



AL MISMO TIEMPO. LLEGO TARDE

Trabajo de Fin de Máster

Máster Oficial en Arte: Idea y

Producción por la Universidad de Sevilla

Curso 2017-18



Autora:

Esther Pancorbo Aguilera

Tutora:

Rocío Arregui Pradas

Sevilla, 3 de diciembre de 2018

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es el análisis de la introducción de la experiencia temporal en la práctica artística. Las obras presentadas trabajan con la ruptura del tiempo único, del tiempo continuo o histórico. El común denominador es la suspensión o interrupción del tiempo como reacción necesaria al tiempo impuesto histórica y socialmente.

Se plantea la hipótesis siguiente: Hay en determinadas obras de arte contemporáneo una problematización del tiempo en algún aspecto formal o conceptual y se busca identificar estas poéticas así como la producción de obra que afronte esta problematización.

El conocimiento de los diversos conceptos y teorías sobre la temporalidad así como su tratamiento por el arte, son decisivas para emplazar mi obra, en la que el tiempo es el hilo conductor, y para mi curiosidad inicial tanto en el discurso teórico como en el artístico. El objetivo de esta búsqueda conceptual y de referentes es que dicho conocimiento permita realizar obras que respondan a los retos que hoy nos hace el tiempo, para no quedarnos en la superficie de la memoria y el recuerdo, que son importantes, pero el concepto y el trabajo a realizar son mucho más complejos y ricos.

PALABRAS CLAVE

Tiempo, historia, arte, conflicto, percepción, suspensión.

AT THE SAME TIME. I AM LATE

SUMMARY

The object of this research is the analysis of the introduction of the temporary experience in the artistic practice. The works submitted develops the brakedown of the unique time, the continuous or the historical time. The common denominator is the suspension or interruption of the time as a needed response to the time historically and socially imposed.

This data suggests the next hypotesis: There is in some works of contemporary art a problematization of time in several formal or conceptual aspects and the point of this search is to identify these poetics as well as the production of work that confront this problematization.

The knowledge of the different concepts and theories about the temporality as well as the way the art works with them are crucial to placing my work where the time is the thread and so for my initial curiosity as much as in the theoretical speech as in the artistic one. The purpose of this conceptual research and of the referents is that such knowledge enables us to performance works responsive to the challenges the time makes today in order to not stay on the memory's surface and remembrance, that are important, but the concept and the work to do are much richer and more complex.

KEYWORDS

Time, history, art, conflict, perception, suspension

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación y antecedentes	1
1.2 Objetivos.....	2
1.3 Metodología.....	3
1. PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS	4
1.1. Aportación 1, Actividad del tiempo	5
Catalogación de la obra	
Proceso de creación. Producción	
1.2. Aportación 2. Las raíces, el resto, rastros, monumentos	10
Catalogación de la obra.	
Proceso de creación. Producción	
1.3. Aportación 3. El río del tiempo, tiempo ocluido	24
Catalogación de la obra	
Proceso de creación. Producción	
1.4. Aportación 4. Alma y barro, tiempo afectivo	27
Catalogación de la obra	
Proceso de creación. Producción	
1.5. Aportación 5, El reloj	29
Catalogación de la obra	
Proceso de creación. Producción	
2.SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	31
2.1. Dimensión temporal en el arte.....	32
2.2. Historia y tiempo.....	37
2.3. El tiempo en la modernidad	45
2.4. Presentismo y aceleración.....	49
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA	57
FIGURAS	60



INTRODUCCIÓN.

1.1. Justificación y antecedentes.

El día 23 de abril se paró mi reloj. Miré y marcaba las cuatro menos veinte. No era lógico, no podía ser esa hora. Desconcertada revisé en el móvil. Por supuesto no lo era. El día 28 me asaltó la sensación, placentera, de que, aunque me quedaba para escribir escasa media hora, resultaba que ese tiempo límite no existía, puesto que no estaba, no lo marcaba el reloj. No hay reloj, no hay tiempo. Decidí no arreglar el reloj y seguir experimentando las sensaciones que me producía su ausencia.

Me he sentido muchas veces perdida, desamparada. Giraba continuamente la muñeca para en un segundo, en un vistazo saber qué hora es, pero la muñeca estaba vacía, enormemente vacía. No me ha pasado una vez, sino muchas veces cada uno de esos días. Miro por la ventana para ver la luz, pero la luz no se corresponde con la hora oficial, está amañada, tiene trampa, no es real. Necesito acudir al móvil, ver dónde está, abrir la tapa, ver ese número pequeño. No hay agujas. He buscado en casa más relojes, todos parados a diferentes horas, son bonitos, muchas veces capricho de consumo estético o necesidades de conjugar con el color de la ropa a ponerme. Me va gustando esta impunidad y excusa de “no tener el tiempo”, de haberme librado del tiempo.

Esta sencilla experiencia sirve de introducción a un concepto, el tiempo, sumamente amplio y anclado en nuestro vivir cotidiano y en nuestra esencia como seres vivos.

Así mismo está inmerso en la historia y en el funcionamiento social y económico habiendo sufrido una evolución considerable paralela al desarrollo de la industria y de la tecnología.

El arte ha reaccionado de diferentes maneras acoplándose al momento histórico, a veces negándolo, otras veces, desarrollando prácticas de reacción frente al modelo dominante y frente a la tiranía impuesta, frente al significado social y político de algo en apariencia tan neutral.

“Al mismo tiempo”. Significa pensar en la complejidad, las tensiones que aparecen como antinómicas, cómo articular las cosas que parecen dilemáticas pero que, dada nuestra condición humana, son ineludibles. “Al mismo tiempo”, frase empleada con frecuencia por el Presidente francés Emmanuel Macron, que según François Dosse, autor de “Le philosophe et le president” se debe a la influencia y amistad del filósofo Paul Ricoeur, autor a su vez de “Tiempo y narración”, con el Presidente desde que estudiaba en Sciences Po, reputado instituto de Ciencias Políticas. Al mismo tiempo, pura influencia de Paul Ricoeur, le permite abordar diferentes facetas a los que se enfrenta o para presentarse como un líder que sintetiza la izquierda y la derecha. (Basset M. 2018).

Significa también simultaneidad, vivencias, percepciones, experiencias dispares que coexisten y situaciones temporales diversas. Es una expresión que refleja de una forma amplia el tipo de tiempo que vivimos, las experiencias que nos produce, las formas de interiorización y resolución, así como las variedades de respuestas.

Las obras aportadas son obras en las que tiempo, materia y espacio tienen una importancia configuradora y conceptual. Tiempo, espacio, materialidad, trabajan juntos para aportar visiones de ruptura de la linealidad temporal, del tiempo en el que cultural y físicamente estamos inmersos de una manera impuesta, tiempo que gobierna nuestras vidas, emociones, relaciones, trabajo, ocio, identidad, vida y muerte. El material que se usa no es inocente, sino que lleva un aporte conceptual y significados por lo que se une a la obra indivisiblemente, forma parte de ella.

1.2. Objetivos.

Objetivo general o global

Realizar una investigación teórica y artística de la experiencia temporal y del concepto tiempo que sirva de contexto y enriquecimiento a la obra a realizar, proporcionándole nuevas vías. Para la consecución de este objetivo final se deberá conseguir los siguientes objetivos específicos o parciales:

1. Analizar las diferentes formas de temporalidad a lo largo de la historia, desde la concepción circular y continua grecorromana hasta la actualidad.
2. Conocimiento histórico y teórico del concepto tiempo.
3. Análisis del tratamiento de la temporalidad en el arte. Apartamiento, y negación de la dimensión temporal, uso del tiempo por las vanguardias históricas, nueva entrada del tiempo en las artes visuales.
4. Conocimiento de las diversas formas de conexión entre aspectos temporales y el arte contemporáneo.
5. Búsqueda de tiempos alternativos para encontrar una respuesta al tiempo que vivimos en forma de tiempos "otros", diferentes percepciones, diferentes mediciones, diferentes experiencias.
6. Realización de obras que contengan la dimensión temporal y contesten la temporalidad oficial cronológica.
7. Abordar la realización de obras desde diferentes procedimientos que sean coherentes con el significado y permitan profundizar en la experiencia temporal.

1.3 Metodología.

A partir de la intuición y del interés por la experiencia temporal, el tiempo, tanto personal como conceptualmente, se han ido buscando textos que llevaban a otros textos, y de forma paralela, se han realizado obras, que con el apoyo de la lectura, han ido ganando en complejidad y han ido despertando nuevos intereses. Se acumuló mucha información que fue organizada en cómo las artes visuales han tratado este concepto, para después, buscar una explicación a la forma en que el arte contemporáneo lo adopta como una preocupación central, en las concepciones del tiempo en la historia, donde se encuentra el “instante” y la “continuidad” como origen. Ya en la modernidad, se busca en la industrialización y desarrollo del sistema capitalista el origen del sistema temporal de la actualidad. La globalización y el tiempo acelerado, el tiempo sin tiempo, la inmediatez, permiten buscar en lo contrario, en la fluidez, la confusión, la animización del tiempo, la cosificación, y en los tiempos largos de los procesos.

La metodología de creación artística utilizada ha sido diversa, buscando por un lado la coherencia con el significado pretendido y por otro, que permitiera encontrar la experiencia temporal desde diferentes vías y conceptos.

Se han usado procedimientos del arte procesual, mediante el secado de pintura vertida en recipientes, siendo el azar, la gravedad y el tiempo los autores materiales de la obra y formando parte de ella el proceso. Es importante así mismo el uso de la multiplicidad que genera una unidad y el contraste de la forma conjunta geométrica con las formas orgánicas individuales.

La búsqueda del objeto en el que se materializa la experiencia temporal, se cosifica, y se actúa sobre ella, penetrando o condensando, es un método que se ha utilizado sobre metal. Se encuentra cerca de del surrealismo, Man Ray o Meret Oppenheim y de la antifoma, próximos a Louise Bourgeois o a Eva Hesse. Se han usado dos procedimientos contrapuestos, perforación en un caso y formación mediante la unión con soldadura en otro. Utilización de la ruina.

La utilización de materiales blandos como en la antifoma y en la abstracción excéntrica es el camino utilizado para crear una pintura expandida y espacial que genere fluidez y a la vez oclusión, enredo. Presentación de la obra en varias posiciones. Uso de la transparencia y el hueco con la ruptura del espacio bidimensional de la pintura.

También se ha utilizado el collage-instalación, mezcla y enfrentamiento de materiales y objetos que se unen para buscar confrontación, como es el caso de las jaulas con el reloj o los ladrillos con la espiritualidad e ilusionismo del color morado. Pintura, escultura, instalación separados o juntos, se pone en duda la existencia de una sola categoría separada. Seriación, sucesión, disposición en paneles

Se ha experimentado con diferentes materiales según los requerimientos de cada obra en concreto y su apoyo al nudo de significados. Pintura seca como representación de un proceso temporal y recreación de las vanitas; el uso del plástico como soporte que además del aporte semántico, ofrece posibilidades como las transparencias, la narrativa, la superposición de imágenes, la introducción del espacio entre y a través de las diferentes “capas”, alterar el orden de las capas y por lo tanto la obra a voluntad y el uso del revés de la pintura, es decir, dejar al descubierto lo primero que se pintó y lo siguiente según que la superficie se hubiera cubierto o no y el uso del collage-instalación, pintura en 3 dimensiones.

1. PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS

1.1. Aportación 1. Actividad del tiempo

Catalogación de la obra



Actividad del tiempo.

Acrílico y pintura plástica en estado sólido
62 piezas 8 cm de diámetro y altura variable.

2018
Figura nº2



Figura nº3. Vista vertical

Proceso de creación. Producción



Figura nº 4. Proceso

Pintura en estado sólido, actividad del tiempo, comienza con un hallazgo casual, un resto, una forma creada por pintura seca. Algo que no vale para nada. La pintura, acrílica, estaba en un recipiente para hacer mezclas de color y se secó al no haber sido utilizada durante meses. Así comienza este trabajo, mediante el descubrimiento de un objeto creado indirectamente que ofrece cualidades plásticas, conceptuales y de interpretación acordes con el estudio del concepto tiempo y la experiencia temporal que estaba realizando. La repetición del proceso, ahora de una forma intencionada, supone la creación de múltiples objetos en principio iguales, pero todos diferentes, cada uno tiene su individualidad. La seriación es una narración, una sucesión temporal, por lo que se han realizado 62 moldes que se corresponden con mi edad.

Se inició con la realización de 50 dibujos del objeto. Los moldes se comenzaron el día 4 de abril, el día 15 del mismo mes se completan los 62 recipientes. A principios del mes de julio estaban ya formados, secos. Se distribuyen en el suelo formando un rectángulo. Esta forma geométrica que se le da al conjunto, ordenada, contrasta con la variabilidad de las formas que contiene así como la involuntariedad del proceso y su fragilidad.

La pintura en principio es líquida, ha habido un cambio de estado físico que se produce en un tiempo. Duración gobernada por la naturaleza; ahora es un sólido, un elemento tridimensional. No está en un lienzo ni en ningún otro soporte. Existe por ella misma, no hay huella humana, salvo la voluntad de hacer y la guía escasa de dar ciertas inclinaciones al recipiente



Figura 5. Detalle



Figura 6. Detalle



Figura 7. Detalle

Muchos artistas eligen el material con el que trabajan por sus cualidades plásticas y por su adecuación a la intencionalidad de la obra a su afinidad conceptual o para sumarle aún más carga conceptual. Esta elección por lo tanto no es neutral ya que el material no es inocente. Esta decisión tiene consecuencias, la obra queda envuelta en un globo de significado, puesto que llevan capas semánticas y pueden añadir mayores posibilidades significativas.

