



ANRI SALA: TIEMPOS Y ESPACIOS ALTERADOS

Anri Sala: Altered Times and Spaces

TONI SIMÓ MULET, JESÚS SEGURA CABAÑERO
Universidad de Murcia, España

KEYWORDS

*Spatiality
Temporality
Anri Sala
Audiovisual
Viewer*

ABSTRACT

*In this text we will analyse the work of Anri Sala. Her audiovisual installations use film and video-based media, altering the concepts of space and time. In the first section, we propose the work *Time after Time* (2003) where she breaks time and space and introduces the idea of the disruption of everyday life as a time of experience. In a second section, we will deal with the work *Ravel, Ravel, Unravel* (2013) in which we discuss the manipulations of time and space. And we will conclude, as Anri Sala invokes in her work both the emotion and the body of the Viewer.*

PALABRAS CLAVE

*Espacialidad
Temporalidad
Anri Sala
Audiovisual
Espectador*

RESUMEN

*En este texto analizaremos la obra de Anri Sala. Sus instalaciones audiovisuales utilizan los medios basados en el cine y el video, alterando los conceptos del espacio y el tiempo. En un primer apartado, proponemos la obra *Time after Time* (2003) donde rompe el tiempo y el espacio e introduce la idea de la disrupción de la cotidianidad como tiempo de experiencia. En un segundo apartado, trataremos la obra *Ravel, Ravel, Unravel* (2013) en la que debatimos las manipulaciones del tiempo y el espacio. Y concluiremos, cómo Anri Sala invoca en su trabajo tanto a la emoción como al cuerpo del espectador.*

Recibido: 15/ 07 / 2022
Aceptado: 23/ 09 / 2022

1. Introducción

El arte contemporáneo audiovisual, utilizando los medios basados en el tiempo del cine y el video, han centrado su investigación en los conceptos del espacio y el tiempo, en el que se producen dos maneras de materializar esta investigación espaciotemporal: primero, la investigación del espacio y el tiempo en la imagen y después la experimentación de la proyección audiovisual, complicando el espacio y el tiempo en el espacio de la galería, a través de las instalaciones audiovisuales y la hibridación de los conceptos del espacio y el tiempo.

El trabajo artístico de Anri Sala es un paradigma en este sentido y se basa en la manipulación temporal de la imagen proyectada, y en la manipulación del espacio arquitectónico y su percepción sensorial en la obra de arte instalada en galerías y museos. Su producción artística se podría categorizar como instalaciones visuales y sonoras, que transforman las relaciones entre la imagen, la arquitectura y el sonido. Y, con estos elementos, cuestiona la propia idea de experiencia, implicando al espectador en su estrategia performática y decodificadora. Su trabajo recurre a un lenguaje que podríamos denominar “espacialización sonora y visual”. También, despliega en sus instalaciones múltiples temporalidades y perspectivas espaciales con la participación del espectador, con lo que consigue fracturar el lenguaje, la sintaxis y el sonido, interpretando el pasado, el presente y el futuro a través de nuevos diálogos entre la narrativa documental y las ficciones que propone.

Metodología

Para iniciar la investigación sobre el trabajo artístico de Anri Sala, que hemos propuesto como caso de estudio, dentro de las manifestaciones artísticas contemporáneas del arte de instalación audiovisual, nos planteamos indagar sobre una serie de conceptos que están presentes a lo largo de su trayectoria como artista de referencia internacional. Su insistencia en las estrategias de intervención espacial, manipulación temporal y performatividad nos conduce a considerar una serie de autores con los que debatir su obra, utilizando la metodología de la cultura visual. De esta manera, dividimos en dos partes el análisis de la obra de Anri Sala.

Primeramente, abordaremos las estrategias temporales y perceptivas en la narrativa audiovisual que despliegan temporalidades múltiples y dejan en un estado de suspensión la interpretación de la obra de Anri Sala. Analizaremos la obra *Time after Time* (2003) donde rompe el tiempo y el espacio ralentizando su interpretación y trasladando al espectador la idea de la experiencia cotidiana, esta obra parece jugar abiertamente con la idea de la monumentalidad y la idea de la disrupción ideológica de la cotidianidad. Siguiendo a autores como Mark Godfrey, analizaremos las técnicas empleadas en la pieza como la estasis, la aceleración y el desenfoque. También, siguiendo a Simone Schmidt debatimos en la obra de Sala la “resistencia” a la significación metafórica y la propuesta de su obra como algo “duracional”, como tiempo referencial de la experiencia.

