



WHEN ACTION BECOMES FORM

Un tiempo otro

Salva Arconada
NIUB 16690391

Trabajo Final de Máster
Producción e Investigación Artística_ACI
TUTOR: Albert Valera

Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
2020-21

WHEN ACTION BECOMES FORM

Un tiempo otro



Salua Arconada
NIUB 16690391
Trabajo Final de Máster
Producción e Investigación Artística_ ACI
2020-2021
TUTOR: Albert Valera

ÍNDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	5
PENSAR EL TIEMPO La asimetría temporal	7
MEDIR EL TIEMPO Una ocupación artística	11
ACTUAR EL TIEMPO Hacer haciendo: accionar la forma	21
TIEMPO MUERTO Un tiempo otro	43
EPÍLOGO	59
AGRADECIMIENTOS	63
REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA	65

Sabemos lo que es el tiempo pero en realidad no podemos describirlo si no es a partir de los fenómenos observables que contiene y que se referencian unos en otros, como el movimiento de las agujas del reloj o el envejecimiento. Decimos que el tiempo pasa, pero siempre está ahí, no cambia y a la vez hace que todo cambie, pero «lo que transcurre en el tiempo no es lo mismo que el tiempo en sí» (Klein, 2005, p. 19).

Tiempo muerto (obra final de máster) es el registro en expansión de una *performance*, una experiencia temporal autoconsciente, un paso atrás, un trabajo intempestivo, es decir, un trabajo de resistencia contra el propio sentido de un tiempo marcado y medido, elaborado a un ritmo más humano, incontaminado, que desafía el discurso científico y se apoya en el pensamiento, que reivindica la lentitud de una realidad diferente en la que es posible decidir e intervenir, donde el tiempo no se preocupa de sí mismo y hace inútil el reloj.

PALABRAS CLAVE: TIEMPO – PERFORMANCE EXPANDIDA - INSTALACIÓN – UN TIEMPO OTRO – CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.

We know what time is but actually we cannot describe it if it is not through the observable phenomena it contains and which are referenced in each other, such as clockwise movement or aging. We say time passes, but it is always there, it does not change yet makes everything change, but «lo que transcurre en el tiempo no es lo mismo que el tiempo en sí» (what happens through time is not the same as time itself) (Klein: 2005 p. 19).

Tiempo muerto (Dead time) is the record of an expanded performance, a self-conscious experience of time, a step backwards, an untimely work of resistance against the marked and measured time, produced at a human uncontaminated rhythm that defies scientific discourse, and leans on thought claiming the slowness and boredom of a different reality in which it is possible to decide and intervene, where time does not care about itself and makes clock useless.

KEY WORDS: TIME – EXPANDED PERFORMANCE - INSTALLATION – ONE TIME ANOTHER – CONTEMPORARY CREATION.

Sabem el que és el temps però en realitat no podem descriure'l si no és a partir dels fenòmens observables que conté i que es referencien uns als altres, com el moviment de les agulles del rellotge o l'envelliment. Diem que el temps passa, però sempre hi és, no canvia i ahora fa que tot canviï, però «el que transcorre en el temps no és el mateix que el temps en si» (Klein, 2005, p. 19).

Tiempo muerto (Temps mort) és el registre d'una *performance* expandida, una experiència temporal autoconscient, un pas enrere, un treball intempestiu, és a dir, un treball de resistència contra el mateix sentit d'un temps marcat i mesurat, elaborat a un ritme més humà, incontaminat, que desafía el discurs científic, i que es recolza en el pensament i reivindica la lentitud d'una realitat diferent a la que és possible decidir i intervenir, on el temps no es preocupa de si mateix i fa inútil el rellotge.

PARAULES CLAU: TEMPS – PERFORMANCE EXPANDIDA – INSTAL·LACIÓ – UN TEMPS ALTRE – CREACCIÓ CONTEMPORÀRIA.

INTRODUCCIÓN

En *Las tecnologías de la inteligencia*, Pierre Levy (1993) divide en tres la evolución histórica de las sociedades: las sociedades primitivas basadas en la transmisión oral de conocimiento (de repetición cíclica), las sociedades civilizadas basadas en la transmisión escrita (narraciones lineales) y las sociedades contemporáneas, basadas en la transmisión de información a través de la tecnología. Tres modos de transmisión de conocimiento con tres temporalidades diferentes, entendiendo el concepto de *temporalidad* como experiencia del tiempo.

Una gran culpa del vértigo que produce la vida contemporánea la tiene la alteración, la mutación turbulenta y brusca de nuestra relación con el tiempo. Las temporalidades cambiantes del entorno tecno-social nos enfrentan «a una situación de violencia sistémica inherente a la sociedad del rendimiento» (Byung-Chul-Han, 2017, s.p.) donde la inmediatez ha salido de lo puramente tecnológico, trasladándose a todos los ámbitos de la vida cotidiana y las relaciones personales. Esta aceleración del discurrir del tiempo se refleja en nuestra percepción del mismo, y se traduce en ansiedad normalizada en el individuo actual, un malestar ante la lucha continua entre la imposición de la inmediatez, la hiper-producción, hiper-conectividad y la hiper-ocupación, y la necesidad humana de defender ciertos intervalos para ritmos subjetivos.

Este escrito gira entorno a esta relación difusa e incómoda del individuo contemporáneo con la experiencia del tiempo, el desajuste entre la medición cronológica y la percepción subjetiva de la conciencia, cómo un mismo periodo lineal a veces parece que no acaba y otras veces que dura un instante, la sensación de que los días y meses vuelan sin que sepamos bien que hemos hecho con ellos, que lo cotidiano nos arrolle sin poder controlar nuestras vidas.

El cuerpo central de este documento está formado por cuatro capítulos. El primero, PENSAR EL TIEMPO recoge consideraciones generales acerca del concepto del tiempo y de la paradoja que se da entre cómo lo definimos y cómo lo percibimos. El segundo capítulo, MEDIR EL TIEMPO, muestra cómo el tiempo resulta ser una condición crítica de la práctica artística a través de la obra de varios autores que a partir de diferentes estrategias reflejan temporalidades particulares y los usos del tiempo en el arte contemporáneo. ACTUAR EL TIEMPO se centra en mi trabajo personal: la progresión de la investigación tanto teórica, como de reflexión conceptual y formalización práctica, desde mis primeros trabajos hasta la obra que presento como obra Final de Máster y que da título al cuarto capítulo, TIEMPO MUERTO.

Por último, en lugar de una Conclusión, he optado por un EPÍLOGO. La razón es que mi trabajo es una propuesta que toma forma durante el proceso de producción, por lo que no hay, a priori, un resultado a formalizar o una hipótesis a confirmar. Desde este punto de vista resulta más coherente realizar una reflexión de lo que hasta este momento es más una *agenciación* abierta que una conclusión, que como la misma palabra indica concluye un asunto, cuando en realidad, no se ha formulado ninguna pregunta.

PENSAR EL TIEMPO

La asimetría temporal

Nunca hubo tantos relojes para medir tan poco tiempo.
(López-Otín & Kroemer, 2020, p. 18)

Podríamos decir que el tiempo es lo que miden los relojes en un acuerdo social vinculante y organizador que coordina puntos de referencia, es decir, intervalos medidos a partir de la posición que ocupan determinados eventos o hechos tangibles o duraciones entre procesos y que, con frecuencia, conducen a la conciencia colectiva a confundir entre el tiempo y la herramienta que lo mide: las agujas y la maquinaria, como si el tiempo fuese algo que avanza. Pero el tiempo es una cuestión de duración entre un antes y un después, un ámbito. No es una fuerza creadora ni un motor, no es tangible, solo es el flujo, el medio en el que suceden cosas.

En el volumen *Las Tácticas de Cronos*, Etienne Klein nos recuerda la figura de Jean-Henry-Samuel Formey que a finales del siglo XIX ya vislumbró este embrollo que supone para la razón definir el tiempo a partir de los fenómenos temporales: «El tiempo no es mas que un ente abstracto, que no es susceptible, por consiguiente, de gozar de las propiedades que la imaginación le atribuye» (2005, p. 69).