La experiencia de la temporalidad artística viene también provocada, como hemos dicho, por el cambio en las cualidades del material. Se puede afirmar además que, a través del destino de sus materiales, estas obras “viven” su tiempo y que se despliegan en él. Pero no se trata de que la temporalidad esté simplemente alojada en la obra como una representación y de que la evidencia del tiempo quede delegada a una mera manifestación subjetiva. Antes bien, el tiempo instalado en la obra se percibe físicamente y actúa como responsable, como artífice, como colaborador necesario para el trabajo. (González. C 2014: 55-59)

En este caso el material construye la obra y además pervive, se ha convertido en un objeto. Esa distancia le separa de las vanitas barrocas que se refieren a la fragilidad del individuo y de su mundo de deseos y placeres, presentado como ruina. Aquí también aparece ligada a la fragilidad del individuo, pues alude al tiempo de inactividad pictórica, no solamente de los meses necesarios para la formación del molde, sino también a los años, dentro de los sesenta y dos, en los que no se practicó la pintura. Fragilidad, incertidumbre, miedo. Alude a todos los deseos o proyectos de vida, planes que nos dejamos en el camino, promesas, cuestiones que fueron de vida o muerte en un tiempo pero que luego saltaron a otro tiempo ya a otro...

Las obras de arte que usan el tiempo como agente, no fingen el paso del tiempo, lo ejecutan materialmente. El tiempo ya no es solamente el contenido simbólico, sino que funciona como un agente performativo que realiza el significado de la obra. (González. C. 2014: 55-59)

1.2. Aportación 2. El tiempo hecho metal. Las raíces, el resto. los rastros. el monumento

En estas dos obras se trabaja con metal, chapa de acero de 1 mm de espesor, y tienen por objeto incluir aspectos del concepto tiempo. En concreto, la ruptura de la linealidad temporal y la condensación de tiempos en un objeto que se buscan mediante la producción de esculturas en metal, material que por su dureza nos habla ya del concepto.

Primera parte. Catalogación de la obra



El tiempo hecho metal. Las raíces, el resto, los rastros.

Biblia real, en papel, con un orificio de 7 centímetros de diámetro. Resto circular en papel
Libro de chapa de acero, 37 hojas de 15 x 12 cm. con un grosor de 1 milímetro. Orificio de 7 cm de diámetro. Resto circular en acero.

Figura 8

Proceso de creación. Producción



Figura 9. Proceso.

Primer libro, Biblia en papel, con un orificio de 7 centímetros de diámetro. Restos circulares conservados y dispuestos en columna como rastro y resto del contenido.



Figura 10. Primer libro.

El segundo libro está realizado en chapa de metal, acero. Consta de 37 hojas de 15 x 12 cm, con un grosor de 1 milímetro. Se le ha realizado un orificio de 7 cm de diámetro, igual que a la Biblia en todas las hojas y después se han soldado por un lateral manteniendo la forma de libro ligeramente abierto. Posteriormente se ha confeccionado en chapa el lomo del libro, dado forma y soldado.



Figura 11. Segundo libro

Hacer un agujero de principio a fin, tiene varias finalidades, la biblia, antes de la reforma protestante, debía estar escrita en latín y podía ser leída e interpretada solo por los sacerdotes, era una obra opaca, inaccesible para la población. Con la reforma, la lectura e interpretación podía ser propia y esta facultad se convirtió en una práctica religiosa y la Biblia, en un objeto necesario y habitual. En esta obra la Biblia deja de ser opaca, se le ha penetrado, se le ha abierto un agujero a través del que se observa el mundo, observamos con la mediación de su información y sus dogmas, y desde hace muchos siglos. Todos ellos y los acontecimiento pasados están ante nuestros ojos. Afortunadamente hemos abierto un camino para mirar toda su duración, desde la caída a la redención está en nuestro ojos y se han convertido en un objeto residuo de ese camino.

La penetración y su formación en un objeto supone arrancar el tiempo, parte de su ser, una trasgresión de su contenido y de la sucesión del mismo. Durante toda su vida, ese libro, ha ido perdiendo dogmas, creencias infalibles, influencia. Este orificio simboliza lo perdido, el vacío. Se conserva y se expone junto a ella los restos, el positivo de ese orificio. Es también la herencia recibida que se va difuminando, son los referentes y tradiciones que se pierden en la sociedad actual. Es el vacío que nos queda.



Figura 12. Posición lateral

Como todos los libros que marcan o han marcado nuestro ser en el mundo, ha ido recopilando capas y capas de tiempo, capas y capas de acontecimientos y resultados reducidos a un rastro, al resto de las capas de 7 cm de diámetro. Convertidas en un objeto. Lo que es actualmente, ¿es el libro perforado o es el cilindro de papel?.

Un libro ha de estar completo, a éste se le ha extraído de las capas y capas acumuladas, de todas sus hojas, una parte sustancial. Por otra razón más, no se podrá leer. Ha perdido vigencia y utilidad. Pero quizá su carga ideológica nos pese menos, podremos ver sin su dirección obligatoria.

Los libros están hechos de papel, un material ligero, fino, que se puede rasgar, arrugar y arrancar. En este caso no, a la carga conceptual anterior se le ha unido la carga propia del material por sus características, pesadez y dureza, imposibilidad de arrancar sus hojas

salvo que se usen herramientas adecuadas. El largo trayecto de las creencias, el peso que han tenido, el lugar que ocupan, su rigidez, se expresan a través del metal. No puede hojearse como un libro, por lo que es ilegible, no se puede acceder a su contenido, incluso puede cortar. Se presenta semiabierto junto con los restos del vaciado. Semiabierto, pero las hojas no se mueven.



Figura 13. Posición frontal, abierto

La percepción del libro de metal nos plantea una contradicción, en realidad vemos un libro y esperamos que pese como un libro, sin embargo, si lo cogemos, la mano que lo coge, cae, no esperamos ese peso, nos coge desprevenidos y la percepción es de un peso mayor aún al que tiene, acentúa más su peso. Es similar a la variabilidad de la percepción del tiempo según las circunstancias en que nos encontremos.

Ese vacío ha roto la continuidad de un discurso, de una ideología, de un tiempo narrativo y nos lleva a la cuestión de la penetrabilidad o impenetrabilidad de lo establecido, del flujo temporal.

Segunda parte
Catalogación de la obra



Ruinas y monumentos.

Primer tronco: 128 cm de largo y grosor variable de 10-12-8 cm.

Segundo tronco: 100 cm de largo y grosor variable de 9-8-5 cm.

Metal de acero de 1mm de grosor

2018

Figura 14.



Figura 15. Posición tumbadas



Figura 16. Detalle.



Figura 17. Primer tronco.



Figura 18. Segundo tronco.



Figura 19. Posición vertical, segundo tronco



Figura 20. Primer tronco. Vista lateral.



Figura 21. Primer tronco. Contraste.

Proceso de creación. Producción

La euphorbia es un género de plantas de la familia Euphorbiaceae muy extenso, variable y distribuido mundialmente. Hay alrededor de 2.000 especies aceptadas, de las casi 5.000 descritas que pertenecen a este género. Muy diverso en cuanto a forma y tamaño, varían desde pequeños árboles, arbustos, a plantas herbáceas. Un significativo porcentaje de las especies son suculentas, algunas parecen cactus, algunas poseen espinas.

Esta especie concreta se denomina *Euphorbia candelabrum* por su parecido a un candelabro. Es endémica del Cuerno de África y del este del continente. En Etiopía es conocida por su nombre amhárico qwolqwal.

El origen de esta obra se encuentra en esta fotografía tomada un día de viento intenso. Se cayeron seis macetas. El espectáculo era impresionante, algunas de las macetas estaban rotas, amontonadas, como gigantes caídos.



Figura 22. Fotografía.

Esta obra está constituida por dos troncos que se exponen juntos. Puede tener dos posiciones, tumbados los dos, y de otra forma, el segundo tronco en vertical junto al primero tumbado.

Para su realización, se dibujaron las siluetas en cartón para cortar el metal como si fueran patrones de costura, procedimiento impropio puesto que la silueta no da la medida real, ya que tiene una hendidura situada cerca o en el centro y varios pliegues que requiere mayor tamaño que el proporcionado por el contorno. Por esta razón, se ha empleado papel de aluminio que puesto sobre el tronco y adaptándolo a sus formas sí da dicha medida. Se ha dividido cada una de las cuatro caras del tronco en partes en función de las curvas o en función de la mayor o menor inclinación o estrechamientos y ensanchamientos más pronunciados.

El segundo tronco o rama termina en punta, por lo que presenta mayor complejidad técnica y mecánica al tener que juntar todas las piezas de los laterales en una X final, por lo que el montaje se debía hacer desde ese extremo, más estrecho, lo que ocasionó una mayor distorsión y dificultad para el acoplamiento de las piezas.

Una vez obtenidas las plantillas en aluminio se cortaron las piezas en la chapa de metal de 1 milímetro de grosor con la cortadora de plasma, y se les dio forma siguiendo la estructura del tronco, moldeando la pieza de metal poco a poco con el martillo mediante cilindros metálicos y formas en V.



Figura 23. Proceso, planchas cortadas.

Con este moldeado se va obteniendo los fragmentos y se comprueba sobre la euphorbia que se adapta a su forma.



Figura 24. Partes con forma.



Figura 25. Acoplamiento, comprobación.



Figura 26. Resultado parcial.



Figura 27. Soldado.

Una vez que se ha dado forma a las piezas, se empieza a soldar dos caras enfrentadas por separado para después ir acoplando los laterales por fragmentos y no enteros, para tener flexibilidad y capacidad de maniobra



Figura 28. Acoplamiento de piezas.

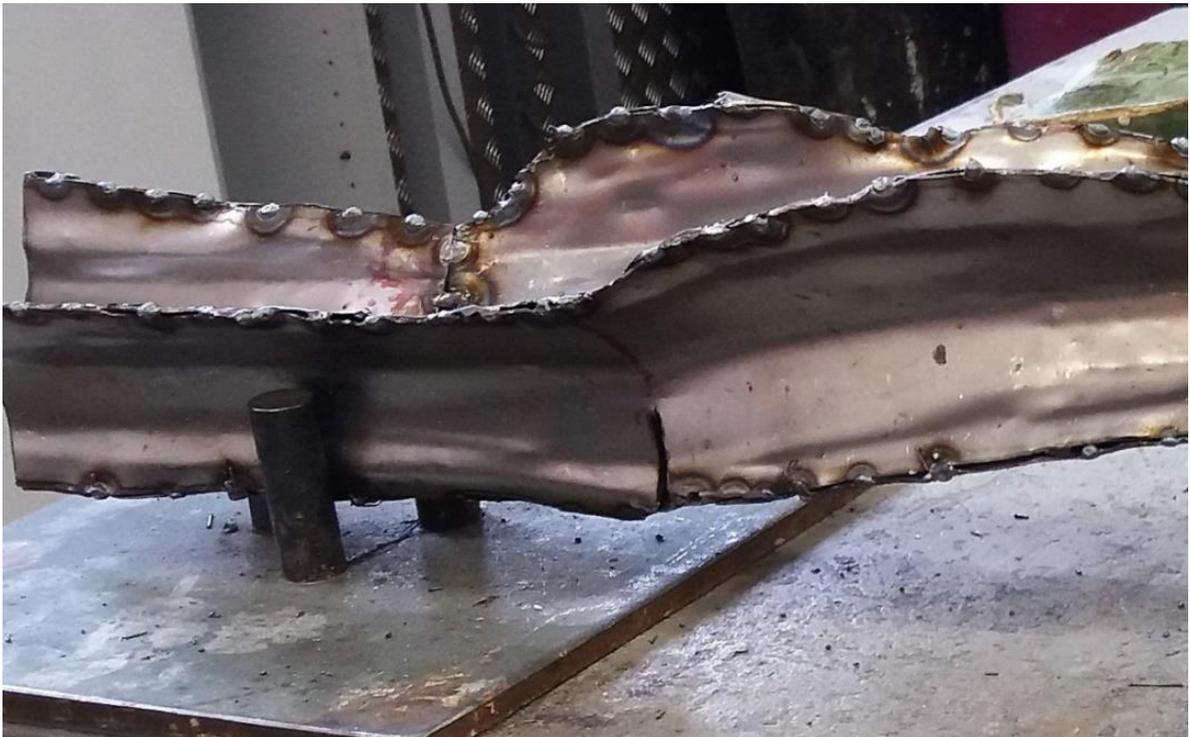


Figura 29. Detalle de corte para dar la curva.



Figura 30. Segundo tronco montado.

Este trabajo en metal toma como modelo a una planta, la euphorbia, de crecimiento lento, suculenta, que parece un cactus. Esta planta, en concreto, de la que han surgido y crecido tras muchos años de otras primeras, llamadas familiarmente “las niñas” han recorrido toda una vida desde 1993, año en el que salieron de Madrid y llegaron a Sevilla. Son, una biografía, un acompañamiento de un viaje. Hay una fuerte relación emocional con ellas.

El hecho de que la planta tenga esas características favorece que puedan simbolizar la acumulación del trascurso del tiempo en un objeto, la lentitud de los procesos de la naturaleza, frente a la rapidez vertiginosa en la que vivimos, la condensación de diversos tiempos, de historias que han visto, mudanzas que han soportado, heridas recibidas. Han sido replantadas, podadas, y queridas.

El material utilizado, plancha de metal de acero, contrasta con las formas orgánicas y la materia viva. Se busca con el material contradecir la esencia, la realidad y añadir otra tensión a la obra, otro nudo al significado. El tiempo hecho metal escapa de la inmediatez actual, suspende el trascurso del tiempo y lo congela. Su peso, su forma, sus aristas, son parte de la obra, tiempo caído, tiempo contenido, pasado y presente.

Se presentan caídas, como ruinas, un resto y a la vez un monumento, la obra es un elemento de la naturaleza, que al contrario de las obras efímeras de Goldsworthy, se le ha dotado de un material que contradice el ritmo de la vida y de la muerte, permanecerá con su movimiento y crecimiento congelado.

1.3. Aportación 3. El río del tiempo. Tiempo ocluido.

Catalogación de la obra



El río del tiempo.

