

SÍNCOPART

Compás Contemporáneo

Daniela Mastrangelo

SÍNCOPART

Compás Contemporáneo

Trabajo de Fin de Máster

Para optar al Título de Máster Oficial en Arte:
Idea y Producción por la Universidad de Sevilla

Autora

Daniela Mastrangelo

Firma del alumno

Tutor

Miguel Pablo Rosado Garces

Vº Bº del Tutor



Sevilla, Diciembre 2017.

RESUMEN

Sincopart es un proyecto de investigación sobre el "sentido del tiempo", el que quiere reinterpretar, al ritmo del mismo, objetos e imágenes del arte por estructuras musicales. Un compás contemporáneo que relaciona la métrica de la síncopa a la construcción intrínseca del tiempo dentro de una obra de arte. El trabajo quiere proponer, el estudio de las teorías relativas al concepto temporal, un análisis personal en el planteamiento de su forma representada en las distintas disciplinas artísticas. Un tiempo elástico que se modela a la historia y a su civismo íntimamente conectado a la existencia humana. Si existe una peculiaridad temporal registrada en la conciencia de la humanidad, tenemos el derecho a crearnos una métrica personal para componer la melodía de nuestra subsistencia terrenal.

PALABRA CLAVE

Tiempo, música, cine, ritmo, vida, arte contemporáneo.

ABSTRACT

Sincopart is a research project that investigates the "meaning of time", that which insists on being reinterpreted, at its own rhythm, of objects and art images by musical structures. A contemporary meter that relates the metric of syncopation to an intrinsic construction of time within a work of art. This project intends to propose by means of an investigation of theories relating to temporal concepts, a personal analysis based on its represented form in distinct artistic disciplines. An elastic time that is modeled on history and civility intimately connected to human existence. If a temporal peculiarity registered in human consciousness exists, we have the right to create our own personal metric in order to compose the melody of our earthly subsistence.

KEY WORDS

Time, music, cinema, rhythm, life, contemporary art.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
1.2. Metodología	16
1.3. Objetivos	17
1.3.1. Objetivo principal	
1.3.2. Objetivo general	
2. PRIMERA PARTE. APORTACIONES ARTÍSTICAS	
2.1 Aportación 1: <i>Polysemy</i>	
2.1.1 Catalogación de la obra	20
2.1.2 Proceso de creación-producción	25
2.2 Aportación 2: <i>Hypotesis</i>	
2.2.1 Catalogación de la obra	28
2.2.2 Proceso de creación-producción	32
2.3 Aportación 3: <i>Tithi</i>	
2.3.1 Catalogación de la obra	34
2.3.2 Proceso de creación-producción	39
3. SEGUNDA PARTE. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	
3.1 Polifonía temporal	45
3.1.1 Solfeo cronológico	46
3.1.2 Tono espiritual	50
3.1.3 Intervalo onírico	55
3.2 La melodía tiempo	59
3.2.1 Figuras: el latido de la creación	61
3.2.2 Silencios: ¿hablan entre ellos?	69
3.2.3 Ligaduras: timeline suspendido	76
4. CONCLUSIONES	87
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
5.1 Fuentes principales	91
5.2 Fuentes secundarias	92
5.3 Documentos en línea	93
5.4 Figuras	97
6. ANEXOS	
6.1. Anexo 1: <i>Breath of Eternity</i>	104
6.2. Anexo 2: <i>I.A. inteligencia artificial</i>	108
6.3. Anexo 3: <i>Un ploaung en noir</i>	112

1. INTRODUCCIÓN

“Tanto el tiempo del presente como el tiempo del pasado quizá estén presentes en el tiempo del futuro y el tiempo del futuro dentro del tiempo del pasado. Si todo el tiempo es un eterno presente, todo el tiempo es irredimible. Lo que pudo haber sido es un abstracto, una constante posibilidad perpetua en un mundo especular cerrado. Lo que pudo haber sido y lo que ha sido avanzan hacia un solo fin, siempre presente”
T.S. Eliot, Cuatro Cuartetos.

“No somos lo que pensamos que somos, cada persona es una colección de historias, presente, pasado, futuro, siempre cambiando, sumando, restando, ganando”
Félix González Torres, Untitled, en The Neverending Portrait.

El ser humano tiene la necesidad innata de elaborar expresiones artísticas partiendo de su situación existencial, la mía se revela en *¿Qué es el tiempo?*

He querido enfocar el trabajo de investigación de fin de Máster a la relación que los artistas tienen con este flujo intangible, pero mudable, que en cierto sentido manipula y recalca nuestras vidas. Me sumergí en conciencias y saberes distintos, investigué sobre su relatividad social, política, científica, humana y psicológica.

Consciente del hecho de que determinar el concepto tiempo es un arduo esfuerzo, prácticamente imposible, me he detenido sobre el describir e interpretar una parte de ello, por una lectura subjetiva de su sentido filosófico, científico y espiritual según el contexto histórico cultural, porque cierto es que el tiempo puede ir infinitamente en una dirección, pero la experiencia de tiempo puede extenderse en todas las direcciones.

El objetivo de este trabajo es la creación de un nuevo concepto denominado como *Síncopart*, el cual constituye una nueva correspondencia de relaciones entre las disciplinas artísticas y musicales relativa al tiempo. A partir de la observación de diferentes formas de trabajo en el campo del arte interdisciplinar, y de los patrones del trabajo creativo personal, tratar de crear las bases de un código interpretativo.

La idea de *Síncopart* se origina de hecho de una estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo del tempo que vincula una métrica entre música e arte.

El título es la interacción del concepto de síncopa, que es el fenómeno atado al ritmo destinado a crear variedad en el desarrollo de una pieza musical y de arte como medida de la expresión humana.

Si es verdadero que existen reglas bases de forma en el tiempo, por la composición de un ritmo de una partitura musical; ¿puede ocurrir analógicamente en el desarrollo creativo de un objeto artístico? ¿Cómo se podría traducir una síncopa en una obra artística?

La afinidad de las dos disciplinas ya ha sido ampliamente argumentada en el curso de la historia del arte. Pensamos en la elaboración de la teoría del color del científico Isaac Newton. En 1704, presentó su *Círculo cromático* (Fig.1.1.), un diagrama subdividido en porciones donde cada subdivisión correspondía a un color, estos últimos fueron asociados con las notas musicales, es decir la amplitud de los sectores se basó en las proporciones de una entera octava de la escala musical. Desde finales del siglo 1800, sonido e imagen se convierten en una gran fuente de inspiración para los artistas, un hilo, que hasta ahora, pone la música en conexión con la producción del arte moderno y contemporáneo. La atención por la dimensión musical parece caracterizar la reflexión teórica y la práctica pictórica de algunos entre los más significativos representantes de la vanguardia artística. En particular el artista ruso Vasilli Kandinsky encuentra en la especificidad de los lenguajes y las formas musicales los estímulos para una reelaboración completamente original de la forma pictórica. Incluso no dedicándose de manera exclusiva a la música, Kandinsky se sirve de ella en la casi totalidad de sus escritos teóricos, como modelo capaz de hallar en la especificidad de los mismos medios expresivos nuevas posibilidades formales.

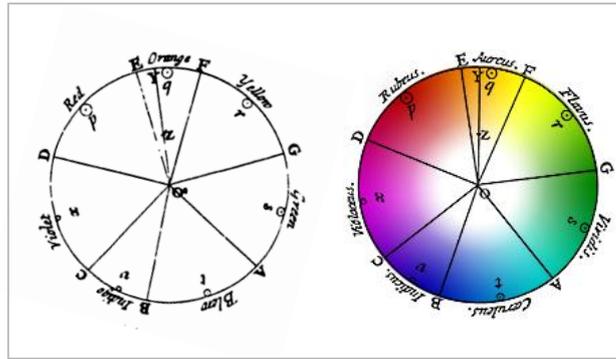


Fig.1.1. Isaac Newton, *Circulo cromático*, 1704

En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el ánimo. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. (Araldo, 2002:54)

El artista exploró la relación entre el color y el timbre, cualidad que caracteriza un sonido, uniendo el color al sonido de cada instrumento musical, entre la altura de las notas y el tono de los colores. Kandinsky utilizó términos musicales como títulos para algunos de sus cuadros. Recordamos, en efecto, su grande admiración y amistad con el compositor austríaco Arnold Schönberg, al cual, durante un concierto en 1911 en Múnich de Baviera, quedó profundamente deslumbrado por su exaltación musical, tanto que decidió de dar forma a sus impresiones, con su célebre obra maestra: *Impresione III: Concierto* (Fig.1.2.)



Fig.1.2. Vasilli Kandinsky, *Impresione III: concierto*, 1911

Sería suficiente pensar en la pintura como una sinfonía: tal como es imposible componer una melodía armoniosa disponiendo al azar las notas sobre el pentagrama, del mismo modo es imposible crear un cuadro sugestivo utilizando pinceladas casuales [...] el arte es como la música. (Araldo, 2002:80)

Entre sus contemporáneos músicos, también las investigaciones del compositor ruso Alexander Scriabin establecía una tabla de equivalencias entre los tonos de los colores y la música, construyendo un "piano de luz". (Fig.1.3) Una teoría que Scriabin aplicó a su obra orquestal *Prometeo: A Poem of Fire*, 1908, pero que no logró nunca realizar

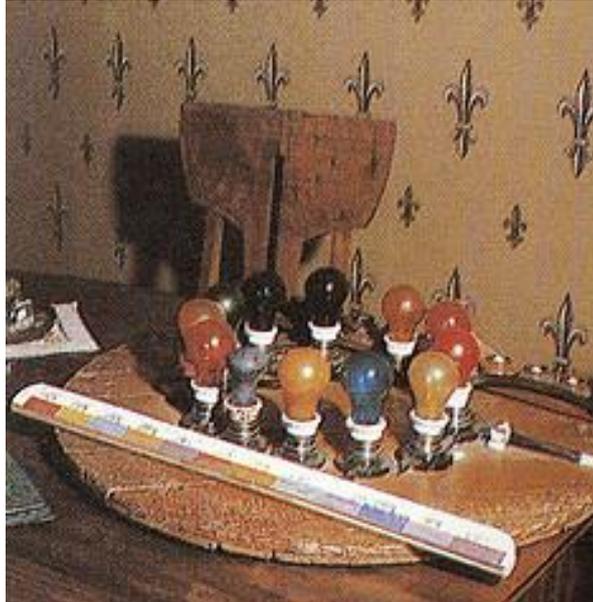


Fig.1.3. Alexander Scriabin, *Teclado de luz*, 1910

Solo en febrero de 2010, después 100 años, Anna Gawboy, en la Escuela Yale de la Música intentó realizar el trabajo final del compositor: Anna trabajó en estrecha colaboración con Toshiyuki Shimada, de la Orquesta de Sinfonía Yale, y Justin Townsend, un diseñador de iluminación.

Una sinfonía de sonido y luz que se realizó en Nueva York (Fig.1.4.); una performance de sinestesia de percepciones visuales y auditivas, donde los sonidos y la música evocan simultáneamente la visión de colores. “Un agitarse y un flamear han comenzado, y lo que flamea y se agita es uno. No distingue multiplicidad alguna. Ese uno es lo opuesto a la nada, es el todo, soy todo”. (Arnaldo, 2002:44) También el músico francés Oliver Messiaen percibía los sonidos como colores; “en el propio cuerpo de sus partituras, nos encontramos pasajes de enorme potencia descriptiva sobre el color, llegando a proyectar una guía sobre el tono de determinados pasajes musicales. Hay que decir que, más que los sonidos, percibe los intervalos como colores.” (Blanco 2000:11)

En realidad, los sonidos, al observarlos con claridad e imparcialidad, no soy otro que un tipo particular de vibraciones del aire y, como tales, golpean el órgano sensorial interesado o sea la oreja. Conectándolos, en cambio, entre ellos en un modo particular, ellos suscitan algunas sensaciones artísticas y, si me permite, también espirituales. Ahora, ya que esta capacidad no es para nada innata en el individual sonido, también debería ser posible, a determinadas condiciones, provocar tales efectos con algún otro material: haría falta tratar estos materiales como los sonidos, lograr, sin negar su sentido de material, a derretirlos en formas y figuraciones, prescindiendo de aquel sentido, después de tenerlos medidos, como se hace con los sonidos, según el tiempo, la altura, la amplitud, la intensidad y muchos otros parámetros; ser capaz de ponerlos en contacto él un con los otros, contestando a leyes más profundas de lo que no lo sean las leyes del material, o sea con base en las leyes de un mundo que fue edificado por su creador teniendo en cuenta la medida y el número.
(Pieri, 2004:9)

Pues si imaginamos que se pueden determinar formas y figuras tratando el material como los sonidos, ¿Se podrían determinar formas y figuras tratando el material como el tiempo?

El ejercicio de la imaginación se afirma como un despliegue de visualizaciones que tienen sobre el sujeto los efectos de un viaje narcótico, en el cual se desenvuelve el museo imaginario.

“El valor del modelo de la música, que presta, por así decirlo, su impulso direccional a la pintura en ese descubrimiento de una realidad visual más profunda, tiene que ver no solo con la competencia filosófica que se había atribuido al arte musical como medio de conocimiento, sino también con su efecto sobre la percepción del tiempo.” (Arnaldo, 2002: 24). Transcender el tiempo para conseguir su percepción y representación. Reconocer reglas donde la temporalidad se convierte en la base de un discurso creativo y la función del objeto en el símbolo de un criterio interpretativo.



Fig. 1.4. Orquesta de Sinfonía de Yale, Concierto *A Poem of Fire*, New York, 2010

El artista Franz Marc afirmaba que “Espacio y tiempo, color, sonido y forma son solo forma de percepción, que proceden de la estructura mortal de nuestro espíritu [...] Pero que las obras de arte despiertan sensaciones cromáticas y espaciales, que la música muestra la temporalidad rítmica del acontecer, es a su vez, tan solo a percepción, que es mortal, antiartística, falsificación de lo inmanente del arte. De esos pensamientos proceden las ideas de nuestro arte. (Arnaldo, 2002:45)

Los códigos de relación entre arte y música se renuevan, la exploración del valor tiempo se expande. El análisis de intercambio de similitud entre las dos disciplinas no ocurre sólo por el sonido y el color, sino también a través del tiempo. La teoría del músico/filósofo ruso Pierre Souvtchinsky sobre las estructuras rítmicas observaron que el tiempo puede ser sometido a procedimientos constructivos prescindiendo de las otras dimensiones.

El intento de fundar una temporalidad del ser distinguida por la de la existencia puede en efecto haber inspirado la doble constitución del tiempo musical, definido por Souvtchinsky, en los términos técnicos de música "cronométrica" y "no cronométrica". La teoría de Pierre Souvtchinsky, está en primera instancia un intento de aclarar sobre el tiempo musical y, en segunda instancia, una reflexión sobre la fenomenología del trabajo compositivo, si el compositor se haga dominar del tiempo, es decir de la misma interioridad, o bien esté capaz de tomar de ello el control a través de la construcción sonora. (Oliva, 2015: 188).

Este dominio del trabajo compositivo no define sólo la figura del músico, sino también la del artista. Pensamos en las 30 telas dedicadas a la fachada de la *Catedral de Rouen* (Fig.1.5.) realizada por el pintor francés Claude Monet, entre el 1892/1894. Lo que el artista trata de representar es la luz, y como logra modificar la percepción de la realidad. Así él representa la catedral en muchas horas del día y con muchas condiciones atmosféricas. Aquí mágicamente aparece un conocimiento que va más allá del puro estudio de la luz y sus pigmentos de colores. Monet demuestra, que la percepción de la realidad es distinta del conocimiento mental y racional de la misma. Puesto que al entrar en juego el fluir continuo y mudable de la luz y del movimiento cada instante de la percepción siempre es diferente de otro.



Fig. 1.5. Claude Monet, *Catedral de Rouen*, 840-1926

Un tiempo que corre como identidad fluida, inconscientemente el trabajo de impresiones del artista entra en un discurso filosófico de dos temporalidades distintas: “el tiempo que está mezclado con el espacio - materializado, pendiente de la duración exterior del mundo de las cosas- y el tiempo puro o tiempo interno, el tiempo que acontece en la vida interior de cada uno, el tiempo psicológico en el que el paso del presente al futuro es irreversible, pues en cada momento presente de nuestra vida influye todo nuestro pasado y el “yo” que en él actúa es producto de su experiencia.(Bergson, 1927:148)

Un tiempo de lectura visual comparable al tiempo de lectura musical que relaciona sus valores interiores y exteriores.

Si se prueba a reconducir las muchas concepciones del tiempo musical a las tradiciones filosóficas que las implican, se perfilan dos perspectivas que llamaré monística y dualística. A fundamento de la perspectiva dualística está la distinción dentro del tiempo del mundo, que es dado de modo objetivo y es mensurable, y el tiempo de la experiencia que se constituye por la conciencia. El tiempo puro es impensable para un monista. Cuando él habla de tiempo, no se refiere a una envoltura vacía que tiene que ser llenado de contenido: la característica particular

del tiempo musical depende bastante del tipo de acontecimientos que lo constituyen y de sus relaciones; aunque las secciones formales y la velocidad del curso puedan ser medidos, la experiencia de la música trasciende los hechos empíricos y los fenómenos calculables. En cambio, el dualista considera el futuro y el desarrollo como categorías que tienen sí validez, pero sólo iluminan una ladera de la problemática de sus actos y no de sus estados y de cuyo por tanto él dispone. (Bonito Oliva, 2015:124)

Una dualidad que en el trabajo quiero plantear considerando como vínculo icónico el "sentido" del tiempo, que Heidegger definió:

Aquello en lo cual se contiene la comprensibilidad de algo, sin que ello mismo aparezca ante la vista de manera explícita y temática. Sentido significa el hacia dónde del proyecto originario, desde el cual algo puede ser concebido como aquello que es, en su posibilidad. (Beciano Villalibre, 2010:22)

El objetivo de este trabajo no es solo crear una lista de todos los artistas que merece ser mencionados en una discusión sobre la temática del tiempo, sino también dar un sentido del espectro de motivación y expresiones que ellos tienen y están caracterizando la existencia creativa en este campo. Una propuesta personal, un reto a la interpretación del fenómeno temporal, estructurada según la manera de ejecuciones y de notaciones del ritmo musical.

El trabajo está dividido en dos capítulos: El primero, *Polifonía temporal*, una introducción genérica del concepto de tiempo lineal, cíclico y "puntillista" desde el punto de vista científico, filosófico y artístico asociado a obras de artes. El segundo, *La melodía tiempo*, la relación de las escrituras temporales musicales de la sincopa: figura, silencio, ligadura y su relación con las obras artísticas, que se suceden en la construcción del tiempo y su representación. Un mapa para construir un compás artístico contemporáneo, donde las analogías de las disciplinas, proporcionarán una visión artística para la exploración del tiempo que ocurre en el interior de las mismas composiciones musicales. Un viaje al ritmo en la creatividad donde las polifonías temporales, articulan la partitura de las invenciones artísticas, que como afirma Anne-Marie Duguet "no aparece solo como un tema recurrente, sino como un parámetro constitutivo de la naturaleza propia de una obra de arte" (Rush, 2010:12)

1.1. Metodología

Este Trabajo de Fin de Máster se plantea como un trabajo de carácter teórico-práctico. La metodología empleada en el bloque práctico se combina en la búsqueda expresiva de los intereses previamente presentados mediante fotografía, pintura, grabado y cera. En el bloque teórico la metodología se compone de dos sistemas de representación principal: el arte y la música.

El vínculo de unión entre las dos disciplinas será hallado por el tiempo, tratado desde una perspectiva analítica, para explicar su conexión con el interior de una obra de arte.

El trabajo está dividido en dos bloques de ritmo: el tiempo y la sincopa; cada una de las partes desarrolla una dialéctica, objeto/ imagen entre distintas disciplinas artísticas, que demuestra la interpretación de cada artista sobre el "sentido del tiempo".

En su planteamiento destaca la importancia existencial y temporal de las experiencias personales creando una conciencia donde se deja al espectador proactivo frente a la obra artística. En una contemplación donde lo íntimo se une con lo público y se hace realidad. Una realidad ideológica temporal o atemporal relativa a la percepción de un concepto universal, imposible de encerrar en un canon, pero habilitado para describirse en un ritmo. La reflexión personal del trabajo durante el proceso será el enlace entre teorías y prácticas para generar nuevos vínculos perceptivos.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivos generales

Los objetivos que pretendo alcanzar en este proyecto están relacionados con:

- Proyectar lecturas alternativas y vinculadas de la práctica artística pasada, presente y futura que permitan la investigación sobre sus diferentes medios expresivos.
- Establecer una coherencia conceptual que permita crear un puente entre la música y el arte a través del tiempo.
- Realizar una investigación seria y correcta que permita la apertura de nuevas interpretaciones temporales en la obra relativa al ámbito de la creación artística.
- Desarrollar una producción a nivel artístico que abarque diferentes conceptos de tiempo, que interviene en ese sector, con el fin de tener un impacto cronológico o no cronológico.
- Realizar un Trabajo de Fin de Máster que permita hilvanar disciplinas culturales dispares y que recoja la experiencia universal del tiempo.

1.2.2. Objetivos específicos

Síncopart presenta como objetivos:

- Recompilar y estudiar teorías fundamentadas en el concepto: el “sentido del tiempo”.
- Analizar como el tiempo afecta al significado del carácter de los objetos e las imágenes utilizadas por los artistas en su capacidad de evocar preguntas.
- Mostrar los condicionantes que combinan el tiempo con la transitoriedad de la existencia humana a través de la representación artística.
- Estudiar diferentes artistas y cuáles son sus similitudes con este estudio.
- Analizar la importancia que el tema tiempo musical y artístico, ha tenido dentro de la cultura desde sus orígenes hasta a las consecuencias de su continuidad temática desde el pensamiento pre-moderno hasta la actualidad.
- Poner en claro el vínculo propuesto entre música y arte
- Buscar otro nivel de lectura de la obra a través de las estructuras del tempo rítmico musical de la Síncopa.
- Plantear las posibles relaciones existentes entre música e arte en función de su formulación con respecto a la figura, al ritmo, al silencio y la legadura en su énfasis en la construcción del objeto o de la imagen.
- Presentar los diferentes conceptos de ideología y representación que el tiempo ha ido mostrando en el campo de la representatividad moderna a través la literatura, pintura, escultura, fotografía e cine.
- Generar en el espectador una reflexión sobre el paso de su vida terrenal

2. PRIMERA PARTE
APORTACIONES ARTÍSTICAS

2.1. Aportación 1

2.1.1. Catalogación de la obra

Polisemy

Fotografía impresa sobre madera con técnica mixta.
40x30 cm (4 piezas).

2016.



Fig. 2.1.1.1. *La Inocencia adulta*



Fig. 2.1.1.2. *La ley del viento*



Fig. 2.1.1.3. *El desafío de las almas*



Fig. 2.1.1.4. *El viaje desconocido*

2.1.2. Proceso de Creación-Producción

*“Una hora no es tan sólo una hora, es un jarrón lleno de fragancias,
de sonidos, de proyectos, de climas”*
Proust, En busca del tiempo perdido.

Polysemy es un proyecto artístico que nace por un interés de introspección acerca la relación entre el hombre y el tiempo. La investigación experimental sobre la narración del tiempo interior, donde la memoria, llena de referencias psicológicas, a través de imágenes fragmentadas reconstruye espacios mentales. La capacidad de estas imágenes de transmitir informaciones diferentes sobre objetos y fenómenos de la realidad de un tiempo íntimo y personal, que revela un intercambio constante entre diferentes identidades. El proyecto *Polysemy* nació de una reflexión sobre el concepto de cómo el ser humano vive su 'tiempo interior' en relación con el “tiempo externo”. En el interior de la conciencia no hay incremento de intensidad de la misma sensación, sino sucesión de sensaciones diferentes. La polisemia (del griego polysemos “con muchos significados”, como poly, “múltiple”, y sema, “signo”) en la semántica indica la propiedad que tiene una palabra/imagen/sonido para expresar más significados que se relacionan entre sí.