Las sociedades contemporáneas no tenemos tiempo de tener tiempo, la lógica de relojes y calendarios se ha apoderado de nuestra cronología y nos hemos convertido en esclavos de una tiranía temporal vertiginosa, muchas veces autoimpuesta, que nos fuerza a seguir un ritmo nunca antes percibido, el del tiempo limitado, concentrado, un tiempo que parece acelerarse a la velocidad de la luz. Atribuimos al tiempo las características de fenómenos contenidos en él y esto dice mucho de la relación que tenemos con el momento que vivimos, a saber: no hacemos diferencias entre el tiempo y lo que hacemos con él, lo que nos debe llevar a pensar en la posibilidad de recuperar un tiempo más humano que evolucione de forma diferente al tiempo físico cuya temporalidad es «un reflejo de los modos en que el hombre vive y se vive» (Klein, 2005, p. 135-136).

Una aproximación al concepto del tiempo recogido en las *Confesiones*¹ de San Agustín nos dice que lo misterioso del tiempo es que es, a la vez, real e irreal puesto que se refiere a un ahora continuo, que mientras sucede no para, que fluye dándonos conciencia de que lo experimentamos de manera irreversible, y en este momento de la historia tenemos la sensación de que la aceleración con la que discurren nuestros días está intrínsecamente conectada a la aceleración en la innovación tecnológica. ¿Cuánta aceleración puede soportar el ser humano? En el libro *24/7: el capitalismo al asalto del sueño* (2015) de Jonathan Crary se nos anuncia un tiempo sin tiempo, el engaño de un tiempo sin esperas. ¿Cómo hemos legitimado así esta prisa por vivir? Probablemente porque hemos comprado alegremente la idea de que la tecnología potencia la eficiencia y la productividad, y que estas constituyen la auténtica medida del progreso, cuanto más rápido hagamos las cosas, mas tiempo ahorramos para dedicarlo a otras. Y estamos tan inmersos en la carrera productiva que no podemos detenernos a considerar si la velocidad es realmente una medida de innovación y progreso, ni siquiera nos damos cuenta de que estas innovaciones tecnológicas provienen de grandes corporaciones que buscan producir unas determinadas relaciones y unos determinados comportamientos.

Estamos más solos que nunca estando más acompañados que nunca, caemos en pánico cuando nos quedamos sin cobertura. Nuestra vida está en las manos de esas corporaciones. Entramos en una nueva temporalidad de un tiempo sin tiempo en el que somos, a la vez, esclavos y testigos del final del tiempo del reloj lineal. Un tiempo digital donde la tecnología está aniquilando el propio tiempo. Y sentimos confusión y miedo porque estamos perdiendo control,

¹ Confesiones Libro XI Cap. 14 y 15.

porque quizá Kant se equivocaba al separar el tiempo, como forma, de la realidad material, de una manera idealista que hace posible hablar de su manejo, lo que se tradujo en la idea de la posibilidad de dominar el tiempo, algo en lo que hemos creído hasta ahora.

El tiempo también se comercializa, esta en venta, las horas bailan al ritmo del consumo, se desintegran y enredan en un frenesí de rendimiento. Ya en el *Libro de los pasajes* (1982) de Walter Benjamin podemos leer que la sociedad, de la mano de la tecnología, ha ido imponiendo en su modo de vida, sobre todo a partir de la segunda mitad del XIX y principios del XX, una velocidad cada vez mayor que afecta a todas las actividades humanas. Benjamin comentaba cómo el ser humano se complace en la contemplación de novedades que le sacan de sí mismo, y eso que entonces lo situaba en el marco de una exposición universal. Hoy nos parecería ciertamente un escenario inocuo. No hace falta recordar cómo actualmente el gusto por lo errático y la alienación alcanzan el paroxismo sea cual sea el escenario.

Felicitemos cumpleaños, rompemos relaciones o damos el pésame, por poner unos ejemplos básicos, a través de dispositivos electrónicos en un trasvase de relaciones físicas a relaciones virtuales donde, en aras de la inmediatez, nos distanciamos de las emociones sin darnos cuenta de que estamos generando un problema tanto en la manera de relacionarnos con otros como con nosotros mismos y nuestra capacidad auto-reflexiva. Pero esta realidad contemporánea no refleja, no tiene en cuenta el tiempo de la vida cotidiana que discurre en temporalidades múltiples y, como decía antes, tiempos subjetivos.

Un estudio realizado por Annett Schirmer acerca de la percepción emocional del tiempo y publicado en *Frontiers of Integrative Neuroscience* (octubre 2011), recoge datos sobre las respuestas que los individuos daban a la pregunta de cómo de rápido sentían que transcurría el tiempo, desde «muy rápido» a «muy lento». Los investigadores también pidieron que calificasen la precisión con la que sentían que estaban describiendo ese paso del tiempo. Así, la percepción temporal de un tiempo inútil parte de la tesis según la cual la reducción de la curiosidad hace que los estímulos sean mas pobres por lo que el tiempo se percibe como algo vacío. Este tiempo en la memoria se reduce a un punto pero mientras lo vivimos se hace largo. Los resultados mostraron que para la mayoría de los entrevistados el tiempo pasaba muy rápido porque tenían mucho que hacer pero

no demasiado tiempo para completarlo. Ontológicamente esta escasez temporal implica que el individuo ha de tener conciencia de un tiempo limitado de vida en el que no puede encajar todos sus planes. Paradójicamente aceleramos para huir de la muerte.

La neurociencia denomina *asimetría temporal* a esta distorsión entre la percepción del tiempo cronológico o lineal y la percepción del tiempo como experiencia subjetiva de la conciencia.

¿Cómo desacelerar? Desacelerar no quiere decir vaciar el tiempo como parecía ser unas líneas mas arriba, significa estar mas presentes, darse el tiempo para vivir de una manera mas intensa donde menos sea mas, reivindicar huecos para reflexionar sobre el efecto que producen esas cosas sobre nosotros y sobre los demás. Crear una persistencia mas importante de la vida, intensificar la huella que nos dejan las cosas. *Presencia y Duración*. Situación en el espacio y duración en el tiempo. Claustros, como decía Pessoa, para interrogarnos.