Acrílico sobre plástico 294 x 200 cm

2018

Figura 31. Vista prolongada en el suelo

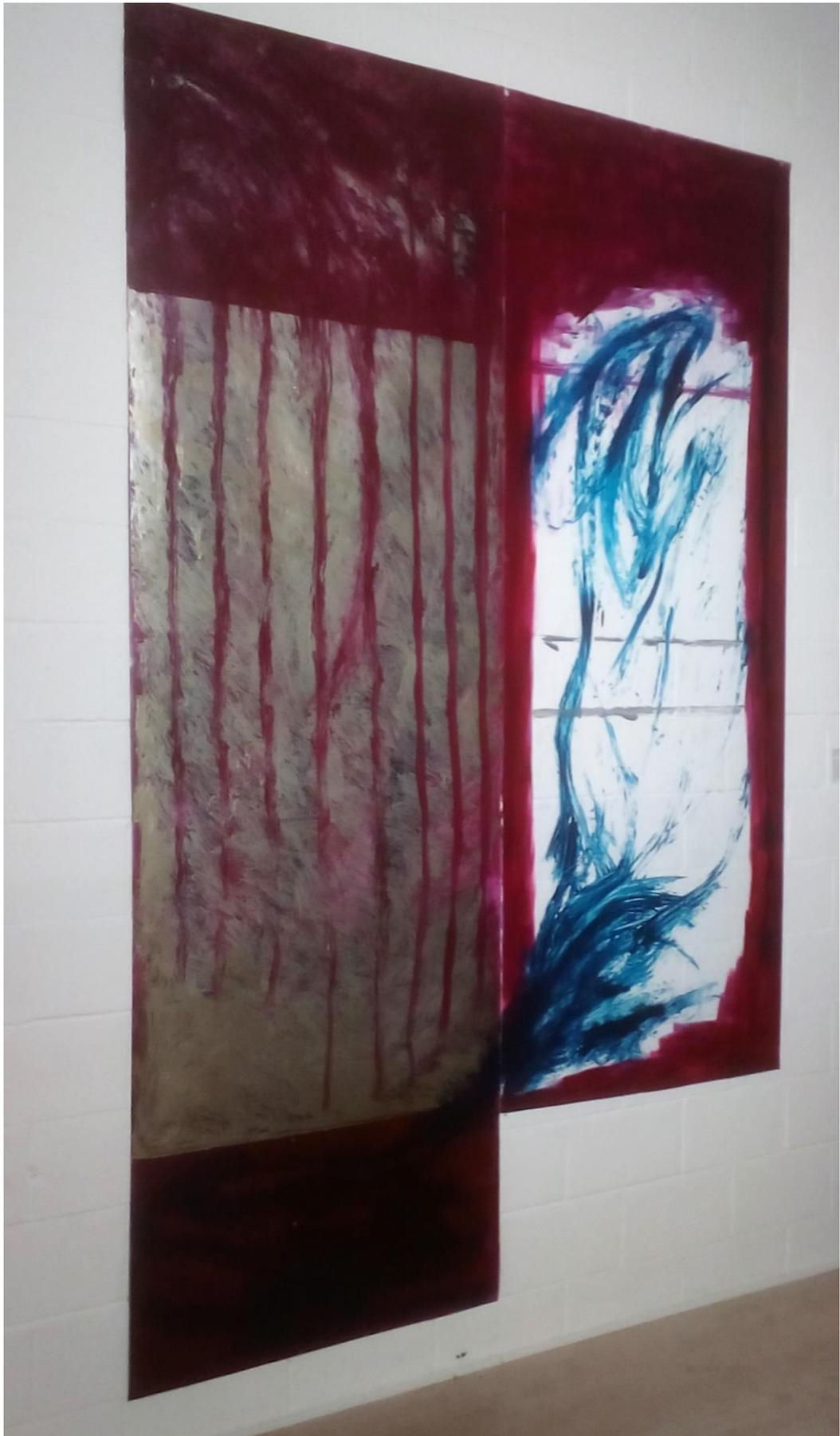


Figura 32. Vista en vertical

Proceso de creación. Producción

Esta obra responde a un párrafo del ensayo de José Lezama Lima: "Confluencias", creando un magma que arrastra lo que encuentra a su paso. Está realizada sobre plástico, material incoloro como el agua. Cae sobre el suelo y se expande como el agua. Esas son las dos finalidades de la elección del plástico, la transparencia y la maleabilidad, junto con su valor simbólico respecto al tema central, el tiempo líquido en este caso, tiempo que arrastra y después se ocluye en un torbellino, sin fin, porque el tiempo no tiene fin ni quizá una dirección sino que se revuelve en su remolino.

Se presenta en dos posiciones, la primera arrastrando por el suelo parcialmente como un torrente que avanza y en vertical sobre la pared, posición en la que se acentúa la liquidez y fluidez.

En la primera posición se trata de pintura expandida pues no se agota en el formato bidimensional de la pared, sino que se prolonga en el suelo, doblándose, siguiendo los significados de la obra; en la parte izquierda se presenta denso, saturado y ocluido, y en la derecha fluye, es transparente, salta, se desvía de su cauce. Como el río del tiempo, no tiene principio ni final, su cauce es variable, sorprendente, no hay continuidad y al final se encierra, suspendiéndose. Lugar que nos permite reflexionar.

El plástico transparente se ha elegido por varias razones, nos ofrece posibilidades semánticas, formales y espaciales. En primer lugar, su transparencia y por lo tanto la posibilidad de trazar un camino que permite ver parte de lo que hay detrás, en concreto. a través de la ventana, el vacío, donde no hay nada. En el plano formal, se ha roto con la convención del espacio bidimensional de la pintura y con la convención del espejo ventana dejando la transparencia del material, buscando un campo expandido.

1.4. Aportación 4. Alma y barro, tiempo afectivo.

Catalogación de la obra



Alma y barro, tiempo afectivo,

Cuatro paneles de madera de 60 x 120 cm pintados con acrílico y dispuestos sobre ladrillos.

2018.

Figura 33.

Proceso de creación. Producción

Los cuatro paneles están pintados en color violeta oscuro. Se sitúan en posición horizontal sobre ladrillos de obra y apoyados en la pared, ligeramente inclinados. Se unen dos elementos: madera pintada, es decir un elemento con una transformación y otro en bruto, un elemento industrial, un ready made. Estos dos materiales contrastan fuertemente y a la vez se unen, la rudeza del ladrillo de barro y el despliegue horizontal de 4,80 metros de color que nos sugiere espiritualidad, porque barro, tierra, madre, soportan el espíritu y lo transportan. Una cosa no existe sin la otra.

Es una obra que parte del objeto y la seriación minimalista, una cosa detrás de la otra, para adentrarse en el lenguaje de los materiales y en los campos de color.

La sucesión de paneles en horizontal, describe un camino, un flujo, un río, una sucesión y por lo tanto un transcurso del tiempo, ritmos. El cuerpo colectivo trasmuta en religiosidad. El color morado nos trasmite dolor, el carácter de la Semana Santa, del duelo.

Cuando choque y extrañe a algún bárbaro de la moderna civilidad el misticismo de nuestros penitentes tradicionales, cuando manifieste su burla por la exaltada religiosidad de nuestros días, que sólo existe en lo externo, en lo litúrgico, y ha sido desplazada del alma y el ceñimiento, hacedle ver que harta fortuna es, que después de rota el alma vieja de los disciplinas en mil pedazos y perdidos el sentimiento místico de los días pretéritos, subsista aún lo externo, el ritual, la forma que fue expresión sublime de aquel fondo trágico. (Chaves Nogales. M. 1920)

Es una obra que se origina en la Semana Santa de la ciudad de Sevilla. La justificación reside en la manera particular, intensa y colectiva de vivir este acontecimiento por sus habitantes. La ciudad vive y siente la semana y se hace presente.

Los paneles son el cuerpo colectivo, el alma de la ciudad. Son portados en andas. como a los pasos, por ladrillos con los que se construyen o levantan las ciudades, es decir por la ciudad. En esta obra se habla de una ciudad que se convierte en Semana Santa o una Semana Santa que se convierte en ciudad. Una sucesión de hitos, pasos, ritmos que portan a la ciudad en andas. Ritmos que se suceden, procesan, procesiones. La ciudad se concentra en estos ríos morados, se hace flujo, hilo. La ciudad se convierte en tiempo, en una semana. La ciudad espiritual.

La elección de los materiales aporta en su contraste valor simbólico a la obra. Los dos metros cuarenta centímetros de color morado dividido a su vez en trozos, de madera, material de los pasos y de la cruz de Cristo y los ladrillos soporte, el barro, la tierra, con los que se construyen ciudades.

1.5. Aportación 5. El reloj.

Catalogación de la obra



El reloj.

Acrílico sobre 8 paneles de contrachapado de madera de 122 x 60.

Dos jaulas partidas por la mitad y dos enteras pintadas con esmalte. Reloj.

2018

Figura 34



Figura 35. Detalle



Figura 36. Detalle.

Proceso de creación. Producción



Figura 37. Proceso

Se compone de 8 paneles de madera de 120 x 60 cm. Están pintados en color morado, menos dos, que lo está en color carmín. Se sitúan cuatro apoyados en la pared, con los dos de carmín en el centro y los otros cuatro en el suelo, formando un ángulo recto, en L. Sobre estos últimos se sitúan las jaulas, dos están enteras, otras dos se han partido por la mitad y aparecen levemente rotas

Este conjunto de materiales forma una instalación, también podemos denominarlo pintura en el espacio.

La disposición de los paneles en escuadra crea un espacio delimitado, separado del resto con el color, creando un área de acogida, un mundo. En ese mundo, se disponen dos jaulas cortadas por la mitad, por lo tanto inservibles y dos jaulas enteras. Su tema es la privación de libertad que nos produce el tiempo del reloj, y por extensión la posibilidad de liberación que nos dan las jaulas partidas. Es un encarcelamiento del reloj que nos marca la vida. Es una suspensión del tiempo, detenido en un apresamiento- liberación. La contradicción en que vivimos de creernos libres y no serlo.

Abiertas y cerradas, contradiciendo nuestro propio sentir del tiempo, encarcelado, presente, creyendo la posibilidad de libertad. Está hablando de dos conceptos contrarios, las posibilidades abiertas que también pueden ser trampas para cazarnos, el tiempo acelerado de las nuevas tecnologías que nos da rapidez, consumo inmediato, decisiones cumplidas en segundos que vienen a casa en un día, pero para dejar de ser seres individuales y distintos, libres, para convertirnos en una masa amorfa que camina al unísono con los mismos productos y el mismo bagaje mental y cultural.

La necesidad de diferencia se impone y surge por donde no debe: radicalismos religiosos, nacionalistas, políticos, populismos. Todos los miedos del pasado siglo XX.

Aunque formalmente es una instalación o también escultura pegada a la pared, se considera esta obra como pintura expandida, espacial y collage

SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

2.1. El tiempo en las artes visuales.

El tiempo en las artes visuales ha sido concebido como un problema a superar desde que Gotthold Efraim Lessing, en *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, tratado de estética publicado en Berlín en 1766, se preguntaba si existe una diferencia inherente, de esencia, entre un acontecimiento temporal y un objeto estático. Su respuesta fue que la escultura es un arte que supone un despliegue de los cuerpos en el espacio, y que por este carácter espacial, debe separarse de las formas artísticas cuyo medio es el tiempo. Las artes visuales se caracterizan por ser estáticas, las relaciones establecidas se perciben y captan de una sola vez. Por esta razón, estableció una separación entre las artes del espacio y las artes del tiempo; la pintura y la escultura, a diferencia de la literatura, se mantienen limitadas a un «único momento del tiempo» y a «un solo punto de vista». Según esta lógica, el arte solo puede sugerir, no representar el tiempo, mediante la selección de un momento crucial de una narración que permita ver todos los tiempos a la vez.

Este problema, es ya patente en la reflexión sobre el tiempo en el arte de la vanguardia histórica, desde la perspectiva múltiple del cubismo, la velocidad y el movimiento en los futuristas, Dadá, el tiempo psíquico del surrealismo o en el constructivismo. Con el argumento de Lessing, el modernismo quiso eliminar el tiempo de las artes visuales, los críticos Clement Greenberg en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, y Michael Fried en los años sesenta, consideraron también que el tiempo era propio de la música o de la literatura. El arte visual en la modernidad se debe desarrollar en el espacio, en un medio concreto y específico, empleado solamente los medios propios de la pintura o de la escultura, sin narratividad y por lo tanto reduciendo su ámbito a la abstracción. La experiencia debía ser solamente visual, sin tiempo, una especie de “presenticidad” alejada del tiempo, de la vida. Un arte autónomo, puro, que convertía a lo artístico en algo cercano a lo sagrado. Quizá este formalismo alejado de la vida, también era una reacción contra los horrores vividos en el siglo XX, permanecer puro frente a la obscenidad vivida, acercarse a la espiritualidad. Pollock en pintura, o David Smith en escultura, fueron para Greenberg la culminación de ese proceso de eliminación del tiempo. Sin embargo, Pollock es considerado como iniciador del arte de acción, lo que incluye temporalidad y según Robert Morris, recuperó el proceso considerándolo una obra en sí mismo.

Teóricos, críticos y artistas se alejaron de esta interpretación-mandato, como Rosalind Krauss, en *Pasajes sobre la escultura moderna*, donde expuso que “*una historia de la escultura moderna, del arte moderno en general, no podía llevarse a cabo sin introducir la dimensión temporal*”. (Krauss R, 2010:12). Argumenta que si se analizan las diferencias entre la obra de Brancusi y la de Naum Gabo, nos vemos forzados a hablar de un tiempo distinto. Y es así porque “*Tienen una condición temporal, un conjunto diferente de llamadas al tiempo del espectador que contempla la obra de forma que cualquier organización espacial encerrará una declaración implícita sobre la experiencia temporal*”. (Krauss R, 2010:11)

El arte contemporáneo rechazó la presenticidad del modernismo formalista, la inmersión atemporal en la composición formal que Michael Fried defiende en su artículo «Art and Objecthood» (1967). Con la llegada de nuevas prácticas y disciplinas temporales como el vídeo, el cine, la fotografía o la performance, el tiempo empezó a ser una preocupación central de los artistas y se ha convertido en un instrumento de experimentación temporal, que ha incorporado el tiempo con un sentido crítico. Constituyen estas prácticas una alternativa frente a modelos temporales imperantes, una resistencia frente al tiempo homogéneo y continuo, el tiempo del capital. El libro de Christine Ross 2014 *El pasado es el presente; También es el futuro*, demuestra la importancia y presencia del tiempo en la actividad y discurso artístico. *Cronografías, Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* de Graciela Speranza. 2017, enmarca y estudia obras con un contenido temporal crítico, desde Robert Smithson a las galaxias digitales.