Pero ¿Cuáles son los significados si se compara la idea que el hombre tiene de la percepción del tiempo?

El proyecto está relacionado con la expresión del filósofo griego Heráclito, "Todo Fluye", que investiga sobre el tiempo incesable, específicamente en el interés de la forma en que cada individuo lo interpreta. El concepto de tiempo desde la perspectiva filosófica del francés Henry Bergson (1859) es muy interesante. Para él existen dos temporalidades distintas: el tiempo que está mezclado con el espacio -o materializado, pendiente de la duración exterior del mundo de las cosas- y el tiempo puro o tiempo interno, el tiempo que acontece en la vida interior de cada uno, el tiempo psicológico en el que el paso del presente al futuro es irreversible, pues en cada momento presente de nuestra vida influye todo nuestro pasado y el “yo” que en él actúa es producto de su experiencia.

Lo que somos se cifra a través del tiempo. En este proyecto he desarrollado mi conciencia del tiempo interno. Recogiendo imágenes de objetos de mi experiencia de vida, que reelaboro con una técnica mixta. La serie de obras están elaboradas, inicialmente con el ensamblaje de fotografías y sucesivamente tratadas con las siguientes técnicas: transferencias fotográficas, pintura al óleo, pintura acrílica, lápiz y cera.

Mi interés se centra en la teoría del "Tiempo Interior" del filósofo francés Henry Bergson, seleccioné una serie de imágenes personales para crear una obra por cada etapa de mi vida que marcó mi conciencia interior. El uso de la fotografía es fundamental para la construcción de la obra, porque los sujetos en el interior evocan eventos y memorias pasadas que con el paso del tiempo se difumina. La memoria del tiempo recóndito que se representa en su complejidad, no cronológica, se exhibe a través de solapamientos de imágenes. Las cuatro etapas de la vida tomadas en cuenta son: la muerte (*El viaje desconocido*), la pubertad (*La inocencia adultas*), el viaje (*La ley del viento*) y el amor (*El desafío de las almas*).

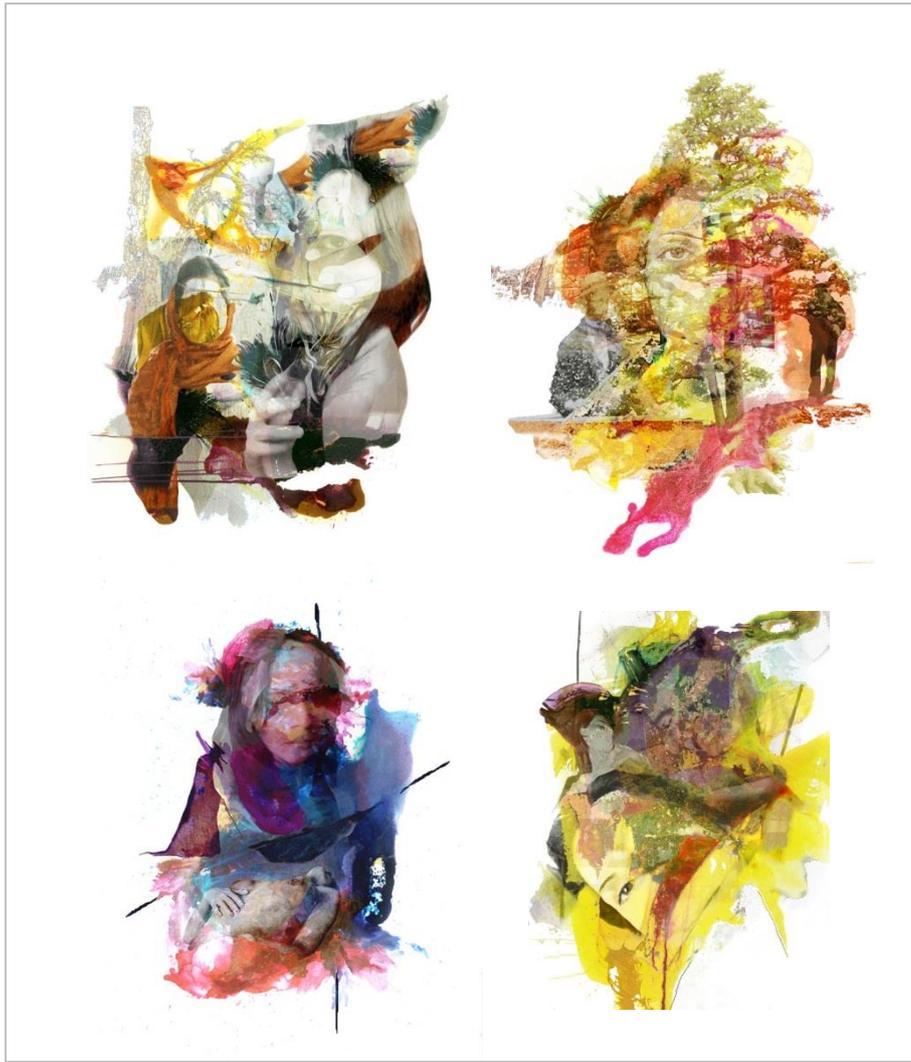


FIG. 2.1.2.1. Elaboración digital de las fotografías

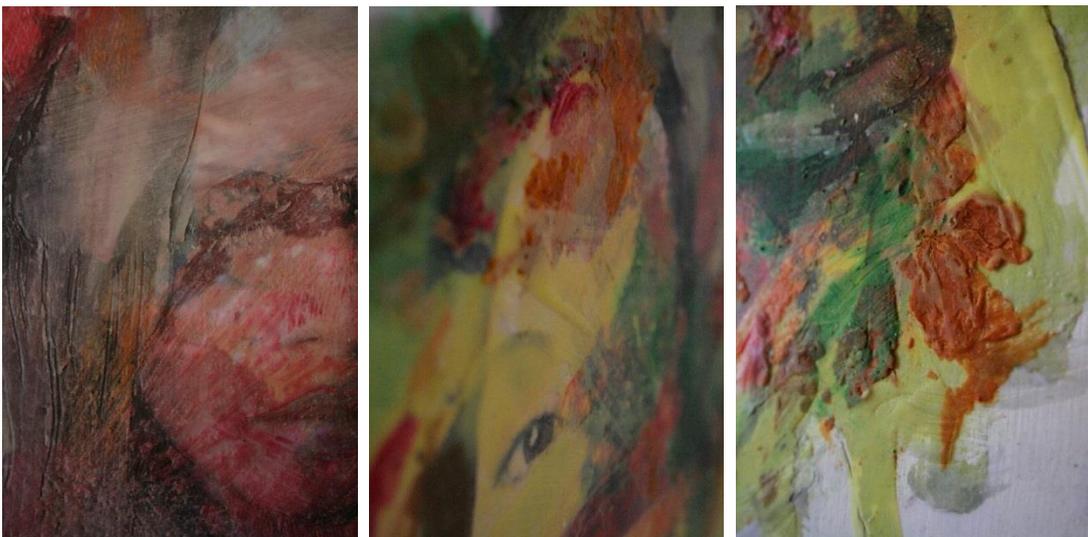


Fig. 2.1.2.2. Detalles de las pinturas



Fig. 2.1.2.3. Detalles de las pinturas

Cada etapa interna tiene su propio proceso de procesamiento temporal. Por esta razón las obras han sido tratadas con diferentes procedimientos artísticos y el material elegido ha sido estudiado por su peculiaridad; explorar el potencial de todos los materiales y mezclarlos creó unos efectos de cohesión de estructura semántica de la imagen y la mente. Así que el color al óleo es una simbiosis de un tiempo largo para aceptar ciertos estadios de la vida, o no aceptarlos. El color acrílico como símbolo de un tiempo rápido por la aceptación de los acontecimientos; El lápiz para dibujar líneas de comunicación entre distintos mundos interiores, y la cera como un vínculo de transformación. Con este proyecto he tenido la oportunidad de conocer y reflexionar sobre las puertas del inconsciente creando una superficie dinámica que ha dado más claridad a mi mapa de conceptos sobre el tiempo íntimo.

2.2. Aportación 2

2.2.1 Catalogación de la obra

Hipótesis

Fotografía.
20x40 cm (6 piezas).
2016.

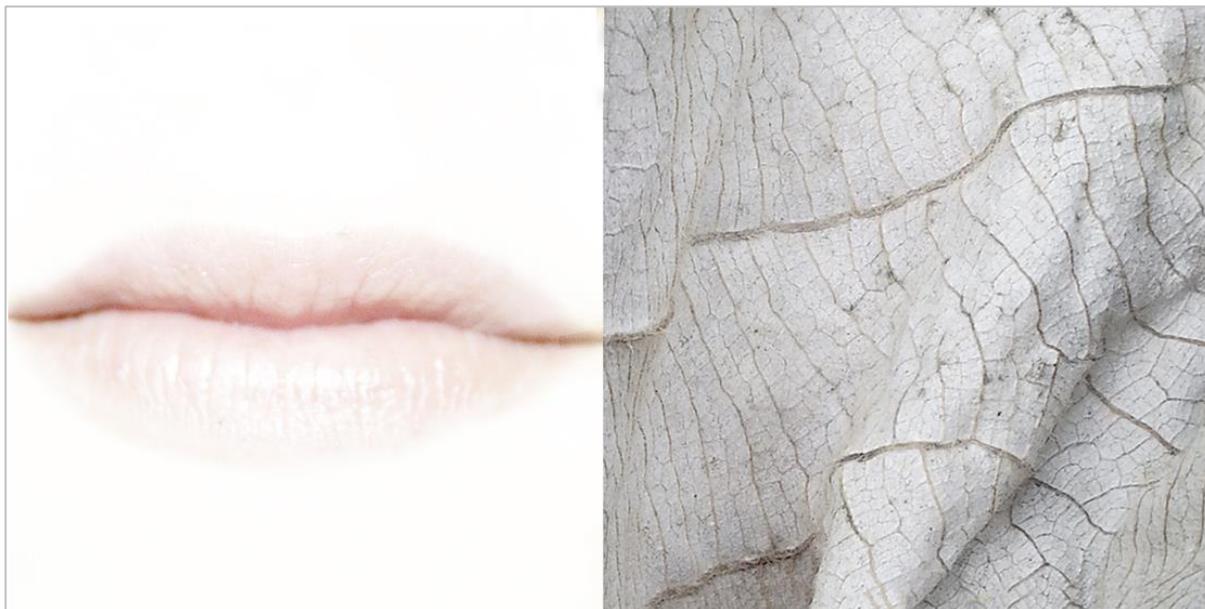


Fig. 2.2.1.1. Serie *Hipótesis*

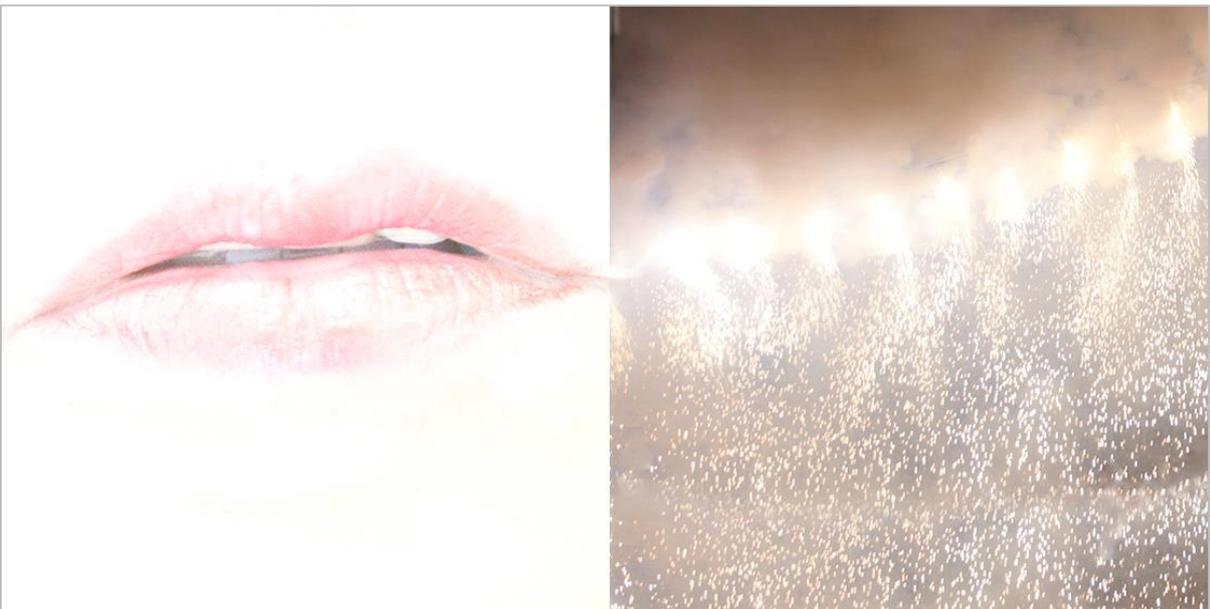
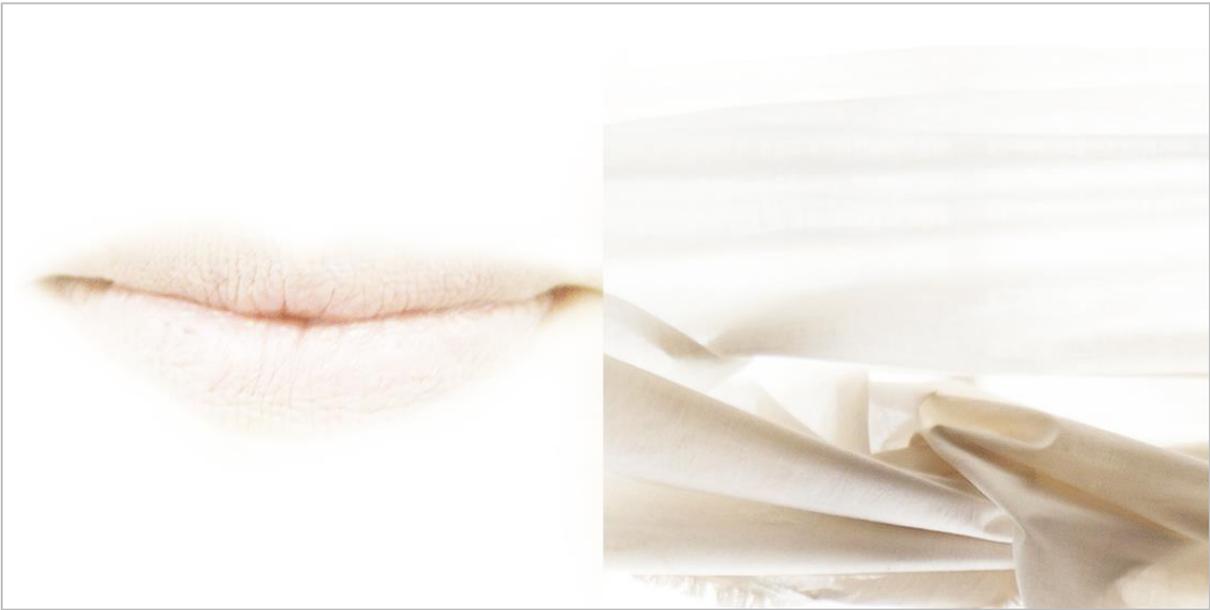


Fig. 2.2.1.2. Serie *Hipótesis*

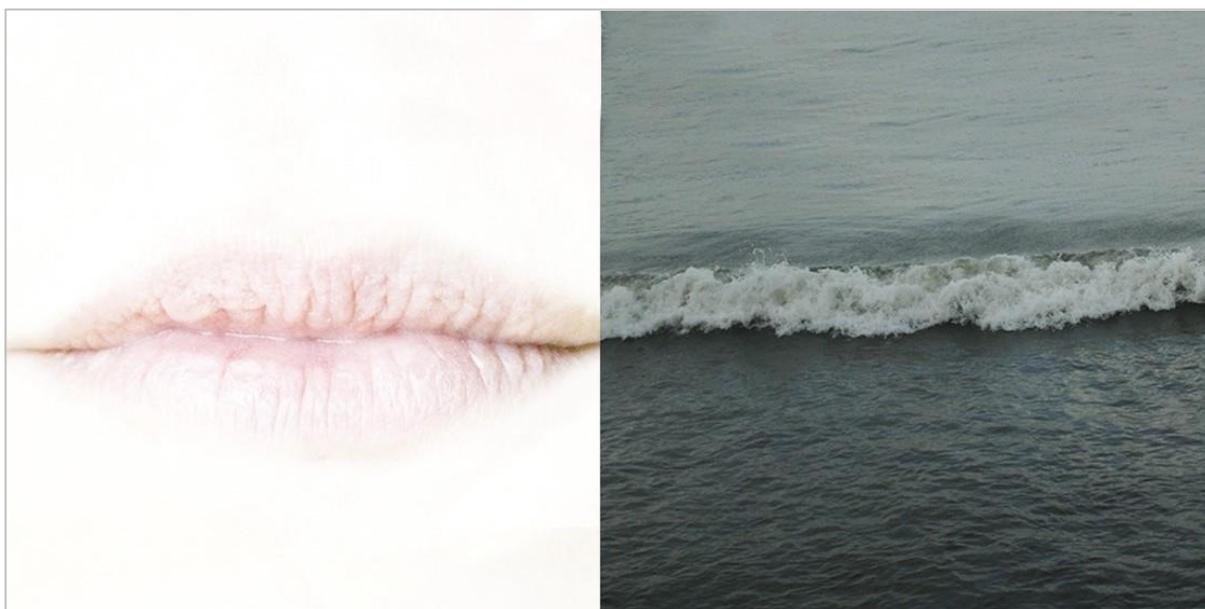
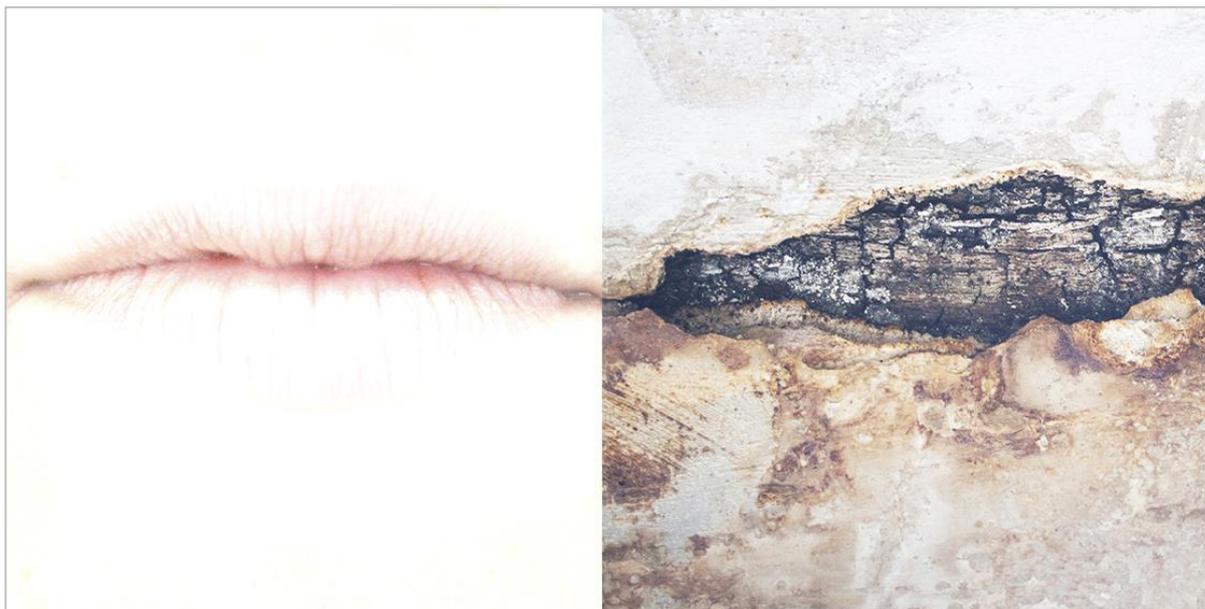


Fig. 2.2.1.3. Serie *Hipótesis*.

2.2.2. Proceso de Creación-Producción

“Las obras de arte tienen un aspecto en común que se conoce como- estar pensativo: son en sí mismas, como tales obras, formas de análisis cultural”

Bal Mieke. Tiempos trastornados.

La comunicación en el arte es como una “imagen latente” todos los seres humanos graban las informaciones para crear una “base de datos” para el desarrollo, que se revela y se interpreta, como en la fotografía, a través del conocimiento personal.

¿Pero cómo ha cambiado con el tiempo la comunicación? ¿Hay un hilo común que interpreta esta latencia?

Hipótesis es un proyecto fotográfico que trata de analizar el retrato convencional del diálogo, que transforma la comunicación y las dinámicas sociales. Las divulgaciones de opiniones dibujan líneas en el tiempo.

Poco a poco, aquí y allá, algunas manchas aparecen, semejantes al balbuceo del ser que despierta. Esos fragmentos se multiplican, se unen, se complementan; y no se puede dejar de pensar, antes esta formación, primero discontinua, que procede mediante saltos y elementos insignificantes, pero que converge hacia una composición reconocible, no se puede dejar de pensar, en lo numerosos precipitados que produce nuestra mente: recuerdos que se perfilan; certezas repentinamente cristalizadas; esos versos privilegiados que se fijan y desmarcan bruscamente del desorden del leguaje interior.(Benjamin, 2014:46)

El fragmento presente es el discurso pronunciado por Paul Valery en 1939 en París durante la ceremonia de conmemoración del centenario de la aparición de la fotografía en el mundo. Estas palabras me hicieron pensar acerca de cómo percibimos la realidad y los cambios en la comunicación, y cómo, comparándolo con el advenimiento de la fotografía en la pintura, cada paso histórico tiene su proceso de decodificación.

El tiempo pasa, los materiales de información cambian, pero parece que en la comunicación del arte no ocurre eso.

Cualquier forma de construcción de la información es un conjunto de mapas, orientados a facilitar la comprensión de una obra. El objetivo de las obras es de hacerte entender el nexo, que no es un nexo basado en lo similar, si no en la conexión secreta entre dos imágenes diferentes. Un trabajo de montaje en el que se unen, de un lado tiempos distintos y de otro la comunicación.

El proyecto fotográfico *Hipótesis* busca implementar esta conexión, delineando un concepto de la comunicación entre objetos e imágenes que provoquen su comprensión en un diálogo continuo. La comunicación en el arte siempre ha estado en un contexto visual y emocional, en el desarrollo de esta imagen latente, cada mirada necesita un tiempo apropiado.

Hipótesis es un proyecto fotográfico que surge de una reflexión sobre el concepto de la comunicación en el arte. Como el propio título enfatiza una suposición de datos coincidentes, de la que se pretende sacar una consecuencia, elaborada con el tiempo, la intuición y el conocimiento en lo que se observa y se percibe. El objetivo principal de esta serie fotográfica es plantear, con el uso de imágenes en dípticos, un diálogo a través del montaje entre dos identidades distintas, que generaron fragmentos fotográficos yuxtapuestos entre sí, con el resultado de una imagen con un significado nuevo.

Según Roland Barthes el concepto de la fotografía se expande por los sistemas de signos y significados. En el ensayo *la Cámara Lucida* Barthes introduce dos conceptos: Studium y Punctum. Studium, como la parte de la fotografía que el autor ha planificado; racional, analizable y universal que cualquier espectador puede percibir y el Punctum, como esa cualidad que, incluso fuera del control consciente del autor, nos atrapa; depende del espectador. Todas las imágenes que componen la serie parten de una reflexión sobre una línea de tiempo y la conexión de sistemas de conocimiento a través un dialogo perpetuo. El tiempo de lectura de la imagen es el punto clave, lo que se comunica es una unión entre lo subjetivo y lo objetivo.