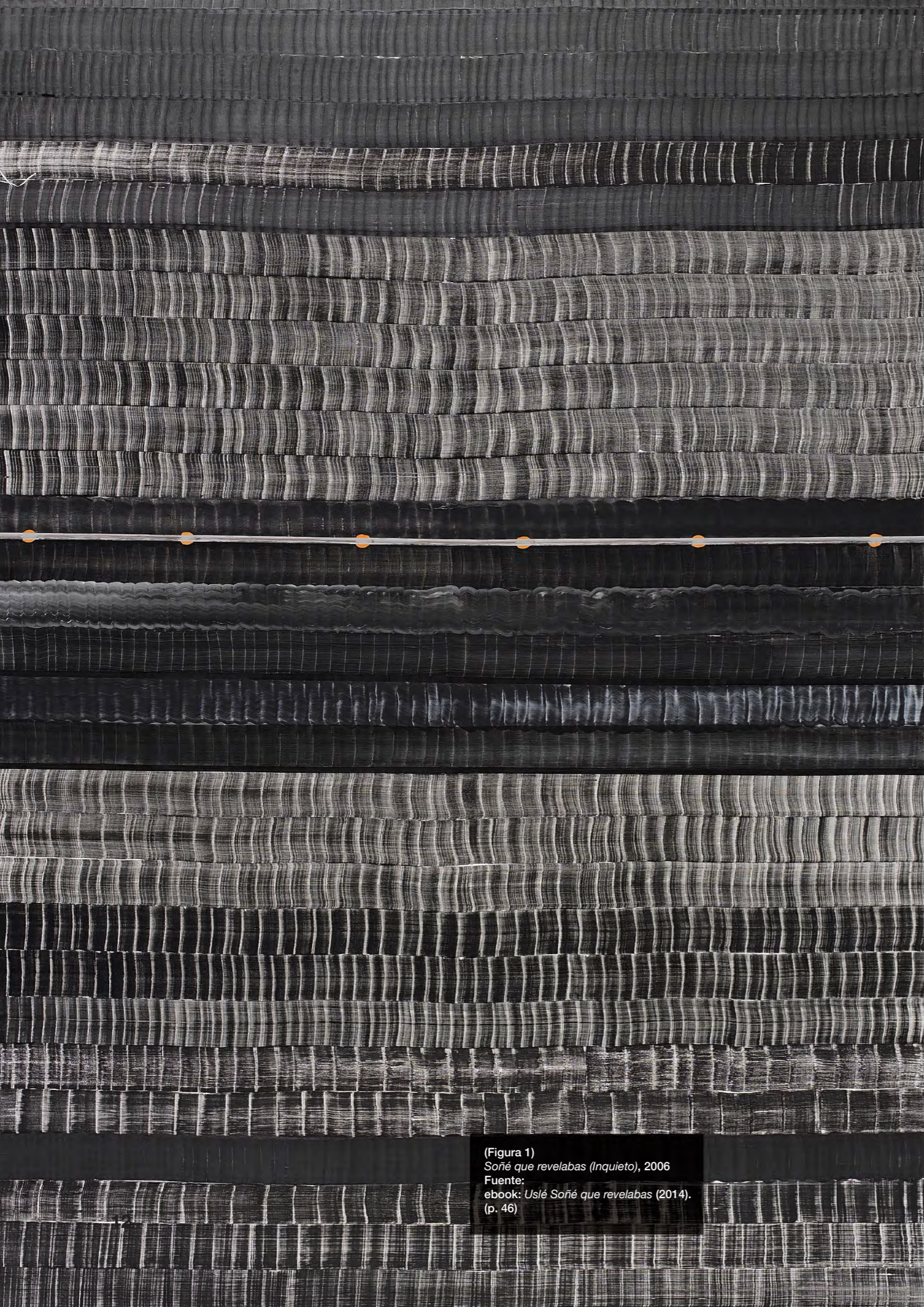
MEDIR EL TIEMPO

Una ocupación artística

Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.
(Borges, 2013, p. 355)

Aunque nos parezca imposible, durante décadas se obvió la cuestión de la temporalidad en el arte, sin embargo actualmente nadie podría hablar de crítica artística sin aludir al problema del tiempo, sobre todo a partir de las vanguardias, desde la exaltación maquinista del futurismo, pasando por el tiempo psicológico del surrealismo, hasta hoy.

A mediados del siglo XX, sólo en música y literatura era aceptado y reconocido explícitamente el contenido temporal de un pieza, en otras disciplinas se hablaba únicamente de espacio, de una experiencia del arte puramente visual, de la obra como objeto autónomo, en cierto modo sagrado, alejado de la cotidianidad. No fue hasta los años 70 que se reconociera la dimensión temporal como cuestión fundamental en la práctica artística, sobre todo por la aparición y consideración de nuevas prácticas que mostraban la superficialidad de esa concepción pura del arte. A partir de entonces, cine, video o *performance* (como la obra que ahora presento como parte del Trabajo Final de Máster) entre otras estrategias, reivindican el tiempo como condición crítica.



(Figura 1)
Soñé que revelabas (Inquieto), 2006
Fuente:
ebook: *Uslé Soñé que revelabas* (2014),
(p. 46)

A través de diferentes medios y tácticas son muchos los artistas contemporáneos que reflexionan acerca de la naturaleza y legitimidad de este tiempo hegemónico y estandarizado, y en sus poéticas plantean una feroz resistencia frente a la aceleración actual utilizando la práctica artística como arma para «resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro» (Hernández, 2020, p.19).

Para Aristóteles era el corazón, y no el cerebro, el que ocupa el centro rector de las sensaciones y los movimientos, es ahí donde se recibe la información sobre el mundo que nos rodea y donde nace la respuesta de la vida; ante cualquier estímulo se acelera, y sin embargo, el cerebro no muestra ningún cambio. Por ello pensaba que el tiempo tendría que medirse por los latidos del corazón.

La imagen de la página anterior nos muestra cómo Juan Uslé refleja literalmente esta temporalidad en la serie *Soñé que revelabas*. El artista posa el pincel en la superficie de la tela cada vez que late su corazón, lo que representa una correlación inmediata del cuerpo con la propia obra.

De la misma manera yo también busco con mis ritmos de gesto repetido una vía para mantener mi trabajo conectado a resonancias personales y subjetivas, siempre imbuido de varios significados, sin pretensiones oscuras o herméticas, a través una combinación del proceso con la casualidad o el accidente, con la intención de generar registros basados en el momento y en el pasar el tiempo. Pero así como mi trabajo es registro de una duración sin referencias ni límites, Uslé registra el ritmo de su corazón, con lo que su obra sí que tiene una lectura lineal acotada además por las dimensiones físicas del lienzo y por la circunstancia de que detrás de cada lienzo deja registrado el tiempo cronológico que contiene.

La exposición «Arte y Tiempo» presentada en el Centro Georges Pompidou de París, el Palazzo delle Esposizioni de Roma y el CCCB de Barcelona en los años 2000 y 2001, recoge la preocupación de diversos pensadores y artistas acerca de esta cuestión del tiempo, de cómo lo entendemos y nos relacionamos con él en nuestras vidas.



(Figura 2)
Dennis Oppenheim
Attempt to raise hell (1974)
Instalación.
Fuente: Centro Pompidou.

Esta imagen pertenece a la instalación *Attempt to raise hell* (1974) presente en la exposición, del artista Dennis Oppenheim, en la que un autómata se golpea la cabeza con la campana cada minuto. La cadencia repetitiva del golpe hace que el espectador se transforme en la propia marioneta. El autor convierte este auto-retrato masoquista en un reclamo a ser visto, a existir. Mi empeño por existir fuera del tiempo cronometrado también se traduce en choques brutales contra una dinámica impuesta por el día a día, pero esta disciplina de trabajo me concede esos instantes subjetivos y al mismo tiempo es una invitación a que el espectador, durante al menos una duración, «exista» a otro ritmo acompañando la obra. Este sentido del ser conecta con las teorías expuestas por Heidegger en *Ser y Tiempo* (2015) acerca del «ser-en-el-mundo», que nos dice que comprender al hombre, no es un estado de conocimiento, sino es existencia.

Esta exposición también presentaba la, en su momento, polémica partitura de John Cage, *4'33"* de 1952. Esta pieza musical ejecuta un tiempo de silencio aparente en el que la vida se expresa por sí misma, sin la rigidez académica de la partitura, si bien el propio título delimita, como hemos visto también en el trabajo de Uslé, la duración radical de la acción. Probablemente esta pieza fue una consecuencia lógica a los esfuerzos que ya a principios del siglo XX se hacían en el campo de la creación musical. El compositor austriaco Arnold Schönberg² proponía entonces el dodecafonismo como una manera de organizar coherentemente las nuevas posibilidades de la música con la sensibilidad artística emergente. Las piezas dodecafónicas plantean un principio serial a las doce notas de la escala cromática. Estas 12 notas tienen la misma igualdad jerárquica, no hay, como en la música tradicional, una nota fundamental, la única estructura de composición, será la que determine el compositor.

Dentro de esta corriente musical, el compositor Pierre Boulez³, en *Pli selon pli* (1960), invita a los oyentes a aislarse, aunque sea de manera momentánea de las tribulaciones humanas. Esta pieza musical lleva por subtítulo *Portrait of Mallarmé*, poeta francés este admirado por Boulez, que en su obra de 1897 *Un cup de dés jamais n'abolira l'hasard* ya exploraba las relaciones entre contenido y forma, entre el texto y la composición, las palabras y los silencios, permitiendo una lectura no lineal, y por lo tanto múltiple de los textos. Otorga la belleza a la fuerza de la forma en un esfuerzo por provocar en el lector-espectador la misma emoción que mueve a la producción, adecuando la pieza a cuestiones contemporáneas.