En una segunda parte, trataremos la obra que afecta a las concepciones artísticas del lenguaje visual, el sonido, la música y lo musical en la obra de Anri Sala, presente en toda su obra artística. Nos centraremos en la instalación *Ravel, Ravel, Unravel* (2013), en la que el artista reflexiona sobre las relaciones entre tiempo e imagen, y entre espacio y sonido. Aquí, se produce un trabajo de “espacialización sonora”, con la idea de aniquilar la sensación de espacio y la creación de “otros espacios” en los que se incluyen los espectadores. Y, siguiendo a autores como Noga Chelouche, investigaremos las manipulaciones espaciotemporales, a veces precarias, que puedan reorganizar los sentidos hacia otro tipo de expresiones que tengan que ver con el movimiento, la percepción y el enigma de la representación artística. Así, también, nos servimos de las aportaciones de Thomas Elsaesser, para hablar de la estrategia de la distracción como elemento constructor de la obra.

Objetivos

Definir un caso de estudio de producción artística en el ámbito de la instalación audiovisual como una oportunidad para elaborar un discurso sobre las instalaciones artísticas contemporáneas que utilizan los recursos espaciotemporales.

Examinar el trabajo de Anri Sala basado en expresar, emocionar, cuestionar y evocar, transformando las reglas del espacio y el tiempo, e invirtiendo la relación entre el espectador y la obra.

Analizar la obra de Anri Sala a partir de un estudio y aproximación interdisciplinar, para entender cómo se modifica el estatuto espacial del lugar, incorporando una hibridación de lo local y lo global, y de lo ideológico y lo poético.

2. Time after time: el tiempo como experiencia

La imagen en movimiento representada en las obras de Anri Sala juega con la idea de tiempo estático utilizando una serie de estrategias como la selección de planos, planos fijos, oscuridad y luz en las obras *Time after Time* (2003), *Blinfold* (2002), a través de la repetición en *Ghostgames* (2002), y a través de ausencia y la presencia en la obra *Now I see* (2004), *Intervista* (1998). Estas estrategias temporales y perceptivas consiguen un efecto de inquietud en el espectador en la que la narrativa queda en un estado de suspensión y su descodificación se vuelve enigmática. Esta ecuación no puede resolverse buscando una narrativa limitada o buscando un elemento perdido dentro del engranaje simbólico de la imagen en movimiento. Es por esto, por lo que Anri Sala ha procurado siempre de construir sus obras a partir del poder evocador del sonido y el lenguaje, dejando muy claro que en la jerarquía de la relación entre imagen y sonido en la producción audiovisual lo primero que se tambalea es su lógica (Sala, 2004, p. 14).

Para Sala, el sonido es parte del enigma audiovisual, el sonido ambiente, ya sea de animales, el bullicio de la ciudad, las voces, o el silencio, no son meramente ilustrativos, sino que, componen una forma de proceso de construcción narrativa en evolución que se adapta al contexto de cada trabajo. Esta es otra estrategia más de Sala para captar la atención del espectador. En este impulso en el proceso de construcción narrativa audiovisual, Anri Sala utiliza la materialidad literal de la historia, el contexto espacial y social, sirviéndose de la puesta en escena simbólica para narrar a través de la performance unos relatos con múltiples significados. Es el caso, por ejemplo, de la obra *Time after Time* (2003) donde introduce una temporalidad diferente que no coincide con la cultura mediática contemporánea, interviniendo espacialmente en un contexto de crisis ideológica y de transición política. Su interpretación queda postergada, al reubicar su significado en la interpretación del espectador sobre la idea de monumentalidad y la disrupción ideológica de la experiencia cotidiana.

La instalación de pantalla única *Time after Time* (2003), (fig. 1), muestra un caballo aparentemente moribundo que se afana por estar en el sitio. En un lado de una carretera, junto a una franja divisoria, el caballo solitario está atrapado en medio de un paisaje urbano y se enfrenta a las luces de los automóviles que se aproximan. Las luces de los faros del automóvil, a modo de destello, exhiben fugazmente el estado demacrado del caballo, al instante todo vuelve a estar oscuro. El caballo levanta un casco, como una reacción irreflexiva, cada vez que pasa un automóvil y lo ilumina. Esta acción se repite a lo largo del tiempo que dura la obra. El caballo emula los monumentos ecuestres como objetos más comunes en el espacio público, y esta obra audiovisual se desarrolla en el espacio público de la ciudad de Tirana, en Albania, en momentos históricos para el país.

Figura 1. Anri Sala, *Time after Time*, 2003.



Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/anri-sala-time-after-time-still>

Al presentar un animal herido e impotente, Sala transforma esta obra en un antimonumento de celebración, una imagen de sometimiento que podría ser interpretado como las ruinas del colapso de la ideología comunista de Albania, y el desconcierto de la sociedad albanesa por el repentino giro de los acontecimientos. También, se puede interpretar como una confrontación entre naturaleza y

progreso y la dificultad de adaptarse a los cambios. La imagen del caballo junto con el paisaje urbano que le rodea se desenfoca de manera repetida. La perplejidad se produce cuando, siguiendo el título de la pieza, una y otra vez la cámara manipula el foco y aparece un desenfoco como dos grandes ojos de las luces del fondo, este ritmo se sincroniza con el movimiento casi congelado del caballo y la aparición de las luces en la carretera. Aquí, Sala combina la lentitud y la rapidez en el tiempo del registro de la cámara, relacionando por oposición la lentitud del caballo y la rapidez de los coches. Construyendo una metáfora del pasado comparado con el futuro, la obra de Sala se establece con una magnitud conmemorativa y monumental de la aceleración del tiempo y los cambios que conlleva.

Y, siguiendo a Mark Godfrey en su interpretación de la pieza, Sala recurre al elemento de la estasis, la aceleración, difuminando la escena fuera de foco para resaltar esta metáfora de la velocidad presente en nuestra sociedad actual que comenta Paul Virilio: “la verdad es la primera víctima de la velocidad” (Godfrey, Obrist & Gillick, 2006, p. 72). Simbólicamente, el vídeo está construido a partir de elementos que rivalizan entre sí para compensar de manera yuxtapuesta, para establecer contrarios que se puedan balancear, y, por último, sea el espectador quien decida su significación. Entre los elementos contradictorios encontramos, por ejemplo, el enfoque y el desenfoco, la luz y la oscuridad, el artificio y la naturaleza, el caballo y el coche, también como elemento de transporte, y esta vez, encarados uno en dirección contraria al otro visionando la rapidez y la lentitud. Como apunta Mark Godfrey: “Al tratar estas yuxtaposiciones de forma repetitiva, y al realizar obras que cambian la inmovilidad por la direccionalidad narrativa, Sala crea una temporalidad ralentizada que atempera la cultura acelerada que habita” (Godfrey, Obrist & Gillick, 2006, p. 72).

A este respecto, en la obra de Sala hay una “resistencia” a la significación metafórica. Sala ha apuntado sobre su obra como algo “duracional”, como tiempo referencial, que lo separa de lo que aceptamos como imagen en movimiento. Y, como comenta Simone Schmidt el establecimiento de su obra está relacionado con el material del tiempo, y “con la forma en que este material se comunica cuando no se manipula según el fin de la significación” (Schmidt, 2010, p. 2). Este elemento es clave a la hora de considerar su trabajo artístico. Una forma de contrarrestar y cuestionar las formas culturales dominantes es precisamente dejar desnudo el dispositivo que se utiliza para la comunicación estética.

Su obra se construye sobre una serie de piezas transformadoras basadas en la experiencia del tiempo. En estas, Sala investiga sobre la multiplicidad de correspondencias que se dan entre la imagen, la arquitectura, el espacio, el sonido y el lenguaje, y se sirve de estos elementos para cuestionar la experiencia del tiempo. Así, de esta manera, Sala maneja el dispositivo audiovisual de la cámara para recurrir a un nuevo tipo de lenguaje que se abre a múltiples perspectivas e interpretaciones, incorporando el pasado, el presente y el futuro. Y en especial en esta pieza *Time after Time* se reclama la idea de la duración material y literal del tiempo, aplicando una resistencia a la interpretación metafórica de lo representado. Como él mismo comenta, hablando de la interpretación metafórica:

Existe esta idea con la metáfora de que todo tiene que formar parte de nuestro mundo y nuestra lógica, y que tenemos que explicarlo y hacerlo encajar (...) Siempre he sentido en las escuelas de Occidente esta idea de la metáfora de que todo tiene que explicar algo más. Una mariposa no puede ser simplemente una mariposa por sí misma, ya significa otra cosa (...) No todo sigue nuestra propia lógica. Si realmente creemos eso nos volvemos ciegos. (Schmidt, 2010, p. 2)

Sala, pues, se resiste a ubicar sus piezas en la interpretación cinéfila de la narrativa metafórica, y, en cambio, enfatiza aquello que le proporciona el dispositivo de la cámara, como testigo de la duración material del tiempo. En este sentido, Sala utiliza los ritmos de la cámara en simbiosis con los ritmos corporales, combinando el ritmo de su respiración y el ajuste del enfoque de la cámara. De esta manera, compone la imagen de la pieza a través de una sola toma de manera estática para registrar “un continuo de la experiencia del tiempo desde una posición en el espacio” (Schmidt, 2010, p. 2). También se sincroniza paralelamente la manera de registrar la escena con lo representado, cuando el caballo y los edificios del fondo se enfocan y desenfocan en consonancia con la respiración, y en una oscilación entre lo abstracto y lo real de la escena. Las fluctuaciones de la luz y el sonido de los vehículos acompañan, de alguna manera, este deambular entre la voluntad de la figuración y la abstracción que se deriva de la obscuridad y el desenfoco.

