, Regina. 1971. “Paul Sharits: Illusion and Object.” *Artforum* 1: 56–62.

Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Translated by Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

_____. 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Translated by Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

_____. (1969) 2005. *Lógica del sentido*. Translated by Miguel Morey. Barcelona: Paidós.

Doane, Mary Ann. (2002) 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Translated by Cálamo y Cran S.L., revised by Marta Morales. Murcia: Cendeac.

Dubois, Philippe. 2003. “Plaies d’images.” In *Le Septième Art. Le cinéma parmi les arts*, edited by Jacques Aumont, 170–88. Paris: Léo Scheer.

González Requena, Jesús. 1997. “Los límites de lo visible.” *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6: 285–307. <https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.33027>

_____. 2010. “Lo real.” *Trama y fondo. Revista de cultura* 29: 7–28.

Kant, Immanuel. (1781) 2013. *Crítica de la razón pura*. Translated by Pedro Rivas. Olina: Taurus.

Kracauer, Siegfried. (1927) 2008. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa, 1*. Translated by Laura Carugati. Barcelona: Gedisa.

Lyotard, Jean-François. (1988) 1992. *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*. Translated by María Coy. Madrid: Cátedra.

Pethő, Ágnes. 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Sitney, P. Adams. 1969. "Structural Film." *Film Culture* 47: 326–49.

Tello, Andrés Maximiliano. 2018. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.

Usai, Paolo Cherchi. 2019. *La muerte del cine*. Translated by Emili Olcina Aya. Madrid: Laertes.

Tiempo actual. Duración, creación y desfiguración

Este artículo propone las definiciones de *tiempo de sentido* y *tiempo actual* como magnitudes que afectan a la percepción de la imagen filmica. Consideramos el *tiempo de sentido* como una sucesión de cambios sobre fenómenos perceptibles. Por el contrario, el *tiempo actual* sería aquel que solo se necesita a sí mismo para manifestarse, trascendiendo al cuerpo y al *sentido* como mediadores y medidas. Se plantea un trayecto histórico-estético a partir de varios ejemplos de cine estructural y de vanguardia en su intento de aproximarse a estas temporalidades. Asimismo, se introduce la idea de la materia fílmica como creadora autónoma de discurso y soporte técnico de la memoria.

Fecha de recepción: 10/09/2022

Fecha de aceptación: 25/11/2022

Palabras clave

TIEMPO

MATERIA

LO REAL

DURACIÓN

CINE ESTRUCTURAL

CINE DE VANGUARDIA

MEMORIA

Víctor Santos López

victor.santos.lopez.97@gmail.com

orcid.org/0000-0003-0814-0107

Graduado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universidad de Santiago de Compostela, actualmente cursa el Máster Universitario en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra. Trabajó como artista multidisciplinar practicando fotografía, música y diseño gráfico. En 2021 realizó el vídeo ensayo *La materia que compone tu recuerdo* publicado en *Tecmerin. Journal of Audiovisual Essays*, y actualmente dirige el cortometraje de ficción *Correo 421*.

I. Hacia una historia de la (des) figuración. Conservar o destruir la memoria

Nunca hasta ahora se habían sucedido tantos esfuerzos para financiar la conservación del patrimonio fílmico y evitar que la acción del tiempo borrara las figuras de la imagen. Se busca algo así como la eterna juventud del cine, el hacerlo inflexible al cambio. El oficio del restaurador tiene algo de alquimista o, por lo menos, de cirujano. Somete a los metrajes a un sinfín de tratamientos (bodegas climáticas, filtros moleculares)¹ con el único propósito de extender su vida, es decir, de hacerlos visibles en el futuro. André Bazin (1990) decía que la muerte no era más que la victoria del tiempo y que la imagen fotográfica permitía lo que el retrato pintado nunca pudo lograr: momificar el cuerpo real, fijar un instante eternamente. Hoy sabemos que esa eternidad es relativa y por eso nos hemos lanzado a proteger las imágenes, porque perder las imágenes es, para una comunidad, perder una parte de su memoria.

Se ha dicho que el cine es un medio capaz de capturar el tiempo en su materia. No trata, como la fotografía, de fijar instantes de la realidad sino de ver lo que ven nuestros ojos e ir, incluso, más allá. Por primera vez la imagen de las cosas era también la de sus cambios. Un espectador puede ver, sin moverse de su asiento, el derribo de un edificio en apenas un segundo; el disparo de una bala ralentizado diez veces o su ciudad a vista de pájaro. Pero el cine no solo nos permite pensar sobre lo que vemos sino ver de la manera en la que pensamos; construir con imágenes algo totalmente nuevo, crear ilusiones de tiempo. Los trucajes, las superposiciones, las exposiciones múltiples o los efectos especiales son herramientas que permiten modelar realidades, crear imágenes que no se corresponden con lo que miramos, sino

con lo que pensamos. El cine de Méliès, por ejemplo, no trabaja el tiempo como una magnitud física real, sino como una materia movida por lo imaginario (Català 2008). La realidad se deforma dejando paso a un espacio en el que los objetos y los cuerpos pierden sus relaciones naturales. Pero independientemente de si el cine mira al tiempo desde la realidad o desde la imaginación, existe una temporalidad que parece querer escapar al ojo de la cámara. Capturarla no es sencillo porque no pertenece al sueño pero tampoco a la vigilia.