En el siglo XX la presencia del tiempo en el arte, el uso de elementos temporales fue esencial y continuada, tanto en el neodadaísmo como en el arte del performance, desde *4'33"* (1951) de John Cage, donde el tiempo marcaba la duración de la pieza, hasta las *One Year Performances* (1978-1986) de Tehching Hsieh, caracterizadas por la realización de acciones radicales durante un tiempo preciso, en este caso, un año. En los sesenta y los setenta el tiempo adquirió una enorme importancia para el arte, y para entender la experiencia artística, aunque también otros aspectos fueron importantes y se incorporaron como el lenguaje, la política, el cuerpo, en suma, la vida que había sido expulsada. Así se producía uno de los objetivos centrales de las vanguardias históricas y de todo el arte moderno desde sus inicios: la ruptura de los límites entre arte y vida.

Una manifestación de la experiencia temporal es el movimiento. Después de los experimentos cinéticos de los surrealistas, la percepción del movimiento suponía el ataque más claro a la separación entre artes del tiempo y artes del espacio. Ahora, tras un siglo de experimentación con el movimiento, la experiencia del movimiento en una obra de arte hace que se convierta *"en un acontecimiento que depende de la recepción del espectador y del tiempo que éste pase con ella"*. (Von Drathen, D. 2004: 143).

Para el minimalismo, el tiempo perceptivo fue otra forma de introducir la temporalidad, pues la obra no puede ser experimentada si no lo es temporalmente, en el espacio y tanto a través del cuerpo como de la mente. El espectador, de este modo, queda involucrado y participa en la experiencia temporal.

Otro centro de interés en el que el tiempo se manifiesta es en el proceso del hacer la obra. Robert Morris o Robert Rauschenberg mostraron la importancia de la temporalidad de la obra antes de ser finalizada, e incluso, que podía no haber una obra al final, sino que la obra era el propio proceso, como sucedía en *Continuous Project Altered Daily* (1969), de Robert Morris, donde el concepto de obra acabada es puesto en cuestión a través de la alteración continua de la obra durante las semanas que duraba la exposición.

En una obra artística podemos encontrar diversas temporalidades, pues es la suma de un tiempo de producción, un tiempo de contenido y un tiempo de contemplación. Hay otras formas de introducir y percibir la experiencia temporal, la más inmediata y fácil es observar en ella una transformación, señal del paso del tiempo. Las huellas y los pasos de producción son la obra y se muestran como tal. Para otras obras, el proceso que puede ser prolongado es la finalidad.

El Land Art busca el tiempo real en la obra de arte, introducir el tiempo de la naturaleza y temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes: tiempo geológico, tiempo astral, tiempo humano, tiempo cultural y afectivo. Robert Rauschenberg combinó varias de estas temporalidades en una sola obra. Andy Goldsworthy trabajó con elementos tomados directamente de la naturaleza y elaboraba sus obras tras la investigación del entorno. No se trataba para él de esperar a ver como las cosas se deterioran o descomponen y si esto tiene algún resultado estético o no, se trataba que el cambio fuera una parte definidora de su trabajo. El trabajo del tiempo tiene un papel fundamental, tal y como él señala en su libro *Time*, donde hace referencia a estas obras efímeras o cambiantes que *"no están hechas para durar, sino para interactuar con la naturaleza e integrarse en sus ciclos de creación, destrucción y renovación"*. (Goldsworthy, A. 2000: 7). Un ejemplo de este tipo de trabajos es *Clay Wall*, muros de barro que se van secando y agrietando. Fue construido en el verano de 1999, la obra se realizó con barro de diferentes tiempos de secado, con el objetivo de que en el proceso, esta diferencia, que en principio no se advertía, surgiera después. Muestra con esta obra un mundo en continuo cambio, la condición efímera de los propios materiales permite la representación del tiempo y que sea un agente creativo.

El sentido afirmativo y creativo del tiempo a través de los materiales, como ocurre en las "nuevas ruinas" de Goldsworthy, se contraponen a la visión negativa del tiempo como agente destructor. Su trabajo se conserva y expone por medio de fotografías y ha sido filmado en *Rivers and Tides*, la película documental del director Thomas Riedelsheimer.

En el process art o antifirma la temporalidad se conecta con el lenguaje de los materiales. Robert Morris en su artículo Anti- Form, en Artforum de abril de 1968, defendió que los materiales de una escultura estuvieran en consonancia con el estado psíquico del creador, de su motivación y con el devenir de la naturaleza. Tiempo, espacio y materia se unen de otra forma, en un dejar hacer, con la intervención del azar y de fuerzas naturales. Las obras, se alejan del minimalismo, dejan de asociarse a la arquitectura o al mobiliario y se acercan a lo pictórico, valorando lo táctil, lo caduco, lo frágil. Se produce una incorporación del tiempo en los significados de la obra mostrando el proceso y buscando la relación obra -espacio y lo perecedero, aquello que incluso no se podía transportar. Robert Morris, en principio minimalista, en su artículo Anti-Form del 68 y en el 69, con la cuarta parte de sus reflexiones sobre la escultura, se convirtió en partidario de la manipulación y uso significativo de los materiales de la antifirma. Esta dinámica va a suponer el fin del arte como representación y del concepto racionalista de arte como producto acabado. Otros muchos artistas como Richard Serra o Bruce Nauman, basaron su trabajo en fundamentos procesuales.

La temporalidad en el arte conceptual constituyó un elemento central para la reflexión sobre la subjetividad y la identidad. Por ejemplo, On Kawara, en sus Date paintings, pinturas de fechas que señalaban el día de su producción, y en sus telegramas y postales realizados como marcadores temporales de la existencia, o sobre todo, en sus One Million Years Past y One Million Years Future, libros en los que están escritos un millón de años hacia el pasado y hacia el futuro, muestran la metáfora de "hace mucho, mucho tiempo" o "en un futuro muy, muy lejano". El tiempo está presente.

En la exposición del Whitney Museum of American Art de Nueva York Anti-Illusion: Procedures / Materials, en 1969, se planteó la utilización de materiales ajenos a la tradición artística, propios de la vida cotidiana, con preferencia por lo perecedero, lo arbitrario y los procesos del material. Las obras debían realizarse allí mismo, por lo que el proceso también entraba en juego. Eva Hesse participó con su obra Expanded Expansion, una escultura de gran tamaño formada por paños de gasa impregnados en látex y sostenidos por postes de fibra de vidrio. Su fragilidad y su deterioro, impidieron que en el año 2002 pudiera estar en una muestra retrospectiva. Para Eva Hesse, esta condición de no durabilidad podía ser un atributo más de la obra.

Hay obras que son una biografía y comparten el tiempo con el espectador. Por ejemplo, Whatever de Anya Gallaccio, una vela de 1'80 metros de alto y con una base de un metro cuadrado, que se encendió el 22 de enero del año 2000 en una de las plazas principales de la ciudad austriaca de Innsbruck. Si la vela se encontraba apagada, los paseantes eran invitados a encenderla de nuevo. La escultura cambia su forma continuamente a medida que la cera se va derritiendo. Dos meses después, la vela se extinguió y dejó para siempre de ser una escultura. Gallaccio con esta escultura recrea el ciclo de la vida y la muerte.

Strange Fruit de Zoe Leonard, formó parte de la exposición Vanitas. Meditations on Life and Death in Contemporary Art en el año 2000. La muestra, que incluía a catorce artistas contemporáneos, confirma que la vanitas en el arte sigue presente, planteando la contraposición entre la vida y la muerte en relación con preocupaciones actuales.

La relación entre pasado, presente y futuro, es otro de los centros de tensión y atención en los usos del tiempo en el arte contemporáneo. Las tres dimensiones se conectan y se transforman continuamente, pues hay un sentido del tiempo abierto, manipulable, donde el artista hace de montador o conector de tiempos, bien mediante el archivo, el montaje, la performance histórica o el anacronismo y de esta forma, reescriben la historia y traen el pasado al presente. Trabajan como historiadores, en el sentido de Walter Benjamín, con la historia como algo vivo, donde el pasado y el futuro se comunican, con la crisis en la linealidad y en el avance del tiempo en una sola dirección, hacia delante, que ya no resulta creíble. Se busca la esperanza en el pasado, en lo que pudo haber sido, no ya en una utopía.

En este sentido, como forma de contestación, podemos encontrar una temporalidad afectiva donde el tiempo deja de ser objetivo, constituye otra forma de concebir el tiempo

frente al tiempo capitalizado. Nos encontramos con los relojes sincronizados de Perfect Lovers (1987), de Félix González-Torres, que marcan el tiempo del amor, la enfermedad y la pérdida o One Year Celebration (2003), el calendario subjetivo de la Association des temps libérés, creada por Pierre Huyghe para valorar el tiempo improductivo más allá del tiempo del trabajo.

El arte contemporáneo ha cuestionado las convenciones del tiempo histórico de la modernidad, la subordinación del tiempo al espacio y al movimiento, el tiempo como un flujo continuo y homogéneo, la permanencia del monumento y la noción de historia como progreso, proyecto y telos. Las experiencias temporales artísticas son un medio de resistencia ante el tiempo hegemónico del presente, frente al régimen de historicidad actual, a la aceleración, la monocronía o el tiempo capitalizado. Esta capacidad crítica ha adquirido gran importancia en los últimos años, se pretende desde el arte resistir al tiempo establecido socialmente a través de la introducción de otras formas de conceptualizar y vivir el tiempo. Tiempo desnaturalizado, tiempo profanado, tiempo de vida, tiempo subjetivo, habitado, afectivo, tiempo de duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Todos ellos, tiempos que alteran el modelo temporal instituido por el capitalismo en la modernidad.

En el mundo del arte han surgido conceptos, “Modernidad Múltiple” (Keith Moxey) (2015), donde pasado, presente y futuro se interpelan entre sí, Altermodernidad (Nicolas Bourriaud) (2009), ese periodo histórico que sucede a la posmodernidad que se ha caracterizado por la ruptura del tiempo teleológico occidental y una acusada concepción del presente como la temporalidad por excelencia de nuestros tiempos o “Constelación Poscolonial” (Okwui Enwezor) (2008), que toman conciencia de que el mundo debe ser pensado de forma múltiple, que se han de entender los hechos mediante la heterocronía y el anacronismo, discontinuidades, tiempos no sucesivos.

El media art ha sido el medio que más preocupación ha mostrado por el transcurso del tiempo, y lo ha hecho en diversos aspectos que nos afectan, como la maleabilidad del tiempo, la simultaneidad, el nivel de realidad del tiempo en el que nos encontramos, la aceleración, la atemporalidad frente al continuo fluir, la multitarea o la distribución desigual del tiempo según la lógica del tiempo capitalizado, El objetivo es la interrupción del transcurso del tiempo. Sin embargo, estas prácticas no son un acto de vanguardia, en el sentido de querer romper con el pasado y crear algo nuevo, como pretendían las vanguardias históricas, el pasado permanece. Las suspensiones e interrupciones son formas alternativas de tiempos, frente al régimen de historicidad que François Hartog denomina presentismo, es decir, la retirada hacia el presente, la conversión del presente o aún más, de la inmediatez, en un valor absoluto, una importante desconexión del pasado que está perdido y de un futuro cada vez más incierto y preocupante.

Algunos de los muchos ejemplos del interés que en los últimos años ha mostrado el arte contemporáneo por el problema de la temporalidad son 24 Hour Psycho, obra de Douglas Gordon basada en la película de Alfred Hitchcock, que ralentiza hasta las 24 horas su duración, de forma que introduce el tiempo real, y The clock, de Christian Marclay, conjunto heterogéneo y enorme de fragmentos de películas que dura 24 horas y donde prácticamente en cada escena sale un reloj que marca la hora correspondiente al momento de la película.

Esta desnaturalización del tiempo y toma de conciencia de la experiencia temporal se ha convertido en uno de los lugares centrales del arte de las últimas décadas. Obras detenidas, que flotan, a cámara lenta, a cámara rápida, movimientos desnaturalizados, repeticiones, interrupciones, saltos temporales, discontinuidades, anacronismos, a sincronías, desincronizaciones. A través de diversas disciplinas y medios, un gran número de artistas contemporáneos han comenzado a cuestionar la temporalidad hegemónica reelaborado la experiencia de ese tiempo lineal, estandarizado y monocrónico de la modernidad. (Hernández-Navarro, M A. 2016).

La preocupación y la necesidad de subvertir el orden y continuidad del tiempo establecido tiene su origen en las características de tiempo vivido hoy, muy diferente del anterior a la década de los ochenta y más anteriormente, con la homogeneización del tiempo, la declaración del tiempo universal a finales del siglo XIX como necesidad para la industrialización y el comercio generalizados.

2.2. Historia y tiempo.

Cada cultura, cada época, tiene una experiencia del tiempo que se corresponde con una determinada concepción de la historia. Esto significa que una nueva cultura no es posible sin que se produzca un cambio en la experiencia del tiempo. Hoy el tiempo define nuestras vidas y la del planeta de una forma desconocida hasta ahora, por lo que cambiar la experiencia del tiempo que vivimos, resulta imperativo, como considera Giorgio Agamben *“la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente cambiar el mundo, sino también y sobre todo cambiar el tiempo”*. (Agamben G. 2001: 131).

La mente humana experimenta el tiempo, pero tiene que recurrir a imágenes espaciales para la representación de esa experiencia.

En la Antigüedad greco-romana la concepción del tiempo es circular y continua. De esta forma se garantiza el mantenimiento de las mismas cosas a través de su repetición y su continuo retorno, Platón en el Timeo define el tiempo, que es medido por la revolución cíclica de las esferas celestes, como una imagen en movimiento de la eternidad: *“El creador del mundo fabricó una imagen móvil de la eternidad y al ordenar el cielo, a partir de la eternidad inmóvil y una, construyó esta imagen que se mueve siempre: según las leyes del número y que nosotros llamamos tiempo”*. (Platón.1872: 251). Aristóteles también consideró circular el tiempo:

La razón por la cual el tiempo parece ser el movimiento de la esfera es que ese movimiento sirve para medir los demás movimientos y mide también el tiempo (...) e incluso el tiempo pareciera ser una especie de círculo... por lo tanto, decir que las cosas generadas constituyen un círculo quiere decir que existe un círculo del tiempo. (Aristóteles 1985: 89)

Como consecuencia del carácter circular, el tiempo no tiene dirección, no tiene ni principio ni fin, solamente los tiene en la medida en que retorna incesantemente sobre sí mismo por su movimiento circular. Según explica Aristóteles, desde ese punto de vista, en ese continuo retorno, es imposible decir si somos posteriores o anteriores a la guerra de Troya. La concepción griega de la experiencia del tiempo determinó a través de Aristóteles, durante dos mil años la representación occidental del tiempo como un continuo puntual, infinito y cuantificado, es decir compuesto de hechos puntuales, puntos, incluso geométricos. El tiempo es definido por Aristóteles como *“número del movimiento según el antes y el después”*; (Aristóteles.1985:88). La continuidad resulta garantizada por su división en instantes como el punto geométrico, algo inasible, pues es siempre otro. *“El instante es a la vez fin y principio del tiempo y estará siempre a punto de empezar y de terminar y por ello siempre parece que es otro”*. (Aristóteles. 1985: 89).