Esto supone una nueva aproximación a la coherencia narrativa de la pieza, ya que, desestabiliza su percepción. Y, es quizás esta, la intención final de Sala sobre la pieza *Time after Time*, una vez se

cuestiona y perturba la percepción narrativa y figurativa. Lo que queda despojado de cualquier interpretación naturalista, donde la pieza se nos presenta como el mismo registro temporal, como mera duración temporal. Sala ha declarado sobre esta pieza que su interpretación varía según el contexto del espectador, y que le interesaba más el enigma perceptivo que pueda captar el espectador en su experimentación de la pieza (Schmidt, 2010, p. 3). Así, de esta manera, Sala se ha pronunciado sobre la distinción del tiempo como experiencia de lo vivido y el tiempo de la interpretación en la pieza, indicando el intervalo de duración de la pieza:

Cinco minutos son cinco minutos. No puede ser menos de cinco, no puede ser más de cinco, pero (...) puede parecer más largo que cinco o puede parecer más corto que cinco (...) Esto está relacionado con (...) el placer, esto está relacionado con (...) [el aburrimiento], esto está relacionado con que haya dolor (...) con el hecho de que tú, como espectador, te sientas cómodo con lo que estás viendo, esto está relacionado con tu posición [como espectador]. (Schmidt, 2010, p. 3)

A partir de estas declaraciones podemos inferir la necesidad de Sala de remarcar como concibió la pieza, destacando que es el espectador y sus diferentes maneras de experimentar el tiempo de exposición de la obra el que nutre su contenido y comunicación. Para Sala, el espectador no debe “entender el tiempo a través de referencias” en la imagen proyectada, sino que debe afrontar la experiencia temporal de la exposición como una manera de hacer combinar “el tiempo de la película con el tiempo de ver la película”. Es por esto por lo que, al final, el espectador encuentra su estímulo en convertir la obra en su verdadero tiempo de experiencia (Schmidt, 2010, p. 3).

Otra característica del trabajo de Sala que vemos aquí representada en esta obra es la idea del extrañamiento, de abordar los eventos y las figuras cotidianas, como una forma de establecer un diálogo entre la interpretación y la experiencia de lo reconocible y cotidiano. Sala ha declarado su interés por presentar la figura histórica y mitológica del caballo como una visión de algo no cotidiano, incluso abstracto o enigmático, que forma parte del proceso de investigar, con el estado emocional alterado, de lo que está pasando en la imagen proyectada. En definitiva, por la experiencia del espectador del tiempo utilizado en la auscultación curiosa de lo descriptivo en la pieza, el caballo se convierte en algo no familiar (Schmidt, 2010, p. 6).

Así pues, esta obra no tiene delimitado unos contornos descifrables de manera clara, y quizás sea una las intenciones de la obra, resistir la fijación de los signos que aparecen, y dejar abierta la interpretación en un fluir onírico intersubjetivo y situar su recepción en una constante demarcación de referentes narrativos lógicos. Como apunta Simone Schmidt, esta obra funciona como una “imagen óptica-sonora”, en la que la obra nos acompaña más que en su uso práctico de conocimiento metafórico, en el sentir y la emoción que la obra nos pueda aportar más allá de su inteligibilidad. Y, en este punto, coincide con Sala al declarar que sus obras están más pensadas como una presencia de figuras, objetos y lugares normalmente olvidadas que no cumplen una función jerárquica en la cotidianidad (Schmidt, 2010, pp. 6-7).