La historiografía del cine ha sido, sobre todo, figural, gestual y formal. Las imágenes se categorizan a partir de su semejanza y de cómo las relacionamos con nuestra realidad cultural o psicológica: si son documentales o ficción, si se limitan a captar el mundo o lo manipulan, si hay movimiento en ellas, si pertenecen a cierto género o escuela cinematográfica... Los estudios fílmicos se han detenido casi siempre en lo que miramos en las imágenes, pero no tanto en las imágenes en sí; en aquello que las compone físicamente. Existen, sin embargo, cineastas empeñados en manipularlas y destruirlas. Las heridas en la imagen –nos referimos a llagas, cortes, quemaduras, agujeros, manchas, reacciones...– pueden convertirse en un motivo reivindicado como estéticamente bello y esencialmente temporal (Alcover 2020, 8). Su presencia, siempre molesta para nuestra vista, desplaza las figuras de la superficie del film dejando en su lugar cicatrices sin representación. Philippe Dubois decía de estas llagas que eran “cicatrices químicas del tiempo” que no afectan a la piel filmada pero sí a la piel filmante (2003, 183).²

El retrato fotográfico estuvo llamado a conservar para siempre un cuerpo en los haluros de plata, pero hoy podemos afirmar que, poco a poco, sus contornos quedarán desdibujados

y las formas desaparecerán para dar paso a nuevos surcos que ya no reconoceremos. Las imágenes no existirán para siempre, al menos no tal como las conocemos hoy. Frente a la restauración de negativos para conservarlos en el tiempo, la erosión en la materia –el conocido como síndrome del vinagre– abre la puerta a un tiempo nuevo. Las heridas en la película son el resultado de la duración que construye y destruye simultáneamente y en ellas la energía de lo Real brota por la vía de la desfiguración. La degradación de la imagen fragmenta los cuerpos que en un momento fueron sujeto presente en tiempo y espacio de la cámara. Conocemos sus efectos pero estos solo son ligeramente visibles, como los anillos en el tronco de un árbol centenario, como el óxido en el metal o el líquen en un muro de piedra. Sabemos que aparecerán, pero no podemos predecir realmente qué forma tomarán ni cómo afectarán a la materia. Y esta es, realmente, la huella del tiempo: la capacidad (del material) para hacerse accesible a la acción de los distintos aspectos (Lyotard [1988] 1992).

II. La materia autónoma y el soporte fílmico como creador de discurso

Podemos hablar de dos tiempos según la manera en la que afectan a la percepción de las imágenes.³ El primero sería un *tiempo de sentido* o tiempo de la diégesis que se refiere a cómo el espectador las identifica con el mundo. En esta categoría, el tiempo se interpreta como una analogía de la realidad, proyectando sus cambios sobre fenómenos perceptibles y en un orden más o menos cronológico. En el *tiempo de sentido* existe, precisamente, un *sentido* asignado a las imágenes, un comienzo, un final y una figura reconocible, por difuminada que pueda estar. En ellas vemos lo que ven nuestros ojos, lo que nombra nuestra lengua. El cine ha explorado

tradicionalmente este tiempo, devolviendo a la pantalla huellas que podemos reconocer, ya sean un retrato fiel de la realidad o una representación de lo imaginario.

El segundo y al que llamaremos *tiempo actual*⁴ es aquel que existe sin necesidad de una representación figurativa. Es la huella misma del tiempo sobre la materia y su capacidad para construir y destruir formas sin necesidad de un cuerpo presente. El *tiempo actual* se separa del *sentido*, se mueve más allá de sus límites porque posee, frente a este, clara autonomía. No pertenece ya a un orden semiótico, sino al “mundo, si se prefiere, de las cosas en sí kantianas, en el límite siempre hostiles, impermeables a toda percepción y a toda nominación. Y aquello, también [...] que horroriza, precisamente por eso mismo” (González Requena 1997, 294). Lo *actual* ya no es una analogía del mundo, sino algo sin descifrar, del que solo vemos sus destellos. Está en la duración de Henri Bergson, en el *shock* traumático de Sigmund Freud, en el inconsciente óptico de Walter Benjamin o en el *punctum* de Roland Barthes.

Reproducir el tiempo en la imagen fílmica implica el problema de su representatividad, es decir, cómo imitar algo que en realidad no es visible. Mary Ann Doane ([2002] 2012) en sus estudios sobre temporalidad y cine de los orígenes plantea que, en ocasiones, el deseo de capturar el tiempo termina afectando a su legibilidad. La autora observa en algunas cronofotografías que el movimiento no aparece como una sucesión de estados, sino a modo de trazos continuos. En ellas, la superposición de poses crea un efecto fantasmático, más cerca de la acción real del tiempo pero a costa de hacer irreconocible al referente. En lugar de racionalizarlo, estos experimentos muestran el tiempo como una huella y lo extraño de esta no-

representación reside, precisamente, en su relación con la falta de *sentido*. “Un exceso de contingencia pone en peligro el concepto, representacional y fundamental, de totalidad, de integridad. El momento presente, la contingencia y la temporalidad son indeterminados y por tanto, representan una amenaza para el sentido” (Doane [2002] 2012, 30–31). ¿Cómo es posible entonces acceder a esta temporalidad? Si hemos dicho que el *tiempo actual* solo se necesita a sí mismo para manifestarse, quizás la forma más sencilla sea sustrayendo de la imagen todo aquello con capacidad de crear *sentido*.