La incapacidad del hombre occidental para dominar el tiempo, y su obsesión por ganarlo puede ser una consecuencia de esta concepción de la experiencia del tiempo griega como conjunto continuo de instantes que no se pueden atrapar pues desaparecen instantáneamente.

En el cristianismo, la experiencia del tiempo y su representación es contraria a la griega, pues el tiempo se concibe como un continuo también, pero rectilíneo, tiene un principio y un final y un punto clave con el nacimiento de Cristo, punto desde el que se desarrolla este tiempo como una progresión desde la caída inicial hasta la redención,. el mundo comienza en un tiempo y debe acabar en un tiempo. Ahora todo sucede una vez, no es una repetición

circular eterna como la grecorromana, es la historia de la salvación, de la realización de la redención. En ese contexto, cada acontecimiento es único e insustituible, no se repite.



Figura 37. Aportación número 2, parte primera, detalle.

Fraccionamiento circular de la caída a la redención. Lo quitado al texto se mantiene como rastro incoherente e ilegible. Rompe literalmente la homogeneidad, la autoridad del tiempo y de su rastro de contenidos. La Biblia reúne el Antiguo y el Nuevo testamento, es anterior al inicio del tiempo de redención del cristianismo con la aparición del Mesías, tiempo con un principio y un fin y con una dirección, la redención. Un tiempo compuesto de instantes sucesivos que pasan sobre los que el hombre no tiene ningún control. El hombre queda privado de un tiempo propio, de actos plenos en los que se configura, en los que se hace él.

En la obra de Derrida (1971), *De la gramatología*, “*el rastro se presenta como temporal, orientado al pasado y al futuro, pero un rastro es también algo visible, presionado sobre una sustancia espacial, material, como la tierra o el papel; una imagen, con todo lo que implica este término*”. (Bal, M. 2016).

El cristianismo, cambia el tiempo del movimiento natural de los astros, es decir exterior, para convertirlo en un fenómeno esencialmente humano e interior.

San Agustín convierte la duración en interior, argumenta que si los astros en el cielo se apagarán y la rueda del alfarero siguiera girando, habría tiempo para medir sus rotaciones. “*Que ya no se afirme entonces que el movimiento de los cuerpos celestes constituye el tiempo(...) Dentro de ti, espíritu mío, mido el tiempo.*” (San Agustín. 2009: 492). El tiempo continuo es desplazado del movimiento de los astros a la duración interior, pero sigue siendo la sucesión continua de instantes puntuales del pensamiento griego. De esta forma no puede explicar la existencia del pasado y del futuro “¿Como existen entonces el pasado y el futuro, desde el momento en que el pasado ya no es y el futuro todavía no es?, Solamente es presente un punto de tiempo que no se pueda dividir en partículas más pequeñas, pero ese punto se va tan rápidamente del futuro al pasado que no posee duración alguna.



Figura 38. Aportación número 4. Tiempo interior. “Dentro de ti, espíritu mío, mido el tiempo”.

La ciudad se detiene en una semana, se concentra en ella como si no existiera nada más, en un color, es un día detrás de otro con sus propios ritos hasta llegar al desenlace, en una semana. Es un tiempo suspendido, afectivo que toma cuerpo en los hombres. Un tiempo improductivo que se convierte en un objeto, se materializa.

En la edad moderna el tiempo sigue siendo rectilíneo e irreversible pero se vuelve laico, se ha eliminado toda idea de un fin, no es un tiempo teleológico, salvo el fin inspirado por la idea de progreso y solamente tiene el sentido de un proceso con un antes y un después. Esta idea de proceso es propia del trabajo industrial, de la mecánica y de la técnica, que funcionan con un movimiento rectilíneo uniforme con respecto al circular. Como ese proceso es un conjunto de instantes puntuales, se le da sentido mediante la idea de un progreso continuo e infinito. El “desarrollo” y el “progreso”, con la influencia de las ciencias de la naturaleza que conllevan un proceso cronológico, se vuelven las categorías rectoras de la historia.

Hegel también sigue el modelo del instante continuo y puntual, del ahora como punto, ese ahora, no es más que *“el pasaje de su ser a la nada y de la nada en su ser”*. Hegel concibe el tiempo como negación y superación dialéctica del espacio. La dialéctica para él, es aquello que permite contener y recoger en una unidad, el continuo de los instantes negativos e insubstanciales. En este contexto, la historia es ajena a la experiencia del individuo que cae en la historia, *“El sujeto real de la historia es el Estado”* (Hegel G.W. 1830:317).

Con el tiempo como negación, la historia solo puede ser pensada como proceso global, la experiencia del individuo cuyo ideal es la felicidad es ajena a la historia. *“Los ‘grandes hombres’ no son más que un instrumento en la marcha progresiva del Espíritu universal. Como individuos en sí mismos, ‘no son lo que comúnmente se dice felices’. ‘Una vez alcanzado su propósito, se ablandan como bolsas vacías’.* (Hegel G.W. 1830: 316)

Marx piensa la historia no como algo en lo que el hombre cae, sino que es su dimensión original en cuanto que es capaz de ser individuo universal. Por ello, la historia está determinada a partir de la praxis, en la pertenencia del hombre para sí mismo. Marx, sin embargo, no elaboró una teoría del tiempo que se adecuara a su idea de la historia, cuestión muy criticada por W. Benjamín, como consecuencia, no resulta posible acceder a la historia auténtica, porque la verdad le pertenece siempre al proceso en su conjunto, algo ajeno a la acción del hombre.

El concepto de historia en Marx se puede decir que es la opuesta a la de Hegel. El hombre no cae en la historia, sino que la historia ya no sucede a su pesar, sin su intervención o voluntad, sino que sucede en la actividad, en la propia praxis. Sin embargo, no se ha elaborado todavía una experiencia del tiempo coherente con esta historicidad por lo que el ser humano queda atrapado entre la fugacidad y la eternidad, perdido en el tiempo, y de esta forma no puede apoderarse de su naturaleza histórica.

En su pretensión de un cambio social y económico, el materialismo histórico, al no realizar una nueva conceptualización del tiempo adecuada para sus fines, quedó condicionado por una concepción tradicional y dominante del tiempo incompatible con su visión revolucionaria de la historia. La contradicción fundamental del hombre contemporáneo consiste en que no posee todavía una experiencia del tiempo adecuada para su idea de la historia y por ello se escinde entre su ser-en-el-tiempo como fuga inasible de los instantes y su ser-en-la-historia, entendida como dimensión original del hombre. Walter Benjamín había advertido ya de este peligro en sus Tesis sobre la filosofía de la historia.



Figura 39. Aportación número 2. Parte primera

Círculo o línea, el carácter occidental del tiempo es la puntualidad, entendido como instante, y por ello, para pensar el tiempo de forma diferente es imprescindible criticar el instante, el punto.



Figura 40. Aportación número 2. Parte segunda

Esta obra es una ruina, una reversión, una condensación en sí misma del tiempo, convirtiéndose en un monumento.

“La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte”. (Augé, P. 2003: Prólogo).

Como monumento y ruina, Pierre Augé cita una obra de 1988, *Exegi Monumentum Aere Perennius* de Anne y Patrick Poirer situada en los jardines del Centro de Arte Contemporáneo Luigi Pecci de Prato. Es una columna de un templo clásico hecha de acero desplomada sobre el césped a trozos. Algunos permanecen suspendidos en el aire, aún pegados, otros se derrumban. Es un pasado falso, según Augé :

Encarna una utopía, una imagen del tiempo que hemos perdido y a cuya búsqueda no renuncia el arte. A decir verdad, tanto si representa un pasado falso (una columna romana de acero) como si encarna una utopía siniestra (una ruina por venir), la obra juega con el tiempo que incumbe al arte salvar lo que hay de más precioso en las ruinas y en las obras del pasado: un sentido del tiempo tanto más provocador y

conmover por cuanto no es posible reducirlo a historia, por cuanto es conciencia de una carencia, expresión de una ausencia, puro deseo. (Augé, P 2003: 116).

En la dehesa Monteenmedio podemos apreciar obras que se relacionan con esta obra como la alfombra vegetal de Anya Gallacio, denominada Para siempre, una propuesta integrada por 100 piñas de bronce que se confunden bajo el sol con las piñas naturales esparcidas sobre la hierba. Así mismo, se relaciona con la obra Trasplantado, un árbol de acero brillante de 14 metros de alto, de Roxy Payne.

Robert Smithson en "Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey", realiza un paseo por su pueblo natal, un suburbio industrial y crea monumentos al revés del paisaje transformado por la modernización. Son monumentos del paisaje posindustrial, incluso de edificios que antes de terminarse "*en un juego de futuros abandonados, alcanzan el estado de ruina antes de construirse*". (Smithson R 1967). Hoy hablamos de solastalgia para referirnos a la angustia que nos crea el cambio en el medio ambiente.

En la tradición cultural de occidente podemos percibir varios intentos o elementos de una concepción diferente del tiempo.

En la Gnosis, se plantea una experiencia del tiempo muy diferente, tanto respecto de la experiencia griega como de la cristiana, es decir, al círculo de la experiencia griega y a la línea recta del cristianismo. Plantea una concepción del tiempo que se puede corresponder espacialmente por una línea interrumpida, rompiendo precisamente lo que no era modificado tanto en la antigüedad clásica como en el cristianismo: la duración, el tiempo puntual y continuo. Es un tiempo incoherente y no homogéneo, porque para los gnósticos la resurrección, que definía el tiempo lineal cristiano hacia la redención, no es algo que ocurrirá en un futuro, sino que siempre ha ocurrido ya, puesto que se encuentra en el momento en que el hombre se apodera con un acto de conciencia de su condición de resucitado.

Para el estoicismo, el tiempo homogéneo, infinito y cuantificado, que divide el presente en instantes sin duración, es un tiempo irreal, cuya experiencia se da en la espera y en la postergación. Someterse a ese tiempo que no se puede coger, es la enfermedad fundamental que, con su postergación infinita, impide a la existencia humana que se tenga como algo único, terminado. Los estoicos en cambio plantean la experiencia liberadora de un tiempo que surge de la acción y de la decisión del hombre. Su modelo es el kairós, la coincidencia repentina e imprevista en que la decisión aprovecha la ocasión y da cumplimiento a la vida en el instante.

De lo expuesto hasta ahora se desprende que cada vez que en la contemporaneidad se pensó de manera nueva el tiempo, se tuvo que empezar necesariamente con una crítica del tiempo continuo y cuantificado.

"Sobre el concepto de historia" es un escrito póstumo de Walter Benjamin. Fue redactado entre 1939 y 1940 en cuadernos, papeles sueltos y bordes de periódicos. Publicado y titulado en 1942 por Theodor Adorno en E.E.U.U., reúne diecinueve tesis sobre la escritura y producción de la historia.

En la segunda tesis, sobre la experiencia del tiempo, mantiene que la relación del presente con el pasado es más importante que la del presente con el futuro puesto que el futuro siempre es una posibilidad, está abierto, mientras que el pasado tiene la capacidad de afectar al presente. El pasado tiene poder, pide del presente una redención. Los individuos del presente tienen una obligación con el pasado que les ata con la obligación de redención. Un compromiso entre las generaciones del pasado y la nuestra. "*Éramos esperados sobre la tierra*". (Benjamín, W. 2005: 37). Benjamín, con esta tesis, inicia la destrucción del tiempo homogéneo que sólo mira hacia delante. El presente es conectado con el pasado a través de esa exigencia y compromiso de redención. El Mesías realiza esta redención en la tradición judía y cristiana, sin embargo para Benjamín puede y debe ser llevada a cabo por todos: "*También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil*

fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos". (Benjamín W. Tesis V: 39.)

En la tesis IX, critica la idea de progreso mediante una imagen que parte de una interpretación de un cuadro de Paul Klee titulado "Angelus novus"

Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. (Benjamín W. Tesis XI 2005: 44)

Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. Benjamín critica la idea de progreso, porque es *"inseparable de la marcha a través de un tiempo homogéneo,"* y le contrapone "la conciencia revolucionaria que hace saltar el continuum de la historia". Al instante vacío y cuantificado, le opone un "tiempo ahora". Ese *"tiempo pleno"*, es *"el verdadero lugar de construcción de la historia"*. (Benjamín W. Tesis XI 2005: 52)

Y cuando se habla del curso necesario de la historia, se puede pensar en un discurso que justificó la idea de un Reich de mil años o un socialismo eterno. Estas dos ideologías que parten del concepto de un tiempo continuo, afirmaban su derecho sobre la historia en nombre del progreso. Para Benjamín el progreso es la mayor fuente de destrucción de la vida humana, es la patología social por excelencia del siglo XX. Los ángeles salvadores enviados por dios solamente ven ruinas, no progreso, el huracán de destrucción le arrastra o empuja hacia el futuro. Benjamín no cree en el progreso sino como *"destrucción que refleja la historia destructora de la Europa del siglo XX."* (Benjamín, W. 2005:44).

Heidegger también, a pesar de su separación con Benjamín, realiza una crítica radical de la concepción del tiempo puntual y continuo. La afirmación: el Ser ahí es histórico, deberá aparecer como un principio fundamental de carácter ontológico existencial. Lo nuevo en El ser y el tiempo es que la creación de un nuevo concepto de la historia se hace a la vez que un análisis de la temporalidad que supone una experiencia diferente y más auténtica del tiempo. En el centro de esa experiencia está el momento de la decisión auténtica en que el Ser obtiene la experiencia de su propia finitud que en toda ocasión se extiende del nacimiento a la muerte.