3. Ravel, ravel, unravel: manipulaciones del tiempo y el espacio

La música y lo musical en la obra de Anri Sala está presente a lo largo de su carrera. Sala ha estado interesado en la “espacialización sonora”, esta forma de trabajar con el sonido le permite contrarrestar la sensación de espacio en sus instalaciones, para crear “otros espacios” resultantes de la interacción de la obra con los espectadores. Hay obras de Sala que han trabajado específicamente el sonido y la música, como, por ejemplo, *Long Sorrow* (2005), *After Three Minutes* (2007) y *Le Clash* (2010). En *Long Sorrow* aparece un saxofonista en una ventana de un edificio y colgado en el aire produce la música. La idea de hacer esta película, según Sala, es que el aire se convierta en sonidos y estos en música, como él mismo explica:

Me interesan los sonidos cuando se convierten en música (...) Nunca me interesa la música como producto final, acabado y disponible, lo que me interesa, sino la música en el momento en que se convierte, capturada sobre la marcha (...) Lo que me interesa es este asunto del aire que se convierte en música. (Godfrey, Obrist & Gillick, 2006, p. 21)

Long Sorrow es una obra que trata la luz, el aire y la respiración como elementos esenciales de la pieza (Zivitere, 2012, p. 49). Por otra parte, *Le Clash* (2010) es una obra que tiene como trasfondo la memoria popular de la música pop, donde la canción *Should I Stay or Should I Go* sirve como pretexto para hablar de la cultura de masas. Sala se sirve de la memoria del lugar de un edificio abandonado, que alguna vez fue importante para la música punk y rock en Burdeos, Francia. Sala expone dos versiones de la canción, una para organillo y otra para una caja de música, utilizando el edificio abandonado como amplificador, donde el propio edificio se convierte, así, en un instrumento sonoro o “un instrumento musical”, como lo denomina Hans Ulrich Obrist (Zivitere, 2012, p. 50).

En la obra *After Three Minutes* (2007), Sala hizo una proyección de una película en silencio de un instrumento musical en la que un platillo se está moviendo en constante vibración, mientras está iluminado por luces estroboscópicas. El resultado final que se presenta al espectador es una secuencia de imágenes de percepción discontinua, que dura exactamente tres minutos (Zivitere, 2012, p. 50). La metáfora musical de las piezas de Sala son una metáfora de cómo el artista de la instalación audiovisual contemporánea trabaja, como así lo asevera el propio artista cuando comenta: “Hago mis películas como si estuviera haciendo instrumentos musicales, y trato una exposición como una orquesta” (Elsaesser, 2021, p. 241).

En la pieza *Ravel, Ravel, Unravel* (2013), (fig. 2), Anri Sala profundiza en la reflexión sobre las relaciones entre el tiempo y la imagen, entre el espacio y el sonido. Haciendo más compleja, si cabe, la instalación, con la implicación del espacio de exhibición de connotaciones históricas. Sala representó a Francia en la Bienal de Venecia de 2013, donde se produjo un intercambio entre el pabellón de Francia y Alemania, intercambiando los espacios, cada uno ocupando el pabellón del otro. Era una manera de reconciliación después de la Segunda Guerra Mundial, ya que, la instalación fílmica contextualiza la tragedia de la guerra al estar basada en el Concierto de Maurice Ravel en Re mayor para la mano izquierda. Esta pieza compuesta por el músico fue destinada a los pianistas que sufrieron amputaciones en la Primera Guerra Mundial.

Figura 2. Anri Sala, *Ravel, Ravel, Unravel*, 2013.



Fuente: <https://www.cnap.fr/ravel-ravel-unravel>

Además, el título de la pieza contiene tres palabras que aluden a los tres videos producidos, dos videos de dos versiones del concierto y un tercer video de un DJ mezclando las dos versiones anteriores. La palabra “Unravel” hace alusión al tercer video, donde la DJ intenta “desenredar” (el significado de la palabra en inglés), sincronizando en una tabla de mezclas las dos versiones de la misma pieza de Ravel. Las dos interpretaciones del *Concierto para piano y orquesta para la mano izquierda* de Maurice Ravel (1929-31), se visionan en dos videos proyectados en un espacio, uno encima del otro. Hay una recomposición temporal de cada interpretación, de manera que salen y entren en la sincronización sonora y visual. No hay un sonido y visión unísono, y, por tanto, el espectador no es capaz de sentir el espacio de manera constante y firme. Hay una privación y confusión de los sentidos, ya que, también, el espacio está diseñado como una cámara anecoica con cuarenta altavoces, absorbiendo el sonido y aumentando la dispersión del sonido que no es atrapado en la cámara. Estos elementos en la instalación generan “gracias a un trabajo de especialización

sonora, la percepción de una carrera musical por el cambio de tempos”, según comenta la comisaria Christine Macel (Danto, 2013, p. 131).