Tomemos, por ejemplo, una de las secuencias más recordadas de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). El rostro de Bibi Andersson está fijado en la película, su huella nos remite a su presencia en tiempo y espacio. Las imágenes nos aseguran que ella, sin embargo, ya no es Bibi Andersson, al menos no por ahora. Se ha convertido temporalmente en Alma (y es que este es el principio básico de la actuación, un acto de transformismo en el que el cuerpo deja de ser uno para buscar otra identidad temporal que el espectador acepta como verdadera). Sabemos que Alma es un personaje ficticio pero la asumimos como cierta, aceptamos el *tiempo de sentido* aunque sepamos que se trata de una construcción artificial. Nos sumergimos en la diégesis. Podemos leer su rostro, vincularnos emocionalmente con el gesto. Pero en un instante la afección se resquebraja. Unas líneas blancas quiebran la pantalla, fragmentando, descomponiendo y desfigurando el rostro de la actriz. Estas heridas en la imagen dan paso a una oquedad que quema literalmente la película (Fig. 1), abriendo una brecha en su superficie y sustrayendo el cuerpo para finalizar en una pantalla en blanco. En este

vacío solo queda el *tiempo actual* porque ya no existe un *sentido* sobre el que manifestarse.

La relación en la secuencia de *Persona* es clara. La imagen fijada crea un *sentido* responsable de una reacción en lo psicológico, que, sin embargo, se reconfigura con la fisura en la película. Frente a una imagen legible que remite a un referente y a un tiempo concretos, Bergman apunta hacia algo que desborda y hiere la mirada. El film comunica a través de un andamiaje que no puede ser leído, o al menos no en un sentido clásico. Su estructura – tradicionalmente oculta tras la imagen– se hace visible, desvelando los tiempos de su propia materia (Pethő 2018).⁵ Planteemos otro ejemplo: en 1966, el norteamericano Tony Conrad produce y distribuye con la ayuda de Jonas Mekas *The Flicker*. El film se compone de una sucesión de fotogramas blancos y negros, que se repiten durante 30 minutos acompañados de intervalos rápidos de sonido y silencio (Fig. 2). No existe *sentido* porque ya no hay cuerpos sobre los que se puedan producir fenómenos. Tan solo queda la duración de lo *actual* en la materia de la película. Sus efectos estroboscópicos son una agresión deliberada y el ojo de Buñuel⁶ se rasga porque lo que se ve no se conoce, no es certero ni remite a una realidad controlable. Y esto es, en definitiva, lo Real.

En *The Flicker* el parpadeo de las imágenes no divide el tiempo en instantes sino que reafirma su continuidad. Lo que podría parecer una sucesión de cortes inmóviles o puntos cualesquiera, se percibe como un flujo constante de transformaciones. Esto se debe a que Tony Conrad dispone los fotogramas de manera que durante la proyección estos permanecen fuera del rango normal de percepción. Así, el ojo ya no percibe los intervalos como distancias estáticas, sino que genera en la conciencia del espectador una

temporalidad indivisible, una “imagen indirecta” (Deleuze 1984, 52). El film, proyectado en una sala oscura, provoca una sensación expansiva. Los ritmos y velocidades cambiantes apuntan hacia la creación constante de formas y colores que ya no son figurativos y que incluso logran traspasar los límites de la pantalla, impactando también en las paredes y sobre el cuerpo del espectador. Esta es, de hecho, la idea que defendía Henri Bergson sobre la verdadera naturaleza del tiempo. Para el filósofo francés, el tiempo medible sería tan solo un símbolo que articulamos para conocerlo y su esencia se encontraría, sin embargo, en la duración y la heterogeneidad; en “una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre” (Bergson 1994, 16).

No es que la imagen figurativa sea incapaz de devolver destellos de lo Real, pero esta necesita siempre de un elemento físico para hacerse proyectable. El material es, sin embargo, independiente. Su tiempo se hace visible sin necesidad de un cuerpo mediante. Esta autonomía de la materia no es, ni mucho menos, una cuestión exclusiva del cine. En la *Piedad de Rondanini* (1564), los cuerpos a medio esculpir de Cristo y la Virgen se funden en el mármol bruto, sin trabajar, dando la impresión de que *están naciendo* directamente de la piedra. La apariencia manierista de la obra de Miguel Ángel, como las pinturas de El Greco, son singulares por desplazarse del camino de la mimesis. El arte del Renacimiento recrea la realidad a través de formas, pero el cincel de Miguel Ángel y el pincel de El Greco esculpen la duración del tiempo en una síntesis de forma y materia. Ya no se trata de algo que es en el presente, sino de un acto continuo: lo que *está siendo*.

La crisis del realismo permite que, hacia finales del siglo XVIII, las figuras comiencen a perder el *sentido* en los trazos que las componen. En su etapa de *La Quinta del Sordo*, Goya transforma sus pinceladas en manchas que dibujan contornos imprecisos y rostros desencajados (no hay más que comparar las dos “praderas de San Isidro”).⁷ Este camino hacia la materia como parte integradora de la imagen continúa asentándose en el impresionismo; pero son las vanguardias las que logran sustraer definitivamente los cuerpos. No en vano el *Cuadrado negro* de Kazimir Malévich se considera un punto cero en la pintura. Ya no hay más que materia creando su propio tiempo, libre por fin de cronología. Los treinta y nueve óleos que expuso el pintor ruso en Petrogrado en 1915 abren la puerta a una experiencia perceptiva similar a la que se activa con el visionado de *The Flicker* o *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960). Pero quizás es *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1924) la más vinculada con la obra del artista ruso. Realizada tan solo nueve años después de la muestra de Malévich, es un ejemplo de suprematismo filmado, cine de la no-imagen (Fig. 3). Richter construye patrones rítmicos recurriendo únicamente a composiciones geométricas móviles entre las que no existe más relación que su unión en el soporte. En este vacío figurativo, la mirada se enfrenta a lo desconocido, a aquello que escapa del nombre, de la escala y de la medida. No hay en sus imágenes *sentido*, porque cualquier analogía con el mundo resulta incomprensible. El tiempo se hace presente como una continuidad en la que forma y fondo se funden.