Una nueva sintaxis literaria que también vemos en la obra de E.E. Cummings⁴, crítico radical, individualista y juguetón, quien en sus poemas buscaba la máxima unión expresiva entre el contenido y la forma a través de una compleja cadencia que fuerza el tiempo:

(e.e.Cummings, 2010, p. 252/253)

l(a	s(una
le	ho
af	ja
fa	c
ll	a
s)	e)
one	ole
l	d
iness	dad

² Arnold Schönberg (Viena 1874 - Los Angeles 1951). Compositor, músico teórico, profesor, escritor y pintor.

³ Pierre Boulez (Montbrison 1925 - Baden-Baden 2016). Compositor, pedagogo y director de orquesta.

⁴ Edward Estlin Cummings (Massachusetts 1894 - New Hampshire 1962). Poeta, ensayista y pintor.

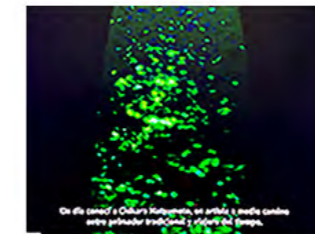
Esta reflexión acerca del tiempo como materia prima para la creación artística contemporánea también estaba teniendo lugar entre los artistas del otro lado del atlántico y así ha quedado reflejado en el número 100 de la revista *October*, de primavera del 2002 (un año después de la exposición «Arte y Tiempo») dedicada a la obsolescencia. Junto a los correspondientes artículos, la revista publicó una encuesta que previamente había enviado a una veintena de artistas entre los que estaban William Kentridge, Tacita Dean o Pierre Huygue; a raíz de sus respuestas queda claro que la pretensión de estos artistas era ya enunciar una crítica contra el tiempo lineal y el ritmo productivo de nuestra sociedad (*October 100*, 2002, p. 6-97).

En el campo de las Artes Visuales, el proyecto *Background Story* (2004) de Xu Bing refleja claramente la colisión de tiempos en relación a la formación de la imagen, y desvela el conflicto entre lo visible y lo que esto está sustituyendo, socavando el orden al sacar el fondo a la superficie. Este mirar detrás de la imagen dada (que no es sino una ilusión que tapa la vista a lo que hay mas allá de ese primer vistazo) sitúa al espectador en un lado y otro.

En esta línea, el artista Adrià Gamero⁵ produce imágenes-materia desde un abandono total de la ontología del medio en la producción de arte que pone en evidencia el choque entre tecnología y experiencia temporal. El artista parte de fotografías y las reproduce a un ritmo de trabajo lento y laborioso, así, su obra trascurre y discurre con el tiempo debido, nunca antes, a través de técnicas de grabado, dibujos o maquetas, hasta la pieza final en la que se confunden verdad y apariencia.

Este interés conceptual pone de manifiesto el tiempo cronológico de la producción de la obra, un tiempo contrapuesto al presente continuo del tiempo digital, de esta manera el proceso formal se convierte en concepto. En este *in-between* de miradas y tiempos se encuentra la vinculación con mi trabajo, abrir el fondo para mostrar cómo se ha hecho, la manifestación del tiempo real del proceso de construcción. No es una representación, es la presencia de la construcción misma.

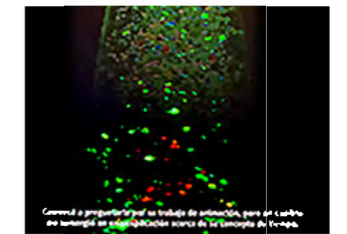
También en las artes visuales, el artista Daniel Jacoby (Lima, 1985) aborda una temporalidad alternativa a partir de estrategias bien distintas en *Cuculí* (2011).



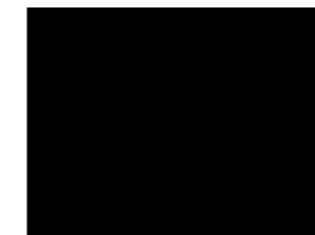
Un día conocí a Chikara Matsumoto, un artista a medio camino entre animador tradicional y viajero del tiempo.



Incluso utilizó la palabra Chamán para describirse a sí mismo.



Comencé a preguntarle por su trabajo de animación, pero en cambio me sumergí en una explicación acerca de su concepto del tiempo.



Yo recorro los tres tiempos del mundo



Primero, vuelvo y ayudo a mi yo del pasado



Para mi yo del presente, parece que estuviera siendo ayudado por mi yo del futuro.



Pero el significado del mundo está invertido; es una estructura de bucle.



El presente es la lenta vibración de la existencia.



Mientras tanto, él caminaba en círculos, dibujando virtualmente el bucle en el suelo.

⁵ Adrià Gamero Casellas (Olot 1988) www.adriagamercasellas.com

(Figuras 3 a 11) *Cuculí* (2011) Daniel Jacoby. Fuente: vimeo.com/483027491/cd47a59477

Cuculí es un trabajo cinematográfico enfocado en la condición humana en el que a partir de anécdotas inconexas elabora un relato desde la perspectiva de un extranjero que viaja a Japón. El corto es una muestra de cómo las imágenes de la era digital utilizan los recursos literarios y la fragmentación de la imagen como herramientas de una estrategia para la visualización temporal a través de la cual la imaginación pueda actuar uniendo de manera fluida las formas visibles en una narrativa que se desplaza de lo veraz a la verosimilitud.

Este uso seductor, subjetivo, sensorial, temporalmente abstracto e intuitivo de la fragmentación y el texto, hace aparente una acción que corresponde a un tiempo absoluto y autosuficiente, no referenciado, configura un espacio y aleja cualquier límite o conclusión pre-determinada abriendo posibilidades de interpretación al espectador.

Recientemente ha tenido lugar en CaixaForum, Barcelona, una exposición entre irónica y utópica, con el título «Sooooo Lazy. Elogio del derroche» (26.11.2020/18.04.2021), que plantea el *no-hacer* como actividad productiva en una propuesta de reparto de los recursos pensando en el bien común, redistribuyendo la pereza en lugar de redistribuir el trabajo, para llegar al mismo resultado. La intención de crítica política de esta exposición hacia la sociedad de consumo capitalista es evidente, pero en el fondo está hablando del mismo problema humano de hartazgo ante la presión de una temporalidad que supera al individuo moderno y la urgencia de recuperar el control sobre su vida.



(Figura 12) *Malgastar* (2001) Detalle. Ignasi Aballí. Imagen propia.

En esta instalación titulada *Malgastar* (2001) presente en la exposición, el artista Ignasi Aballí no hace nada más allá que observar como la obra se produce a sí misma al dejar secar los 19 botes de pintura blanca que compró con el presupuesto de una exposición. Obteniendo el resultado por inacción.