La serie está formada por 6 dípticos. Para la elaboración de las piezas, se han combinados dos imágenes: Las bocas como símbolos de ideas, lenguaje y la creación, y los paisajes abstractos como sinónimo de ejecución de la práctica artística. La comunicación entre las dos figuras se hace por una línea continua, que permite, en cada fragmento, un juego de combinaciones de diferentes materiales que se encuentran. Como nuestra percepción de la realidad construida a través de la yuxtaposición continua de fragmentos de tiempo. Una mirada entre palabras invisibles e historias aleatorias.

2.3. Aportación 3

2.3.1 Catalogación de la obra

Tithi

Grabado técnica agua tinta impreso sobre lienzo de algodón blanco.
50x20 cm (7 piezas).
2016.

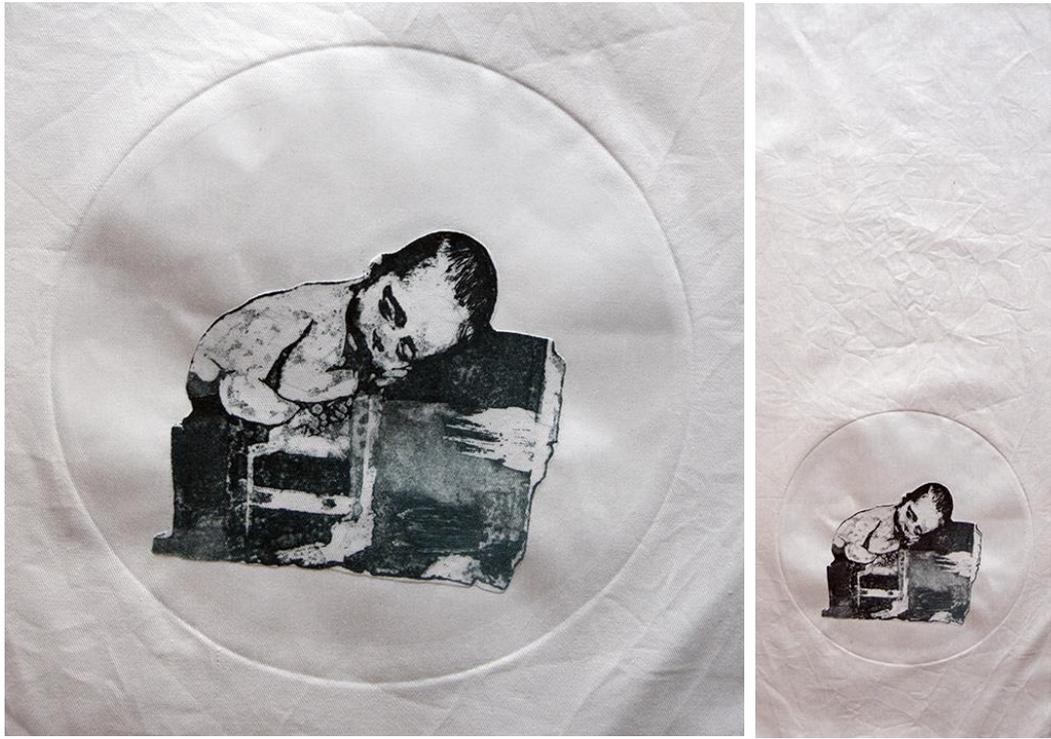


Fig. 2.3.1.1. *Pratipada*

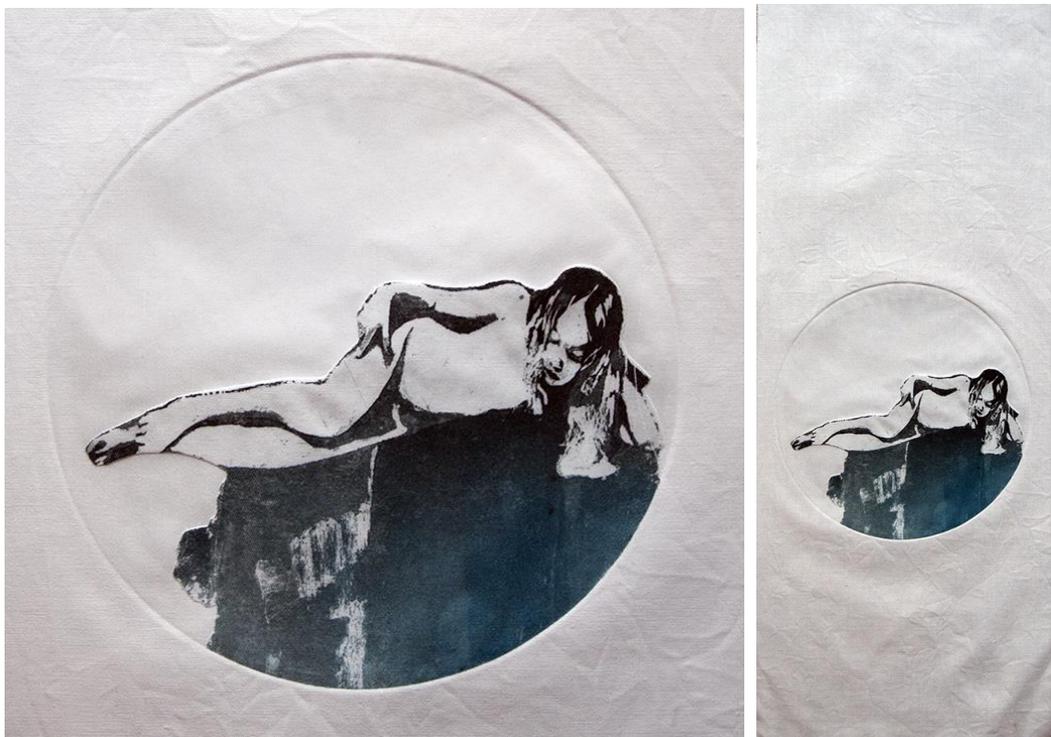


Fig. 2.3.1.2. *Pancami*



Fig. 2.3.1.3. *Saptami*

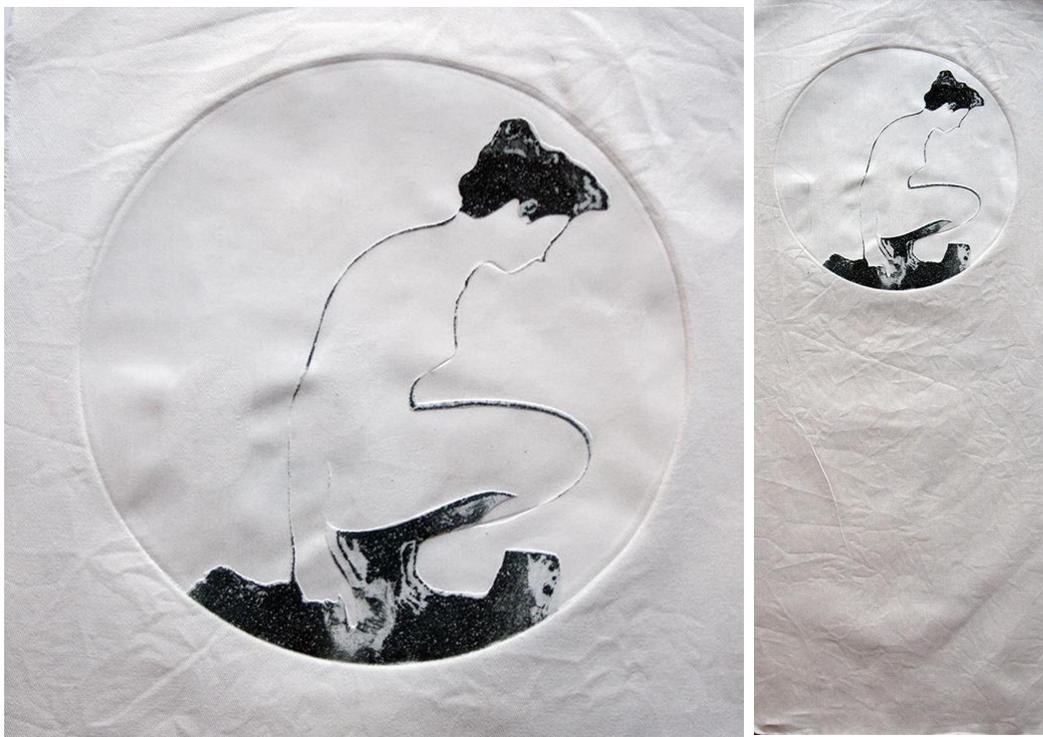


Fig. 2.3.1.4. *Purnima*



Fig. 2.3.1.5. *Dasami*



Fig. 2.3.1.6. *Trayodasi*



Fig. 2.3.1.7. *Caturdasi*

2.3.2. Proceso de Creación-Producción

***“Aquel satélite había sido siempre un aliado de la humanidad.
Su luz era un regalo caído del cielo.
Antes del fuego, las herramientas, el lenguaje,
la luna iluminaba la oscuridad del mundo y calmó el temor a los hombres.
Sus pasos habían enseñado el concepto humano del tiempo”***
Haruki Murakami, *South of the Border, West of the Sun.*

Tithi es un proyecto que liga las fases de la luna con las fases de la vida, teniendo en cuenta la naturaleza cíclica del tiempo, donde todo está conectado. La idea del tiempo como una 'gran caja', donde cada cosa se relaciona formando una especie de estructura cósmica. Una representación mística y poética realizada en obra gráfica, estableciendo nexos entre la antropología y la historia. *Tithi* es un proyecto creado por el interés en el estudio de las fases lunares de los Vedas, los escritos sagrados de la religión Hindú. Literalmente *Tithi* es la medida de tiempo que tarda en producirse el ángulo longitudinal entre el sol y la luna. Se conoce que el mes lunar está dividido en dos fases: la fase creciente y la menguante, como el ciclo de la vida. Un mes lunar consiste en 30 *tithis*. Hay 15 *tithis* en una quincena, se denomina *Paksh*. La fase de luna creciente se llama *Sukla Paksha*, y la fase de la luna menguante se llama *Krishna Paksha*. Cada fase de la luna tiene un nombre, que es el mismo ya sea en la fase creciente que menguante: 1 *Pratipada*, 2 *Dvitija*, 3 *Tritija*, 4 *Caturthi*, 5 *Pancami*, 6 *Sashti*, 7 *Saptami*, 8 *Ashtami*, 9 *Navami*, 10 *Dasami*, 11 *Ekadasi*, 12 *Dwadasi*, 13 *Trayodasi*, 14 *Caturdasi*, 15 *Purnima*. Los *tithi* son los pasos de la luna que se alejan y se acercan al sol, donde se activa la interacción diaria entre lo vivo y lo eterno, representando las diferentes naturalezas de la vida Humana. La propuesta artística se divide entre la fase lunar (eterna) y la fase de la vida (pasajera) representado por las etapas del ser humano, reflejadas en imágenes femeninas desde su llegada al mundo hasta el final de su vida terrenal.

La luna crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. Ese eterno retorno a sus formas iniciales, esas periodicidades sin fin hacen de la luna el astro por excelencia de los ritmos de la vida. (Zimmer, 2010:54)

El filósofo romano Miriace Iliade evidencia la solidaridad entre la luna y la mujer de la regeneración. En su ensayo *La luna e la mística lunar* describe:

Hay mucha tradición mitológica que une la luna al ser humano y en lo específico en el universo femenino. Decíamos que ese tiempo medido y controlado con arreglo a las fases de la luna era un tiempo «vivo». Se refiere siempre a una realidad biocósmica, a la lluvia o las mareas, a la siembra o al ciclo menstrual.[...] El hombre se vio a sí mismo en la «vida» de la luna; no sólo porque también su vida, como la de todos los organismos, tenía un final, sino además y sobre todo porque el fenómeno de la «luna nueva» legitimaba su sed de regeneración, su esperanza de «renacer»...hay un atributo lunar que se conserva siempre: el de la fertilidad, de la creación periódica, de la vida inagotable. (Iliade, 2008:22)

Como existe un "reloj" astrológico también nuestro cuerpo está equipado con un reloj interno que determina una oscilación cíclica de numerosas actividades fisiológicas.

El proyecto crea un vínculo entre estos mundos vitales. Una dualidad del mundo femenino y el mundo cósmico. El proyecto *Tithi* crea una nueva lectura del paisaje universal representado a partir de la obra gráfica, muestra el cambio del cuerpo a través de sus etapas. Una luz que ilumina el camino existencial mediante la creación de un único núcleo entre el micro y el macro cosmos.

El tiempo entre una fase y la otra contiene una experiencia invisible pero inscrita en la sabiduría ancestral. La metodología utilizada para la práctica artística fue realizada con la técnica de grabado al aguafuerte, por sus 'fases' de elaboraciones porque unida al factor tiempo:

En grabado el factor tiempo queda ya definido en origen en virtud de su articulación como desarrollo secuenciado. Los tiempos del mismo son los distintos pasos que atraviesa cada una de las técnicas, a lo que hay que sumar una división temporal general entre el momento del trabajo de la plancha- matriz y el de su estampación. El testimonio de cada uno de los momentos del proceso creativo, ha quedado tradicionalmente fijado y detenido en las sucesivas pruebas de estado que realiza el artista hasta llegar a la prueba definitiva.

(Moro, 1998:38)

Esta declaración es una metáfora que une el proceso ejecutivo de la obra con la idea del proyecto. La obra ha sido elaborada, como ya se ha mencionado, con la técnica de agua tinta sobre plancha de cobre.

Inicialmente he creado las imágenes en negativo (Fig. 2.3.2.1.) en Photoshop para imprimir, en una etapa siguiente, sobre la plancha de forma esférica para la alusión a la forma lunar.



Fig. 2.3.2.1. Imágenes fotográficas negativas

Una vez terminado el grabado hice la estampación sobre lienzo de algodón blanco, en tiras de 20 x 50 cm. Cada grabado tiene una posición específica en la tira, porque simboliza una posición precisa de las fases lunares. (Fig. 2.3.2.2.)

El uso del lienzo del algodón, tejido utilizado para fabricare sábanas, está estrechamente relacionado con la idea de la noche, y se asocia con algo íntimo donde las personas, cuando concilian el sueño entran en contacto con ellos mismos y su esencia.

A partir de la obra finalizada he grabado un video (Fig. 2.3.2.3.) para recrear el movimiento cíclico de la luna. Los grabados fueron colocados en secuencia e iluminados, desde atrás, por una luz circular amarilla. El movimiento de la luz semicircular, sobre cada obra y recrea un atmósfera mística, donde los dos ciclos vitales se unen.

Un proyecto que narra en una historia del tiempo cíclico, que combina los tres ciclos: artístico, humano y astral, simultáneamente.



Fig.2.3.2.2. Ubicación de los grabados



Fig.2.3.2.3. Fotogramas video

Séneca decía: “Vivere tota vita discendum est et, quod magis fortasse mireris, tota vita discendum est mori”, “Nos pasamos toda la vida aprendiendo a vivir, pero también debemos aprender a morir”. Considero que la existencia tiene un principio y un fin. La repetición del acto cosmogónico, el tiempo no detiene la transformación, pero puede cambiar su curso.

3. SEGUNDA PARTE
ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

3.1. POLIFONÍAS TEMPORALES

*¿Qué es pues el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé;
si quiero explicarlo a alguien que me lo pregunta, "no lo sé"*
Agostino di Ippona, *Le confessioni*.

Tendemos a concebir el tiempo como una dimensión que permite secuenciar acontecimientos, separar minuciosamente intervalos y comparaciones, pero también como un sistema de medición que hace posible contrastar y cuantificar el movimiento de las cosas. Paralelamente, reconocemos que los objetos y las imágenes poseen características temporales: surgen de un tiempo dado, se perciben y se utilizan en determinadas circunstancias históricas. Y aún más: algunos objetos y algunas imágenes parecen tener cualidades extraordinarias, provocan una inteligibilidad perceptiva que va más allá de su puntuación cronológica, como si se suscitase una dialéctica de temporalidades y de prácticas. Esa es, como sabemos, una de las condiciones distintivas de las obras de arte. (Mah, 2010:13)

Tiempo, del latín *tempus*, se utiliza para nombrar a una magnitud de carácter físico que se emplea para realizar la medición de lo que dura algo que es susceptible de cambio. Organizador de una continuidad de estados, en el tiempo se identifican los hechos humanos y naturales, que se relaciona con una idea de sucesión o evolución: fluir, pasar, pero también de continuidad ilimitada, pero subdividida en correspondencia al desarrollo de determinados fenómenos: medida, duración, etc... En manera secuencial podemos organizar los hechos, un orden que deja establecido un pasado, un presente y un futuro. El mismo San Agustino escribe en el libro *Las confesiones* en el año 394 "Puedo afirmar con seguridad de saber que, si nada pasara, no existiría el pasado; si nada sobreviniera, no habría un futuro; si nada existiera, no habría el presente". (San Agustino, 2000)

Los trabajos que tomaré en consideración por este recorrido entre polifonías temporales tratan de realizar una hipotética estructura del ADN del tiempo.

Trataré de mostrar varios aspectos de temporalidad que son, al menos para estos artistas mencionados, críticos en su interpretación personal del tiempo.

En estos casos de arte contemporáneo, el tiempo es entendido y poseído por una sensibilidad en un lapso limitado de la vida, sobre todo en comparación con la infinitud del tiempo en general. La promoción de esta conciencia temporal, junto con un deseo de dejar un rastro de ello, es uno de los motivos principales que impulsa este trabajo artístico. "La historia del concepto de tiempo es entonces la historia del descubrimiento del tiempo y la historia de su interpretación conceptual". (Heidegger, 1927:21)

3.1.1. Solfeo cronológico

***"El deseo de analizar y racionalizar el tiempo con frecuencia
estaba detrás del deseo de hacer el tiempo visible"***

Sergio Mah, El tiempo expandido.

Para los griegos existían dos conceptos de tiempo, designados por las palabras *aión* y *cronos*. El primero de los términos designa la «época (o el tiempo) de la vida»; La segunda de las palabras está más enraizada en el uso del pensamiento. *Cronos* señala el tiempo en general, independiente de los individuos vivientes, tiempo de la cronología, mesurable aritméticamente y simétrico. Se trata de la idea contenida en la célebre definición de Aristóteles: «El tiempo es la medida del movimiento según el antes y el después». (Acosta Escareño, 2007: 23)

En este sentido el juego artístico que puede llegar a establecerse en estos tipos de tiempos y la curiosidad de su existencia, ha sido el que ha inspirado a varias artes. Pensamos en la obra literaria *La máquina del tiempo* (1895) del escritor Herbert George Wells (1866-1946) en esta novela un científico realiza un vehículo que le permite viajar a lo largo del tiempo y que le hará conocer tanto el pasado como el futuro.

Lo mismo pasa en la obra cinematográfica del director americano Denis Villeneuve (1967), *La llegada*, 2016 (Fig.3.1.1.1.), una historia donde los extraterrestres han venido a nuestro planeta para enseñarnos su lenguaje, el "heptápodo", un método de comunicación que, una vez aprendido, permite olvidar la percepción lineal del tiempo (una construcción humana) y, en la práctica, poder recordar acontecimientos de nuestro futuro que aún no han ocurrido. Una película fragmentada, donde cuando se trata de observar un "flash-back" en realidad es "flash-forward".

Parece que el hombre, a pesar a los pasos del tiempo, siempre será atraído a indagar el instrumento del tiempo y entrar en territorios inexplorados.



Fig.3.1.1.1 Denis Villeneuve, *La llegada*, 201

El artista que investiga, con sus instalaciones, varias modalidades perceptivas relacionadas con la temporalidad es el estadounidense Dan Graham (1942), que a principios de los años 70 propone una instalación *Present continuous past*, 1972, (Fig.3.1.1.2.) en la que el espectador entra en un espacio cerrado donde su imagen es repetida de manera continua por dos paredes perpendiculares de espejos.

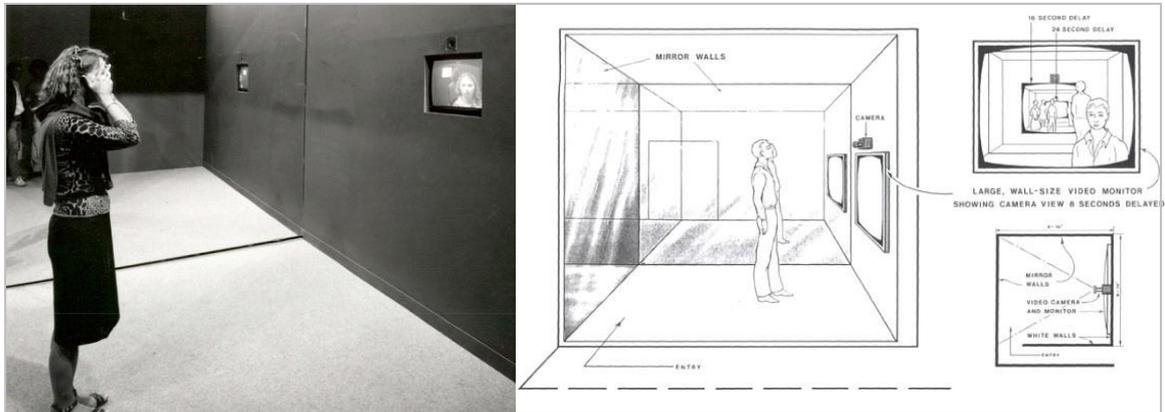


Fig.3.1.1.2. Dan Graham, *Present continuous past*, 1972

Al mismo tiempo, en otra pared, una pantalla proyecta las imágenes de una videocámara que graba la habitación. El vídeo enseña, pero con retraso, las imágenes de ocho segundos, la pared de espejo refleja la imagen del visitante en la pantalla. De este modo son unificados y conectados dos momentos temporales, aquel presente y aquel pasado.

Sobre la fenomenología cronológica el trabajo *Today* (1966) del Japonés On Kawara (1932-2014), (Fig.3.1.1.3.) representa la compleja experiencia humana en el transcurrir del tiempo. Se trata de una serie de pinturas sobre las que están escritas las fechas en la que se realizó cada una, desde el momento en que creó la primera pintura de esta serie, ha hecho una pintura diaria; varían en tamaño y color, pero todas llevan en letra y al centro la fecha en que fueron producidas.

Lo interesante en las obras de On Kawara es que no solamente abordan las ideas del tiempo a través de las medidas inventadas por el hombre, sino que hace de su propia existencia una muestra evidente de cómo éste transcurre. El tiempo representa desde siempre uno de los más grandes misterios sobre el que la humanidad se haya nunca interrogado. Como la historia nos enseña, antes de una fuerte innovación científica, se produce una intelectual, la necesidad de cambiar la percepción de algo, como en el caso de la percepción del tiempo, ha sido revisada con antelación por el arte. La idea lineal de tiempo, que nos lleva a creer que caminamos a lo largo de un eje mientras nos dirigimos del pasado hacia el futuro, "un flujo" como lo definió el filósofo Henry Bergson (1859-1941):

La esencia del tiempo es que pasa [...] Lo que llamo "mi presente" tiene un pie en el pasado y otro en el futuro.

Los artistas y críticos se apoderaron de estas nociones en todo el mundo occidental [...] Para los artistas, que siempre habían estado fascinados por el cuerpo en el espacio y el tiempo, se convirtió en la musa que defendía la interrelación entre intuición y percepción. (Rush, 2002:12)



Fig.3.1.1.3. On Kawara, *Today*, 1966

Recordamos en efecto las obras *Nu descendant el escalier n° 2*, (Fig.3.1.1.4.), de Marcel Duchamp, el *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (Fig.3.1.1.5.), de Giacomo Balla y la escultura *Forme uniche della continuità nello spazio* (Fig.3.1.1.6.) de Umberto Boccioni. Los trabajos prescinden casi totalmente de la imagen visual para dar lugar a la imagen psicológica de movimiento, un estudio para lograr representar este futuro del tiempo. La concepción de tiempo y espacio de modo separado ha comenzado a desarrollarse en la época de los griegos y ha sido consolidada después sucesivamente por la teoría de Isaac Newton, 1642 -1727, en la que el tiempo tiene una dimensión absoluta, es decir independientes del sistema de referencia en que el observador se encuentra.