Anri Sala, de manera sutil, va tejiendo una serie de elementos espaciales y temporales para recordar al espectador aquello que es perceptible en la experimentación de sus trabajos; para resituar al espectador como productor de sentido en la ecuación relacional entre el espectador y la obra de arte. Para ello, Sala se sirve de manipulaciones espaciotemporales, a veces precarias, que puedan reorganizar los sentidos hacia otro tipo de expresiones que tengan que ver con el movimiento, la percepción y el enigma de la representación artística. En *Ravel, Ravel, Unravel* los tempos de cada uno de los videos, según manifestó Sala:

(...) se han recompuesto, de modo que ambas ejecuciones cambian continuamente dentro y fuera del unísono, una evolucionando un poco más lentamente que la otra, primero creando un ligero eco, luego una duplicación con las notas escuchadas dos veces, finalmente poniéndose al día, solo para alejarse una vez más. (Chelouche, 2019, p. 29)

La intención de Anri Sala en esta pieza es “hacer resonar un espacio siguiendo el intervalo de tiempo entre las dos representaciones” con la repetición de la música y el eco producido y absorbido por la cámara que “aniquila cualquier sensación de espacio” (Danto, 2013, pp. 131-132). En esta atmósfera arquitectónica y sonora construida por la cámara anecoica, la cual conforma la posibilidad de escuchar todos los sonidos, el espectador se ve envuelto en la sensación de habitar “otro espacio”, sugerido por la diferencia de registro que suponen las dos representaciones y proporcionando un intervalo “desfamiliarizado”. Esta estrategia de “desfamiliarización” sonora y espacial convierte esta pieza en un desafío para el espectador, ya que, se encuentra impulsado emocionalmente hacia el movimiento de su cuerpo en consonancia con el sonido, y que al mismo tiempo intenta reasegurar su sensación espacial.

Como hemos comentado antes, la instalación se presentó en el pabellón de Alemania, consistiendo en tres espacios. En el primer espacio se presenta una película casi muda mostrando una mujer en primer plano con unos auriculares aludiendo a una DJ. Luego en el segundo espacio, en el pabellón central con una arquitectura amplia cubierta con aislamiento acústico, los espectadores se encuentran dos pantallas dispuestas de manera irregular con un desplazamiento, (simbólico para significar el retraso de tiempo entre ellas), que proyectan dos películas donde se representan las manos de dos pianistas (los franceses Louis Lortie y Jean-Efflam Bazouvet con la Orquesta Nacional de Francia que hace de contrapunto al pabellón alemán).

El pabellón de Alemania ya había sido anteriormente intervenido por Hans Haacke y Gregor Schneider confrontando históricamente el edificio, así también, Anri Sala intervino conceptualmente dilatando “el tiempo y el espacio mediante el sonido, convirtiendo el escenario histórico en una cámara de resonancia” (Sala & Macel, 2013, p. 22). En un tercer espacio se articula la segunda parte de la instalación, y en oposición a las pantallas anteriores, en una pantalla más pequeña aparece el DJ Chloé que está intentando revertir la desincronización de los dos videos anteriores, para restaurar una cierta unidad inicial del concierto. Los dos videos de la DJ están correlacionados, en el primero escucha la doble interpretación y en el segundo actúa como reorganizadora del material. Como señala el mismo artista:

Es un proyecto de desfase y reajuste: puede aplicarse a muchas cosas. Abro posibilidades de interpretación y, sobre todo, una posibilidad de experiencia (...) Lo que hace Chloé, que como DJ tiene una aguda sensibilidad al tiempo, es sincronizar las dos interpretaciones del concierto de Ravel (...) Es por el proceso de lo negativo que se llega a lo positivo. Lo que ella realmente escucha, nunca lo sabremos, porque solo escuchamos lo que ella está modificando constantemente. (Deuzèmes, 2013)

Anri Sala conviene en representar estos desfases y reajustes como modos de alteración de los ritmos de los espectadores. Utiliza estas “posibilidades de experiencia” como diálogo entre la obra y el espectador para activar su movimiento alternativo en la instalación, es decir, condiciona espacial y temporalmente la recepción de la obra. Estos cambios rítmicos son introducidos en varias obras suyas, como, por ejemplo, en *1395 Days without Red* (2011), donde la música se adapta a la narrativa visual, estableciendo una dialéctica con los movimientos de los actores.

Las fisuras temporales que abre la instalación *Ravel, Ravel, Unravel* se vinculan con el deambular de los espectadores en el espacio entre las dos propuestas audiovisuales, que producen una inmersión en lo arquitectónico y sonoro. La dualidad sonora también se traslada a una dualidad espacial, ya que, el espectador puede combinar las dos vistas, puede desplazarse con la imagen en movimiento y el sonido, fracturado entre las dos partes de la instalación, y convirtiéndose en una “escultura en movimiento” (Chelouche, 2019, p. 31).