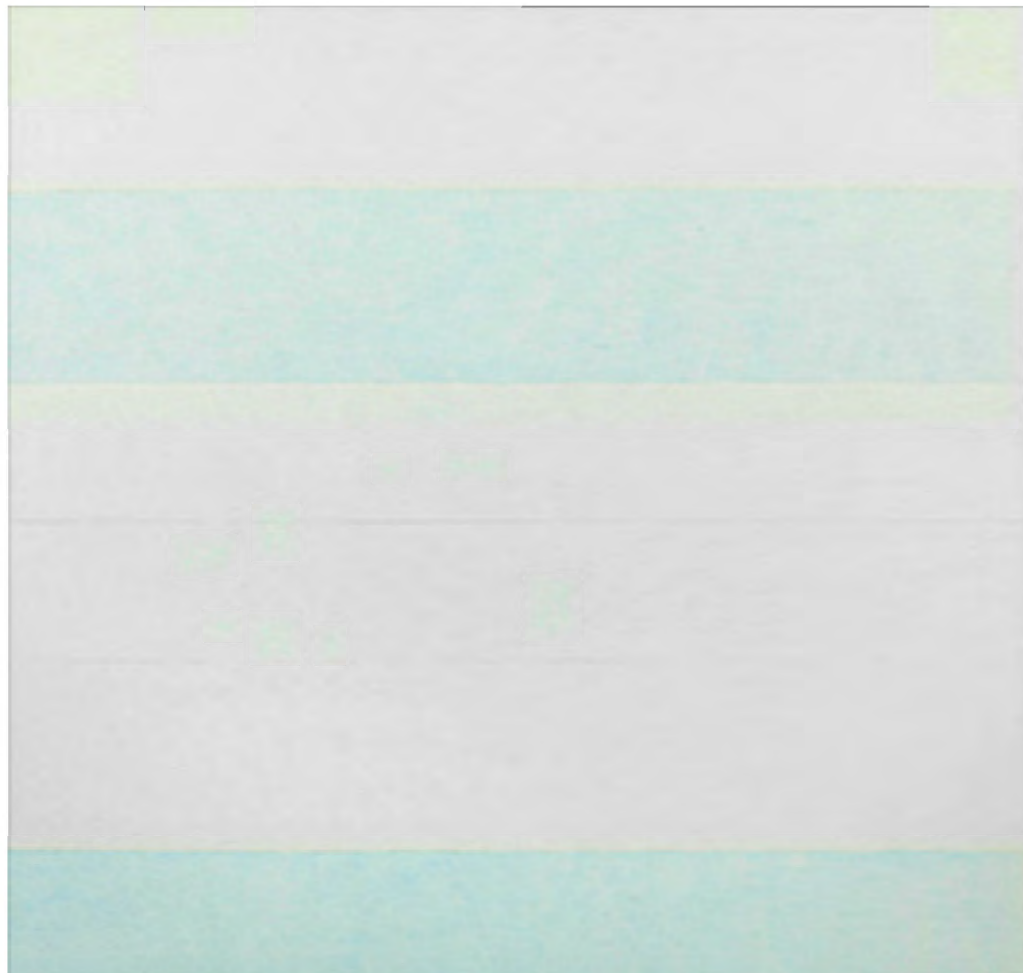
Por su parte, Alberto Gil Caneda presentó un trabajo en el que malgasta, por propia elección, su tiempo libre. La instalación *147.710 (Black Sundays). Prueba de Leucofobia: 40 horas en blanco* (2016) es el resultado de este proceso de rellenar hojas blancas con líneas a lápiz durante sus horas de asueto, con «un resultado absurdo e improductivo» (Escudero & Giaveri, 2020, p. 32) que cuestiona algo directamente vinculado al planteamiento de mi trabajo: el sentido de utilidad y el beneficio de toda inversión del tiempo en determinadas actividades.



(Figura 13)
147.710 (Black Sundays). Prueba de Leucofobia: 40 horas en blanco (2016)
Alberto Gil Caneda.
Detalle.
Imagen propia

En el último tramo del recorrido el visitante encontraba dos grandes lienzos de la artista americana de origen canadiense Agnes Martin (1912-2004) que «ejemplifican el progresivo y radical abandono de cualquier elemento representacional, mundano e inútil» (Escudero & Giaveri, 2020, p. 89) y que invitan al observador a abandonar la vorágine del día a día para dedicarse a la contemplación desinteresada con el fin de dilatar el tiempo a partir de la búsqueda del detalle en unos espacios para meditar sobre otras maneras de vivir que merezcan la pena ser vividas, de habitar un tiempo otro.

Durante años, Martin ha pintado lo que parece ser siempre «la misma cosa» como ella misma dijo, una tautología sobre la existencia no material, con la espalda vuelta al mundo.



(Figura 14) A. Martin, *Sin título n.º 5*, 1997
Acrílico y grafito sobre tela. 152,4 x 152,4 cm
Colección «la Caixa» de Arte Contemporáneo
Fuente: Catálogo exposición «Soooooo Lazy» (p.45)

ACTUAR EL TIEMPO

Hacer haciendo: Accionar la forma

La mirada del cómo hacer es precisa,
independientemente de la cosa sobre la cual se apoye.
Es como si esa cosa fuera definitiva, la penetra;
no es una mirada excitada, sino casi sólida; sobre cualquier cosa se fija, sea ella
banal o preciosa, se trata con el mismo cuidado,
la descompone y la recompone; se nota que ya está haciendo
una operación activa sobre las cosas, como si las manipulara.
Está atento a no dejarse escapar nada.

(Fabro, 1985, p. 60)

En noviembre del 2012, en una entrevista publicada por el periódico *La Vanguardia*, el premio Nobel de física Frank A. Wilczek decía: «el tiempo no pasa, es: y puede pasar de muchas formas» (Amiguet, 2012), Heidegger afina más en *Ser y Tiempo* (2015), donde aclara que lo que se nos da es «el instante» y es nuestra responsabilidad lo que hacemos de él, tomar el mando de nuestra vida, «ya no más pensar y fijar, percibir y presentar, sentir y bloquear al mismo tiempo [...] sino actuar y quitar energía, mezclarse con la realidad a través del propio cuerpo y de la propia dimensión mental hasta la anulación total» (Celant, 1985, p.19).

En el prefacio del libro *Genius Loci* (1979), Christian Norberg-Schulz apunta que una de las necesidades básicas del ser humano es la de experimentar su vida como plena de sentido, y que el propósito del arte es el de conservar y transmitir ese sentido, de esta manera, la práctica artística se desvela como tiempo actuado, una manera de estar en el mundo.

Desde esta perspectiva mi trabajo trata de forzar la velocidad a la que parece que discurre el tiempo para, como dice Guattari (1992), actuarlo en lugar de padecerlo. Para ello dibujo líneas en una repetición cuasi-mecánica, como si se tratara de un metrónomo que impone en el tiempo un ritmo propio ajeno al lineal o cronológico. Trabajando ordeno mi cabeza, mi respiración. Es mi herramienta para que la realidad se explique.

Este tiempo del ser, de estar en el mundo a través de mi práctica artística, no discurre en una línea uniforme sino que se extiende en una red de tiempos divergentes, convergentes y paralelos, en una estructura rizomórfica sin un sentido ni dirección determinados.

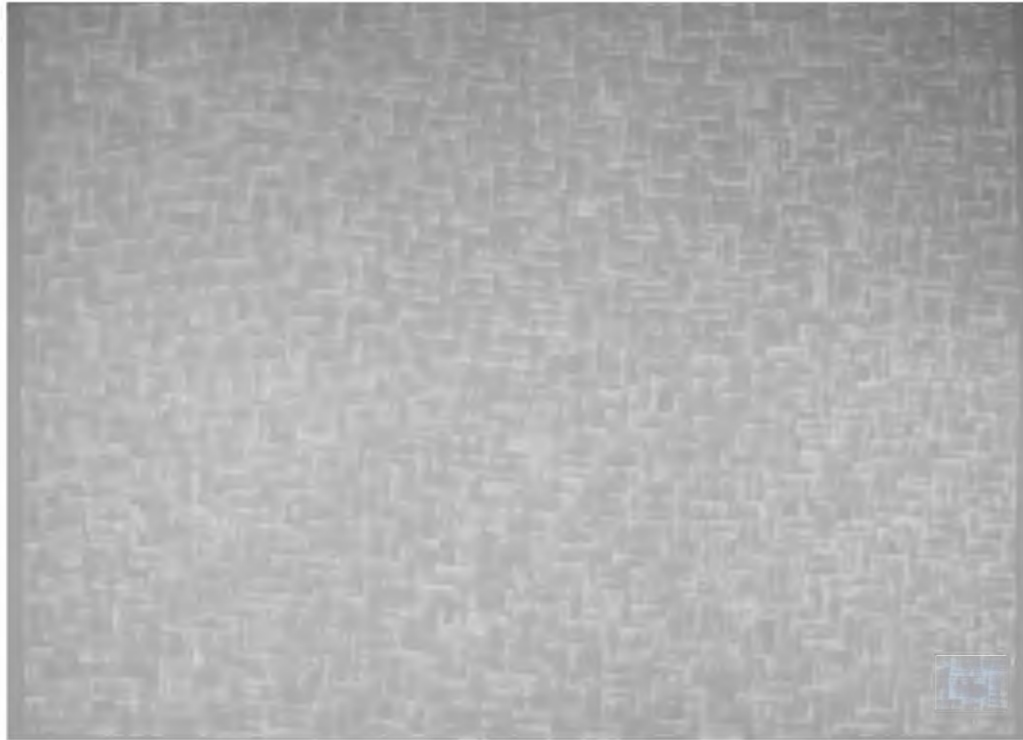
Sin una velocidad fija, esta red de tiempos abarca todas las posibilidades, así, a la manera de Borges, «dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan» (Borges, 2019, p. 153) y que se organizan de manera encadenada en una sucesión real no lineal pero sí guardando un orden intrínseco, «lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, a nivel de las dimensiones de que se dispone, [...]» (Deleuze & Guattari, 2016, p. 16).