Todos los fenómenos de naturaleza física ocurren en un espacio tridimensional, inmóvil y absoluto. Cada cambio que ocurre en el mundo físico es descrito en base a una dimensión separado llamado tiempo, también ella absoluta, esta dimensión fluye de modo uniforme del pasado al futuro, por el presente. A nivel práctico, se puede decir que, según Newton todo ocurrió por una causa definida, ella que dio lugar a un efecto definido; de este modo, conociendo el estado y todos sus detalles, se habría podido prever con certeza absoluta el futuro de cualquier parte del sistema. (Casini, 1968:78)

En oriente, al revés, siempre se ha mantenido la conciencia que tanto el espacio como el tiempo son construcciones de la mente, en cuanto son conceptos intelectuales y por lo tanto relativos. Un tiempo relativo que el científico Albert Einstein elaboró en su teoría entre 1905 y 1913, que describía: "Hoy sabemos que el espacio no está para nada formado de tres dimensiones y el tiempo no es separado por el espacio, sino al revés, tiempo y espacio forman, con su conexión, un continuo cuatridimensional, llamado por la nota "espaciotiempo." (Marcolini, 2013).

En el centro de la teoría de la relatividad hay el reconocimiento de que la geometría es una construcción del intelecto. Sólo aceptando este descubrimiento, la mente puede

sentirse libre de modificar las nociones tradicionales de espacio y tiempo, de reexaminar todas las posibilidades utilizables para definirlos, y de elegir aquella formulación que más sea coherente con la experiencia. (Margenau, 2010:188)

En la teoría de Einstein, se abandona el concepto newtoniano de espacio y tiempo absoluto. Ellos ahora representan esencialmente elementos del lenguaje que son utilizados por un observador para describir fenómenos concernientes el propio punto de vista. Ya no es posible definir un preciso instante de tiempo igual por todo el universo.

Un acontecimiento lejano que ocurre en un instante particular para un observador [...] Puede ocurrir antes o después para otro observador. (Fritjof, 1982:19)



Fig.3.1.1.4. Marcel Duchamp,
Nu descendant l'escalier n2°, 1912



Fig.3.1.1.5. Giacomo Balla
Dinamismo di un cane al guinzaglio, 1912



Fig.3.1.1.6. Umberto Boccioni,
Forme uniche della continuità nello spazio, 1913

Aquella experiencia del tiempo en la historia del arte siempre ha sido una huella de conciencia, la conciencia de transmitir un cambio en un "tiempo lineal"; histórico cultural, social, político, científico, religioso, territorial, o "un tiempo cíclico" espiritual, natural y existencial. Quizás una divulgación en un "tiempo líquido" que como Zygmunt Bauman afirma "no es ni cíclico ni lineal, como normalmente fue en otras sociedades de la historia moderna y premoderna, sino 'puntillista', fragmentado en una multitud de partículas separadas, cada una reducida a un punto." (Bauman, 2010:56) Una multitud de tiempos se dibujan como un camaleón, difícil de identificar, se camufla en el pensamiento humano pero que se hace visible

3.1.2. Tono espiritual

***"La espiritualidad necesita ser cósmica,
que nos permita vivir con reverencia el misterio de la existencia,
con gratitud por el don de la vida y
con humildad respecto al lugar que el ser humano ocupa en la naturaleza"***

Leonardo Boff, *Mística y espiritualidad*.

"La misma atmósfera cargada de espiritualidad que rodea una gran obra de arte puede llegar a envolver una clase de creatividad. Pues en cierto sentido, siendo seres creativos, nuestras vidas se convierten en nuestra obra de arte"

Julia Cameron, *El camino del artista*.

Si es verdad que, el tiempo es una noción sin referencia, una idea que tiene un montón de palabras para no referirse a ningún objeto concreto [...] el sistema en que nuestro planeta está inmerso y cuyo devenir temporal, precisamente, es algo irreal, inaprensible por lo menos para el ser humano [...] Por lo demás, nuestra noción del tiempo tampoco se ajusta a parámetros demasiado claros: un minuto de un accidente de tráfico puede parecer una vida entera, mientras que una experiencia superficial o banal desaparece enseguida de nuestro consciente. Sin embargo, parece claro que el tiempo se asimila a una percepción de nuestra existencia que podría ser identificada con categorías como la duración, la conectividad, la ilación, la causa-efecto, la ordenación, la deducción, la seriación, etc. (Perec, 1999:10)

El concepto de tiempo se refiere a varios fenómenos no solo ordinarios sino también psicológicos colectivos, espirituales, imaginarios. Cada reflexión de artistas, filósofos, científicos sobre el tiempo es una percepción visible lo invisible que se tiene de él; está transformado e inscrito en un objeto/imagen del creador de arte bajo muchos semblantes. Observamos la pieza de *Timekeeper* de Pierre Huyghe (1962) (Fig. 3.1.2.1.) que a simple vista pudiera parecer sólo el desgaste de un muro, pero en realidad es una sutil metáfora del tiempo.

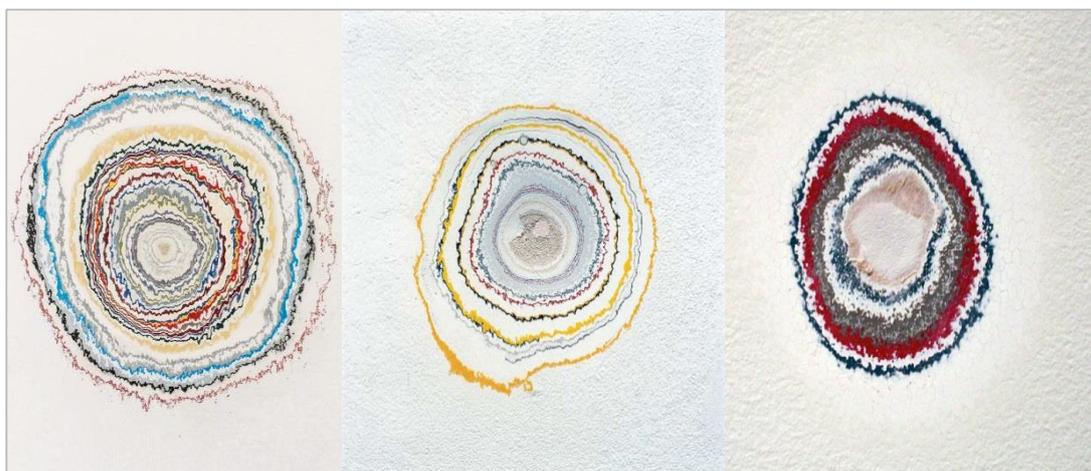


Fig. 3.1.2.1. Pierre Huyghe, *Timekeeper*, 2009

La instalación de la pieza consiste en dejar expuestas las capas de pintura que ha tenido a lo largo del tiempo un muro de exhibición, dejando a la vista diferentes tonalidades que se aparecen casi como los anillos de un árbol, que recuerdan y dan testimonio de un tiempo pasado contenido y generalmente invisible. *Timekeeper* es una especie de historia del lugar donde se exhibe, es una retrospectiva dentro de una exposición. De forma similar la historia del *Timekeeper*, que en castellano significa guardián del tiempo, le ocurre al personaje de perspectiva budista en la película “*Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*” de Kim Ki-duk (1960) (Fig. 3.1.2.2.) como metáfora de la vida del hombre. Las cuatro estaciones definen el tiempo en un proceso cerrado sobre sí mismo en eterna repetición. La primavera es la niñez; el verano, la juventud; el otoño, la adultez y el invierno, la vejez. El tiempo del cosmos es también el tiempo del hombre. Lo personal forma parte de lo cósmico y universal donde el ciclo de la vida individual es paralelo al ciclo de la vida del mundo. “He decidido hablar del tiempo, de seres humanos inmersos en el tiempo y en su devenir [...] se puede observar lo imperturbable correr del tiempo recalcado por las estaciones cíclicas”. (Cazzaro: 2014)



Fig. 3.1.2.2. Kim Ki-Duk, *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera*, 2003

Un devenir visto como una inmensidad inmaterial e imperceptible, percibida como máscara de una visión mística entre rituales y creencias chamanísticas. La obra “*Pollen From Hazelnut*” del alemán Wolfgang Laib (Fig. 3.1.2.3.) combina la acción artística con la ceremonia meditativa en soledad y disciplina. El artista recolecta polen desde mediados de los años noventa, de las praderas y los bosques cerca del pequeño pueblo del sur de Alemania en el que reside. Lo almacena y transporta al estéril ambiente de una sala de exposiciones. Su prima exposición fue en 1966 donde la pieza cubría una extensión de 5,50 metros de ancho y 6,40 de largo. La elaboración de la obra es como un mantra, para Laib la sustancia es tan potente como frágil, es "una vibrante celebración de la vida". El polen como un potencial principio, un tiempo de inicio de la vida [...] la obra de el polen es más importante que yo”. (Wolfgang, 2013).

En la visión mística, el escritor Carlos Castaneda sostenía que para los chamanes el tiempo y el espacio no eran los mismos fenómenos que forman parte de nuestras vidas en virtud de constituir parte integral de nuestro sistema cognitivo normal.

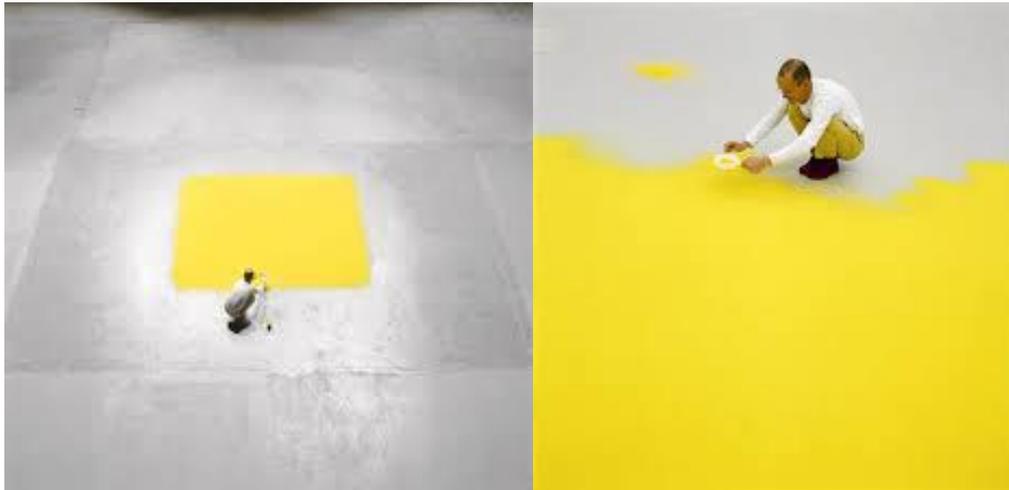


Fig. 3.1.2.3. Wolfgang Laib, *Pollen From Hazelnut*, 2013

Para el hombre común, la definición canónica del tiempo es "un continuo no espacial en el que los acontecimientos se localizan en una sucesión aparentemente irreversible, que atraviesa del presente al pasado y continúa en el futuro, un pensamiento elaborado a partir de una inmensidad inconcebible. Ellos creían que el hombre, en cuanto parte de aquel pensamiento ideado por fuerzas por él inimaginables retendría de ello un pequeño porcentaje que pudiera ser recobrado en particulares circunstancias de disciplina rigurosa. (Castaneda, 2006:11-12)

El artista chileno, Enrique Ramírez (1979), como un chamán, recobra aquel pensamiento en la obra *Un Hombre que Camina* (Fig. 3.1.2.4.) filmada en el Salar de Uyuni en Bolivia en 2012. Con su trabajo reconduce el equilibrio y proporción entre el mundo imperceptible y aquel visible.

El sentido de ritmo y engranaje de distribución está dominado por la colosal pérdida del sentido de tiempo de este lugar peculiar. El vestido anacrónico de El chamán de nuestros días, en su película se propone para reconciliar los huecos históricos y culturales entre las tradiciones tribales de un tiempo específico y el lugar y toda homogeneidad demasiado frecuente traída por el capitalismo avanzado [...] la máscara señala una necesidad tanto pasada como presente para conservar rituales transmitidos por futuras generaciones como a través de genealogías culturales. Un emotivo viaje desconocido por el paisaje, el rito, la vida y la muerte. (Munoz, 2017)

A través del vídeo, por lo tanto el arte se impone sobre el tiempo, manipulando la duración, forma construcciones temporales para sorprender y promover nuevos estímulos sensoriales. Como un tiempo prolongado en las obras del vídeo artista Bill Viola (1951) (Fig.3.1.2.5.). El artista americano vuelve a explorar las coyunturas vivenciales: el nacimiento, la muerte, la conciencia de las uniones recíprocas. Y lo hace dentro de una perspectiva espiritual. Sus vídeos elaboran motivos iconográficos para explorar los sentidos y reconducirlos a la atención de todo.

La narración adquiere un tono hipnótico gracias a la dilatación del flujo temporal, tan lento que pierde el nombre de acción y generar un aura sagrada. Como si la memoria fuera una especie de filtro, otro proceso de edición. De hecho, la edición continúa todo el tiempo. Las imágenes siempre están siendo creadas y transformadas.



Fig. 3.1.2.4. Enrique Ramírez, *Un hombre que camina*, 2012

Pienso que la memoria es tanto sobre el futuro como sobre el pasado... Estoy interesado en como el pensamiento es una función del tiempo, hay un momento cuando el acto de percepción se hace concepto (la concepción), y esto es pensado. (Bellour, 1985:111)



Fig. 3.1.2.5. Bill Viola, *Tristan's Ascension*, 2005

Para Viola la imagen es simplemente una representación esquemática de un sistema mucho más grande, y el proceso de mirada es un recurso complejo que implica mucho más que el reconocimiento superficial.

En el trabajo *Static n. 12* (Fig. 3.1.2.6.) del neozelandés Daniel Crooks (1973) las imágenes, crean una dislocación lírica de tiempo y espacio por el desplazamiento de las porciones delgadas de "material" de pixel en la secuencia del vídeo. La utilización de software personalizado y una cámara de precisión hacen señales al control o dispositivos que él construyó para permitirle para controlar el movimiento y la velocidad de la cámara durante la filmación.

Crooks crea la belleza expresiva en el movimiento, la fluidez combada de su trabajo cambia la percepción del espectador en ese tiempo contextualizado inteligentemente. En gran parte el artista evita los ritmos sacados de trabajos más tempranos para abrazar una fluidez en la cual el metraje comienza a estirarse y derretirse en los bordes de la pantalla, que crea meditaciones extraordinarias sobre las relaciones entre el desplazamiento temporal y el espacial.



Fig. 3.1.2.6. Daniel Crooks, *Static n.12*, 2010

3.1.3. Intervalo onírico

*“Dicen que los sueños sólo son reales mientras duran.
¿Puedes decir lo mismo de la vida?”
Richard Linklater, Waking Life.*

Hannah Arendt, en sus reflexiones sobre la naturaleza del hombre moderno como ser en el tiempo, da un papel considerable al vacío del ahora en el que estamos insertados como las únicas opciones que tenemos para afirmarnos como seres pensantes y creativos en el tiempo. Obtenemos una comprensión del tiempo en el interior del intervalo entre el pasado y el futuro que es el momento dado que utilizamos para pensar. Pero hacemos más que obtener una comprensión del tiempo en el interior de este momento vacío: transformamos el tiempo mismo. (Baer, 2010:48)

Para investigar la comprensión y la transformación del tiempo, sea en su sentido físico o metafísico, podríamos ver una correspondencia evidente en el trabajo cinematográfico de Derek Jarman (1942-1994), *Wittgenstein*, (Fig.3.1.3.1.) donde imaginamos en tiempos diferentes descodifican un lenguaje visual y auditivo. La historia no se desarrolla en un ambiente tradicional sino contra un fondo negro, lo que acerca el resultado de la cinta al teatro. En la obra de estos cineastas se puede percibir una vinculación estética con las artes plásticas e influencias formales y estilísticas, con la literatura y la música.



Fig.3.1.3.1. Derek Jarman, *Wittgenstein*, 1993

La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. El hecho de que el flujo del tiempo también se observe en el comportamiento de los personajes en la forma de representación y en el sonido, es tan solo un fenómeno concomitante que –teóricamente- podría faltar sin que con ello se viera minada la obra en su esencia. (Tarkovsky, 2002:138)

La búsqueda por crear obras que intenten dar un tipo específico de temporalidad o sensación de tiempo se encuentran en el trabajo del artista Paul Chan (1973).

En la serie *The 7 lights* (Fig.3.1.3.2.) vídeo proyección de cuadrilátero iluminado sobre el suelo que proyecta siluetas negras, el espectador suspendido queda en un estado en que el tiempo parece estático.

El rectángulo proyectado sobre el suelo da la sensación de que aquéllos que realmente estamos viendo sean las sombras proyectadas por los objetos que caen y van a la deriva hacia el cielo, fuera de una gran ventana [...] todo lo que tenemos es un mundo de sombras, no se puede girar alrededor de las cosas para controlar ningún escorzo del mundo fuera de la ventana sumergida en la luz solar. Antes de la aparición de las siluetas sólo hay un cuadrilátero iluminado. Tan pronto como el último cuerpo desaparece en el abismo invisible, el abstracto cuadrilátero vuelve a reinar supremo. De algún modo, las proyecciones de *The 7 lights* están suspendidas en otro tiempo. El trabajo de Chan es removido extrañamente por el tiempo, aunque medites sobre aquél [...] El artista habló de la idea de querer demoler el tiempo lineal: "El tiempo lineal no es una realidad, un concepto, es una fea costumbre. (Birnbbaum, 2007:85-86)

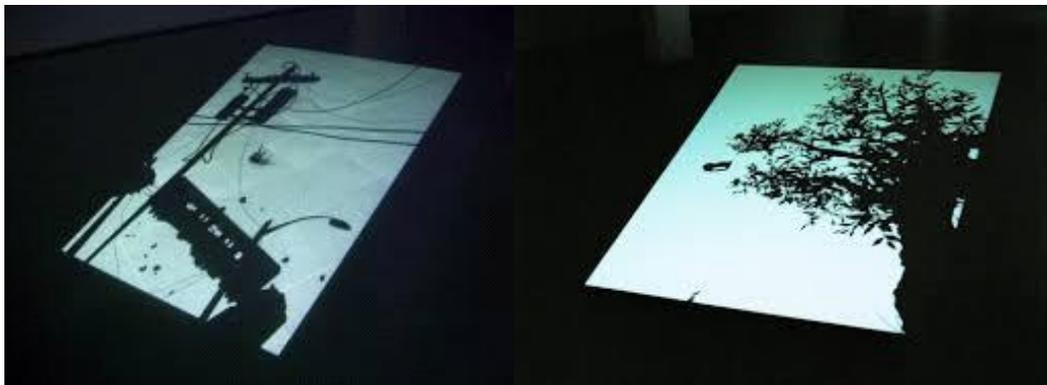


Fig.3.1.3.2. Paul Chan, *The 7 lights*, 2005/2007

El área teológica del trabajo de Chan radica en la noción de un tiempo mesiánico que el filósofo Giorgio Agamben describe de la siguiente forma:

[...] ¿Podemos decir que realmente hemos comprendido la experiencia mesiánica del tiempo? Hay aquí un problema general, que atañe nuestras representaciones del tiempo, que son de orden espacial. A menudo se observa que estas representaciones espaciales punto, línea, segmento - son responsables de una falsificación que hace impensables la experimentación del tiempo y viceversa si reflejamos sobre una experiencia real del tiempo, algo imaginable, pero estrechamente irrepresentable [...] Del mismo modo, la imagen del tiempo mesiánico como un segmento situado entre los dos puntos es perspicuo, pero no nos dice nada de la experiencia de un tiempo restante, de un tiempo que comienza a terminar. (Agamben, 2000:65)

La imposibilidad de resolver estas aporías temporales acumuladas es una cuestión antigua como la misma especulación mesiánica y no importa lo ambiciosas que sean las series post 11 de septiembre de sombras proyectadas de Chan, este tema será legible sólo por los que elijan leer la desintegración de las cosas en estos términos. ¿La obra posee una dimensión política o la exploración del mundo de una obra hipnótica es un fin en sí mismo? ¿Arte o política? *The 7 lights*, dice el artista, es un trabajo sobre la luz y

sobre la luz que ha sido oscurecida. También – es obvio para un espectador que no está interesado en temas mesiánicos - una meditación sobre un mundo que está colapsando.(Birmbaum, 2007:88)

Una reevaluación de los cambios temporales produce, por lo tanto, parámetros subjetivos del sentido del tiempo; y por otra parte parámetros objetivos para concebir “el tiempo que no está solo en el **qué** somos, sino en aquel en el que **nosotros** somos.” (Agamben, 2000:68) Las obras de arte son representaciones fértiles y heterogéneas que generan visiones y sensaciones de un tiempo "nuevo". Un tiempo visionario como fue para el surrealista Rène Magritte (1898-1967), (Fig.3.1.3.3.) que con una técnica que podríamos definir 'ilusionismo onírico', dirige a crear en el observador un 'cortocircuito' visual. Sus obras de hecho contienen una fuerza atada a los sueños. Un tiempo imaginario, donde la contraposición de elementos reales, crean imágenes totalmente absurdas.nMagritte siente la necesidad de crear universos fantásticos y misteriosos como Salvador Dalí (1904-1989). El artista español se distingue por sus experimentaciones pictóricas en los límites de lo absurdo. Fascinado por las teorías y los nuevos descubrimientos de la física moderna en el año 1931 realiza la pintura *La persistencia de la memoria*, (Fig.3.1.3.4.) haciendo un homenaje a Einstein.

Con esta obra subraya el paso del tiempo dado por una nueva visión; por las formas alteradas con que se caracterizan sus relojes, el artista quiere revelar que el objeto principal para medir el tiempo ya no es útil, puesto que la idea misma de tiempo ha cambiado y es ya una realidad personal que varía en la forma y en el peso según los sujetos implicados.



Fig.3.1.3.3. Rène Magritte,
La voix du sang, 1948



Fig.3.1.3.4. Salvado Dalí
La Persistencia de la Memoria, 1931

Yo creo que el momento estará cercano cuando, por un procedimiento de activo pensamiento paranoico, será posible sistematizar la confusión y contribuir a echar un total descrédito sobre el mundo de la realidad. (Dalí, 1930)

La película del director Richard Linklater (1960) *Waking Life*, (Fig.3.1.3.5.) es útil para proveernos un cuadro de la situación onírica. Las imágenes "efecto sueño" son realizadas por el rotoscopo, conseguido mediante Rotoshop, software que hace uso de niveles virtuales.

El director da la posibilidad a muchos artistas de expresarse según filtros diferentes, haciendo coincidir el "live action", filmado por Linklater y la animación aproximada y cruda que fluye y descompone las imágenes realmente filmadas. El resultado es intencionalmente discontinuo y desestabilizador.

Como Timothy Leary, creyó que la verdadera vida en el más allá era alcanzable en el estado onírico, que, además, es el único momento en que no se percibe el tiempo de manera convencional y que se puede parar [...] engendrar una nueva tipología humana, en cuyo no existe una competición entre los individuos a causa de la colectividad, pero sólo una colaboración entre hombres dotados de una nueva conciencia, que llegan a realizar la misma potencialidad sin más límites de espacio o de tiempo. (Cocci, 2012)



Fig.3.1.3.5. Richad Linklater, *Waking Life*, 2001

Waking Life proporciona al espectador redescubrir así, por el concepto de tiempo, subjetivo, onírico y atemporal, una dimensión de carácter sagrado. La película es por tanto, un registro del tiempo pero de un tiempo no específico, no identificable, un tiempo descorporeizado y desprendido.