Parece claro entonces que la materia puede ser creadora autónoma de discurso y soporte técnico del tiempo. Si la vanguardia apuntaba a la abstracción formal para subvertir la

lógica causal y acceder así a lo Real, el cine estructural americano logra, varias décadas después, aproximarse todavía más suprimiendo totalmente el *sentido* narrativo. El término “cine estructural” fue introducido por el teórico norteamericano P. Adams Sitney en el número 47 de la revista *Film Culture*, en 1969. En el artículo señalaba la tendencia de un grupo de cineastas neoyorquinos que en los últimos años habrían comenzado a trabajar la imagen fílmica desde la estructura, incorporando procedimientos del arte conceptual, procesual y minimalista. Sitney menciona varias herramientas habituales en estos films (posición fija de la cámara, efecto parpadeo o *flicker*, bucles y re-fotografiado) aunque apunta que estas rara vez se dan simultáneamente y que ni siquiera son determinantes. Lo cierto es que, más que una categoría precisa, el concepto resulta útil para recoger un grupo heterogéneo de films formalistas, no narrativos, concebidos desde el medio y lo material. Al restringir la representación figurativa, expresiva y poética, estas películas descomponen el tiempo lógico –es decir, el *sentido*– en favor de una temporalidad abierta a la probabilidad de la duración y el cambio. El tiempo no está contenido, sino que penetra con agresividad en la imagen (Sitney 1969, 330). Puede decirse que lo *actual* se hace más presente cuanto más se alejen sus imágenes de la realidad, cuanto más desfiguren los espacios y los cuerpos que contienen.

Pensemos, por ejemplo, en uno de los primeros films de Andy Warhol, a quien Sitney considera uno de los antecedentes del cine estructural. *Sleep* (1964) es un fragmento de realidad no narrativo, un *tableau vivant* armado con planos estáticos de larga duración. Pero a pesar de que en ellos no existe una acción móvil consciente, la duración se activa a través de los

pequeños cambios en lo corpóreo. Todavía existe *sentido* porque lo que vemos nos remite a algo comprensible y a un sujeto presente, pero es el *tiempo actual* el que moldea la piel de John Giorno transformando una experiencia *óptica* en una experiencia *háptica*. Ya Deleuze en *Lógica del sentido* ([1969] 2005) decía que lo único más profundo que cualquier fondo era su superficie. Y la piel es, sin duda, el órgano más superficial, susceptible a los cambios constantes del tiempo, que crean, destruyen y transforman; muy similares también a las nubes y el humo que filmará James Benning para *Ten Skies* (2004).⁸ Son todavía figuras pero su presencia en la imagen depende más de lo material que de lo figurativo. No son sujetos fosilizados en una imagen fotográfica ni agentes móviles de una narrativa aristotélica, es la materia susceptible a la duración real.

Aunque Sitney considera los primeros films de Warhol como precedentes directos del cine estructural, también señala que su espíritu *pop* es esencialmente antitético a la metodología de estos cineastas. Si, para Sitney, la cámara fija en *Sleep* es una ironía, en *Wavelength* (Michael Snow, 1967) se convierte en un recurso místico para la contemplación del espacio. Snow filma sin mover el trípode, utilizando solo la flexibilidad del *zoom* que registra una habitación casi siempre vacía (Fig. 4). El cineasta recurre a filtros oculares y distintos tipos de película para generar interrupciones de luz y color hasta que el *zoom*, de 45 minutos de duración, se detiene sobre una fotografía de olas marinas (*waves*, en inglés). La estructura del film recuerda incluso al movimiento cíclico de una onda en el que las variaciones audiovisuales actúan como perturbaciones periódicas que recorren una distancia (el *zoom*) en un espacio (la habitación). Sobre este patrón, Snow programa un

sonido electrónico en *glissando* que acompaña el movimiento del objetivo. La (de)composición de la pieza musical anula la tonalidad de manera que esta tampoco resulta expresiva, sino puramente autorreferencial (Alcoz 2007, 92).

El cuarto se transforma en un espacio de acontecimientos posibles: un grupo de personas instalan una estantería, dos mujeres beben y escuchan la radio, un hombre (interpretado por Hollis Frampton) muere en la habitación y una de esas mujeres llama por teléfono para avisar de lo sucedido. Pero Snow no filma el cuarto como espacio de la puesta en escena, tampoco como motivo iconográfico, sino que explora la densidad del vacío que solo se altera en la materia que lo fija y lo proyecta. *Wavelength* pierde el *sentido* porque renuncia a la representación normal de las cosas: los acontecimientos son momentos potenciales; el sonido existe solo como evento físico y las imágenes ni siquiera parecen filmadas, más bien recuerdan al registro de un sistema de grabación autónomo, como si se tratase de una cámara de seguridad defectuosa. Lo *actual* se hace presente en esa forma no humana de mirar el tiempo.