El Ser ahí no tiene un fin, alcanzado el cual simplemente cesa, sino que existe infinitamente. El hombre no cae pues en el tiempo, sino que "existe como temporalización originaria, no está el instante puntual e inasible en fuga a lo largo del tiempo lineal.. Sólo porque es, en su ser, anticipante y acaeciente puede asumir su propio ser arrojado y ser, en el momento, para su tiempo. (Heidegger M. 1997: 58)

Esta fundación de la historicidad en el ser del hombre, no se opone a la fundación marxiana de la historicidad en la praxis, Por eso Heidegger, en la Carta sobre el

humanismo, pudo escribir que la concepción marxiana de la historia es superior a cualquier otra historiografía.

En resumen, la experiencia occidental del tiempo que se divide en eternidad y tiempo lineal continuo, condena al fracaso todo intento de conquistar el tiempo. Entonces, la historia no debe ser, como pretende la ideología dominante el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo. Las auténticas revoluciones, como recuerda Benjamín, siempre fueron vividas como una detención del tiempo y como una interrupción de la cronología; pero una revolución de la que surgiera no una nueva cronología, sino una transformación cualitativa del tiempo como un acto pleno del hombre, un tiempo no vacío.

1.3. El tiempo en la modernidad

El régimen de historicidad moderno es delimitado por François Hartog entre las fechas de 1789 y 1989; es decir, desde la Revolución Francesa, frontera y conflicto entre dos regímenes diferentes (la experiencia cristiana y la experiencia moderna del tiempo, el antiguo régimen y la sociedad burguesa) y la caída del muro de Berlín, donde la estructuración geopolítica hasta entonces existente terminó y comenzó la sociedad tecnológica y globalizada. Estas dos fechas, constituyen brechas, "*intervalos determinados enteramente por las cosas que ya no son más y por las cosas que aún no son*". (Hartog, F. 2003: 118). La brecha que señala la crisis del tiempo moderno se encuentra en 1989 con la aparición de un nuevo régimen de tiempo que Hartog denomina "presentismo", una experiencia de tiempo en el que el presente es omnipresente.

En el siglo XIX el tiempo y su implantación social adquirió una nueva dimensión. La revolución industrial necesitaba materias primas y mercados y, para ello, una expansión territorial y temporal diferente a la del antiguo régimen, las materias primas y las mercancías debían llegar con rapidez, por esa razón, la instalación del ferrocarril fue la obra decisiva de la llamada segunda revolución industrial. También resultó imprescindible la normalización de costumbres y horarios para que todo se ajustara al ritmo industrial, homogeneidad, precisión horaria y rapidez, llegar y expandirse.

Fronteras y tiempos se rediseñaron, líneas rectas en los países coloniales mediante el reparto de territorios entre las potencias coloniales, rectas, sin respeto a pueblos, geografías, costumbres y creencias. Los tiempos se unificaron mediante la creación de la hora universal, sincronizando en el año 1884 mediante el meridiano de Greenwich, los relojes y la hora de todos los lugares. En la conferencia celebrada en Washington, se acordó que todos los países adoptasen el día universal y que el día universal comenzase a medianoche, hora solar en Greenwich y tuviese una duración de 24 horas.

En "La duración apuñalada" de Magritte, 1938, coinciden en paralelo un reloj y una locomotora que sale de una chimenea de un salón burgués. Avanzan hacia la conquista del espacio y de la hora, según el ideal del progreso hacia delante del mundo occidental y al ritmo de las conquistas de la ciencia y de la industria y el comercio. La humanidad occidental creía que podía mejorar y dominar la naturaleza y la historia. La idea de progreso era intocable. La velocidad, la locomotora, sin embargo, en esas fechas, avanza hacia el abismo de la segunda guerra mundial.

Como Chaplin en Tiempos modernos que atornilla todos los objetos que tiene alrededor a toda velocidad, sin ton ni son, enloquecidos, extenuados, borrachos de actividad y productividad. el nacimiento del sujeto moderno se produce mediante el ajuste del individuo a un tiempo que no es suyo, que no controla, es el tiempo de la repetición acelerada de la cadena de montaje la industria. Se incorpora el ritmo de la máquina a la cotidianeidad.

Es el tiempo de la producción y de la tecnología, que elimina todo lo que no le sirve, todo lo que no puede ser comercializado. Nuestro tiempo se ha convertido en capital. El tiempo se reparte en tiempo de trabajo, tiempo de ocio y tiempo de consumo. Solamente el tiempo de descanso se libra de la lógica de producción, comercialización y consumo.

El nacimiento de las instituciones públicas contribuyó de manera decisiva a implantar el nuevo régimen temporal, Foucault en "Vigilar y castigar" expone que, "*Las instituciones públicas, lugares de conservación y paralización fueron posibles gracias a una nueva concepción del espacio*" (Foucault M 1976: 211). Pero también gracias a una nueva concepción del tiempo fabricada por los relojes ya que las instituciones se crearon como

espacios de vigilancia y de producción de temporalidades fijas, donde el sujeto es sometido a un horario y a unas conductas.

El ciudadano surgió con el Estado de derecho como sujeto de derechos frente al súbdito que carecía de ellos. El sujeto moderno es sujeto de derechos y libertades pero *“su vida está acompañada y dirigida por el tiempo impuesto por la industria, tiempo estandarizado, por la llamada hora occidental por Agacinski.* (Hernández-Navarro, Miguel Ángel. 2016). El tiempo de trabajo, de progreso, en el que el sujeto ha perdido el poder. El nacimiento del sujeto moderno estuvo pues ligado a una sujeción ya no al soberano, sino a un tiempo que ya no era suyo, un tiempo de repetición de las máquinas, la repetición de lo mismo. El ritmo de la producción que elimina lo que no vale, lo que no es productivo o producto. Tiempo productivo que alcanza a todas las esferas de la vida, pues el tiempo de ocio también obedece a los horarios de la industria convertido también en un producto.



Figura 41. Aportación número 5, detalle.

Para Jacques Attali, en *“Historias del tiempo”*, *“el reloj es en realidad el primer dispositivo moderno de control social”*. (Attali. J. 1985.: 229)

En la novela de W.G. Sebald, Austerlitz, el protagonista, Jacques Austerlitz, hijo de una familia judía de Praga enviado a Inglaterra en 1939, investiga, a través de un viaje de diálogos por distintos lugares plagados de relojes con el narrador, el destino de sus padres en el campo de reclusión de Theresienstadt. En un paseo, precisamente por Greenwich, se pregunta diversas cuestiones sobre esa hora única y se responde: Nunca he tenido reloj, me he opuesto siempre al poder del tiempo.

El reloj ha sido objeto y protagonista de muchas obras en el arte contemporáneo, ya en la vanguardia histórica fueron empleados por Dalí.

Una de las más interesantes es la videoinstalación de 2010 de Christian Marclay *The clock* (El reloj). Esta obra es “*un ejemplo de duración temporal , una imagen del tiempo, una especie de máquina del tiempo*”. (Bal. M. 2016).

La videoinstalación trata sobre relojes, tiene 24 horas ininterrumpidas de duración. Es un enorme collage de fragmentos de películas que en algún momento muestran o insinúan la presencia de un reloj, aunque el tiempo y no el reloj es el gran protagonista. Funciona como un reloj y no hay una escena que no recuerde que el tiempo pasa, aún así se pierde la noción del tiempo que se ha pasado en su contemplación y se le plantea al espectador el reto de permanecer o no. Es un gigantesco ready made temporal, la apropiación de fragmentos de películas y su montaje continuo, sin saltos ni vacíos, crea una nueva máquina del tiempo.

The clock obliga a los espectadores a reconocer el poder del reloj que es situado en el centro y a la vez, quedarse con la ilusión cinematográfica de que el tiempo es manipulable. El espectador que, de vez en cuando, mira su reloj para comprobar si la película no le está engañando, se sitúa en el tiempo de la experiencia que se integra con el tiempo cinematográfico, por esta integración de los dos tiempos, el tiempo de la experiencia hace sentirse en tensión con el reloj. “*Como dispositivo cinematográfico, la obra “discute” el reloj*”. (Bal. M. 2016).

Michel Foucault en *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, expone que los relojes “*no eran solamente una manera de ilustrar al organismo, eran también muñecos políticos, modelos reducidos de poder*”. (Foucault M. 1976: 212) Y Jacques Attali, en *Historias del tiempo*, añade, “*en más aún, ellos se convertirán instrumentos para conquistar ese poder*”. (Attali. 1985:144).

En 1882, un relojero, Ferdinand Berthoud escribe:

Con el uso de los relojes, los hombres pueden emplear todos los momentos necesarios en los trabajos (...)El hombre arregla, mediante ellos, la hora del trabajo y la del reposo, la de su comida y de sus sueños. Y, por esta afortunada distribución del tiempo, la sociedad misma camina como el reloj, y forma, cuando está bien organizada, una especie de engranaje cuyos movimientos sucesivos son los trabajos de todos los miembros que la constituyen. Histoire de la mesure du temps par les horloges, (Citado por Attali, J 1985:155).

Los relojes, símbolos de la revolución industrial recuerdan en todo momento, la identidad del tiempo y el dinero. En el siglo XX, la técnica se consideraba como la garantía de un futuro prometedor, las primeras vanguardias representaron, seducidas, la belleza de las máquinas. Pero ya en 1938, año en que la obra de Magritte señalará a los invitados burgueses del burgués comprador de la obra y coleccionista, el mundo iba a la catástrofe, se marchaba hacia la segunda guerra mundial.

Ahora, en el siglo XXI, la imagen de Magritte nos puede dar más información y señalar a un futuro más incierto, una carrera desenfrenada que hoy quizá ya no tenga remedio. El tiempo acelerado y la máquina han invadido de forma conjunta y coordinada el mundo. La globalización ha tenido, entre sus objetivos, una sincronización del tiempo del capital y de la tecnología occidental, es decir, una reducción de todos los tiempos al tiempo del progreso tecnológico, el tiempo de la modernidad occidental.

En febrero del año 2000, el químico Paul Crutzen habló de una nueva era, el antropoceno en la que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales. El hombre ha conseguido borrar la distinción entre lo natural y lo humano con cambios acelerados que amenazan su supervivencia en el planeta. Esta aceleración resume el crecimiento de la población y la producción sin precedentes de los últimos setenta

años. Puede, afirma Gabriela Speranza, “*que el reloj y la locomotora que aparecen en la duración apuñalada de Magritte se hayan congelado en el punto de no retorno*”. (Speranza G 2017:11).

Antes de fin de siglo la creencia en el progreso entró en declive, cuando comenzaron las nuevas crisis, primero la crisis de la democracia representativa tal y como se cuestionó por el mayo del 68, después la primera crisis del petróleo y ya en los noventa el punk gritaba, ¡no futuro!.

1.4. Presentismo y aceleración.

Cada época tiene su propia forma de tiempo que la configura, en esta época, la forma de tiempo es el presentismo, tipo de temporalidad, un régimen de historicidad, que se caracteriza por el estrangulamiento en el presente de las otras dos dimensiones, pasado y futuro.

Para François Hartog, el régimen de historicidad presentista se produce hacia finales de los ochenta; es *“ese orden del tiempo en donde el presente se instala durablemente como posición dominante: “el presente está omnipresente”, es un “presente que se dilata paulatinamente”*. (Hartog, F. 2005: 4).

El término progreso surgido a finales del siglo XVIII, propio de la Ilustración y el inicio de la industrialización, supone que ninguna expectativa viene ya suficientemente de la experiencia pasada, puesto que todo ha de ser nuevo, el pasado no sirve para desenvolvernos en el presente. En palabras de Koselleck, *“La estructura temporal de los tiempos modernos, se caracteriza entonces por una asimetría entre experiencia y expectativa. El pasado y el futuro desaparecen por un presente totalizador, que paradójicamente, sin pasado y futuro, pasa de largo”*. Koselleck entiende la modernidad como un *“tiempo nuevo desde que las expectativas se han ido alejando cada vez más de las experiencias hechas”*. (Koselleck R 1993: 336).

La historia entonces, adquiere una temporalidad diferente, distinta al tiempo circular de la naturaleza, es un tiempo en constante construcción. Un claro ejemplo de esta temporalidad distinta es la proporcionada por W. Benjamin en *“Sobre el concepto de historia”* que se expuso anteriormente. Esta nueva concepción se puede entender como una crítica a la noción de progreso que aparece en la modernidad, crítica que, a su vez, Koselleck asume, al referirse a un tiempo moderno anómalo, que suprime cada vez más una auténtica experiencia del tiempo en la separación del pasado y el futuro.

Desde la caída del muro de Berlín en 1989, el tiempo adquiere una nueva importancia y pone en su centro al presente. Este cambio se inicia en los sesenta y setenta con la crisis del estado del bienestar construido tras finalizar la segunda guerra mundial sobre la solidaridad social y la búsqueda y creencia de un futuro mejor. Sin embargo, la crisis del estado del bienestar, el aumento de las demandas de la sociedad de consumo, la búsqueda de beneficios con una obsolescencia cada vez más rápida de cosas y personas, un mundo donde *“La productividad, la flexibilidad y la movilidad han llegado a ser los nombres maestros de nuestros administradores”*, han propiciado el pleno asentamiento de este régimen de temporalidad presentista. (Hartog F. 2003:125). Solamente existe la inmediatez de la noticia, de la imagen y del consumo, el tiempo presente en el presentismo, es dinero y es mercancía.

Se desea lo inmediato, es la sociedad de la velocidad, la instantaneidad y de la impaciencia. Paul Virilio nos explica que se ha producido una destrucción de la experiencia básica del tiempo en su triple dimensión, pasado, presente y futuro, a partir del concepto de inmediatez como consecuencia del cambio de una velocidad mecánica a una velocidad de comunicación que ha impuesto el tiempo real y la necesidad de reacción inmediata. Estamos ante un cambio de época en donde predomina la desorientación, en el que las tecnologías han transformado nuestra forma de comunicarnos, de vivir, de informarnos, de relacionarnos con el mundo; también de hacer política, como se está comprobando la influencia en las elecciones norteamericanas, o en las convocatorias de movimientos sociales 15 m.