3.2. LA MELODÍA TIEMPO

***“Todo en la vida fluye y nada permanece fijo y estable.
La transformación continua es la esencia de la cosas”***
Heraclito de efisio, Principios de filosofía.

El artista en su proceso creativo juega con la variación tiempo/espacio en su obra. El arte de hoy nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones entre el espacio y el tiempo: es lo esencial, allí reside su mayor originalidad. (Bourriaud, 2008:57-58)

En una historicidad del objeto representado, que hace parte integrante del lenguaje y del valor que este mismo asume en su actualización artística, incluye varias percepciones del tiempo. Estas interpretaciones ocurren en las partituras musicales, donde el ritmo y la variación de tiempo, el uso creativo de la elección de las notas en sus disposiciones en el espacio del compás, establece una expresión musical orgánica.

Podemos sin embargo pensar en otros tipos de percepción del tiempo: por ejemplo, existen músicas en diversas culturas y momentos de la historia en que se producen acontecimientos, que en adelante llamaré "evos", que se perciben como una única duración *satisfactoria por sí misma*. Así ocurre por ejemplo en gran parte de la obra de Debussy, en la que un elemento (una armonía una escala, una superposición...) se mantiene durante un periodo prolongado, recreándose en sí mismo y sin producir de forma clara el deseo de pasar a un acontecimiento distinto. Percibimos en entonces el tiempo como una serie de *duraciones estáticas*, en lugar de pulsiones. Ello no quiere decir que el "evo" se tenga que componer de elementos inmóviles. Por el contrario, es fácil, y posiblemente más eficaz, que el "evo" esté fuertemente perfilado rítmicamente. Únicamente es necesario evitar la perentoriedad de la necesidad de pasar al siguiente acontecimiento. Conseguimos así una música en que la percepción del tiempo no se produce tanto como un camino que pretende llevarnos a un fin, sino como uno o varios momentos internamente unitarios uno a uno. (Blanco, 2001:17)

¿Si consideramos el "evo" como subdivisiones cronológicas en una obra de arte podemos conseguir una lectura de la pieza como si fuera una partitura musical?

La etimología de la palabra tiempo se refiere al griego τέμνω = dividido, separado. En efecto, el concepto de división, de repartición devuelve bien la idea de arco temporal, de período, de época, que a pesar de que esté delineado en una espacialidad es al mismo tiempo un momento fluido y unitario. En la intención de poder redactar mejor mi propuesta sobre este trabajo de investigación *Síncopart*, y la idea de proponer relaciones entre una estructura musical y una estructura de la obra de arte, me he basado en la métrica musical del síncopa. En la música se diferencia entre tiempos fuertes y débiles, estos tiempos se ordenan dentro de cada compás. La síncopa es un fenómeno que puede ser rítmico, melódico, o ambos, y consiste en una prolongación de una figura, rítmica o una armónica, de un tiempo débil a un tiempo fuerte, es decir sin articular en el

tiempo fuerte. Este efecto rítmico es utilizado dentro de las piezas musicales para dar mayor movimiento e ímpetu. Siguiendo estudios de musicólogos los ejemplos de síncopa que encontramos, son del tipo más rudimentario y nace de la música africana:

El ritmo africano se basa en principios aditivos más que divisivos, es una música improvisada (en un sentido preciso, no genérico). El africano realiza polirritmos no siguiendo el concepto de combinación de ritmos que encajan entre sí, sino en base a una organización polimétrica más compleja. [...] Esta complejidad rítmica africana exportada (de una manera especial) al jazz da luces también sobre el concepto de síncopa [...] Pues bien, la síncopa en el jazz no sería sino una corrupción idiomática, una simplificación de la polirritmia africana. El esclavo americano fue adaptando esos modos de hacer música a las convenciones culturales de prevalencia blanca, pero conservó, a través del uso de la síncopa, ese recuerdo de su amor por las acentuaciones y ritmos contrapuestos, aun dentro de las estructuras musicales del hombre blanco [...] dio lugar a nuevos géneros y creaciones de gran originalidad. (Schuller, 1978: 22-23)

Los ritmos sincopados rompen el orden de los esperados ritmos y crean un modelo de orden nuevo, aquel que en cierta manera investiga el arte.

Mi estudio se concentra en el proponer un análisis sobre los polos rítmicos de una obra artística bajo el punto de vista débil y fuerte del tiempo; suponiendo como "tiempo fuerte" el concepto de la idea temporal, de que cada ser humano es consciente, y como "tiempo débil", el concepto de la idea temporal, que nace de la percepción de cada ser humano.

Si la estructura musical juega sobre la combinación de estos dos tiempos; ¿Es posible interpretar la misma combinación en una obra artística? Es decir ¿Se puede obtener un orden temporal entre los diferentes sentidos del tiempo?

El trabajo no quiere ser una búsqueda musical sino el cordón que ligue esta última con la práctica artística. De la estructura métrica de la síncopa trazaré coordenadas para valorar diferentes obras artísticas desde el punto de vista del paso del tiempo físico y metafísico.

En los subcapítulos serán descritas y vinculadas las tres partes de la estructura de la síncopa: la figura como objeto de identificación del tiempo; el silencio como un sonido en el tiempo y ligadura como sinergia entre dos distintos tiempos.

La Simultaneidad de las tres estructuras de los ritmos de la síncopa, crearán una base para comprender una nueva pieza artística. En este contexto podríamos interpretar una obra de arte como una pieza de Jazz, no hay versiones escritas definitivas, la música de jazz, en buena parte, se crea cada vez que se interpreta.

3.2.1. Figuras: El latido de la creación

“El ser humano está conformado por el transcurso del tiempo y lo que realmente importa es la memoria y la imaginación”

David Perez, Leer lo no vivido.

En los escritos musicales existen siete figuras, o notas, que son los símbolos utilizados para informar acerca de la duración del sonido. Cada figura tiene un valor de tiempo, la duración puede cambiar, según su disposición sobre el pentagrama. Teniendo en cuenta que la música varía según el estilo y la cultura, las figuras son universales, ayudan siempre a la comprensión general del valor tempo para crea una melodía. Al desarrollar mi trabajo, he comparado la figura musical al objeto representado en la obra de arte. En lo específico, he investigado objetos cotidianos, utilizados por el artista, que tuvieran la misma característica del símbolo musical, es decir la doble posibilidad de su valor tiempo; el valor ya codificado en el interior de la figura y el valor mudable en la construcción de una melodía. La percepción del “sentido del tiempo” por lo tanto, como la figura, puede cambiar; conociendo de antemano el valor simbólico del objeto utilizado por el artista, éste puede adquirir otro sentido y el expresión que el artista quiere dar al objeto representado en su obra.

La tarea de expresar o simbolizar un contenido universal para una imagen particular es atendido no solamente por el patrón formal sino también, si hay, del contenido. Solamente cuando se trata del contenido el término simbolismo se puede usar en sentido más estrecho. [...] La lectura correcta de tales obras está fuertemente vinculada a la convención, que tiende a codificar el modo de representar una determinada idea. [...] Tal materia formal está constituida de la unión de todos los datos visuales presentados en la obra. En este sentido podemos encontrar un simbolismo hasta en aquellas obras que, a primera vista, parecen ser algo más que una yuxtaposición de objetos nunca son neutras. (Arnheim, 1984:372-373)

En esta nueva función simbólica elaborada, considero que existen tres objetos estrechamente relacionados con la música del tiempo: el corazón, el número y el reloj.

Todos los seres humanos son conscientes del sentido de estos objetos y de qué manera pueden atravesar nuestra conciencia. Y es precisamente en este ámbito que el artista juega su papel; dejando su huella en la conciencia del visitante, lo invita a descubrir y participar en su creación artística, “Una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al dialogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana.” (Bourriaud, 2008:49)

Relacionado con la fuga del tiempo y como estos tres objetos se convierten en tótem de nuestro conocimiento cronológico, he citado la obra *Les Archives du Coeur* (Fig. 3.2.1.1) del artista francés Christian Boltanski (1944), donde el corazón, símbolo de la vida, se convierte en la universal mediación que reúne a todos los hombres. Desde el 2008 Boltanski colecciona grabaciones de latidos cardíacos, recogidos por todo el mundo y archivados en 2010, con la ayuda del Naoshima Fukutake Art Museum Foundation, en la isla japonesa Naoshima, de Teshima.



Fig. 3.2.1.1 Christian Boltanski, *Les Archives du Coeur*, 2008

El proyecto se presenta como una empresa infinita y utópica. El visitante es invitado a entrar en la estructura y registrar el propio ritmo cardíaco por una máquina que deja huella del corazón de cada uno sobre una memoria electrónica y permite llevarse a casa en un cd el testimonio del propio ser al mundo. *Les Archives du Cœur* se divide en tres habitaciones: la habitación de los latidos, donde están situadas las instalaciones del artista, la habitación de grabación y la habitación de la escucha (Fig. 3.2.1.2). La idea de Boltasky es una biblioteca archivo del corazón, destinado a crecer en los años, es imposible preservar porque se puede registrar un latido de alguien pero no se puede detener su muerte. Naoshima se volverá por lo tanto como una isla de muertos dónde dentro de algunos años se podrán escuchar los latidos de personas que ya no existen.

Las preguntas importantes son pocas y una de estas es: ¿por qué no podemos parar el tiempo? Yo trato de preservar el tiempo, el recuerdo, pero fracaso todas las veces, conscientemente. Sobre la isla de Teshima, en Japón, he recogido las grabaciones de millares y millares de latidos cardíacos de personas. Pero ellos no están y no estarán nunca allí. Pronto aquella isla sólo será un archivo de fantasmas. Cada uno es único, pero destinado a desaparecer rápidamente. [...] La instalación de Boltanski, es de gran impacto visual y emocional. Una obra única que desarrolla los temas fundamentales de la relación entre vida y muerte, del pasado y del presente, de la existencia humana individual y colectiva e induce a reflexionar sobre el pasar inexorable del tiempo, sobre la suerte y sobre el sentido de la vida humana. "Mi arte es un desafío perdido contra el tiempo." (Pappalardo, 2015)

La figura del corazón por lo tanto es un reflejo del tiempo que nos queda, la experiencia del tiempo se impone como una realidad fatalmente ingobernable. Una temporalidad que es un plazo para el ser humano, pero que sabemos continuará en infinito después de nuestra existencia terrenal.

El infinito es un concepto que podemos entender, pero que de alguna manera se nos escapa, no podemos atraparlo completamente pero un sencillo ejemplo para ilustrarlo serían los números naturales. Todo el mundo entiende el simbolismo de los números, de figuras que no tienen límites. Aristóteles define el tiempo como “el número del movimiento según el antes y el después. (Jiménez, 1993:109)



Fig. 3.2.1.2 Christian Boltanski, *Les Archives du Coeur*, 2008

El artista francés de origen polaco, Roman Opalka (1931-2001) con la serie de obras 1965 / 1∞ (Fig. 3.2.1.3.) es testigo del concepto del tiempo infinito en toda su producción artística. También llamado el pintor de los números, Opalka, convirtió ese pensamiento conceptual sobre lo inalcanzable del infinito, y en particular la sencilla cuestión asociada de cuál es el número más grande al que llegaríamos si pasáramos toda nuestra vida (adulta) contando, y que pone en evidencia el paso del tiempo y lo efímero de nuestra existencia, en una realidad artística. En su estudio de Varsovia el artista empezó a pintar, por el lado izquierdo de la tela, los números en orden progresivo, iniciados por el número uno. Los lienzos eran de 196 x 135 cm y en todas las series la medida del soporte son idéntica.

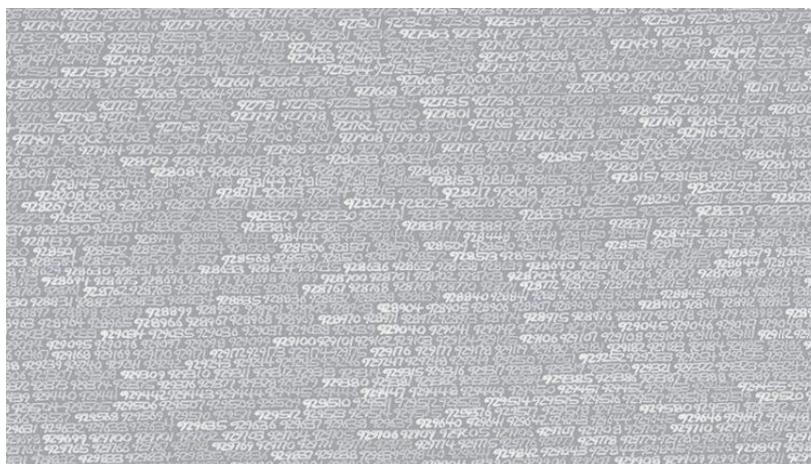


Fig. 3.2.1.3 Roman Opalka, *1965 / 1 - ∞* , Détail 1, 987,108 - 2,010,495, 2006

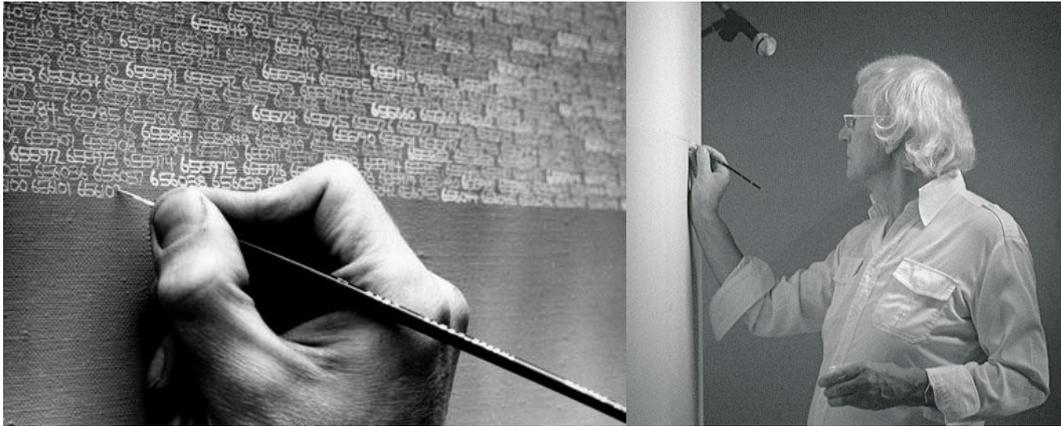


Fig. 3.2.1.4 Roman Opalka, Estudio Varsovia, 2008

Los números estaban pintados con una grafía sencilla, en color blanco, con un pincel número cero. Empezó pintando sobre un lienzo negro al principio, que pasó al gris en 1968 y que al alcanzar el número un millón, en 1972, empezó a aclarar introduciendo un 1% más de blanco, hasta el momento en que a partir de 2008 prácticamente pintó números blancos sobre un fondo blanco (Fig. 3.2.1.4). Los números que pinta son la manifestación del tiempo que paso, irreversible: mientras las cifras se repiten sin tregua en los números que son siempre diferentes, el artista siempre es el mismo, incluso siendo diferente. El tiempo en la tela, y el color, designan el paso del tiempo y sus efectos sobre el artista.” El tiempo en su duración y en su creación y el tiempo en nuestra cancelación, ser al mismo tiempo viviente y siempre delante de la muerte [...] Todo mi trabajo es una única cosa, la descripción desde el número uno al infinito. Una única cosa, una única vida.” (Opalka, 1965:15)

El 6 de agosto de 2011, cuando falleció Roman Opalka, el último número que había pintado era el 5.607.249. Pasaron 46 años y 233 “detalles”, que es como él llamaba a cada uno de los cuadros, puesto que la obra 1965 / 1 ∞ era el conjunto de todos los lienzos en los que pintó números desde aquel día de 1965 hasta su muerte. “El fundamento de mi trabajo, al que he dedicado mi vida, es la grabación de una progresión que documenta el tiempo y su definición”. (Scapecchi, 2016)

Si el artista invierte su vida en su obra, el tiempo que transcribe es inevitablemente aquel de su envejecimiento, aquel de su muerte. La temporalidad de los detalles es más que este tiempo, se convierte en un tiempo experimentado por el arte. Es el tiempo en lo que tiene de más íntimo a ofrecer. En cada cuadro, se puede describir así la progresión del trabajo del artista, sencillamente por la lectura de los números y el sentimiento de temporalidad. (Lamblin, 1987:6)

La temporalidad está relacionada con la subjetividad, como la obra Opus 26, del artista alemán Hanne Darbove (1941-2009) (Fig. 3.2.1.5), donde los números vienen representados bajo otra perspectiva. El artista utiliza los números en sustitución de las notas, creando un nuevo sistema musical donde el modelo numérico se convierte en una sinfonía ejecutable.

Utilizo números porque esta es una manera de escribir sin describir. No tiene nada que ver con las matemáticas. Nada. Elijo usar números porque son estables, limitados, artificiales. Mis sistemas son conceptos numéricos, que funcionan en términos de progresión y/o reducción, de alguna manera similar a temas con variaciones en la música. Me gustan los medios más humildes y menos pretenciosos, porque mis ideas se basan en sí mismas y no en el material; Es la naturaleza misma de las ideas ser no material. (Lippard, 1973)



Fig. 3.2.1.5 Hanne Darboven, *Opus 26*, 1989

Representación numérica y musical del tiempo. La sujeción al número arroja un tiempo cronológico, una «medida del movimiento» según la definición clásica. El tiempo representado musicalmente implicaría, de acuerdo con Bergson, una multiplicidad no aritmética, no asimilable a lo mismo, multiplicidad no intercambiable. Se trata de una sucesión de diversidades que en la representación pueden reunirse —en un presente en que refluye el pasado— bajo una organización análoga a la musical, es decir, análoga a la percepción de la música, en la que el sonido es regurgitado en el presente del oído, reflujo por el que el espíritu retorna al estado original del presente de lo sucedido. (Acosta Escareño, 2006: 27) Darboven es otro ejemplo de un artista que ha logrado transformar su obsesión numérica en arte. En los trabajos de escritura numérica y serial que esta artista realizó a lo largo de su carrera y en lo temporal, en su despliegue, llegaba a adquirir una consistencia volumétrica. Una Representación numérica y musical del tiempo. El artista tiene que proponer un ejercicio liberador del concepto del tiempo: extrae del objeto/ imagen una nueva visión. Cuando hablamos de arte hablamos de una comunicación entre un mundo externo y un mundo interno. El artista transforma en su obra, la visión personal de lo que rodea su ser, desde un punto de vista crítico, propositivo y argumentativo.

La transformación del valor del significado de un objeto tiene lugar en la obra *Perfect Lovers* (Fig. 3.2.1.6) del artista cubano Félix Torres González (1957-1996) que a través del uso de dos relojes abre un diálogo entre un relación amorosa. El reloj, a través del sentido temporal, establece afinidades en nuestra existencia y aquí nos rodea. El tema principal es el de la percepción del paso del tiempo entre el pasado y el presente, y de la relación entre la limitación del hombre y el sentido de lo absoluto, en el cual se inscribe la reflexión hacia la condición del ser humano. Como en la poesía *Sombra* (1927) del libro,

el Sentimiento del tiempo de Giuseppe Ungaretti: “Hombre que esperas sin paz, cansada sombra a la luz empolvada, el último calor se irá dentro de poco y vagarás indefinido...”



Fig. 3.2.1.6 Felix Torres Gonzalez, *Perfect Lovers*, 1988

Aquí es cuando el reloj cuenta una historia que va más allá de su significado simbólico, es la esencia de nuestras relaciones con las cosas y las personas. Dos relojes uno al lado del otro, sincronizados a un mismo tiempo, es una obra autobiográfica, una visión de las horas del amor. Esos relojes que marchan al unísono en algún momento tendrá de detenerse, dejarán de palpitar. Los relojes mantienen una relación estrecha con la cohabitación amorosa. Ross, la pareja de Félix González Torres, murió de SIDA en 1990. La reflexión sobre el SIDA se efectúa de forma indirecta y en este sentido también podría verse como un arte político, realizado en un momento en el que las minorías sexuales reclamaban una intervención más activa del gobierno norteamericano en la lucha contra el virus.

El número dos está omnipresente, pero no se trata nunca de una opción binaria [...] las unidades de base de la estética de González, es lo doble. El sentimiento de soledad no está nunca representado por el 1, si no por la ausencia del 2. Su obra marca un momento importante en la representación de la pareja, una figura clásica en la historia del arte: ya no se trata de la suma de dos realidades fatalmente heterogéneas, que se completan en un juego sutil de opuesto y de diferencia, movida por lo ambivalente de los movimientos de atracción y de repulsión. (Bourriaud, 2008:60)

González transforma los recuerdos más personales en forma claras y es capaz de resolver problemas espacio temporales, con un repertorio formal con objetos funcionales. “Para entender algo que vemos, debemos hacer, es parte de lo que expresamos [...] El impulso de hacer y rehacer objetos sólo puede capturar un fragmento de lo que somos”. (Gonzales, 2008:24)

“El punto en común entre todos los objetos que agrupamos bajo el nombre de “obra de arte” radica en su facultad de producir el sentido de la existencia humana, e indica trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad.”(Bourriaud, 2008:64) Los fragmentos son capturados y mostrados en tiempo real en la película *The Clock* (Fig. 3.2.1.7) del artista suizo Christian Marclay (1955) quien siempre ha estado obsesionado por crear el bucle perfecto. En este trabajo el reloj vuelve a su valor original, de hecho el vídeo está formado por una serie de clips cinematográficos, cuidadosamente montados, representando relojes y relojes sincronizados en tiempo real, una visión de las 24 horas de un reloj de cine. *The Clock* no se presenta como un DVD. El video es un programa del ordenador codificado por Mick Grierson, un profesor en el Colegio de Orfebres, en Londres. El programa cuando se iniciaba, se lanzaba a cualquier clip que coincidía con el tiempo. “Nos movemos fuera y dentro de zonas temporales”. (Birnbbaum, 2007:57)

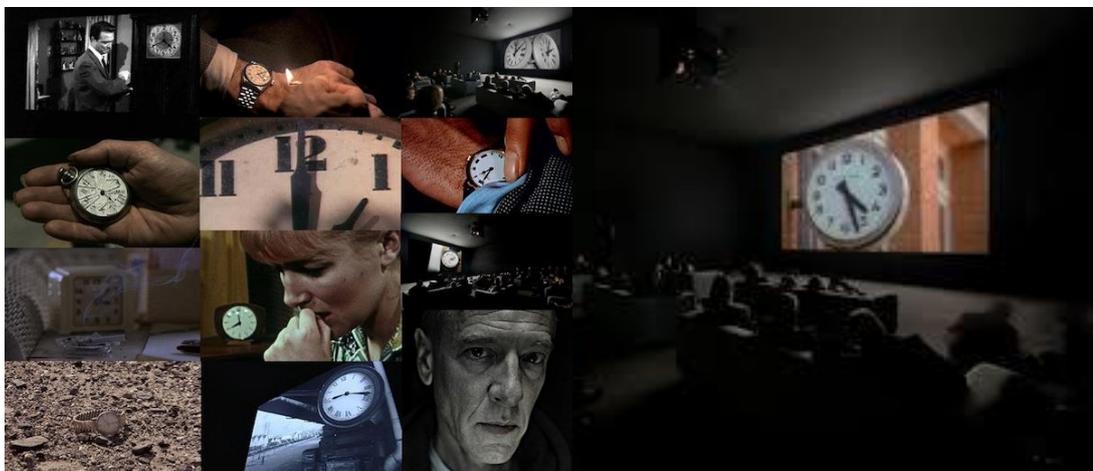


Fig.3.2.1. 7 Christian Marclay, *The Clock*, 2010

La idea surgió en 2007; el rompecabezas del montaje termino solo tres años después. Una similitud de tiempos, son personalizados, deletreado por el montaje de las diversas clips de la películas, reproduciendo un día entero pero en diferentes momentos.