Si *Wavelength* contrae el espacio utilizando el *zoom* de la cámara, *T,O,U,C,H,I,N,G* (Paul Sharits, 1968) lo hace a través del intervalo. El rostro del poeta David Franks aparece y desaparece entre una sucesión de fotogramas coloreados que se suceden a diferentes ritmos y velocidades (Fig. 5). Aquí –como en el film de Tony Conrad– el uso del *flicker* permite a las imágenes expandirse más allá de su duración en el soporte porque su frecuencia supera la percepción del ojo humano. De este modo, es la mecánica del medio y no tanto la imagen lo que determina la percepción visual del film y sus posibles relaciones conscientes

o subconscientes (Alcoz 2007, 97). En lugar de utilizar el montaje como encadenamiento, Paul Sharits genera un corte irracional que no depende de la imagen que le precede o le sucede, sino que él mismo deviene temporalidad. Este “espacio entre” es a lo que Gilles Deleuze se refirió como *intersticio*, una costura –visual, sonora– que no une las dos telas que aparentemente debiera coser. “No es una operación de asociación, sino de diferenciación” en la que el film deja “ver lo indiscernible, es decir, la frontera” (Deleuze 1987, 240–41). Vemos cómo el hombre corta su lengua con unas tijeras, cómo una mano le tapa el rostro, cómo mantiene relaciones sexuales; pero su cuerpo tan solo es distinguible entre intervalos que se extienden y se acortan. La figura pasa a un plano liminal, oculta entre la sucesión de colores planos que quiebran cualquier *sentido* espacial o temporal. Es, en definitiva, un intento de borrar su contorno, destruir –como repite la voz mecánica a lo largo de todo el metraje– el *sentido* para que solo quede lo *actual*.

Como señala Albert Alcoz (2007, 178–80), el registro sonoro en *T,O,U,C,H,I,N,G* tampoco sirve de acompañamiento a la lógica narrativa. Se trata, por el contrario, de una herramienta metalingüística que trabaja en favor de la disfunción del texto. Alcoz identifica el sonido del film como un ejemplo de “glosolalia” (vocalización de sílabas sin significado): la palabra “destroy” repetida, solapada y editada activa una cacofonía que permite escuchar otras con un sonido similar (“this word”, “it’s off”, “it’s cut”, “his straw”, “story”).⁹ Así, Paul Sharits diseña un equivalente acústico al parpadeo de la imagen, permitiendo a la palabra expandirse más allá de su propio significante. La voz deja de servir como elemento comunicador para manifestarse únicamente como acontecimiento, desprendiéndose del

tiempo que corresponde a la lectura correcta y al *sentido* inherentes al lenguaje. El oído ya no la reconoce como algo familiar sino como una forma de ruido.

A pesar de que Stan Brakhage no formaría parte de esta tendencia estructural, Sitney señala que su cine sí está vinculado a la estética formalista y matérica de estos films. En *Window Water Baby Moving* (1959) Brakhage filma los pliegues y las texturas de la piel en el útero materno y en el bebé recién nacido. La cámara se acerca al objeto hasta hacerlo irreconocible, multiplicando su escala y aislándolo de su conjunto orgánico, reduciendo el acontecimiento a la esencia de su materia. Los tonos entre rojo y rosado tienen una función plástica y constructiva simultáneamente: conforman una herida creadora que deja pasar el *tiempo actual* pero que todavía remite a un acontecimiento distinguible (como en *Sleep*, todavía hay un *sentido*). La vida es, de hecho, la unidad mínima de tiempo a partir de la cual se proyectan las demás – ya sea por diferencia o semejanza –, pues el nacimiento es, para el ser humano, el inicio de su tiempo. El cineasta volvería sobre este motivo tan solo unos años más tarde a partir de un material filmado durante el nacimiento de su tercer hijo. Pero en *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) prácticamente nada es reconocible. El acontecimiento permanece oculto bajo una capa de rugosidades y manchas hechas directamente sobre el celuloide. La materia se activa a sí misma y se convierte en discurso. No hay imitaciones de la realidad sino un caos de temporalidades continuas.

Stan Brakhage ya había trabajado previamente con el soporte material del film. En *Reflections on Black* (1955) el cineasta diseñó microanimaciones rasgando la superficie de la película, haciendo contacto entre la imagen

figurativa y el medio (Fig. 6). Los ojos del protagonista se transforman en dos cuencas vacías, el órgano desaparece de la pantalla para dejar paso a un agujero en movimiento que lo sustituye. En *Mothlight* (1963) prescinde incluso de la cámara para crear un *collage* discontinuo de materiales orgánicos (hojas, flores, alas de insectos) pegados sobre la película (Fig. 7). El pase de los negativos en la bobina crea una composición *post-arts-and-crafts* en la que el material del film entra en diálogo con el detritus que se le superpone. Como si los diseños de William Morris entrasen en descomposición. Inicialmente, Brakhage quería filmar el vuelo de las polillas, obsesionado por cómo estas se acercaban tanto a la luz que terminaban quemándose hasta morir. Tras varios intentos fallidos decidió recoger sus restos y prensarlos entre dos tiras de 16mm. Aquello que desaparecía con la muerte de esos animales se recuperaba de algún modo con la imagen en movimiento. *Mothlight* es algo así como un intento por devolver la vida y compensar la pérdida de energía que ya no retorna como un cuerpo o un sentido, ni siquiera como un espectro, sino como desorden y azar.