Poco a poco la sociedad moderna secularizada ha ido sustituyendo valores, lazos, costumbres, formas de relación, ideologías, creencias religiosas, es decir, todo un sistema que provenía del pasado y que nos informaba de nuestra posición en el mundo y nos daba apoyo, horizontes de experiencia, y lo ha sustituido por el consumo inmediato y lo nuevo constante. Como individuos estamos perdidos sin referentes y como ciudadanos, nuestras expectativas respecto a la política han cambiado: el mantenimiento de la paz social, la prestación de servicios y la búsqueda del progreso eran las tareas que se les suponía a los

gobiernos. Ahora esta creencia se ha desvanecido, puesto que el futuro prometedor ya no existe.

“El presente es el único horizonte”, y paradójicamente, “el presente, en el momento mismo en que se realiza, desea ser considerado como ya histórico, como ya pasado”. (Hartog F, 2003: 127). El último tercio del siglo XX ha dado lugar a un “presente masivo, agobiante, omnipresente, que no tiene más horizonte que sí mismo, que crea cotidianamente el pasado y el futuro que, día tras día, le es necesario”. (Hartog F. 2005: 11)

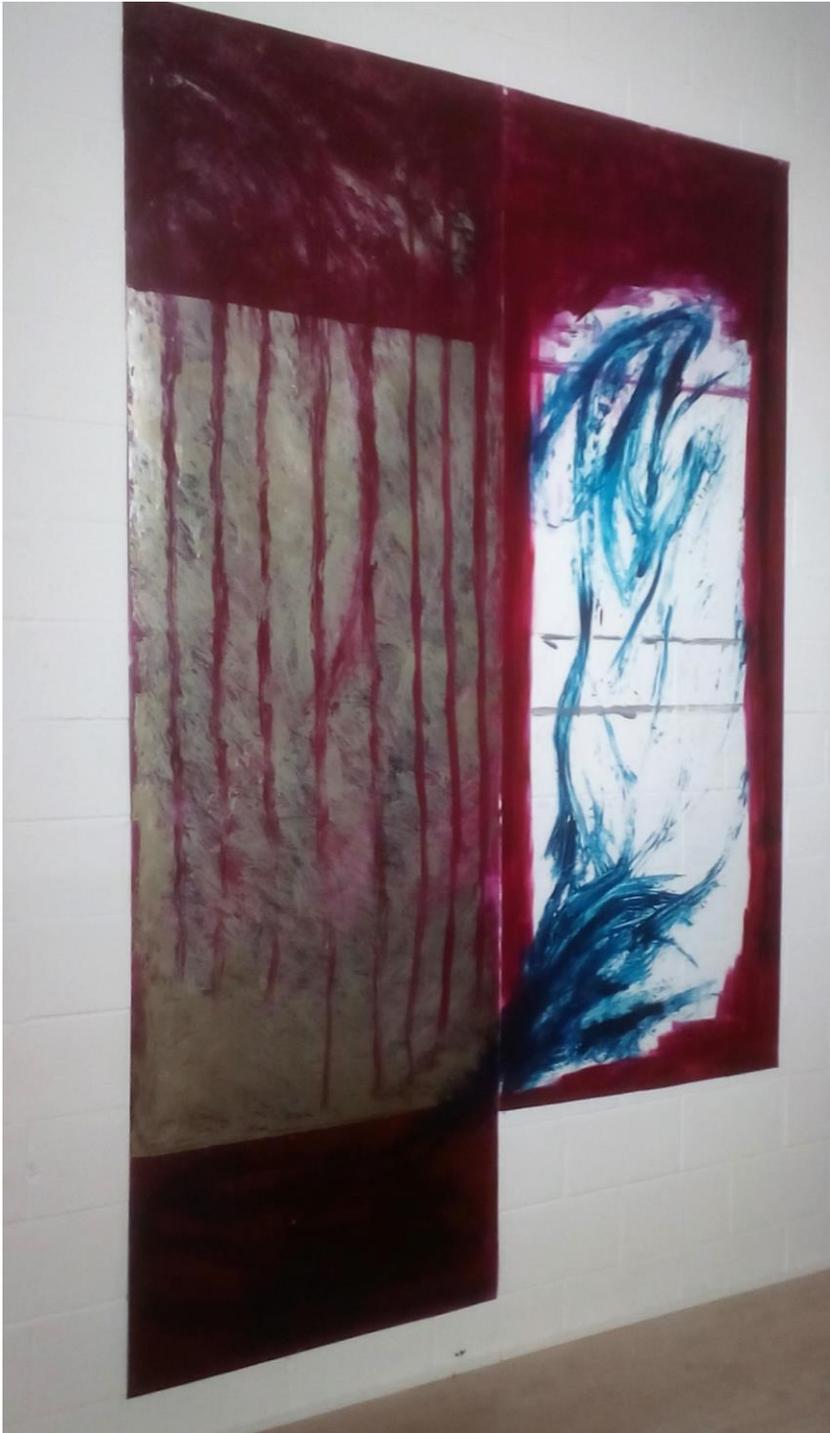


Figura 42. Aportación número 3, El río del tiempo, como tiempo presente, flujo ocluido.

El ensayo de José Lezama Lima: "Confluencias", de 1968 comienza con el siguiente párrafo:

"Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se encuentra en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del paraíso. En los reflejos de sus ondas desfilan el vestíbulo del farero, el árbol del coral, la cadena del ojo del tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas y el reposo del perfecto". (Lezama Lima J. 1968)

Puede ser el río del tiempo o no. Lo que no sabemos es si nos lleva a las puertas del paraíso. Es un tiempo enredado y confuso que se enrosca sobre sí mismo. Como ese presente masivo y agobiante que no tiene más horizonte que sí mismo, que desea ser ya histórico.

El río del tiempo conecta con la obra de Morris Louis que vertiendo directamente la pintura del tubo enfatizó la fluidez de la pintura y con la obra de Linda Benglis que se desparrama por el suelo y las paredes y elimina los límites entre la pintura y la escultura, gotea y vierte pintura, pero lo hace directamente sobre el suelo y las paredes, prescinde del lienzo o soporte y se distancia del expresionismo abstracto. Esta obra se ha trabajado con el tubo directamente y con las manos. Tanto el plástico como el procedimiento conllevan fluidez, una corriente que se retuerce en sí misma, como el presente.

En esta obra tenemos que hacer unas observaciones sobre el espacio, pues tiempo y espacio están presentes en ella a pesar de estar situada en un plano bidimensional y ser "pintura". Una vez producida la entrada del tiempo en la práctica artística, también el espacio tuvo una nueva aceptación y uso. R. Krauss llegó a la conclusión de que, desde el minimalismo, *"Muchos artistas habían prescindido del objeto para crear un "sitio", un sitio alterado, espacio público o privado, en general galerías, en el que el artista había intervenido".* (Krauss R. 2006:540). Un espacio que no es arquitectura ni es paisaje, sino una combinación de no arquitectura y arquitectura, de no paisaje y paisaje, que se pueden llamar sitios marcados. *"No paisaje, no arquitectura que pueden ser definidos ya no negativamente, sino por expansión. Se genera así el campo expandido. Entre los años 1968 y 1970, varios artistas, Robert Morris, Richard Serra, Robert Smithson, Michael Heizer entre otros empezaron a situarse en ese lugar"* (Krauss. R. 1979).

Rosalind Krauss habla de escultura, pero entiende que su teoría del campo expandido puede extenderse a la pintura:

"En el posmodernismo la práctica no se define por un medio sino por las operaciones lógicas. De esta forma, el campo ofrece unas posibilidades al artista para que ocupe y explore y utilice. El espacio para la pintura seguiría la misma lógica, una expansión y asimilación de otros medios antes autónomos y separados". (Krauss 1979).

La solución para R. Krauss es que el espejo y la ventana se multipliquen, es decir, confía esta expansión a la fotografía, el vídeo, el cine, pero no a la propia pintura. Esa es su fórmula para la expansión que si obtiene la escultura.

La pintura tiene una lógica interna, unas reglas en las que también se asientan convenciones técnicas, estéticas y perceptivas. Esas reglas se resumen en dos metáforas, el

espejo y la ventana. Aunque han sido superadas ampliamente, la pintura se asocia con la bidimensionalidad y en un soporte colgado de la pared.

Si las convenciones, el soporte y la lógica espacial, en las que se ha sustentado tradicionalmente la pintura desde el Renacimiento, una lógica que ata la pintura a un objeto bidimensional, delimitado por un marco y en cuya superficie se representan imágenes estáticas, se cuestionan, se puede ampliar el campo. Un campo que admite términos anteriormente prohibidos a la pintura y que puede asimilar prácticas complejas, impuras o diferentes, por ejemplo, se pueden asimilar las bandas de Daniel Buren que salieron de la pared y de la galería. Entonces sí se habría producido la verdadera ruptura posmoderna en la pintura.

Si se rompen estas convenciones y se adopta el método de Krauss de su negación, se pueden recoger determinadas prácticas pictóricas como el collage, que desde las primeras vanguardias, hasta la actualidad, han afrontado la pintura desde la negación del soporte material, como las prácticas que rompen la convención espacial del cuadro-ventana, la pintura que no se desenvuelve en un objeto-cuadro, que no está delimitada por un marco cuadrangular. También se asimilarían las obras de aquellos artistas que rompen el plano del lienzo y del muro, la pintura que traspasa los límites físicos de la superficie, que avanza hacia el espacio tridimensional.

“La ruptura de las convenciones clásicas de la pintura no da un número cerrado de soluciones sino al contrario, conduce a una expansión de la pintura. Rompe sus límites físicos, dimensionales, las convenciones técnicas, las reglas para hacerla y niega también, como consecuencia lógica, las convenciones perceptivas, las reglas para observarla: cambia su relación con el espacio, el tiempo y el espectador. La pintura se desenvuelve en el campo expandido”. (Fernández Fariña A. 2010:55-59)

Esta obra en plástico es una pintura expandida pues no se agota en el formato bidimensional de la pared, sino que se prolonga en el suelo, doblándose, siguiendo los significados de la obra, se realiza en otro soporte, busca otro medio. Al amparo de esta argumentación hoy podemos preguntarnos no qué es pintura, sino qué no es pintura.

Volviendo a la descripción del tiempo “hoy”, antes de fin de siglo la revolución digital y el consumo redujeron el tiempo a un presente continuo. La inmediatez, el presentismo, la prisa, la sensación de falta de control y los ritmos rápidos invadieron nuestras vidas y sociedades. Este ritmo acelerado marcado por las comunicaciones deja espacios de tiempo cada vez más reducidos para experimentar el presente y este presente se convierte rápidamente en pasado. A la vez, se plantean unas demandas cada vez más exigentes a un futuro en el que por otra parte, no creemos. Es un presente que tiene en cuenta las catástrofes del pasado reciente que intenta no se repitan pero que amenazan volver, y las catástrofes que se anticipan del futuro que intenta evitar. El futuro ya no es una promesa, se convierte y se siente como una amenaza de la que somos todos responsables. Se explica así el actual aumento de convicción de lo irreparable y de lo irreversible, la insistencia en actitudes de precaución y responsabilidad.

Estas amenazas para el futuro son producto de dos procesos: la acelerada expansión de lo digital dentro de las condiciones que establece la globalización y la amenaza de catástrofe ecológica. En los dos casos el tiempo amenaza con perderse después de un posible desastre.

Hoy, en la revolución digital, en el poscapitalismo del mercado global, el tiempo se ha acelerado. Juan Martín Prada, en “Otro tiempo para el arte”, nos habla de *“un tiempo acelerado en el que parece imposible no caer en el no hay tiempo que perder y en la ansiedad que esto conlleva”*. (Martín Prada J. 2017: 57) *“El nuestro es un tiempo que ha domiciliado la velocidad”*. (Virilio P. citado por Martín Prada J. 2017: 57). Cita también a McLuhan quien

diagnosticó que *“la velocidad electrónica tendía a abolir el tiempo y el espacio de la conciencia humana al eliminar cualquier demora entre el efecto de un acontecimiento y el siguiente. Los medios nos llevan a un vivir con el tiempo, no en el tiempo, una desaparición del aquí por un ahora permanente”*. (Martín Prada J. 2017: 57). Es el tiempo de la velocidad, como el tiempo cinematográfico caracterizado por no presentar los tiempos muertos, tiempos de lo humano no mercantilizarles.



Figura 43. Aportación número 1.

Frente a la aceleración tiempos lentos, quietos, que hacen su trabajo

Rosalind Krauss en *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, expone que Duchamp, en la realización de *El gran vidrio*, *“se fijó con todo cuidado en ciertos lugares en donde el polvo se había pegado durante meses de inactividad. O se pegaron en su superficie formas de plomo y trozos de alambre”*. (Krauss R. 2006:154).

En este trabajo se hace una aportación a la ruptura del tiempo lineal, en *Actividad del tiempo*, se habla del tiempo como agente y con ello, de su contrario, del tiempo improductivo, del dejar hacer, del azar. Las formas se han realizado por medio de la gravedad pues al dar inclinación a cada recipiente, la pintura líquida se ha derramado y se ha configurado ella misma en un sólido con la fuerza de la gravedad y el paso del tiempo.

La obra está hecha por el tiempo, no finge o representa el paso del tiempo, lo ejecuta materialmente. El tiempo no tiene solamente un contenido simbólico sino que funciona como agente que realiza el significado de la obra y la obra misma. Es una obra de proceso, encuadrable en el *Process Art* o el movimiento *Antiforma*, en los postulados de Robert Morris antes expuestos en su artículo y en la 4ª parte de las *Notas sobre la escultura*, y en sus obras, como los fieltros que se dejan caer con la fuerza de la gravedad. Es un material frágil, efímero y en este sentido se puede citar a las obras que trabajan con lo efímero de los materiales como por ejemplo Eva Hesse con su obra *Expanded Expansion*.