En mi trabajo, la línea es una forma generadora de formas, pintar y dibujar son una misma cosa y la repetición «expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, [...] un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia [...]. La repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio» (Deleuze, 2012, p. 23).

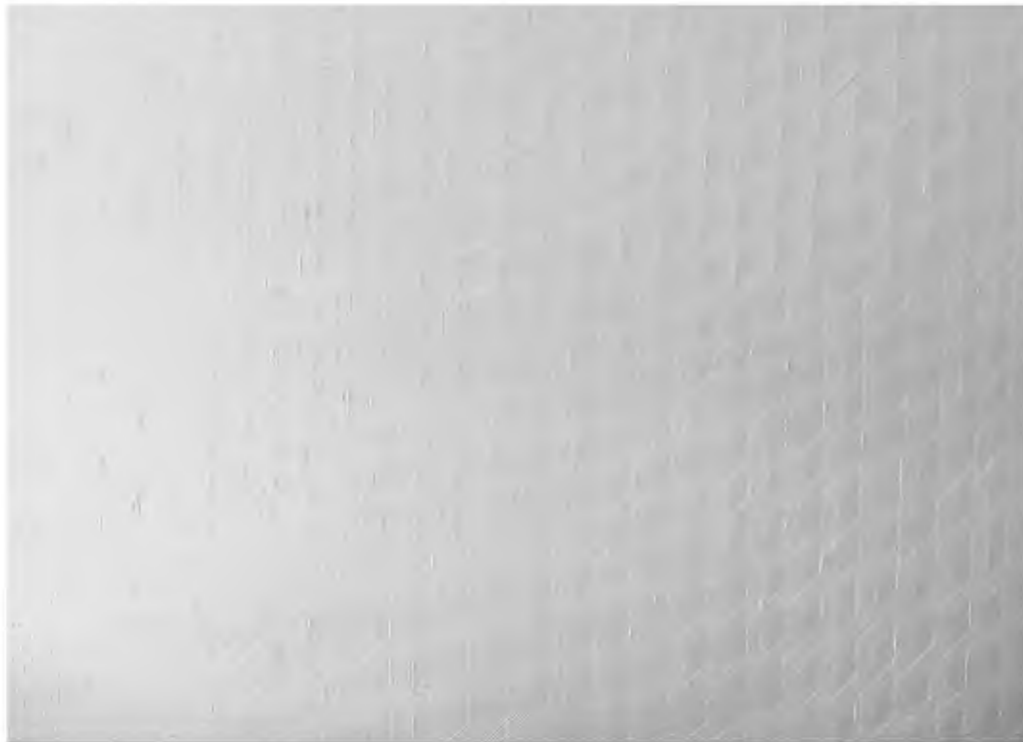
A partir de aquí, las formas se generan «pasando de unas en otras [...] en una aparente disolución de estructuras cuyos elementos vuelven después a reintegrarse de forma diferente o semejante [...] como en una auto-imitación permanente» (Palazuelo, 1998, p. 49) modulando el tiempo de manera obsesiva en una propuesta que cuestiona su orden:

Repetition is the ritual of obsession. Repetition is a way to jumpstart the indecision of beginning.
To persevere and to begin over and over again
is to continue the obsession with work.
Work comes out of work.
In order to work you must already be working.
(R. Serra)⁶.

⁶ <https://gagosian.com/artists/richard-serra/>. La repetición es el ritual de la obsesión. La repetición es la manera de salvar la indecisión del comienzo. Perseverar, y comenzar una y otra vez es continuar la obsesión por el trabajo. El trabajo viene del trabajo. Para trabajar, hay que estar trabajando. (traducción libre)



(Figura 15) *White 1* (2015)
Técnica mixta 130x100. Imagen propia.



(Figura 16) *White 6* (2016)
Técnica mixta 130x100. Imagen propia.

Estos lienzos pertenecen a una serie de monocromos blancos que, junto a una pareja de *Reds*, presenté en una exposición individual en noviembre del 2016 en el espacio Corretger5 de Barcelona, titulada «Slide to Unlock». Me inicié en la práctica artística en 2015 y ya desde el principio había una preocupación formal clara por conseguir un máximo de expresión con un mínimo de elementos, había una clara huida de la distracción, la estridencia y lo superfluo. Dibujaba líneas finísimas que entonces consideraba mapas de una deriva que no pretendía llevar a ningún sitio, paisajes de silencio.

En los siguientes trabajos continuaba la preocupación por la eliminación de lo prescindible y comencé a desplazar los límites materiales y formales de la pintura para centrar mi preocupación en las sombras, la huella de la luz y su potencial como generador de formas.



(Figura 17) *Toko no ma1* (2017)
Papel y luz 140x100. Imagen propia.

El medio o el material adquirirían su importancia exclusivamente en función de las texturas que me proporcionaban y que me permitían dibujar una determinada calidad de línea. El emplazamiento de la pieza empezaba a ser parte importante de la obra.

Prácticamente sólo pensaba en términos de luz por lo que el siguiente paso vino sólo. El blanco refleja la luz en diferentes grados, lo que nos permite obtener una gama infinita de grises pero nunca un negro. El color negro refleja y absorbe con lo que la gama de color se extiende desde el blanco al negro.

A partir de aquí las piezas producidas ya no son piezas autónomas, ahora están concebidas siempre conteniendo el lugar en el que van emplazadas y la elección del medio, la técnica o los materiales, se realiza en función de las relaciones que se producen entre ellos. Cada pieza es independiente, tiene entidad propia y reglas propias, no siento la obligación de seguir las reglas del trabajo anterior. Lo que les da coherencia dentro de mi obra es que el lenguaje, la gramática son los mismos. No busco que las piezas dialoguen entre ellas sino que ellas mismas sean diálogo.