Respecto al sonido, Sala ha comentado que le interesa como una manera de poder estructurar el trabajo: “estructurando el contenido, estructurando cómo pasa el tiempo, porque la música tiene una forma muy específica de estructurar el tiempo” (Sala, 2020). De esta manera, es cómo se interesó por el sonido y la música, primero utilizando el lenguaje diferido, como traducción e interpretación, como, por ejemplo, en su trabajo *Intervista* (1999). Y, después, descifrando el silencio, como en la obra *Duomo Uomo* (2003), para centrarse en la música como investigación espaciotemporal. Cuando Sala fue capaz de desarrollar las piezas en los sitios específicos por medio de instalaciones, sugirió el espacio como catalizador de sus posibilidades de interpretación y generador de nuevos espacios-tiempos por parte del espectador. Como él mismo señala:

La realización de una exposición se convirtió en un formato importante para mí (...) porque nunca vi la exposición como una oportunidad para mostrar mis obras individuales, sino como una forma en la que se ponen en escena diferentes obras en el espacio y se inicia un diálogo en los espacios intermedios, y cómo articular esto (...) los espacios intermedios en la exposición que son también los espacios que los visitantes, que los espectadores están habitando. (Sala, 2020)

Otra de las estrategias utilizadas por Sala es la distracción como elemento constructor de la obra. Desarticulando la alianza entre la imagen y el sonido, su trabajo se vuelve más precario e impredecible. Esto posibilita al espectador desviar su atención hacia el espacio y el tiempo consumido en el lugar de exposición. El contraste dramático del rostro del DJ se articula con los primeros planos de las manos del pianista, y así, de fragmento a fragmento, se dilata el tiempo y el espacio, el pasado y el presente, el aquí y allá del emplazamiento de la obra. Es como un bucle infinito que “divide el campo visual y el auditivo y luego los vuelve a unir”, induciendo con esto “al espectador a relacionarse con los registros separados de la vista y el oído mientras intenta centrarse en ellos como distintos y pertenecientes a la vez” (Elsaesser, 2021, p. 241).

En los trabajos de Sala siempre hay un elemento de restricción, de censura o de carencia o privación para crear una tensión física con el espectador. En el caso de esta pieza hay una mano que no participa en la performance, la que está oculta, la mano izquierda es la que la conlleva toda la carga emocional de la narrativa visual, y unida también al instrumento musical. Como apunta Christine Macel, el sonido y los instrumentos le interesan al artista “por qué está unido a las expresiones del cuerpo, a la danza y con el movimiento del cuerpo performático” (Sala & Macel, 2013, p. 31). Las manos también son un elemento expresivo que guía el “lenguaje del silencio” del que Sala ya se interesó desde el principio de sus obras. Este lenguaje expresivo de las manos funciona también como una forma corporal de hacer música y sonido de manera primitiva. Así, las manos como símbolo aluden a las “manipulaciones” de la imagen y el sonido en los trabajos del artista. Y, encontramos una verdadera historia en los trabajos de Anri Sala en el uso de las manos y partes del cuerpo como elementos del esfuerzo de hacer música con un instrumento, algo que parece indisoluble para el resultado esperado de un instrumento musical (Sala & Macel, 2013, p. 26). Como ocurre en la obra *Title Suspended* (2008), donde las manos hechas de plástico con guantes van lentamente girando, y brevemente forman un par de manos enfrentadas. O, como en la obra *The Present Moment* (2014), donde se proyecta un video y en primeros planos aparecen los movimientos gestuales de la implicación física de producir música con un instrumento, en este se repiten las notas D basadas en el proceso dodecafónico de Schoenberg. En *Ravel, Ravel, Unravel*, se representan codos, manos y brazos de espaldas a la cámara. Como comenta Sala, su interés por la música viene porque es el “resultado de un esfuerzo” (Chelouche, 2019, p. 45). Peter Szendy nos habla de la importancia de las manos en la creación espaciotemporal de la música, en la secuenciación de aquello que construye una imagen del sonido. Y, siguiendo el pensamiento de Sala, que concibe la arquitectura como una estructura del sonido, Szendy nos describe el espacio en su representación de la música en la obra *Ravel, Ravel, Unravel*:

Es el espaciado íntimo de la música y sus gestos, lo que el artista explora, magnífica, amplía y enfatiza de todas las maneras posibles, —de todas las maneras posibles y que a menudo están vinculadas en su trabajo a la mano, al juego de manos y entre ellas, incluso al juego que se abre paso en el corazón de la mano, entre la mano y ella misma (...) (Chelouche, 2019, p. 45)

Esta manera de construir la narrativa visual, tan característica de Sala, utilizando primeros planos largos y extendidos temporalmente en la película, que se centran en lo emocional del espectador, o en el esfuerzo físico de los actores, nos recuerda la manera estética de abordar las secuencias fotográficas y el ritmo del cineasta Andrei Tarkovski. Esta referencia ha sido citada bastante por el propio artista (Espada & Sala, 2016, p. 5).