Spiral Jetty de Robert Smitschon construida en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah, es una espiral en sentido contrario a las agujas del reloj hecha con rocas negras de basalto y tierra, es otro ejemplo de una actuación del tiempo, en este caso doblemente, pues se hizo para que el tiempo y los elementos trabajaran sobre ella, después, la espiral quedó cubierta por el agua, pero en 2002 emergió cubierta de cristales de sal. *“El tiempo convierte las metáforas en cosas”* dice. (Smitschon R, 2006: 34)

Conlleva seriación, negación de la autoría, alcanzar el significado con la suma. En este sentido podemos encontrar referencias en Allan Maccollum en cuanto a la disposición seriada, repetida, de los objetos y el juego de color, así como el empleo en ese juego de los

elementos pictóricos alterando su cometido inicial. Usa moldes en los que deja la huella del trabajo manual que hay detrás de ellos. El foco, señala el propio Maccollum, se encuentra,

“En qué clase de símbolos utilizan las personas para representarse a ellos mismos y los grupos de personas que se identifican con ellos. Empecé a pensar acerca del proceso de formación de nuestras identidades y el papel que juegan en todo ello el intercambio de obras de arte y de otros objetos”. Con su método pretende que “Cada objeto sea único pero está producido para que dé la sensación de multitud. Eso requiere tener una doble perspectiva simultánea, por un lado fijándose en el objeto individual y, por otro, en la masa”. (Maccollum. Bernard. 2008)

Esta obra es el reverso de lo que para el historiador Reinhart Koselleck es el tiempo histórico desde la modernidad que corresponde a una asimetría cada vez mayor entre el pasado y el futuro. La diferencia entre tiempo de experiencia y tiempo de expectativa ya no existe, solo una heterocronía constante, un vivir en forma multitarea, siendo productivos siempre, pues los tiempos improductivos han sido excluidos.

“La modernidad, con su progreso imparable, rompe con el mundo campesino artesano anterior al siglo XVII basado en la continuidad del pasado y el futuro, de forma que las expectativas se nutrían de los antepasados y luego lo eran para los descendientes. La modernidad basada en el progreso promete cambio. Ahora, el ritmo acelerado del mundo moderno definido por los desarrollos en las comunicaciones y las tasas de producción dejan a los agentes humanos con espacios de tiempo más reducidos para experimentar el presente «como el presente», una brevedad en aumento por la que la temporalidad autoacelerada «se escapa hacia un futuro» mientras plantea unas demandas cada vez más exigentes a dicho futuro”. (Koselleck R. 1993:333)

Respecto al futuro, en opinión de Frederic Jameson, *“nuestras expectativas se refieren cada vez más a un no futuro, se anticipa la catástrofe final, vencido el optimismo del progreso creciente y la producción sin fin”*. (Jameson, F 2005: 22) La fe en la ciencia y la tecnología conjuraban las preocupaciones, los avisos. En las últimas décadas del siglo se destierra la utopía del progreso, de la sociedad feliz y se adopta una visión, una casi seguridad, de que el futuro está en peligro.

La página web generalizada atrapa y dispersa nuestra atención y nuestras relaciones. Estas se desmaterializan, la compañía falsa se une a la soledad extrema, nos movemos todos igual en un tiempo sin tiempo mercantilizado y con idénticos referentes. Se produce una sincronización en masa de conciencias y de culturas, mediante la homogenización, la redundancia y aceleración y como resultado, se neutraliza la visión y el consumo cultural.

Una vez que el planeta ha sido colonizado comienza la colonización del tiempo, la colonización de la mente y de la percepción. Esta colonización se une con la hipervigilancia de cámaras de seguridad y satélites, robo y venta de datos, seguimiento y reconstrucción de nuestras vidas en nuestros íntimos deseos por las visitas que hacemos en la web, ¿dónde estamos respecto a 1984?.

En 1984 Pierre Nora, en el primer volumen de Lieux de mémoire, en la introducción titulada “Entre la historia y la memoria”, expone la problemática con la que la memoria desafía a la historia:

Las “catástrofes”, los “cataclismos” o los “acontecimientos límite”, entre las tantas denominaciones que han recibido los genocidios, terrorismos de estado y crímenes en masa del siglo XX, pusieron en cuestión esa separación del presente con el pasado. El pasado reciente se transforma en deuda, en culpa, en memoria, en justicia, en fin, en un pasado que no termina de pasar, en un pasado presente. El pasado es devorado por el presente, el movimiento teleológico hacia el futuro es reemplazado por un ajuste retroactivo del pasado. Ni pasado, ni futuro, el presente omnipresente del régimen de historicidad presentista se ve reflejado en una historia del presente que no puede, ya, concebirse ni objetiva ni distanciada del pasado.” (Nora P. 1984: Introducción)

La historia de los hechos tenía por objeto aquello que era ejemplar, ahora ese objeto se sustituye por lo que no debe repetirse jamás, el futuro alecciona al pasado.

El historiador, ya que se desprecia el pasado, ha pasado a ser un experto de la memoria. El dominio del presentismo ha ocasionado que se ponga atención en la conservación y defensa del medio ambiente, el deseo de preservar el patrimonio contemporáneo y la transformación de la memoria. Asociada a la memoria, se considera que todo es patrimonio, lo natural, lo vivo, lo inmaterial, lo genético y lo ético.

Por último, si tenemos en cuenta que son las experiencias de ruptura de la linealidad temporal el medio para subvertir y escapar de lo redundante del tiempo cronológico moderno de siempre lo mismo, estas experiencias sería la forma para poder pensar una sociedad mejor. Firth & Robinson nos muestran las propuestas temporales de algunos autores:

Nietzsche propondría una utopía de la abundancia con su reivindicación de la procesualidad y del eterno retorno. Benjamín, una recuperación en el futuro de las posibilidades perdidas en el pasado. Recogiendo el modelo de tiempo de Bergson, Deleuze defendería una experiencia de múltiples pasados y presentes en un instante pleno –kairós- donde se amalgama una riqueza enorme de posibilidades. Finalmente, Agamben apostaría por una alteración de la percepción para transformar la experiencia del tiempo en un presente pleno. Este nuevo modo de percepción rechazaría el pasado objetivo y el futuro negativo y dotaría al ser humano de la libertad para apropiarse, de modo lúdico, de su temporalidad y de su proyecto. (Firth & Robinson, 2005: 389)

CONCLUSIONES

Tiempo e historia no son conceptos neutros. La historia depende de quien la ordena, clasifica y cuenta, es decir, de los que en cada sociedad ocupan el lugar necesario para ello, el lugar dominante. El modelo temporal o régimen de historicidad depende de cada época o sociedad y se conforman mutuamente.

El tiempo continuo se instala en la antigüedad grecorromana con la reducción del tiempo al instante. El instante se mantiene hasta nuestros días junto con el carácter rectilíneo de la cristiandad, primero hacia la redención, y en la modernidad hacia el progreso. El modelo secularizado hacia el progreso deviene a partir de 1989 en un modelo vertiginoso y globalizado pero sin fin, sin futuro, no hay fe en el progreso sino preocupación y miedo. Esta situación no es solamente social, no es meramente externa, sino que en tanto afecta al conjunto de nuestras vidas, es también interior.

El arte, todo el arte, no puede quedarse al margen de la vida porque forma parte de ella, y por lo tanto de la experiencia temporal que, como hemos visto es consustancial, es hecha y hace a la sociedad en que vivimos. Más aún ahora, en donde la velocidad es nuestra forma de vivir y la producción acelerada incide directamente en los ecosistemas. El arte no puede perderse en ilusionismos de pureza, belleza ni principios teóricos. Hay una responsabilidad en el artista como interpretador médium de lo que acontece. El artista pone en conexión los tiempos y los hechos, saca a la superficie aquello que ocurre y se lo entrega al espectador para que este termine la obra en sí mismo compartiéndola. De esta forma se produce un movimiento liberador, un intento de hacer historia, es decir, de escapar de la redención final al ahora pleno.

Las obras presentadas trabajan con la ruptura del tiempo único, del tiempo continuo o histórico. Se trabaja desde diferentes planteamientos en diversos aspectos temporales: La inactividad o actividad del tiempo, tiempo ejecutor, tiempo materia, tiempo improductivo; en las esculturas en metal se da una ruptura del tiempo lineal mediante la penetración y ruptura física de la sucesión y la condensación del tiempo en los nudos y ritmos naturales, en el recuerdo; el flujo del tiempo y la encarcelación del tiempo o el poder del reloj como limitador de la libertad y de la acción plena. El común denominador es la suspensión o interrupción del tiempo como reacción necesaria al tiempo impuesto, la búsqueda y la afirmación de la existencia de "otros tiempos".

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes principales

- Agacinski S., (2009). Tiempo, modernidad y nostalgia. Buenos Aires. la Marca editora
- Agamben G., (2001). Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo. Buenos Aires. Adriana Hidalgo
- Agustín S.,(2009). Libro undécimo de Las Confesiones, libro XI. Madrid. Tecnos.
- .Aristóteles. (1995). La Física. Barcelona. Planeta de Agostini. Gredos, S.A.
- Attali J., (1985). Historias del tiempo. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Augé, P., (2003). El tiempo en ruinas. Barcelona. Gedisa.
- Bal, M. (2016). "El trabajo del reloj". *Revista de estudios visuales*. Fecha consulta: 06/03/2018. Disponible en: <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo>.
- Benjamín W.,(1927). El libro de los pasajes. Madrid. Akal.
- Benjamín W.,(2005). Tesis sobre la historia y otros fragmentos, México D.F. Ítaca.
- Capdevila P. (2015). "El tiempo en las instituciones". *Nómade, arte y pensamiento*. Fecha de consulta 20/03/2018. Disponible en <http://www.espacionomade.com/es/numero/el-tiempo-en-las-instituciones/expo/ucronias-en-arte-contemporaneo/>
- Didi Huberman G., (2015). Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora..
- Firth & Robinson, (2005) Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción, Madrid. Akal.
- Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. Méjico. Siglo XXI
- Goldsworthy A.. (2000). Time. Londres Thames & Hudson.
- Guasch A. (2000). El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid. Alianza Editorial.
- Guasch. A. (2016). El arte en la era de lo global. 1989/2015. Madrid. Alianza Editorial.
- Fernández Fariña A. (2010). "La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind Krauss". *Cultura, ciencia y tecnología, volumen 2, nº3, Madrid*. Eneas Editorial. Fecha de consulta: 06/06/2018. Disponible en <https://www.researchgate.net/.../315459094>
- Foster H. Krauss R. Bois Y. Buchloh B. (2006). Arte desde 1900.Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad. Madrid. Akal.
- González. C. (2014). "Arte, tiempo y performatividad, un comentario sobre las vanitas contemporáneas". *Revistafakta*. Fecha consulta 05/03/2018. Disponible en <https://revistafakta.wordpress.com/>
- Hegel G. W. (1997). Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Madrid. Universidad.
- Heidegger M. (1997). El ser y el tiempo. Méjico. Fondo de Cultura Económica.
- Hartog F. (2003). Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris. Seuil.

Hartog F. (2005). "Tiempo y Patrimonio", *Museum International Diversidad cultural y Patrimonio de la UNESCO*.

Hernández-Navarro, M.A. (2016). "Habitar el tiempo". *Revista de estudios visuales*. Fecha consulta 06/03/2018. Disponible en <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo>

Jameson. F. (2005). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid. Akal.

Koselleck R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona. Paidós.

Krauss R. (1979). "La escultura en el campo expandido". *Revista. October*.

Krauss R. (2010). *Pasajes sobre la escultura moderna*. Madrid. Akal.

Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid. Akal.

Martín Prada J. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia. Sendema.

Nora P. (2008) *Lieux de mémoire*. Méjico. Trilce.

Platón. (1872). *Timeo o de la naturaleza*. Madrid. Independently published

Ricoeur P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México- Buenos Aires. Siglo XXI

Ross, McGill C. (2016). "La suspensión de la historia en el media art contemporáneo". *Revista de estudios visuales* Fecha consulta 06/03/2018. Disponible en <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo>.

Smithson, R. (1967). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey*. Barcelona, Gustavo Gili.

Speranza G. (2017). *Cronografías, Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona. Anagrama.

Virilio, P. (1980). *Esthétique de la disparition. Essai sur le cinématisme*. Paris. Ballan

Von Drathen, D. (2004). *Vortex of Silence. Proposition for an Art Criticism beyond the Aesthetic Categories*. Milán. Charta.

Fuentes secundarias

Basset. M. (2018). Extracto del artículo: "En las cocinas de una revolución en marcha". *El País*.

Documentos electrónicos:

Maccollum. Allan. Bernard. Paul 2008. Entrevista con Allan Maccollum <http://allanmccollum.net/allanmcnyc/mccollumtexts.html>. Vista el 18/06/2018

FIGURAS

Figura 1. Ilustración de Alicia en el país de las maravillas. John Tenniel.

Figura 2. Actividad del tiempo.

Figura 3. Vista vertical.

Figura 4, Proceso.

Figura 5. Detalle. Objetos.

Figura 6. Detalle. Objetos.

Figura 7. Detalle.

Figura 8. Las raíces, el resto, rastros, monumentos.

Figura 9. Proceso.

Figura 10. Primer libro.

Figura 11. Segundo libro.

Figura 12. Posición lateral.

Figura 13. Posición frontal, semiabierto.

Figura 14. Ruinas y monumentos. Las euphorbias.

Figura 15. Posición tumbadas.

Figura 16. Detalle.

Figura 17. Primer tronco.

Figura 18. Segundo tronco.

Figura 19 Posición vertical, segundo tronco.

Figura 20. Primer tronco. Vista lateral.

Figura 21. Primer tronco. Contraste.

Figura 22. Fotografía.

Figura 23. Proceso, planchas cortadas.

Figura 24. Partes con forma.

Figura 25. Acoplamiento, comprobación.

Figura 26. Resultado parcial.

Figura 27. Soldado.

Figura 28. Acoplamiento de piezas.

Figura 29. Detalle de corte para dar la curva.

Figura 30. Segundo tronco montado.

Figura 31. Vista prolongada en el suelo.

Figura 32. Vista vertical.

Figura 33. Alma y barro, tiempo afectivo.
Figura 34. Detalle.
Figura 35. Detalle.
Figura 36. Proceso.
Figura 37. Aportación número 2, parte primera, detalle.
Figura 38 Aportación número 4. Tiempo interior.
Figura 39 Aportación número 2. Parte primera.
Figura 40. Aportación número 2. Parte segunda..
Figura 41 Figura 41. Aportación número 5, detalle.
Figura 42. Aportación número 3, El río del tiempo.
Figura 43. Aportación número 1.