Pongamos otro ejemplo. Si Hans Richter, Peter Kubelka o Tony Conrad trasladaban a la imagen los módulos geométricos del suprematismo, los disparos lumínicos y cromáticos de *...Reel Five* (Stan Brakhage, 1998) recuerdan más al expresionismo abstracto de Jackson Pollock, Willem de Kooning o Fernando Zóbel. El film está compuesto por manchas y trazos de distintos colores, pintados a mano, que nunca llegan a tomar forma porque no hay otro espacio para sostenerlos más que la propia película, que discurre a una velocidad de 25 fps (Fig. 8). El desacople intencionado entre la imagen y la música permite nuevas relaciones arrítmicas y atonales que aumentan todavía más la apariencia disonante

y fragmentada. El film es un derroche incontenido de energía que surge por la ruptura del *sentido*. Solo si existe un cuerpo que absorba el tiempo, sus cambios se manifestarán sobre él a partir de fenómenos más o menos perceptibles; pero si este falta, su energía se gastará en lo incomprensible, porque el tiempo no se limita al espacio que lo sostiene. Ya vimos cómo Warhol y Benning recurrían a la materia de los cuerpos, aproximándose al *tiempo actual*; ...*Reel Five*, sin embargo, agota totalmente el *tiempo de sentido* al eliminar los cuerpos de la imagen. Georges Bataille ([1949] 2007) decía que, en la muerte, el gasto energético quedaba contrarrestado por los nacimientos pero, por el contrario, las masacres, las guerras, el sexo no reproductivo o incluso el deporte eran actos de dilapidación total. Si *Mothlight* construía y destruía en una dialéctica entre el organismo muerto y el deseo de devolverlo a la vida, ...*Reel Five* es el derroche absoluto sin compensación. Esa relación de acumulación y gasto es la que lleva a Stan Brakhage a dañar la película con trazos anárquicos y vacíos sin forma, como agredía Pollock el lienzo con sus chorretones de pintura.

El tiempo se vuelve líquido. Deja de ser contenible porque aquello que lo contiene desaparece. Si Kant ([1781] 2013) insistía en situar lo Real como algo más allá del sujeto, fuera del mundo fenoménico, la verdadera forma del tiempo sería, en realidad, incognoscible.¹⁰ Al desplazar de la imagen el espacio y los cuerpos se accede sin embargo a ciertos aspectos de su naturaleza, precisamente porque se rompe la membrana que la recubre y la hace comprensible. El cine –como otras formas de lenguaje– construye realidades de lo sensible y sustrayendo de la imagen estos símbolos tan solo queda en ellas lo Real. Las agujas que marcan la hora ya no sirven de nada porque el cambio es tan constante

y azaroso que resulta imposible segmentarlo. Intentar atraparlo implica traspasar la malla que filtra y ordena ese caos discontinuo de volúmenes y colores. “Filmar” el acto implica renunciar al *sentido*.

III. La materia de la memoria: pliegues de tiempos

Propongamos una nueva situación: un niño de cuatro años de edad encuentra por casualidad una fotografía en el cajón de una cómoda, en el dormitorio de su abuela. Toma en las manos el trozo de papel, que se ha conservado durante décadas olvidado entre cartas, joyas y recuerdos, sin marco ni cristal que lo proteja. En él ve a una joven señorita de aproximadamente 20 años, elegantemente vestida, sonriendo sobre un fondo neutro. En el dorso está escrita una fecha: 1 de enero de 1954. Esa mujer, a quien por supuesto no conoce, es en realidad su abuela o, al menos, la huella de cómo fue en el pasado. La fotografía devuelve unos rasgos que no le resultan familiares, pero debe creer en la insistencia del padre: la mujer que ve en el papel es la misma que está ahora a su lado, solo que su piel parece más arrugada y su pelo ha perdido el brillo. El niño comienza a reconocer en ambos rostros –si es que son dos rostros distintos– rasgos comunes que han permanecido casi intactos en el tiempo: la curva de la sonrisa es idéntica, el lunar entre la nariz y el labio izquierdo sigue ahí. Incluso la cadena que lleva al cuello con un crucifijo dorado parece ser igual a la que lleva la mujer de la foto. Tal vez sean, a fin de cuentas, la misma persona.

Este ejemplo recordará en muchos aspectos al propuesto por Siegfried Kracauer en sus estudios sobre la fotografía ([1927] 2008). El filósofo de Frankfurt introduce a partir del retrato familiar la idea del cuerpo en la imagen como forma de hacerse inmune al

tiempo: la abuela está presente y al mismo tiempo no lo está porque *ha cambiado* y prácticamente nada queda de su apariencia en el momento en el que posó para el fotógrafo. Pero los años no solo han pasado en ella, también lo han hecho en el papel que sostiene su imagen. El retrato en blanco y negro está seccionado por unas líneas irregulares –fruto de múltiples dobleces– que le dan una apariencia de mosaico. Si uno mira con detalle podrá ver incluso el grano y tal vez algún experto pueda averiguar el tipo de carrete que se usó. Los bordes, embellecidos con un patrón semicircular, ya no son blancos; la humedad les ha dado un tono amarillento. Algunos números de la fecha en el dorso son casi ilegibles y una mancha marrón se extiende por todo el tercio inferior izquierdo. Del papel, que ha perdido toda su firmeza, faltan también pequeños trozos en las esquinas. Además de reconocer su fisonomía en el retrato, el niño aprenderá que la apariencia de este tipo de imágenes corresponde siempre a un tiempo pasado. La fotografía contiene entonces dos temporalidades: la de los cambios en el sujeto y la del desgaste de la materia. Pero, a diferencia de los ejemplos anteriores, en este caso no interactúan sino que se *repliegan* como los fuelles de un acordeón para crear un tiempo nuevo: el de la memoria. Si el aspecto de la abuela coincidiese exactamente con el de su retrato, la rugosidad del papel y el disparo analógico parecerían puro artificio. Por otro lado, si la imagen de su juventud fuese captada por una cámara digital el resultado de seguro provocaría cierta sensación de inquietud.