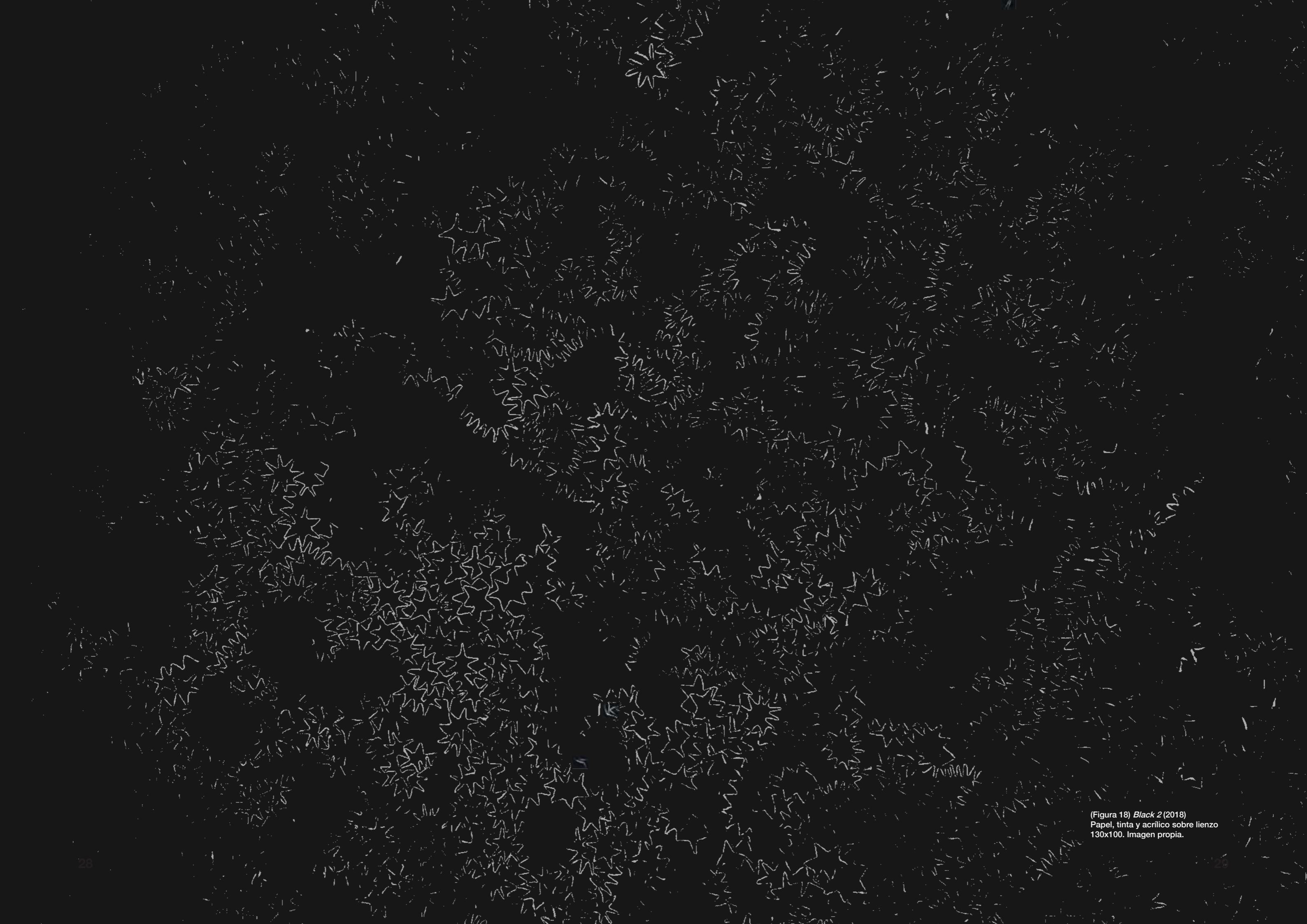
Luz, espacio y tiempo. La luz como materia prima, el espacio y el tiempo como medios modulados por un ritmo, un método en el que se revela la manera en la que se equilibra el universo. Los patrones codificados a modo de repetición pueden ser organizados y reorganizados plegando, volteando y girando la línea o el material en infinitas variaciones, de manera que puedan crear nuevos significados y se conviertan en historias diferentes, incitando al observador a intentar recomponerlos como si hubiera un sentido oculto que descubrir.

[...] invention—and also reinvention—is the essence of creativity.

Once experienced, invention becomes a lasting spiritual possession, and gaining this experience for oneself is the training one needs to create form; to work at the language, the expression of the time⁷.

(Albers, 1928)

⁷ La invención, y también la reinención, es la esencia de la creatividad. Una vez experimentada, la invención se convierte en una posesión espiritual duradera, y adquirir esta experiencia para uno mismo es el entrenamiento que se necesita para crear una forma; trabajar en el lenguaje, la expresión del tiempo. (traducción libre)



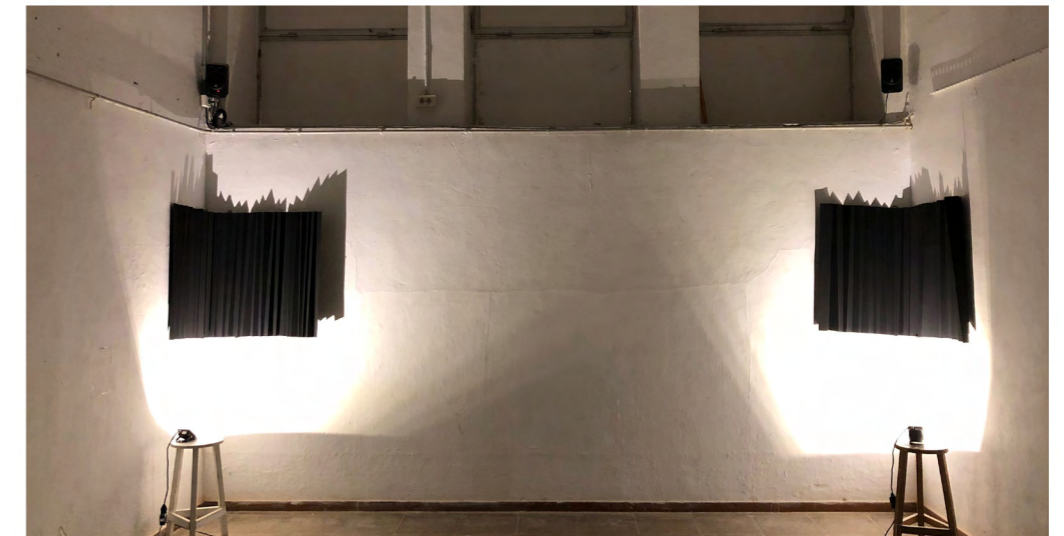
(Figura 18) *Black 2* (2018)
Papel, tinta y acrílico sobre lienzo
130x100. Imagen propia.

El ritmo remite al tiempo y convierte la obra en un lugar en el que ocurren cosas reales, así «la obra se convierte en un dispositivo, en un ambiente. Sale del marco, vibra, [...], se abre al espacio, al azar: trasciende su propia materialidad, se revela y desvela al mismo tiempo nuevas realidades inmateriales» (VAA, 2018, p. 79).

Siempre con esta idea de la independencia entre trabajos, he recorrido diferentes medios, pintura, escultura, grabado, instalación, medios audiovisuales, y me resisto a descartar categóricamente ninguno, a definirme dentro de un medio de producción. Nunca ha sido así, mi especialización en el Grado de Bellas Artes estuvo formada por un «surtido» de medios seleccionado sobre la base de probarlo todo y hoy sigo pensando cada trabajo por sí mismo, adaptando el medio al proceso y no al revés.

Como decía anteriormente, a partir de un determinado momento, la configuración del espacio comienza a formar parte también de los materiales de trabajo en la concepción de la obra, y resulta fundamental para la lectura de la misma, pero espacio y lugar seguían siendo cosas distintas, en el sentido de que esos espacios podrían ser reproducidos. La consecuencia de esta búsqueda incesante se traduce ahora en la integración total del concepto *lugar* en mi quehacer artístico.

Para Georges Didi-Huberman, la obra puede ser categorizada de dos maneras: en primer lugar, aquella que genera objetos que habitan el espacio de un modo determinado; en segundo, aquellas que producen «actos sutiles del lugar, en un tener lugar» (Didi-Huberman, 2011, p. 43) y que incluyen la relación intrínseca entre la experiencia del mundo por parte del cuerpo y con la percepción.