La sensibilidad temporal es un elemento de la percepción viva de un director y la presión del ritmo de las partes montadas es la que dicta los cortes en el montaje se manifiesta también la mano del director. El montaje expresa la relación del director con su idea y a través del montaje se da forma definitiva al modo de ver el mundo que tiene el director. (Tarkosky, 2002:14)

No hay una historia real en la película, el artista trata tanto de la celebración del cine como una reflexión sobre el tiempo y su elasticidad, ahora que los relojes están tan presentes en nuestras vidas. El video nos permite acercarnos considerablemente a la reconstrucción real de los hechos, al menos a nivel cronológico, es una meditación a tiempo y sobre nuestro tiempo. En cierto sentido, después de la invención del reloj, es como si estuviéramos equipados con un órgano artificial que nos permita relacionarnos con algo, que de otra manera sólo podríamos intuir indirectamente, a través de los otros

sentidos. Este otro sentido puede ser percibido en la ópera la cinética + and - (1994-2002) (Fig. 3.2.1.8) de la artista libanesa Mona Hatoum quien con este trabajo habla de metáfora existencial.

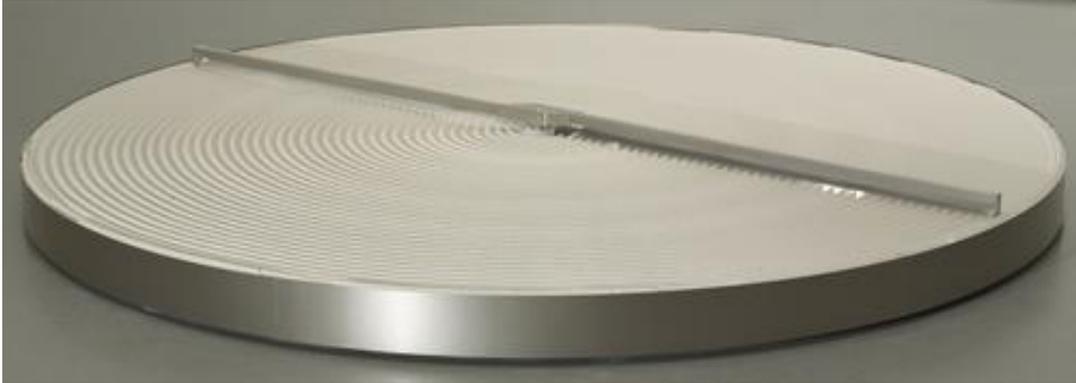


Fig. 3.2.1.8 Mona Hatoum ,+ and -, 2007

La escultura consiste en una mesa circular de arena que es continuamente barrida por un único brazo mecánico giratorio, colocado en su centro. El brazo se divide en dos mitades: cuando se pasa una mitad del brazo, sus dientes crean surcos en la arena; con el paso de la segunda mitad los surcos desaparecen dejando la arena plana. Al igual que las manecillas de un reloj que se somete al ciclo actual, el movimiento del brazo dibuja el paso del tiempo. Su movimiento hipnótico logra captar la atención y hace que el trabajo tome un aura mágica. Estos tres objetos descritos, eran los puntos de referencia para una melodía de opinión sobre la idea del tiempo.

El tiempo envuelto dentro de cada objeto, se abre a nuevos conceptos, cambiando y amplificando el diálogo entre mundos interiores donde el artista se alimenta para crear su obra; el mundo sensible es un mundo en continua transformación: nada hay de estable en él. Su principal característica es la fugacidad. Pero también la repetición, la renuncia de todas las formas y acontecimientos. (Jimenez, 1993:113)

3.2.2. Silencio: ¿Hablan entre ellos?

**"Él no tenía un amigo tan íntimo como para soportar
el tormento de una llamada telefónica.
¿Qué le digo? Era una cuestión de silencio, no de palabras"**

Don DeLillo, *Cosmopolis*.

**"Lo importante en un escritor es el pacto. Saber dejar un espacio en blanco,
un espacio sin contaminar para que pueda revelarse lo no escrito.**

Es el espacio del silencio.

Y es ese silencio el que permite que la esperanza se haga tangible"

John Berger, *La admiración del silencio como ser poeta*.

En el lenguaje musical el silencio es un signo que indica que no hay sonido. A cada figura corresponde un signo de silencio de la misma duración y valor. Elemento importante para la escritura musical, el silencio, es un término amplio que engloba el estudio de las cualidades o elementos que forman la música.

¿Pero el silencio es real? y si existe ¿Puede crear un dialogo? y ¿En qué forma el artista crearía esto diálogo silencioso entre el espectador y la obra de arte?

Como es bien sabido el silencio no existe, o por lo menos la idea de un mundo sin sonidos está sólo en la imaginación colectiva, pero la realidad es que es imposible vivir en un mundo sin ruido:

El silencio siempre aparece menos como un efecto derivado o transmitido en segunda instancia a la asimilación pasiva del usuario, con el fin de asentarse a nivel de estructura de vanguardia lingüística, dimensión plástica extrasensorial que pone en comunicación el espacio de la obra de arte al espacio humano físico y mental. (Bochicchio, 2012)

Los estudios realizados en la Cámara *anecoica* (Fig. 3.2.2.1.), que significa cámara sin eco, explican que incluso en una estructura similar hay un silencio absoluto

La cámara anecoica o anecoide es una sala diseñada para absorber en su totalidad las reflexiones producidas por ondas acústicas o electromagnéticas en cualquiera de las superficies que la conforman. A su vez, la cámara se encuentra aislada del exterior de cualquier fuente de ruido o influencia sonora externa. La combinación de estos dos factores implica que la sala emule las condiciones acústicas que se darían en un campo libre, ajeno a cualquier tipo de efecto o influencia de la habitación fruto de dichas reflexiones. (Giovana, 2017)

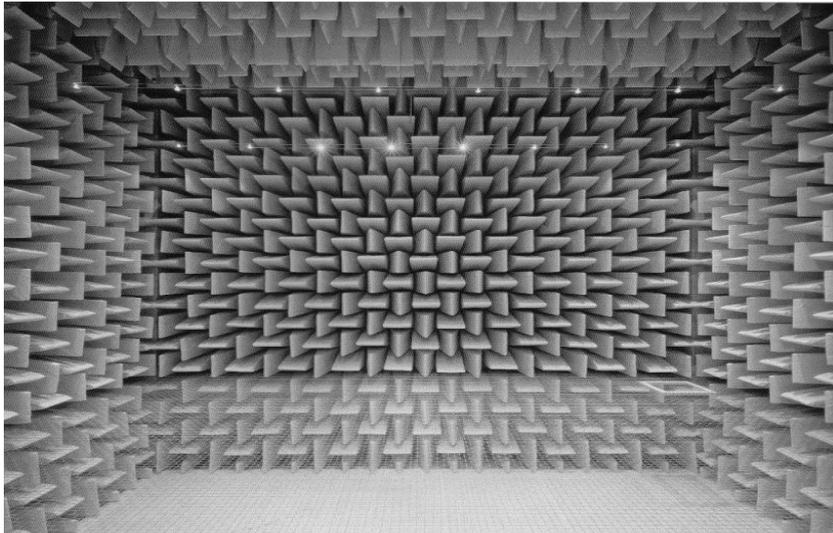


Fig. 3.2.2.1. Institut für Technische Akustik de Berlín, Cámara anecoica, 2009

En la habitación el tiempo está parado; El silencio perfecto parece tangible, no hay ruido, pero en esta ausencia de ruido hay un signo de vida y proviene del cuerpo mismo. Los estudios de hecho demuestran que no hay silencio absoluto, en ausencia de cualquier sonido el ser humano estará siempre acompañado por la vibración de su cuerpo.

El mismo artista Jhon Cage (1912-1992) se hizo famoso por su pieza musical 4'33 realizada por primera vez en 1951, antes de su realización el artista cuenta de su viaje a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en búsqueda del aislamiento total para encontrar la mayor situación de silencio. Como el propio Cage relata, allí escuchó dos sonidos uno agudo y otro grave que correspondían al sistema nervioso y al sistema circulatorio. De ese modo, el artista constató que el silencio no existe, que siempre hay un ruido: “El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver [...] Hasta que muera habrá sonidos. Y éstos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música”. (Cage, 2002:8)

La investigación artística se caracteriza por una articulación profunda y compleja de los lenguajes, que reflejan la necesidad y la voluntad de converger la acción artística con el desarrollo de la vida. El silencio, a veces, puede ser un vector lingüístico o una referencia conceptual capaz de hacer dialogar obras de naturaleza y épocas diferentes. (Bochicchio, 2012)

Para Cage, entonces, la dimensión artística y existencial del silencio toma forma de una idea particular sobre el espacio, el tiempo y el vacío, así nace la necesidad de implementar la sensación de equilibrio y armonía consigo mismo y con el espacio. Para reflexionar sobre los límites del lenguaje en la que es necesaria comprender una pieza como la de John Cage. En 1952, El artista americano compuso la obra 4'33, (Fig. 3.2.2.2.) una pieza, dividida en tres movimientos, cuya única figura musical era el silencio. Cuatro minutos y medio en los que, mientras el intérprete se mantenía prácticamente inmóvil frente a su instrumento, los ruidos de la sala conformaban el paisaje sonoro de la

composición. La pieza presentaba una reflexión sobre las convenciones del lenguaje musical y al mismo tiempo la necesidad del silencio en nuestros días. Una experiencia entre el arte y la vida. “El silencio como la música, no existe. [...] Siempre hay sonidos”. (Joseph-Rauschenberg, 2003: 33)



Fig.3.2.2.2. John Cage, a performance 4'33" by William Marx, 2010

Lo que interesa aquí es la diferencia entre el silencio escrito y el silencio interpretado o escuchado. El primero existe en cierto modo, como abstracción. El segundo, sin embargo, es imposible. Siempre habrá sonidos. [...] Un trabajo metamusical, podríamos decir. Cage reconfigura la música, la interpretación, a través de la introducción de nuevas notaciones, nuevas estructuras musicales o incluso nuevos instrumentos que ponen en cuestión todas las convenciones de así llamada música culta. (Hernández Navarro, 2012:6-10)

Esta pieza nos habla del verdadero interés del artista en el silencio como concepto y como experiencia.

Dentro del proceso de creación de "4'33'" tuvieron una importancia central las pinturas blancas de Robert Rauschenberg. En sus escritos, Cage hace referencia al momento en el que vio las pinturas blancas de Robert Rauschenberg y observó que el arte había avanzado más que la música en la producción del silencio visual, pero también en la eliminación de la intervención del individuo, dejando el arte en el límite del no-arte. (Hernández Navarro, 2012:8)

El artista define los monocromos blanco del amigo pintor, como relojes ambientales, reconociendo en ellos una base fundamental a su célebre composición.

La inspiración de Cage en Rauschenberg puso en evidencia también el contacto con el arte avanzado; [...] el contexto en el que su obra puede ser insertada, cerca del arte experimental, en un terreno híbrido, más aceptado en el ámbito artístico que en el musical. (Robinson, 2009:58)

El silencio, entonces aparece otra vez como un canal en la obra *White Painting* (Fig. 3.2.2.3.) del estadounidense Robert Rauschenberg. Los lienzos totalmente blancos son un símbolo del vacío y la contemplación. El principal propósito del artista era crear una pintura absolutamente pura.

Aunque los términos con que Rauschenberg describe *White Painting* defiendan una idea de finalidad (silencio, restricción, ausencia, vacío), el anulación de la pintura, el socavamiento y la radicalización del lenguaje hasta el silencio abre finalmente en una consciente y revolucionaria fusión de las artes en el espacio. (Fierro, 2012)



Fig. 3.2.2.3. Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951

Rauschenberg con su pintura consiguió un lugar en la historia del arte como el más importante precursor del minimalismo y el conceptualismo. El arte en la pared fue sobre todo a campos de colores y geométrico, grandes lienzos que dominaban las habitaciones y conferían una paz religiosa al atrio con el techo de claraboya, los grandes cuadros blancos y el goteo de la fuente. El atrio tenía la tensión y la suspensión de un imponente espacio y requería un devoto silencio para ser mirado y percibido correctamente [...]. Las pinturas blancas eran incomprensibles para muchos. (DeLillo, 2003:9)

El pintor americano no fue el único en comunicar con sus obras el impalpable silencio; El italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), en su pintura metafísica (Figura 3.2.2.4.) determina un silencio emblemático suspenso en la atemporalidad. En el mundo “dechirichiano” los aspectos narrativos y emocionales han desaparecido, de los asuntos personales no tienen lugar; los aspectos físicos y los sentimientos son ignorados a favor de los metafísicos. El silencio, pictórico y plástico, representa todavía un sólido valor estético y un recurrente recurso en la composición de obras de los artistas. La perspectiva de su pintura coloca signos fuera de la corriente del tiempo. “La imagen de de Chirico y toda su arte, se refiere directamente en contra de la lógica del subconsciente, aquellas zonas cenagosas al margen de la mente donde el blanco del éxtasis germina y las raíces del miedo son profundas y oscuras como cipreses”. (J.Soby, 1949:20-21)



Fig. 3.2.2.4. Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia* 1948

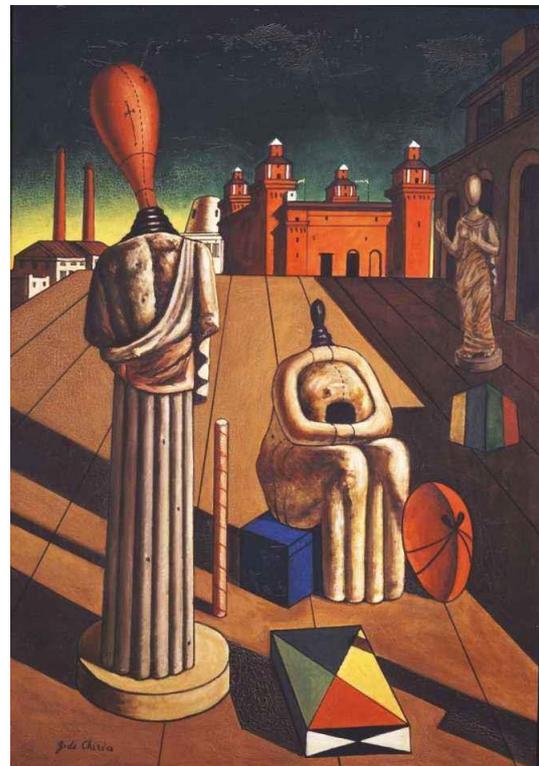


Fig. 3.2.2.5. Giorgio de Chirico, *Le muse*, 1918

En las pinturas está ausente cualquier rastro de presencia humana. El tiempo es inmutable y la época en que las escenas se desarrollan no son claras.

En la obra *Le muse* (Fig. 3.2.2.5.) vemos un mundo donde ni el espacio ni el tiempo son reales; un mundo habitado por seres que parecen escultura o arquitectura. El cuadro nos ofrece un enigma, un misterio difícil de penetrar. “Cada cosa tiene dos aspectos: el aspecto habitual que vemos casi siempre y que todo el mundo ve, y el espiritual y metafísico, que sólo unos pocos individuos son capaces de ver en particulares momentos”. (Micheloni, 2014: 68)

El mimo francés Marcel Marceu (1923-2007), sostenía que todas las artes, incluso el silencio, tienen una gramática. La lectura del silencio entonces se convierte en una notación para muchos artistas, un concepto para explorar.

Lo recuerda el libro *Cosmopolis*, 2003, de Donald Richard De Lillo (1936) donde la ausencia de sonido de trasfondo a su historia. Lo hace construyendo una novela casi tan fría como su título indica: fría en su envoltura y en su contenido, como frío acostumbra a ser el estilo literario de esta ya octogenaria leyenda de las letras. De Lillo desarrolla una sucesión de acontecimientos y un entramado emocional que produce cierta sensación de angustiada enajenación en el lector. Sentimientos que pueden acercarse a conceptos como el vacío. La dirección cinematográfica del libro es realizada por el Director David Cronenberg (1943) (Fig. 3.2.2.6.) que decide limitar casi en un solo lugar el despliegue de la acción; todo sucede dentro de la limusina, el espacio hiper tecnológico que se alarga y distorsiona deliberadamente, recuerda una nave espacial, conceptual sintética, con el fin de definir la dimensión violenta y desconocida del mundo exterior.



Fig. 3.2.2.6. David Cronenberg, *Cosmopolis*, 2012

Desde esta perspectiva, aislada y protegida, el paisaje urbano parece extraño y brutal en su pragmatismo: la limusina, totalmente insonorizado. El silencio, en la película, por lo tanto es una metáfora constante de la existencia. La versión cinematográfica de *Cosmopolis*, fue creado por Cronenberg con la colaboración del autor. Aunque la película se coloca en otro nivel comparado con el libro, también en este caso el silencio acompaña todo el desarrollo de la obra, dejando que los diálogos tengan formas vacías e inquietantes; la música es reducida al mínimo y una alfombra oscura de sonidos profundos, no identificados, fluye prácticamente sin interrupción durante toda la película. El rol del sonido es de gran importancia para la comprensión del silencio.

En el fondo, sin él realmente no se podría entender su función, tanto en la música como en la existencia humana. Es lo que los futuristas intentaron indagar sobre una nueva tendencia de experimentaciones radiofónicas.

En el año 1930 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) usando el potencial de la radio, que él llamará *La Radia* (Fig. 3.2.2.7.) para sus "síntesis radiofónicas", transmite nuevas fuentes sonoras al margen de las convenciones armónicas tradicionales. El artista intentaba enriquecer sus sentidos y entre otros el del oído.

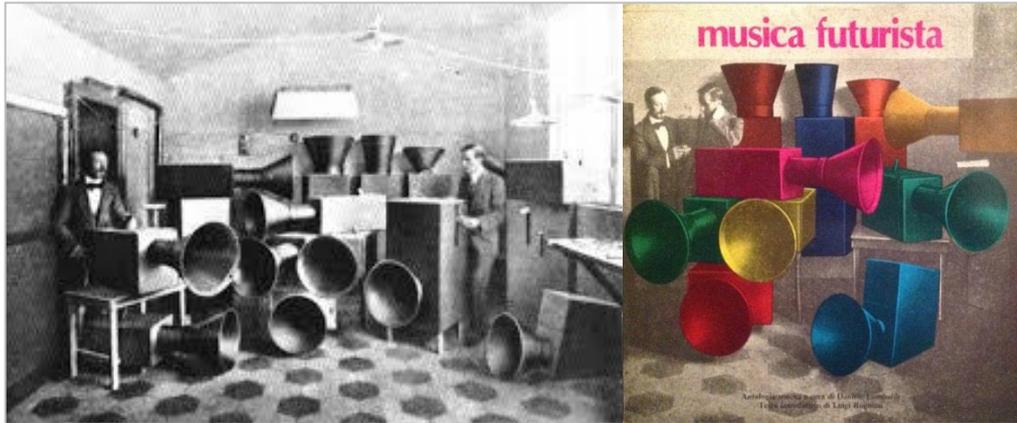


Fig. 3.2.2.7. Mainetti, *Musica Futurista*, 1930

Componiendo piezas de sonido como por ejemplo *Los silencios hablan entre sí* o *La construcción de un silencio*, estaba en la búsqueda de posibilidades acústicas para la creación de una radio visionaria con un aspecto poético. La radio encontró en estos descubridores un espacio de libertad que se detecta en los pioneros del arte radiofónico. En este recorrido silencioso entre obras sin ruido, debemos mencionar que la principal contemplación en ausencia de sonidos es las percepciones que experimentan los visitantes, por primera vez, delante de una obra de arte

Es complejo de describir cuando se prescinde de lo ordinario; La conexión instantánea entre la observación y la interpretación, es un silencio mental que produce ruido. “El silencio no es otro que el cambio de mi mente. Es una aceptación de los sonidos que ya existen”. (Cage, 2002:10)

3.2.3. Ligaduras: Timeline suspendido

**“Irse y venir, aparecer y desaparecer, surgir y pasar:
esa es la contradicción en que el tiempo consiste”**

José Jiménez, Corpo y Tiempo.

**“Lo que el artista produce en primer lugar
son relaciones entre las personas y el mundo”**

Nicolas Bourriaur, Estética relación

La ligadura es una línea curva que sirve para unir el sonido de dos o más notas. Existen dos tipos de ligaduras: de expresión y de prolongación; La ligadura de expresión nos indica que el sonido va unido, “ligado” y La ligadura de prolongación, indica que esa segunda nota no se vuelve a tocar, sino que hay que sostenerla. En este capítulo voy a considerar estos dos tipos de ligadura para explicar como dos tiempos diferentes, el relacionado con el ser humano y el relacionado con el universo, pueden sumarse en una obra artística. La ligadura de expresión estará vinculada con el tiempo del ser humano, específicamente, en el tiempo que cada artista elabora para su obra artística; La ligadura de prolongación estará conectada con el tiempo universal, natural, porque en su fluir modifica la obra artística dejando una nueva lectura de la pieza diversa de cómo la estructuró el artista. Dos tiempos reales que se comunican entre sí.

Tenemos, pues, dos modos posibles de considerar la vida humana, que es el tipo de vida que, con relación al arte en su di-mención espacial y temporal, aquí más interesa: la vida como extendida en la dirección de la línea del tiempo, y la vida como un solo instante en que se cifra la esencia de esa línea. Línea y punto otra vez; pero una línea que no es línea, porque se concentra en un punto, y un punto que no es punto, porque abarca toda la línea: un infinito. (Iniciarte, 2004:50)

La línea de tiempo concerniente a estos puntos que el artista Andy Goldsworthy (1956) “siembra” con sus obras en la naturaleza, para dar una esencia a esta línea a través del cambio de tiempo. "Me he hecho consciente de como la naturaleza está en un estado de cambio, y ese cambio es la clave para entender". (Beardsley, 1984: 134) “Todo fluye, incluso el tiempo: El tiempo mismo se desliza también en perpetuo movimiento, del mismo modo que un río; pues ni un río puede detenerse ni una hora fugaz: lo mismo que la onda del río, pasa el tiempo y se renueva”. (Jimenez, 1993:111) Las obras del artista escocés, respetan los procesos de vida y muerte reflejados en la naturaleza, y con este tiempo cíclico él arma sus esculturas. (Fig.3.2.3.1.) “Ser consciente de la presencia de una estación dentro de otra y la tensión y el equilibrio entre la temporada es también una forma de entender las capas de tiempo que hicieron la tierra”. (Friedmann, 2000:7)



Fig.3.2.3.1. Andy Goldsworthy, *Rain shadow*, 2014

Goldsworthy es un conocedor del misterio, no se asusta por la muerte o destrucción de las cosas, acepta el hecho de que todo es efímero y sometido a los estragos del tiempo. Al no estar atado a su arte sabe que la obra se transformará con la naturaleza en sí. Su filosofía reúne una idea zen, como es la apreciación del mundo natural y la fascinación del tiempo con la efímera existencia de objetos. "Hay una tensión y emoción en este proceso en el que soy el iniciador pero no el controlador." (Nesbitt, 1992:8) Las ideas se realizan aunando luz, color, movimiento, equilibrio, y la fluidez de la forma en el mundo natural. (Fig.3.2.3.2.)

Un río, un paseo, una partícula de materia, cuentan a su manera estos relatos de arte y la literatura, pueden convertirse en insospechada máquina del tiempo. Transfiguradas por mutaciones reales o imaginarias, las cosas parecen retroceder o avanzar, burlan la tiranía de la fecha. Pero es el relato que las alberga, en realidad, el que desbarata la línea del tiempo, y alumbra con destellos del pasado y futuro la experiencia fugaz del presente. (Speranza, 2017:62)

Sus obras caminan entre dos tiempos; el de la composición inicial constituida por el trabajo y el de la transformación natural que el paso del tiempo aportará al trabajo en sí mismo. Sus esculturas efímeras, realizadas siempre de forma manual, se hacen con el uso de materiales naturales encontrados en el lugar de sus intervenciones. Estas esculturas efímeras revelan el carácter de su entorno.