Decasia (Bill Morrison, 2003) reivindica una belleza en puro estado de desintegración que, paradójicamente, cobra vida en cada fotograma (Fig. 9). Se trata de un ejemplo de *cine matérico* construido a partir de películas mudas

de nitrato mal conservadas, extraídas de la causalidad que las une a su tiempo. Sus imágenes no guardan relación ni narran una historia, sino que se presentan aisladas y degradadas, como si se tratase de un espectro. Algunas todavía contienen elementos reconocibles, en otras el deterioro ha borrado totalmente las figuras. El film pierde el *sentido* para mostrar lo *actual*: las llagas en la imagen y la seguridad de que estas de ningún modo pertenecen al presente. El color, el grano y las figuras nos ayudan a reconocerlas como fragmentos de películas antiguas pero es la descomposición de su materia la que permite verificar la acción del *tiempo actual* sobre estas. Puede decirse que *Decasia* “lleva a la superficie de lo visible las heridas de la película, sus agujeros, sus roturas, los momentos de aberración visual debidos al envejecimiento, a las condiciones de conservación, en los azares del recorrido de esta materia frágil” (Dubois 2003, 183).¹¹ Bill Morrison hilvana estas ruinas para dar vida a una especie de autómatas fílmicos que se mueven ante nuestros ojos, impulsado por el motor mecánico de la moviola. Son extractos de realidad, sustraídos del conjunto al que pertenecen pero que, sin embargo, conservan su propio tiempo, visible en unas cicatrices ahora involuntarias.

De manera similar, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi en *Trasparenze* (1998) manipulan material de archivo sin buscar en él un *sentido*. El documental se compone de metraje rodado durante la Primera Guerra Mundial en estado de descomposición y en el que prácticamente no quedan figuras visibles (Fig. 10). De este modo, los cineastas no apuntan hacia una reconstrucción de la realidad porque las imágenes no muestran aquello a lo que aparentemente se refieren. En su lugar, programan un discurso a partir de los restos en descomposición que el pasado nos devuelve. Cámara y

montaje son herramientas con las que emprender un análisis histórico que re-filma los negativos sin ocultar las heridas de su tiempo. El archivo, que recogía la presencia del acontecimiento, pierde su valor testimonial y las imágenes ya no hablan por sí solas: necesitan ser reconfiguradas, reescritas, como si se tratase de un lienzo en blanco. De hecho, los negativos ni siquiera aparecen telecinados, tan solo se disponen sobre una mesa de luz, como quien, al término de una excavación, muestra aquello que acaba de ser descubierto (Dubois 2003).

Ya hemos dicho que la memoria necesita de cuerpo y materia para mantenerse en el tiempo. Sin un soporte que la sostenga, ya sea este físico o virtual, el registro tarde o temprano se irá difuminando porque las figuras tan solo pueden sobrevivir en la imagen. Parece lógico pensar entonces que si una fotografía estuviese totalmente vacía no habría un referente real del que se tuviese consciencia y, por tanto, se perdería la memoria. Tanto *Decasia* como *Trasparenze* apuntan, sin embargo, a una memoria que se extiende más allá de las figuras y que puede sobrevivir aun cuando la acción del *tiempo actual* ha borrado los cuerpos de la imagen. Crean *pliegues de tiempos* aunque su referente se haya perdido en la erosión porque sabemos que los acontecimientos –ausentes en la materia– han existido y su fantasma se posa de alguna manera en la imagen. Los dos films miran a la Historia prescindiendo del *sentido* objetivista y lógico del archivo que utilizan (Alcover 2020, 48). Su arquitectura es esencialmente *anarchivista* porque cuestiona la disciplina enciclopédica, escrita siempre sobre la práctica y la ciencia y en la que cualquier alternativa parece antinatural (Tello 2018). El documento pierde su función normal porque los cuerpos, en descomposición química, dificultan la delimitación del saber histórico. La materia, sin embargo,

favorece un registro *actual* que se opone a la biblioteca, al museo y al repositorio. Su modo de pensar el archivo distorsiona el conocimiento institucional y activa, al mismo tiempo, una memoria capaz de leer la Historia a contrapelo.

El sociólogo y escritor inglés John Ruskin defendía la conservación de los edificios como respeto al legado moral –casi religioso– de quienes los habían construido. Sus teorías sobre la restauración no se basaban en una metodología práctica, sino en una ontología de la ruina. Los restos del pasado deben ser protegidos pero no manipulados, porque en sus muros todavía pervive algo de sus antiguos habitantes. El cineasta debe proceder entonces como un arqueólogo que no intenta recuperar el esplendor original de sus hallazgos sino mostrarlos a través de sus heridas. No hay una lógica causal, no hay una realidad comprensible, tan solo los tiempos replegados: las ruinas de la imagen y la huella del sujeto volviendo temporalmente a la vida. Insistimos, el oficio del restaurador tiene algo de alquimista. Como las ruinas de Ruskin, el material de *Trasparenze* y *Decasia* se conserva como el residuo de un pasado que se quiere mostrar en su decadencia porque esta es la verdadera forma de la memoria: un reflujo del pasado hacia el presente, una huella de lo *actual*.

El *tiempo actual* es aquel que solo se necesita a sí mismo para manifestarse y que siempre aparece de algún modo u otro en lo inesperado. Puede ser un *glitch*, un salto de aguja en los surcos de un vinilo, un fallo en el sistema operativo o una rotura en el celuloide. Son “esas masas de energía ciega, brutal, que golpean a la conciencia y que amenazan constantemente con aniquilarla” (González Requena 2010, 11), cambios no algorítmicos que se han intentado simular por una doctrina iconoclasta: eliminando parte a parte, desgajando trozo a trozo hasta que no quedó más que materia en descomposición, el estado último antes de su “muerte”. No

se trata de una ilusión (a la que acceden los trucajes, las superposiciones o los efectos especiales) sino de algo que trasciende incluso a lo imaginario, a toda forma de *sentido*. Efectivamente la cámara de cine permitía captar la duración, devolver la vida a la momia de la que hablaba André Bazin (1990), pero sus efectos son temporales. Lo figurativo será lo primero que empiece a desdibujarse y sin cuerpos solo queda el material; sin *sentido* solo queda lo *actual*.