4. Conclusiones

Las estrategias utilizadas por Anri Sala en sus trabajos como la repetición, la desincronización, la ausencia y la presencia, la suspensión de la narrativa, entre otros, es fruto de una evolución de su carrera que pasa por su primera etapa en su país natal, Albania. En este contexto de cambios, dentro del fracaso de la estabilidad de las ideologías dominantes, que él mismo experimentó en su país, hay una serie de trabajos que marcaron la estética y la aproximación a los fenómenos de la modernización, el progreso, y la emancipación. Estos conceptos estaban dentro de las preocupaciones del artista (Godfrey, Obrist & Gillick, 2006, p. 16). Así pues, en sus primeros trabajos como *Intervista* (1998), *Mixed Behaviour* (2003) o *Làkkat* (2004) empezó a trabajar sobre la idea de la incertidumbre, y la idea de las potencialidades de la desfamiliarización de los objetos y situaciones con los que aborda las piezas. Esto, sitúa a la obra de Sala en el ámbito de la sensualidad y la emocionalidad, donde los significados no quedan previamente establecidos, sino que, se va construyendo en continuas revelaciones de carácter espaciotemporal. Por lo tanto, se necesita la interacción del espectador y su implicación tanto física como emocional para producir una posibilidad de apertura a “futuras investigaciones” relacionadas con los procesos de su trabajo (Godfrey, Obrist & Gillick, 2006, p. 17).

En el sitio específico de sus instalaciones, las proyecciones de sus películas convergen en un punto medio entre la significación de la obra y la recepción del espectador. Aquí, el espectador tiene una tarea casi imposible de poder reconocer con precisión la diferencia entre realidad y ficción, para en última instancia convocar al espectador a una praxis visual y auditiva en la que las convicciones y los juicios quedan suspendidos, dejando al espectador en el vértigo de la duda (Sala, 2004, p. 16). En este sentido, cabe destacar que en los últimos años en el arte contemporáneo se promueve lo que sería una ruptura entre la imagen y su referente (Leighton, 2008, p. 458). Y, por el contrario, se contextualiza el espacio expositivo y la instalación como dispositivo espaciotemporal, para que se produzca una intensidad física y perceptiva por parte del espectador, que pueda generar una experiencia significativa de la obra de arte.

Referencias

- Chelouche, N. (2019). *Alternative Experience of Classical Western Music in the Works of Anri Sala* (Tesis Doctoral, Tel-Aviv University).
- Danto, I. (2013). Anri Sala, l'image mouvement. *Esprit*, (7), 130-133.
<https://doi.org/10.3917/espri.1307.0130>
- Deuzèmes, J. (2013, November). *Anri Sala. Ravel, Ravel, Unravel*. Voir & Dire. Recuperado junio 19, 2022, de <https://tinyurl.com/3jtw3dnd>
- Elsaesser, T. (2021). Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: "Slow", "Reflexive" and "Contemplative" between Cinema and the Museum. *Panoptikum*, (26), 219-245.
<https://doi.org/10.26881/pan.2021.26.10>
- Espada, H. & Sala, A. (2016). *O momento presente: Anri Sala*. Instituto Moreira Salles.
- Godfrey, M., Obrist, H. U., & Gillick, L. (2006). *Anri Sala*. Phaidon Press.
- Leighton, T. (2008). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Tate Publishing.
- Sala, A. (2004). *Anri Sala: When the Night Calls it a Day*. W. König.
- Sala, A. (2020, December 11). *Art House Channel: Anri Sala*. YouTube. Recuperado junio 23, 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=-l7U20Y6paY>
- Sala, A. & Macel, C. (2013). *Anri Sala. Ravel, Ravel, Unravel*. Manuella Editions.
- Schmidt, S. (2010). Duration and Anri Sala's Time After Time. En S. Grant (Ed.), *Time, Transcendence, Performance* (pp. 1-7). Monash University. Recuperado junio 26, 2022, de <https://tinyurl.com/bdcrwnpi>
- Zivitere, A. L. (2012). Silence, Sound, and Music in Anri Sala's Cinematic Works. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 3(7), 43-43. Recuperado junio 28, 2022, de <https://www.richtmann.org/journal/index.php/mjss/article/view/11186>