Cada una de estas obras de arte representa un ambiente fértil, un aparato heterogéneo que deja emerger un sujeto y lo explica de acuerdo a una distribución particular del tiempo y del espacio. (Birbaum, 2007:17)



Fig.3.2.3.2. Andy Goldsworthy, *Roman Leaves Around a Hole*, 1998

La definición general de todo auténtico arte según su esencia es la siguiente: toda representación sensible de cualquier objeto o fenómeno visto bajo el aspecto de su futuro estado o a la luz del mundo futuro es una obra de arte. (Iniziarte, 2004: 51)

Esto es lo que podemos observar en la famosa obra *The Spiral Jetty* (Fig.3.2.3.3.) de Robert Smithson (1938-1973). La obra del artista está hecha de una función visual que reconfiguran nuestra experiencia del tiempo. *The Spiral Jetty*, construida en 1970 en Great Salt Lake Utah, es una espiral de tierra y pedruscos en la superficie de un lago salado y se adentra uno 457 metros en el agua, con un ancho de 4.5 metros.

La espiral que se adentraba en el agua era como una memoria mítica de aquel lugar [...] La leyenda de aquel emplazamiento lo refería a un tiempo remoto: la comunicación que existía entre el lago y el océano a través de un túnel mítico que hubiera quedado como reminiscencia del estado primitivo la tierra, cuando en la época prehistórica había un solo continente y un único mar. Smithson solía decir:

Necesito un mapa que muestre el mundo periódico coexistiendo con el mundo del presente [...] la historia de la tierra- narra Smithson sobre el sonido de un tic-tac que aludía al tiempo cronológico- parece a veces como una historia escrita en un libro cuyas páginas están rotas en pequeños pedazos. Muchas de estas páginas y alguno de estos pedazos están pedidos. (García -Posada, 2009:28)

El artista sincronizaba en su obra presente y prehistoria, identificando el futuro, con nuestro pasado, invirtiendo la cadena del tiempo.

El tiempo es ciertamente muy importante, especialmente en la escultura [...] La relación con el tiempo es interesante porque cuando vemos un objeto, una simple mirada sobre un paisaje o cualquier otra cosa, lo que vemos pertenece al pasado, así que tenemos una imagen del pasado y solo tenemos como nuestra realidad el futuro posible, incierto: pasado- futuro. Pero si se considera la expresión escrita y hablada, en gran parte de la actividad del hombre utiliza el presente como tiempo del verbal. Esto es una ilusión, un deseo del hombre. Si se considera una obra de arte, la intención del artista es hacer presente su pensamiento, su persona, en el tiempo. (Gioni, 2016)

Con el tiempo la naturaleza no siempre destruye el trabajo sino muta.

La estructura en espiral de los cristales salinos refleja la forma del muelle al infinito y ofrece un “modelo cristalino del tiempo” que descrea del avance progresivo y cronológico, y conjetura en cambio dislocaciones, fracturas, torsiones e incrustaciones que se acumulan en restos y sedimentos. (Speranza, 2017: 26)



Fig.3.2.3.3. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

En la obra el tiempo se convierte en el gran escultor, como en la obra *Continuerà a crescere tranne in quel punto* (Fig.3.2.3.4.) de Giuseppe Penone (1947) donde la mano de bronce del artista colocado en la corteza del árbol cambia su crecimiento:

Quería hacer visible dentro del árbol la noción del tiempo. Si hubiera cogido tierra y habría hundido la mano en ella, habría obtenido una forma similar. Pero con el árbol, es algo que parece superar las posibilidades del hombre. Hay un tiempo de vida que es muy diferente del tiempo humano. Se puede considerar que las estaciones son una especie de respiración, el ritmo de la respiración el árbol [...] En esto se basa mi trabajo sobre el tiempo: si nos damos cuenta de que las cosas tienen un tiempo de vida distinto del nuestro, toda la realidad que aprendemos resulta modificada por ello, y tenemos otra relación con las cosas. Con estos trabajos sobre el tiempo era como ponerse en el lado de las cosas y verlas vivir según su propio ritmo, según otro ritmo”. (Grenier, 2004:139)



Fig.3.2.3.4. Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne in quel punto*, 1968

La obra es el testimonio de una intrusión en el curso de las cosas, de un hipotético dominio del tiempo. En esta delicada acción se encuentra la obra del escultor italiano Giuseppe Penone, un artista vinculado al Arte Povera, aunque muy particular, que expresa el valor revelador de la naturaleza. El artista hace uso de materiales pobres sobre todo de que origen vegetal para crear una profunda interacción entre el hombre y la naturaleza, el tiempo natural y el tiempo humano que en su poética se convierten en uno. (Fig.3.2.3.5.)

He empezado desde los primeros años, desde las primeras obras, en 1968, a trabajar en relación con la vegetación y el crecimiento de los árboles. Una de las primeras obras se basó en la idea de limitar el crecimiento del árbol con mi mano. Yo había sustituido mi mano con un molde de acero y bronce que había opuesto al árbol. Era un gesto mínimo de escultura. Todo mi trabajo se ha desarrollado a partir de esta primera obra, desde la relación entre el hombre y lo que le rodea y el cambio que una presencia puede crear en las cosas que le rodean y, viceversa, cómo el cambio de las cosas que le rodean afectan a una persona. En ese caso, el trabajo se basó en la idea del tiempo porque el crecimiento del árbol, que es un ser que puede ser percibido como sólido, si se considera su crecimiento en el tiempo, se convierte en una materia fluida y moldeable. Además, estructuralmente el árbol crece en los círculos concéntricos, así que uno puede encontrar la forma del árbol dentro de la existencia de avellano: es un ser que memoriza su forma. Su forma es necesaria para su vida, por lo que es una estructura escultórica perfecta, porque tiene la necesidad de la existencia. (Gioni, 2016)

“Penetré en el bosque empecé una lenta progresión en el tiempo reflexiva y fascinante, atento a la mínima forma en el bosque fluido”. (Paquement, 2004:14) El poder de sus obras radica en la revelación y en la interacción esencial y existencial con la naturaleza. Es la dimensión humana el sistema de medida que el artista utiliza para relacionarse con la naturaleza, en una esperanza de comunión cósmica entre los dos polos.



Fig.3.2.3.5. Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne in quel punto*, 1968

Para mí una obra de arte siempre ha sido la síntesis de muchas ideas en un espacio o en un asunto. Si no hay síntesis, no hay ópera. Una obra que no se logra, que necesita el autor para vivir, resistir, es una obra que carece de síntesis y, sobre todo, es una obra limitada a la vida del autor. Una obra que necesita ser alimentada para existir, es una obra que vive solo en un contexto político social, económico y específico. No se trata de celebrar el objeto como un fetiche. Más bien, creo que cada obra está vinculada a nuestra voluntad de presencia, aunque sea ilusoria, porque ciertamente existe el pasado y quizás el futuro, pero el presente no, porque cuando se ha enunciado ya ha pasado. El trabajo encarna el deseo de permanencia, que está ligado a nuestra condición humana, a nuestra incapacidad de aceptar la ausencia, a nuestro deseo de posponerlo. (Gioni, 2016)

“No hay cronología, sino solo problemas cronológicos, y están conectados no solo a la cuestión de la temporalidad como tal y a las diferentes formas en que nos relacionamos con el tiempo, sino también a la cuestión de lo que significa ser un sujeto”. (Birnbbaum, 2007:19) Estas tormentas están bien representadas en las imágenes de la película experimental *Koyaanisqatsi* (Fig.3.2.3.6.) dirigida por Godfrey Reggio (1940).

El Documental muestra imágenes, acompañadas por música compuesta por el minimalista Philip Glass, (1937) de gran impacto emocional y crea un poema visual cuyo tono está establecido mediante la yuxtaposición de imágenes y música. La película, sin diálogo, fue una elección del director, él se refiere a la falta de diálogo diciendo que no se trata de falta de amor por el lenguaje por lo que estas películas no tienen palabras. Es porque, desde mi punto de vista, nuestro lenguaje está en un estado de gran humillación. Ya no describe el mundo en el que vivimos. Describe cómo con el paso del tiempo el mundo se ha deteriorado por culpa del ser humano y su influencia de seguir desarrollándose en este caso con la tecnología. (Ross, 2009)

El video trata diferentes aspectos de las relaciones entre los dos cambios temporales, el de la existencia con ritmo natural y el de una existencia con ritmo tecnológico, cada vez más frenético. En palabras de Reggio, la película tiene la intención de crear una experiencia y el significado de la película depende del espectador. “El tiempo se condiciona a sí mismo y a través de esta afección del mismo se dobla y crea un interior, un reino de reflexiones”. (Birnbaum, 2007:20) “Se asignó al cinema la tarea de realiza un registro del tiempo que permitiera lo espontaneo y lo inesperado.” (Doen, 2012:215)

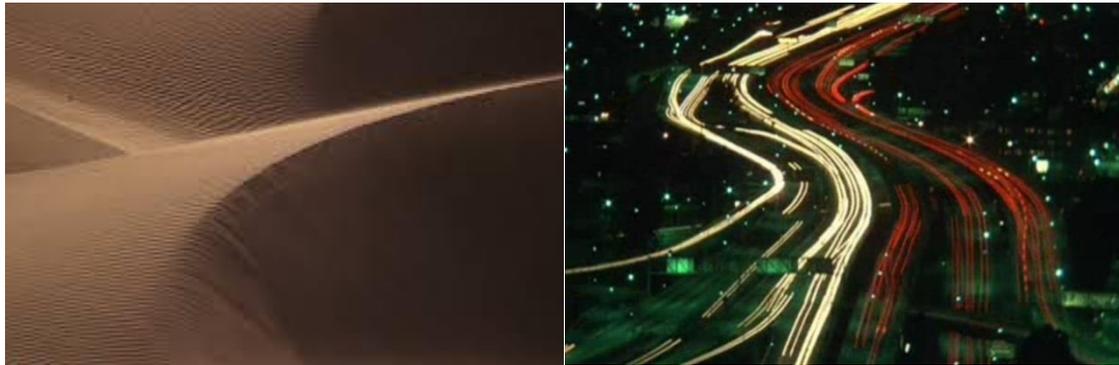


Fig.3.2.3.6. Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1982

“El viaje a través del tiempo registra nuestras huellas en esta tierra, pero el tiempo no es mera sucesión; es también, y fundamentalmente, simultaneidad.” (Iniciarte, 2004: 54) Como podemos observar en el espacio de representación el tiempo en el documental *Vivan las antípodas* (Fig.3.2.3.7.) del cineasta ruso Victor Kossakovsky (1961). Las imágenes detectan un tiempo de existencia humana que se establece hábitat y simultáneamente se conecta a una cronología del tiempo universal. El documental es un viaje vacuo donde se juega con las distintas acepciones del término antípoda. Un prisma sobre el planeta a partir de cuatro pares de antípodas habitadas; Argentina y China, España y Nueva Zelanda, Chile y Rusia, Botswana y Hawái.

El directo concibe el universo, pero también los procesos de vivir y de coexistir en nuestro mundo como señal de posibilidad de manejar simultáneamente dos sistemas de cognición sin detrimento de uno mismo; Interiorizando a través de la admiración y el quietismo las resonancias íntimas, en un mundo de contradicciones (antípodas) donde se mezcla lo excelso y lo abyecto.

La única realidad del tiempo, el pasado y el futuro no son sucesivos sino, como digo, simultáneos. En él, pasado y futuro no están entre sí en una relación de contigüidad, uno junto al otro, “tocándose” sino en una relación de continuidad: son una y la misma cosa. En esencia este trabajo se puede considerar un remanente artístico del atávico cortejo entre la naturaleza y el ser humano.

Siempre estoy en el presente, todavía en el pasado y ya en el futuro. Son simples aquí y al mismo tiempo en otro lugar. Yo, como ego, termino entre estos dos modos. Solo estoy en esta división y emergen en este cambio. (Birnbaum, 2007:24)



Fig.3.2.3.7. *Victor Kossakovsky, Vivan las antípodas, 2011*

De opera a opera, de una configuración a otra el tiempo no es único sino múltiples.” La tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente “cambiar el mundo”, si no también y sobre todo “cambiar el tiempo.” (Speranza, 2017: 21)

“Cada una de estas obras dio origen a una fuente de conceptos y las puso en marcha. La obra de arte consiste en este movimiento y por lo tanto, teorizarlo significaría poco más que hacer visibles los conceptos como conceptos, seguir de cerca su ruta y la forma de subjetividad que implican.” (Birnbaum, 2007:15-16)

4. CONCLUSIONES

"Si una idea no parece absurda inicialmente, entonces está sin esperanza"

Albert Einstein, La teoría della relatività.

Todos los trabajos citados en esta tesis están basados en nuestro sentido del tiempo, nuestra comprensión de las cosas que ocurren en el tiempo y de nosotros mismos en cuantos seres temporales. Son todas articulaciones del tiempo y el espacio en un mundo en que estos conceptos están a punto de ser rápidamente renegociaciones". (Birnbaum, 2007:77-78)

Lo que he logrado explorar, entre los tic –tac de un reloj, entre sombras y luces de los días transcurridos, entre imágenes contempladas y teorías filosóficas anacrónicas, ha sido la conexión con / en / el tiempo, he construido un intervalo personal existencial. En relación sobre la temática elegida para la tesis de fin Máster, he realizado que en esta etapa de mi vida y producción artística, tuve la necesidad de enfrentar cara a cara este irremisible paso del tiempo.

Como dijo Sócrates "Solo sé que no sé nada".

"Solo sé que no sé nada", a pesar de mis búsquedas, de que sustancia misteriosa está dotado este concepto; "Solo sé que no sé nada" de dónde este punto / línea de la vida se expande entre los espacios del micro y macro cosmos; "Solo sé que no sé nada" el tiempo que nos quedará para saber. Pero lo que seguro sé y soy consciente es que el inicio es mi fin y el fin es mi principio.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Fuentes principales

- AGAMBEN, Giorgio, 2000. *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai romani* Torino: Bollati Boringhieri
- ARNALDO, Javier, 2002. *Analogías Musicales, Kandinsky y su contemporánea*, catálogo de exposición. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- BIRNBAUM, Daniel, 2007. *Cronologia - Tempo e identità nei film e video degli artisti contemporanei*. Milano: Postmedia
- BOEKMANN, Charles, 1979. *Breve Historia del Jazz*. Buenos Aires: Victor Leru
- BONITA OLIVA, Achille, 2015. *Il tempo inclinato*. Enciclopedia delle arti contemporanee. Vol. 3. Milano: Eletra
- BOURIAUD, Nicolas, 2008. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CAGE, John, 2002, *Música experimental*. Madrid: Árdora,
- DELEUZE, Guilles, 2015. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós
- DOEN, Mary Ana, 2012. *La emergencia del tiempo Cinemático*. Murcia: Cendeac.
- EINSTEIN, Albert, 1975. *Come io vedo il mondo. La teoria della relatività*. Bologna: Newton
- FRIEDMAN, Terry, 2000. *TIME- Andy Goldworthy*. London: Thames & Hudson
- FOLCH, Jesús, 2015. *Caso de estudio. Cuerpo, espacio y tiempo en Bruce Nauman*, catálogo de exposición. Valencia: IVAM
- FLUSSER, Vilém, 2001. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, 2009. *Sueños y polvo Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.
- KANDINSKY, Vasilli, 1993. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- KASTNER, Jeffrey, 2012. *Nature*. London: Whitechapel Galler
- INICIARTE, Fernando, 2004. *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*. Pamplona: Eunsa
- MAH, Sergio, 2010. "El tiempo expandido". En *The books, Photo España. El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica, pp 13-25.
- PÉREZ, David, 2016. *Leer lo no vivido. Catálogo de exposición de Christian Baltansky*. Valencia: IVAM ISTITUT Valencia d'art Modern.
- PACQUEMENT, Alfred, 2004. *Giuseppe Penone*, Paris: Centre Pompidou
- POLANCO, Aurora Fernández, *Arte Povera*. Hondarribia: Nerea
- ROBINSON, Julia, 2009. *La Anarquía del silencio John Cage y el Arte experimental*. Clara Plasencia: Barcellona
- RUSH, Michael, 2002. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo xx*. London: Destino
- SCHULLER, Gunter, 1978. *El Jazz, sus Raíces y su Desarrollo*. Buenos Aires: Víctor Lerú
- SPERANZA, Graciela, 2017. *Cronografías, arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

5.2. Fuentes secundarias

- ARIZA, Javier, 2008. *Las Imágenes del sonido*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha.
- ARNHEIM, Rudolf, 1984, *Arte e percezione Visiva*, Milano: Feltrinelli
- BAL, Mieke, 2016. *Tiempos Trastornados*. Madrid: Akal
- BAUMAN, Zygmunt, 2009. *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Bologna: Il Mulino.
- BENJAMIN, Walter, 2014. *Breve storia della fotografia*. Firenze: Passigli.
- BERGSON, Henry, 1927. *Opera Escogida*. Bologna: Newton
- BERGSON, Henri ,1985. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CAPRA, Fitjof, 1982. *The Tao of Physics*. Milano: Adelphi
- CASINI, Paolo, 1969. *L'Universo-macchina. Origeni della filosofia newtoniana*. Roma: Laterza
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011. *Antes del tiempo*. Buenos Aires: Arte Grafica Delsur.
- ELIADE, Mircea, 2008 *Trattado di storia delle religioni*. Torino:Bollati Boringhieri
- HEIDEGGER, Martin, 2006. *Prolegomenos Para Una Historia Del Concepto de Tiempo*. Madrid: Alianza.
- MARGENAU, Henry, 1984. *The Miracle of Existence*. London: Shambala
- MICHELONI, Guido, 2014. *Giovane, giovane, giovane*. Milano: Lampi di stampa
- MORO, Juan Martinez, 1998. *Un ensayo sobre grabado*. Santander: Créatica
- PEREC, Georges, 1999. *Especie de Espacio*, Barcelona: Navagràfik,S.A.
- PROST, Marcel, 2000. *En busca del tiempo perdido (I)*. Madrid: Valdemar.
- SENECA, Anneo, 1993. *La brevità della vita*. Milano: Rizzoli.
- ZIMMER, Heinrich, 2010. *Filosofia e Religioni dell' India*. Milano: Mondadori.

5.3. Documento en línea

Artículo

- BARBARA, Rosa Maria Susanna, *Os Ritmos Sincopados*.
En: Música Sacra y Adoracao. [en línea]. [consulta: 20 septiembre de 2017]
Disponible en: <https://musicaeadoracao.com.br/21680/os-ritmos-sincopados/>
- BOCHICCHIO, Luca, 2012. *Dimenzioni letterarie, plastiche e cybernetiche del silenzio*. En: Il silenzio, Elephant & Castel-laboratorio dell'immaginario [en línea].
[consulta: 03 septiembre de 2017] Disponible en:
http://cav.unibg.it/elephant_castle
- COCCIA, Cristina, 2012. *Waking Life: il triplice volto del tempo*.
En: Young and Innocent [en línea]. [consulta: 29 agosto de 2017] Disponible en:
<https://kinematrip.wordpress.com/2015/08/17/il-metodo-paranoico-critico-di-salvador-dali/>
- FIERRO, Massimiliano, 2012. *Il silenzio*.
En: Univesidad Bergamo [en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017] Disponible en <http://docplayer.it/57551163-Il-silenzio-a-cura-di-massimiliano-fierro-settembre-2012.html>
- GIONI, Massimiliano 2017. *Giuseppe Penone*.
En: Flash art [en línea]. [consulta: 23 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://www.flashartonline.it/article/giuseppe-penone/>
- GIOVARA, Brunella, 2017. *Nella stanza del silenzio perfetto: "Qui senti il fruscio del cervello"* En: La repubblica [en línea]. [consulta: 29 agosto de 2017] Disponible En:
http://www.repubblica.it/scienze/2017/05/06/news/nella_stanza_del_silenzio_perfetto_qui_senti_il_fruscio_del_cervello_-164734851/?refresh_ce
- IBÁÑEZ LÉRIDA, Pedro, 2014 *John Berger, La admiración del silencio como ser poético*. En: Maldica Cultura [en línea]. [consulta: 15 septiembre de 2017]
Disponible en: <https://malditacultura.com/letras/john-berger/>
- MUNOZ, Maria, 2017. *La Bienal de Venecia 2017*.
En: Neo2 [en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://www.neo2.es/blog/2017/05/la-bienal-de-venecia-2017-parte-i/>
- PIERI, Bruno 2004. Di alcune assonanze tra Schönberg e Kandinsky
En: Academia [en línea]. [consulta: 09 octubre de 2017] Disponible en
http://www.academia.edu/6952412/Di_alcune_assonanze_tra_Sch%C3%B6nberg_e_Kandinsky_in_Le_rughe_di_Anfione_a_cura_di_B._Pieri_La_Finestra_Editrice_Trento_2004_pp._217-270
- PLACE, Vanessa, 2011. *Hanne Darboven*
En: E-XTRA [en línea]. [consulta: 29 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://x-traonline.org/article/hanne-darboven/>
- ROBINSO Julia, 2012. *John Cage y la 'investidura: emascular el sistema*
En: Macba. [en línea]. [Consulta: 29 agosto de 2017] Disponible en:
http://www.macba.cat/uploads/publicacions/Cage/Julia%20Robinson_cas.pdf
- SCAPECCHI, Carlo, 2006. *Roman Opalka: l'artista che dipinse il tempo*.
En: Falsariga [en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://falsariga.altervista.org/l-artista-che-dipinse-il-tempo/>

- ROSS ,Kelley L., 2009. *Koyaanisqatsi*,
En: Freisian en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://www.friesian.com/qatsi.htm>
- LIPPARD, Lucy 1973. *Hanne Darboven: Deep in Numbers*.
En: Artforum [en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017] Disponible en:
<https://www.artforum.com/inprint/issue=197308>

Revista

- BERCIANO VILLALIBRE, Modesto, 1992. *Temporalidad y antología en el círculo de “ser y tiempo”*. En: Theorema, revista de filosofía. [en línea], no 10, pp. 14-38 [consulta: 12 de julio de 2016]. Disponible en:
<http://institucional.us.es/revistas/themata/07/02%20berciano.pdf>
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel Plenarias, 2013. “John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4’33””, En: Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia: Universidad Complutense de Madrid. [en línea] pp. 1-14 [consulta: 12 de julio de 2016]. Disponible en:
<http://congresos.um.es/isasat/isasat2/paper/viewFile/27731/12581>

Página web

- BUENOSAIRES POETRY, 2013. “T.S. Eliot-Four Quartets”.
En: *Literatura norteamericana* [en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017]
Disponible en: <https://buenosairespoetry.com/2016/07/18/t-s-eliot-four-quartets-cuatro-cuartetos/>
- WIRED, 2000. “Un secolo di relatività, la teoria di Einstein in 5 l”.
En: *Scienza –energia* [en línea]. [consulta: 20 septiembre de 2017] Disponible en:
<https://www.wired.it/scienza/energia/2015/11/25/secolo-relativita-teoria-einstein/>
- SANT AGOSTINO, 2000. “Le confessioni – libro XI
En: *Le confessioni* [en línea]. [consulta: 17 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index2.htm>
- KINEMATRIP, 2015. “Il metodo paranoico-critico di Salvador Dalí”.
En: *Avanguardia* [en línea]. [consulta: 20 septiembre de 2017] Disponible en:
<http://www.youngandinocent.eu/es/articles/2012/deep/waking-life-il-triplice-volto-del-tempo>