Ya no hay agentes sobre los que medir el tiempo y este tan solo puede adherirse a la materia. Tal vez el registro aún sea perceptible, porque la huella que se ha posado sobre el material impresionable es siempre más duradera que la figura impresionada. Pero poco a poco el negativo también irá consumiéndose y cuando ambas hayan desaparecido definitivamente ya no habrá ni memoria, ni tiempo, ni sentido. Simplemente no quedará nada.

1/ Martin Scorsese menciona estos procesos en el prefacio para *La muerte del cine* (2019), de Paolo Cherchi Usai.

2/ Salvo que se indique lo contrario, las traducciones de citas son del autor.

3/ Esta clasificación no debe tomarse como una dicotomía cerrada. Podría añadirse, por ejemplo, un tiempo cero o *tiempo de exposición*, relacionado con los procesos físico-químicos que fijan el cuerpo en el material durante la emulsión. También un *tiempo propio* que remitiría a la experiencia única de cada observador y cómo el film puede producir una reacción en el inconsciente (aquello que no puede ser percibido por la mirada pero que despierta una reacción punzante). Por tanto, los ejemplos propuestos en este artículo deben considerarse más bien como guías o herramientas de análisis en las que apoyarse.

4/ Con actual no nos referimos a actualidad, presente o ahora sino más bien al acto en un sentido aristotélico de la palabra, como oposición a la potencia.

5/ En este sentido apunta el cine de Peter Tscherkassky. En *Outer Space* (1999) y *Dream Work* (2001) el cineasta manipula artesanalmente el material fílmico, dejando ver simultáneamente la imagen narrativa y la estructura del medio que la sostiene. Sobre imágenes extraídas de *La entidad* (*The Entity*, Sidney J. Furie, 1982) pueden verse las ranuras del celuloide, la banda de sonido e incluso las tijeras utilizadas durante el montaje.

6/ Nos referimos a la secuencia de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929).

7/ *La pradera de San Isidro* (1788) y *La peregrinación a la fuente de San Isidro* (entre 1829 y 1833).

8/ Precisamente Lyotard recurría a la metáfora de la nube para referirse a la forma vaporosa del tiempo: “Imagínense el cielo como un desierto lleno de innumerables cúmulos deslizándose y metamorfoseándose, y en cuyo flujo su pensamiento puede o más bien debe sumergirse y hacer contacto con este o aquel aspecto inesperado” ([1988] 1992, 22).

9/ Regina Cornwell menciona estas palabras en “Paul Sharits: Illusion and Object” (1971). Recogido en Alcoz 2017.

10/ Recogido en González Requena 2010.

11/ En esta cita, Dubois se refiere al trabajo fotográfico de Éric Rondepierre que, como Bill Morrison, también utiliza películas de nitrato degradadas.

Referencias bibliográficas

Alcover, Yago. 2020. “En las vías de la sustracción: negatividad, erosión material y desintegración de los cuerpos en el cine de vanguardia.” Trabajo de Fin de Máster para el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Universitat Pompeu Fabra.

Alcoz, Albert. 2017. *Resonancias filmicas. El sonido en el cine estructural (1960–1981)*. Santander: Shangrila.

- Bataille, Georges. (1949) 2007. *La parte maldita*. Traducción de Francisco Muñoz de Escalona. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bazin, André. 1990. *¿Qué es el cine?*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.
- Bergson, Henri. 1994. *Memoria y vida*. Traducción de Mauro Armiño. Barcelona: Atalaya.
- Català, Josep M. 2008. "El tiempo que piensa: el inconsciente óptico de Georges Méliès." En *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*, editado por Àngel Quintana, Jordi Pons i Montse Puigdevall, 39–49. Girona: Fundació Museu del Cinema–Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- Cornwell, Regina. 1971. "Paul Sharits: Illusion and Object." *Artforum* 1: 56–62.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- _____. 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- _____. (1969) 2005. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- Doane, Mary Ann. (2002) 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Traducción de Cálamo y Cran S.L., revisada por Marta Morales. Murcia: Cendeac.
- Dubois, Philippe. 2003. "Plaies d'images." En *Le Septième Art. Le cinéma parmi les arts*, editado por Jacques Aumont, 170–88. París: Léo Scheer.
- González Requena, Jesús. 1997. "Los límites de lo visible." *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 6: 285–307. <https://doi.org/10.5944/signa.vol6.1997.33027>
- _____. 2010. "Lo real." *Trama y fondo. Revista de cultura* 29: 7–28.
- Kant, Immanuel. (1781) 2013. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Rivas. Olina: Taurus.
- Kracauer, Siegfried. (1927) 2008. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa, 1*. Traducción de Laura Carugati. Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, Jean-François. (1988) 1992. *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*. Traducción de María Coy. Madrid: Cátedra.
- Pethő, Ágnes. 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sitney, P. Adams. 1969. "Structural film." *Film Culture* 47: 326–49.
- Tello, Andrés Maximiliano. 2018. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Usai, Paolo Cherchi. 2019. *La muerte del cine*. Traducción de Emili Olsina Aya. Madrid: Laertes.