Entrevista

- BELLOU, Raymond, 1985. *An Interview with Bill Viola*.
En: john stuart architecture [en línea]. [consulta: 01 septiembre de 2017]
Disponible en: http://johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Bellour%20Interview%20with%20Bill%20Viola.pdf
- CAZZARO, Davide, 2014. *La religione come maschera* entrevista de KI-DUK, Kim [en línea]. 15 de diciembre de 2014. [Milano] [consulta: 01 de septiembre de 2017]. Disponible en: <http://archive.is/hxkTx>
- PAPPALARDO, Dario, 2015. *La mia arte è una sfida persa contro il tempo*. Entrevista de Christian Boltanski. En: Repubblica, Cultura [en línea]. [consulta: 05 septiembre de 2017] Disponible en: http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/04/news/christian_boltanski_la_mia_arte_e_una_sfida_persa_contro_il_tempo_-126596014/
- WOLFGANG, Laib, 2013. *Entrevista sobre instalación Pollen From Hazelnut*.
En: The museum of modern art. [video en línea. New York: MOMA, [consulta: 14 de septiembre de 2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=e-92MYcANk>

Libro

- THRALL SOBY, James, 1949. *Twentieth Century Italian Art*,
New York: Moma [consulta: 2 de Noviembre de 2017] [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2819_300086898.pdf

Tesis

- ACOSTA ESCAREÑO, Javier, 2006. *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno* [en línea]. Ana María Leyra Soriano Dir. Tesis doctoral, Universidad Complutense, departamento Filosofía, Madrid [consulta: 11 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/7763/1/T30260.pdf>
- MARCOLINI, Francesco, 2013. *Nel Futuro il Passato sarà sempre Presente*. [en línea]. Alessandro Ludovico Dir. Tesi Biennio, Accademia di belle arti, departamento pintura, Carrara. [consulta: 28 de octubre de 2017] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/147769879/Nel-Futuro-il-Passato-sara-sempre-Presente>

Video

- *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003 [Película en CD]. Película dirigida por Kim Ki-duk. Corea del Sur: Cineclick Asia
- *Rivers and Tides* - Goldsworthy Andy, 2011. [Documental en línea]. Película dirigida por Thomas Riedelsheimer [consulta: 14 de septiembre de 2017]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM

5.4. Figuras

- **Figura 1.1.** Isaac Newton, 1740. *Circulo cromático*. [Diagrama]. [Consulta: de 03 septiembre 2017]. Disponible en: <https://teoriadacorblog.wordpress.com/>
- **Figura 1.2.** Vasilli Kandinsky, 1911. *Impresione III: concierto*. [Óleo sobre lienzo] 77,5 x 100 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, [consulta: 03 de septiembre 2017]. Disponible en: <http://www.harteconhache.com/2014/03/pintando-musica.html>
- **Figura 1.3.** Alexander Scriabin, 1910. *Teclado por luz*. [Escultura]. The Scriabin State Museum, Mosca [Consulta: 03 de septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.pinterest.com.mx/pin/484840716108535726/>
- **Figura 1.4.** Orquesta de Sinfonía de Yale, 2010. *Prometheus: Poem of Fire*. Conciert en New Haven, New York. [Foto]. [Consulta: 12 de septiembre 2017]. Disponible en: <https://camd.northeastern.edu/events/theatre-lecture-scriabins-symphony-of-light/>
- **Figura 1.5.** Claude Monet, 1840-1924. *Cattedral de Rouen*. [Pintura]. National Gallery of Art, Washington. [Consulta: 23 de octubre 2017]. Disponible en: <http://ainhoayangeles.blogspot.com.es/2013/05/catedral-de-rouen-claude-monet.html>
- **Figura 2.1.1.1.** *La Inocencia adulta*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.1.1.2.** *La ley del viento*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.1.1.3.** *El desafío de las almas*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.1.1.4.** *El viaje desconocido*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.1.2.1.** Elaboración digital, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.1.2.2.** Detalles de las pinturas, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.1.2.3.** Detalles de las pinturas, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.2.1.1.** Serie *Hipótesis*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.2.1.2.** Serie *Hipótesis*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.2.1.3.** Serie *Hipótesis*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.1.** *Pratipada*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.2.** *Pancami*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.3.** *Saptami*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.4.** *Purnima*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.5.** *Dasami*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.6.** *Trayodasi*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 2.3.1.7.** *Caturdasi*, 2016. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 3.1.1.1.** Denis Villeneuve, 2016. *La llegada*. [Película]. [Consulta: 18 de octubre 2017]. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/La-llegada-6-preguntas-que-siguen-rondando-nuestra-cabeza-tras-ver-la-pelicula>

- **Figura 3.1.1.2.** Dan Graham, 1972. *In present continuos past*. [Instalación]. Museu de Arte Modern, Sao Paulo. [Consulta: 15 de agosto 2017]. Disponible en: http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show_oeu.asp?ID=150000000020624&
- **Figura 3.1.1.3.** On Kawara, 1966. *Today*. [Pintura]. 13th Street Studio, New York. [Consulta: 06 de septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/exhibition/on-kawara-silence>
- **Figura 3.1.1.4.** Marcel Duchamp, 1912. *Nu descendant l'escalier n° 2*. [Óleo sobre lienzo]. 146 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia [Consulta: 06 de septiembre 2017]. Disponible en: <http://mapage.noos.fr/momina/duchamp/duchamp.html>
- **Figura 3.1.1.5.** Giacomo Balla, 1912. *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. [Óleo sobre lienzo]. 91x110 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. [Consulta: 10 de agosto 2017]. Disponible en: <http://restaurars.altervista.org/giacomo-balla-le-cose-in-movimento/>
- **Figura 3.1.1.6.** Umberto Boccioni, 1913. *Forme uniche della continuità nello spazio*. [Escultura]. 1,11 m x 88 cm. MoMA, New York [Consulta: 06 de septiembre 2017]. Disponible en: <http://kigeiblog.myblog.it/2010/04/22/forme-uniche-della-continuita>
- **Figura 3.1.2.1.** Pierre Huyghe, 2009. *Timekeeper*. [Instalación]. Walker Art Center, Minneapolis. [Consulta: 14 de septiembre 2017]. Disponible en: <http://www.todayandtomorrow.net/2009/11/11/timekeeper/>
- **Figura 3.1.2.2.** Kim Ki-duk, 2003. *Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera* [Película]. [consulta: 10 de agosto 2017]. Disponible en: <https://vistierivisti.wordpress.com/2011/09/07/raimovie-0435-primavera-estate-autunno-invernoe-ancora-primavera/>
- **Figura 3.1.2.3** Wolfgang Laib, 2013. *Pollen From Hazelnut*. [Instalación]. MoMA, New York. [Consulta: 17 de septiembre 2017]. Disponible en: <https://trendland.com/wolfgang-laibs-artwork/>
- **Figura 3.1.2.4.** Enrique Ramírez, 2012. *Un hombre que camina*. [Video-art]. Bienales de Venecia, Venecia. [Consulta: 17 de septiembre 2017]. Disponible en: <http://lakariatre.blogspot.com.es/2017/09/>
- **Figura 3.1.2.5.** Bill Viola, 2014. *Martyrs*. [Video-art]. [Consulta: 28 de agosto 2017]. Disponible en: <http://fadmagazine.com/2014/04/27/art-news-bill-viola-to-unveil-major-new-video-art-installation-for-st-pauls-cathedral/>
- **Figura 3.1.2.6.** Daniel Cooks, 2010. *Static No. 12*. [Video-art]. [Consulta: 28 de agosto 2017]. Disponible en: <https://blog.gagoma.qld.gov.au/daniel-cooks-motion-studies/>
- **Figura 3.1.3.1.** Derek Jarman, 1993. *Wittgenstein*. [Película]. [Consulta: 18 de octubre 2017]. Disponible en: <https://cinematrices.wordpress.com/2009/02/19/wittgenstein-derek-jarman-1993/>

- **Figura 3.1.3.2.** Paul Chan, 2005/2007. *The 7 lights*.
[Video. art]. Walker Art Center, Minneapolis. [Consulta: 24 de septiembre 2017].
Disponible en: <https://walkerart.org/magazine/paul-chan-trump-sade-guantanamo>
- **Figura 3.1.3.3.** René Magritte, 1948. *La voix du sang*.
[Óleo sobre lienzo]. 46 x 36.8cm. Alexander Iolas Gallery, New York.
[Consulta: 24 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://walkerart.org/magazine/paul-chan-trump-sade-guantanamo>
- **Figura 3.1.3.4.** Salvador Dalí, 1931. *La Persistencia de la Memoria*.
[Óleo sobre lienzo]. 24 x 33 cm. MoMA, New York. [Consulta: 24 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://camposmagneticos.jimdo.com/pintura/salvadordal%C3%AD/la-persistencia-de-la-memoria/>
- **Figura 3.1.3.5.** Richard Linklater, 2001. *Waking Life*.
[Película]. [Consulta: 10 de septiembre 2017].
Disponible en:
<http://www.openculture.com/2014/12/richard-linklaters-waking-life.html>
- **Figura 3.2.1.1.** Christian Boltanski, 2008. *Les Archives du Cœur*.
[Instalación]. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://unvairigal.wordpress.com/2014/03/16/saison-2-episode-5-les-archives-du-coeur/>
- **Figura 3.2.1.2.** Christian Boltanski, 2008. *Les Archives du Cœur*
[Instalación]. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://humorusguidetojapan.wordpress.com/2016/04/19/2016-setouchi-triennale-international-art-festival/>
- **Figura 3.2.1.3.** Roman Opalka, 1965. *1965/1–infinito*.
[Óleo sobre lienzo]. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<http://n4mb3rs.com/roman-opalka-art-numbers/>
- **Figura 3.2.1.4.** Roman Opalka, 1965. *1965/1–infinito*.
[estudio artista]. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://culturacientifica.com/2014/09/10/infinito/>
<http://www.artecritica.it/onsite/roman-opalka-eng.html>
- **Figura 3.2.1.5.** Hanne Darboven 1960. Opus 26. [Óleo sobre lienzo].
– 1990 27.0 x 21.9 Size Helga Maria Klosterfelde Edition Mixed Media [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39755/Hanne-Darboven-Opus-26>
- **Figura 3.2.1.6.** Felix Torres Gonzalez, 1988. *Perfect*.
[Instalación]. MoMa, New York. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://www.pinterest.cl/pin/373095150370510242/>
<http://www.catch-fire.com/2011/11/felix-gonzales-torres-untitled-perfect-lovers-1987-1991/>
- **Figura 3.2.1.7.** Christian Marclay, 2010. *The Clock*.
[Video] [Consulta: 18 de octubre 2017]. Disponible en
http://www.digiarts.org.tw/chinese/Column_Content.aspx?n=F70166FBD2F2CC38&p=1411E8E23B639C2D&s=19106C160E5F0202

- **Figura 3.2.1.8.** Mona Hatoum, 1994-2000. + and – .
[Instalación]. MoMa, New York. [Consulta: 05 de septiembre 2017].
Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/101550>
- **Figura 3.2.2.1.** Cámara *anecoica* 2009.
Institut für Technische Akustik de Berlín. [Consulta: 11 de septiembre 2017].
Disponible en:
https://mariaandueza.files.wordpress.com/2012/06/ista_akustik_rar.jpg
- **Figura 3.2.2.2.** William Marx, 2010. Performance 4'33 of John Cage.
[Performance]. McCallum Theatre, Palm John. [Consulta: 11 de septiembre 2017]. Disponible en: <https://www.thepiano.sg/piano/read/john-cages-433-defies-silence>
- **Figura 3.2.2.3.** Robert Rauschenberg, 1951. *White Painting*.
[Óleo sobre lienzo]. [Consulta: 11 de septiembre 2017]. Disponible en:
<http://seanknibb.blogspot.com.es/2011/01/white-flights.html>
- **Figura 3.2.2.4.** Giorgio de Chirico, 1948. *Piazza d' Italia*.
[Óleo sobre lienzo]. 135.6 x 180 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://wsimag.com/art/23841-giorgio-de-chirico-and-giulio-paolini>
- **Figura 3.2.2.5.** Giorgio de Chirico, 1918. *Le muse*. [Óleo sobre lienzo]. 97 cm x 66 cm. Pinakothek der Moderne, Monaco [Consulta: 18 de octubre 2017].
Disponible en: <http://www.artribune.com/attualita/2013/11/la-discussione-nellera-della-crisi/attachment/wcenter-0spegucjz/>
- **Figura 3.2.2.6.** David Cronenberg, 2012. *Cosmopolis*. [Película]. [Consulta: 18 de octubre 2017]. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2017/feature-articles/thematising-digitisation-cronenbergs-cosmopolis/>
<http://www.identi.li/index.php?topic=185368>
- **Figura 3.2.2.7.** Filippo Tommaso Marinetti, 1930. *Música Futurista*.
[Performance]. [Consulta: 11 de septiembre 2017]. Disponible en:
<http://www.ccapitalia.net/?cat=114>
<https://www.discogs.com/Variou-Musica-Futurista/release/596842>
- **Figura 3.2.3.1.** Andy Goldsworthy, 2014. *Rain Shadon*.
[Performance]. [Consulta: 15 de septiembre 2017]. Disponible en:
<http://visualmelt.com/Andy-Goldsworthy>
- **Figura 3.2.3.2.** *Roman Leaves Around a Hole* .[Instalación]. [Consulta: 15 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://loganhanneman.wordpress.com/2015/11/15/post-modern-era-blog/>
- **Figura 3.2.3.3.** Robert Smithson, 1970. *Spiral Jetty*. [Instalación]. [Consulta: 15 de septiembre 2017]. Disponible en:
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/smithsons-spiral-jetty>
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4464074>
- **Figura 3.2.3.4.** Giuseppe Penone, 1968. *Continuerà a crescere tranne in quel punto*. [Instalación]. [Consulta: 8 de octubre 2017]. Disponible en:
<https://www.pinterest.com.mx/emmanuellehran/giuseppe-penone>

- **Figura 3.2.3.5.** Giuseppe Penone, 1968. *Continuerà a crescere tranne in quel punto*. [Instalación]. [Consulta: 05 de septiembre 2017]. Disponible en: <http://www.artwort.com/2017/05/24/arte/la-natura-rivelatrice-intervista-a-giuseppe-penone/#jp-carousel-35848>
- **Figura 3.2.3.6.** Godfrey Reggio, 1982. *Koyaanisqatsi*. [Documental]. [Consulta: 21 de octubre 2017]. Disponible en <https://www.criterion.com/current/posts/2603-our-world-in-the-qatsi-trilogy> <http://www.theskinny.co.uk/magazines/shimmy-skinny/koyaanisqatsi>
- **Figura 3.2.3.7.** Victor Kossakovsky, 2011. *Vivan las antípodas*. [Documental]. [Consulta: 21 de octubre 2017]. Disponible en: <http://deckert-distribution.com/film-catalogue/authors-documentaries/vivan-las-antipodas/>
- **Figura 6.1.1.** Parry-Colby, 2009. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.1.2.** Shrdlu-Winograd, 2009. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.1.3.** Eliza-Weizenbaum, 2009. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.2.1.** *I Breath of eternity*, 2011. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.2.2.** *II Breath of eternity*, 2011. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.3.1.** Series *Un plongeon en noir*, 2013. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.3.2.** Series *Un plongeon en noir*, 2013. Fuente: elaboración propia.
- **Figura 6.3.3.** Series *Un plongeon en noir*, 2013. Fuente: elaboración propia.

6. ANEXOS

6.1. Anexo 1

I.A. Inteligencia artificial

Fotografía impresa en cera sobre papel.

72x54 cm (3 piezas)

2009.



Fig.6.1.1. *Parry-Colby*



Fig. 6.1.2. *Shrdlu-Winograd*

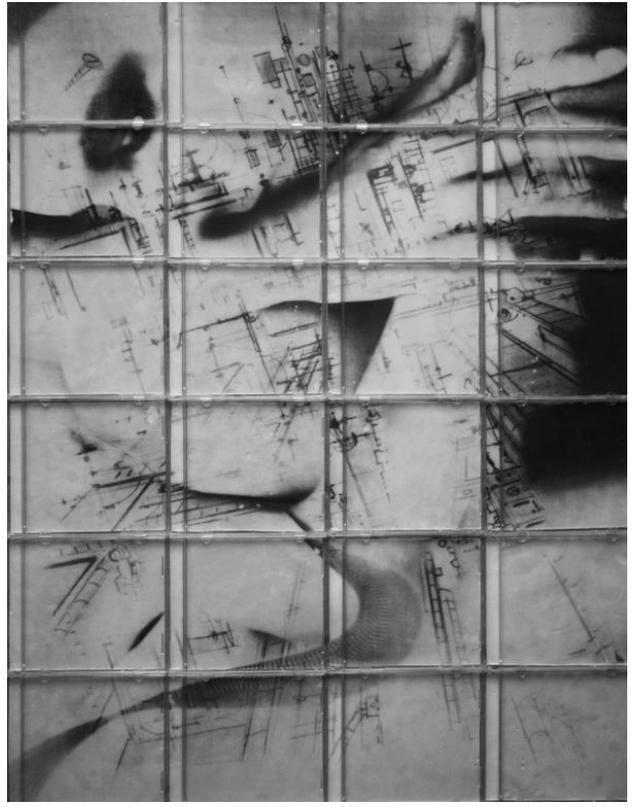


Fig. 6.1.3. *Eliza-Weizenbaum*

El proyecto nace de la lectura de una tesis de filosofía de la ciencia sobre la *Inteligencia Artificial hoy: paradigmas en comparación*. Mi interés se ha centrado en el estudio de las redes neuronales, en particular en la teoría de Stedhen Grossberg (1939) el neurocientífico americano, que en los años 70, estudió el funcionamiento del sistema nervioso y sus modelos con un ojo particular para el problema en las redes, entre el hombre y la máquina. Grossberg se centra en los principios de diseño y mecanismos que permiten el comportamiento de los individuos, o de las máquinas, para adaptarse de forma autónoma en tiempo real a los imprevistos retos ambientales. Notó que el hombre, a diferencia de la máquina, es capaz de reconocer situaciones, objetos y personas en un entorno cambiante y cuyo conocimiento no está sujeto a eliminaciones drásticas. Estos cambios y agradecimientos me han hecho reflexionar sobre la conexión de redes neuronales biológicas y artificiales. El trabajo se compone de fotografías procesadas digitalmente e imprimidas en cera sobre un soporte de papel. Cada título de las obras: *Parry-Colby*, *Eliza-Weizenbaum*, *Shrdlu-Winograd* están compuestas por el nombre de lo científico y su máquina artificial construida para el desarrollo de este tema. Los 3 paneles, ensamblados por 24 cajas de CD, son como módulos de los nervios en conexión entre la mente, el cuerpo y la creación. Estos módulos se convierten en relaciones entre el exterior y el interior, y se enlaza a las nuevas tecnologías, que distinguen la verdadera naturaleza entre el tiempo del hombre y el tiempo de la máquina.

6.2. Anexo 2

Breath of Eternity

Fotografía impresa en cera sobre tela y pintada en óleo
68x105 cm (2 piezas)
2011.



Fig.6.2.1. | *Breath of eternity*

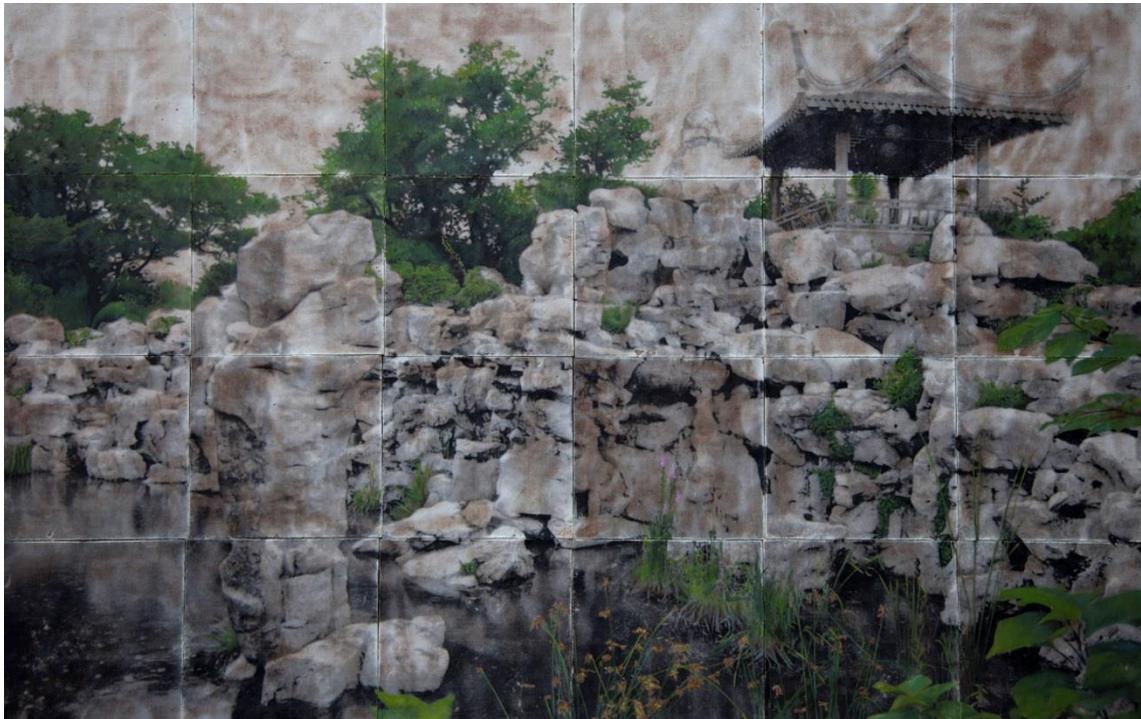


Fig.6.2.2. II *Breath of eternity*

“Wetlands Park” en Hangzhou, China, es un parque nacional casi atemporal, donde las arquitecturas se convierten en una extensión de la naturaleza circundante, reflejando el equilibrio entre el hombre y el universo. Fascinada por la morfología del jardín de la casa de la dinastía Hong, reinterpreté el entorno imaginando un puente, entre el pasado y el presente, capaz de encerrar lo eterno en un instante y fundir en armonía vidas y diferentes realidades. El proyecto fue elaborado desde fotografías impresas en cera y luego pintadas con óleo. El juego entre la vegetación y la arquitectura, y entre el blanco y negro de la foto y el color, crean un escenario místico que evoca un sueño alejado de los cánones obsesivos de la modernidad. Un columpio entre un pasado y un presente. La belleza de los colores, las formas, dan la percepción de lo sagrado y el silencio del lugar. Cada espacio natural, como en un rompecabezas, reconstruye la historia de una tradición China, donde no se muestra la evidencia sino la imaginación, revelando el significado de las cosas. Un pensamiento mágico baña esta tierra contaminando la mirada con asombro.

6.3. Anexo 3

Un plongeon en noir

Fotografía impresa en cera sobre madera con en interior hilos de lana.
30x20 cm (10 piezas).
2013.



Fig. 6.3.1. Series *Un plongeon en noir*.



Fig. 6.3.1. Series *Un plongeur en noir*.



Fig. 6.3.1. Series *Un plongeon en noir*.

Los rostros representados en las obras son habitantes de San Felice sul panaro, cerca de Módena, (Italia) que disfrazados para la fiesta de carnaval del país, interpretan el tema de la *Guerra y Paz*. El proyecto nace con la intención de dar un valor a un "pasado" que permanece en nosotros como una memoria latente y fragmentaria. Los trabajos de hecho son fotografías impresas en cera para montar posteriormente en la madera, como un espejo quebrado, para reflejar cómo la memoria recuerda el acontecimiento. Los tiempos pueden pasar pero hay un hilo sutil que conecta todos los eventos, y esto se muestra por un hilo azul casi imperceptible en la obra. Las figuras representadas son presencias aleatorias recién mencionadas, de las cuales, sin embargo, distinguen la identidad. Un tiempo vivido por nosotros, es evocado a través de un halo de misterio.

Fin