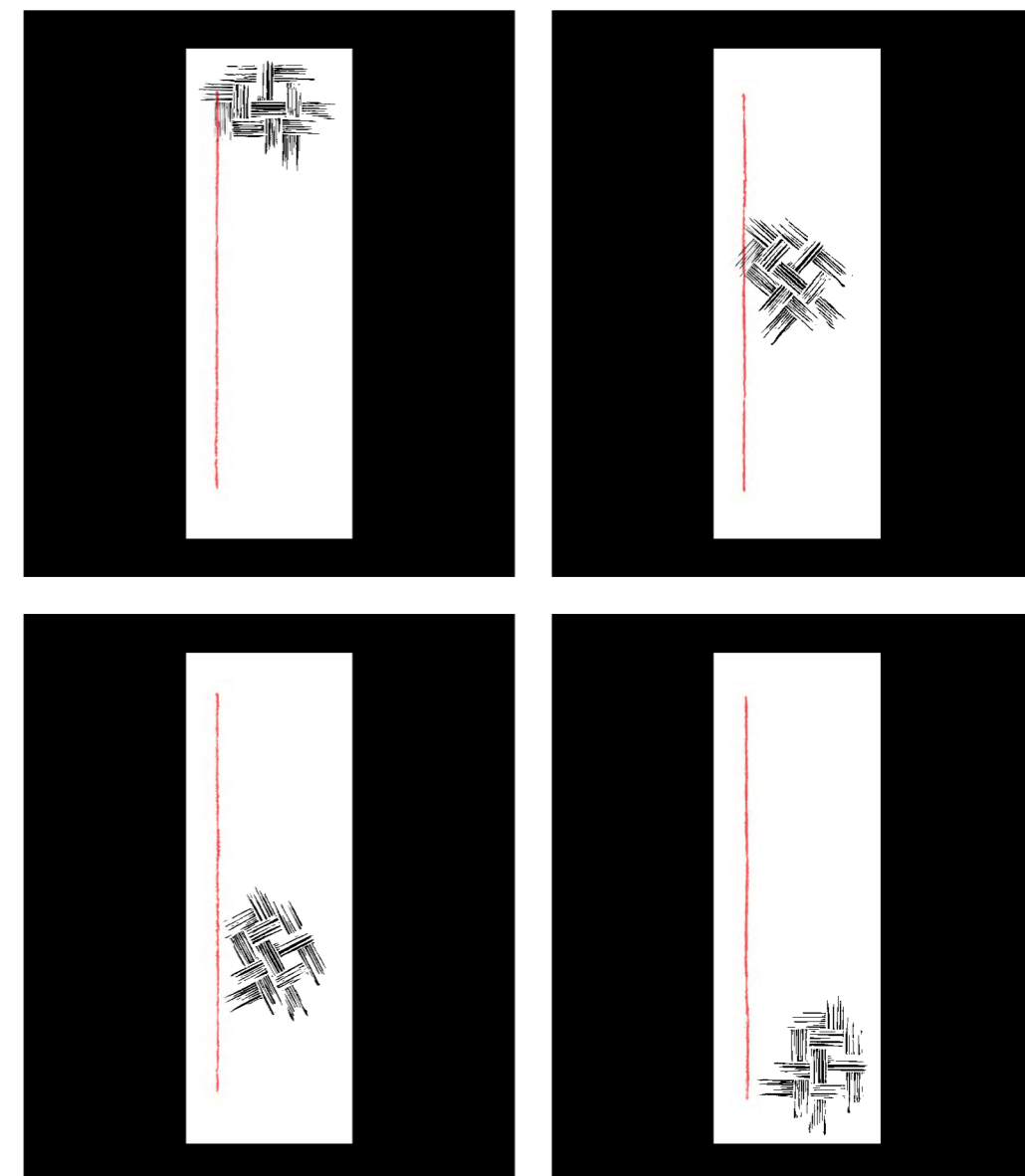


(Figura 19) *Toko no ma4*. Instalación (2018)
Zinc y acrílico 160x100. Imagen propia.

CON-SECUENCIA Everything counts in large amounts es un libro de artista presentado en formato flipbook en el que se combinan línea, ritmo, espacio y tiempo, y se diluyen todos los límites.

Se trata de una serie de 88 estampas únicas de 15x42,5cm, elaboradas con la técnica de tampón, y presentadas, como decía, en formato flipbook, en las que un entramado de líneas desciende y cae por la vibración de una finísima línea roja realizada con papel de seda. Es el observador, accionando el libro quien provoca la vibración produciendo el efecto óptico de caída. Las imágenes siguientes pertenecen a un video con el mismo título editado a partir de las estampas del libro.

Siempre la línea, no como frontera sino como la describe Pablo Palazuelo: *umbral*, lugar de paso que me permite controlar el flujo del pensamientos en forma de ritmos que inciden, más que en la forma, en cómo ésta se genera. Un movimiento mecánico que sólo pretende hablar de sí mismo y de su propio potencial.



(Figuras 20 a 23) *Con-secuencia* (2018)
Flipbook y video
Imágenes propias.



LLEGANDUM (2018) es una instalación que parte del concepto de «llegada», una vez más busco reflejar la imposibilidad de concretar cualquier concepto en que el tiempo entre en juego. El gerundio inventado para titular la obra nos indica que todo evento sucede en un presente continuo.

La *Relación de indeterminación* de Heisenberg establece la imposibilidad de que determinados pares de magnitudes físicas observables de un objeto dado (como son la posición y el movimiento lineal), sean conocidas con precisión arbitraria. Aunque la astrofísica une espacio y tiempo en una cuarta dimensión, no podemos verlo realmente, por lo que estos conceptos se basan en especulaciones teóricas que reducen el tiempo a un instante.

En otras palabras, cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición, menos se conoce su momento lineal.



(Figuras 24 y 25) *Llegandum*. Instalación. (2018)
Hierro y Zinc 8m x 15cms
Imágenes propias.



(Figuras 26) Way. (2019) Instalación. Hierro y acrílico. Imagen propia.

WAY (2019) es una instalación acerca de mi periodo de estudios de grado en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, un tiempo de subidas y bajadas, de encuentros y desencuentros. Realizada in-situ en la escalera del edificio central de esa misma facultad.

Los diferentes planos de la estructura rotados en desnivel propician una visión de la obra donde cada plano no puede ser visto sin ocultar otros, siendo el espectador una entidad en movimiento que debe darse tiempo para construir su propio modo (*Way*) de experimentar la pieza. Obra y observador se relacionan y se afectan recíprocamente, los tramos de escalones separan y unen diferentes niveles, y la pieza plantea la reflexión sobre esta oposición continuidad/discontinuidad

al forzar al observador a moverse arriba y abajo a su propio ritmo para acompañar la visión siguiendo la pieza, y para penetrar el espacio creado desde los diferentes ángulos de la escalera. Esta dinámica, «esencia de la práctica artística» (Bourriaud, 2017, p. 25) tiene un carácter relacional⁸, de acontecimiento, y por lo tanto ya no se trata de una pieza en un lugar, es *lugar*.



(Figuras 27) Way. (2019) Detalle. Imagen propia.

En este contexto del trabajo in-situ, es fundamental el principio de proximidad⁹ (Bourriaud, 2017) por lo que *Way* se desliga del espacio expositivo para incitar al encuentro, al acompañamiento posibilitado por la invitación al tránsito que sugiere. Este compromiso relacional requiere una inversión temporal que puede ser breve o larga, recorriéndola sentimos nuestro propio movimiento en relación a las otras personas, viéndolas o perdiéndolas de vista en cada recodo, tal y como yo viví los años del grado, al ritmo del propio paso, manteniendo la curiosidad y la excitación, desvelando y ocultando de manera incompleta los tramos.

8 «[...] la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos» (p.10).
«La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado» (p.16).

9 «El arte [...] se revela particularmente propicio para la expresión de esa civilización de lo próximo [...]. El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cual es el estatuto de este espacio en el conjunto de los estados de encuentro». (p.17).

En el siguiente trabajo, tanto el planteamiento como el resultado se separan de lo que hasta entonces había sido mi línea habitual, sigo utilizando la experiencia temporal como materia prima pero aquí está relacionada con la memoria y además adquiere una cualidad, en cierto sentido, sólida.

PARA CALLA es una cápsula de tiempo en formato libro-objeto realizado en la primavera del 2020 que conserva sucesos del periodo de confinamiento vivido en aquellas fechas.



(Figura 28)
Imagen propia.

PARA CALLA (2020)
Libro en caja sellada de metacrilato
(24 x 28 x 3 cm).
-Edición única.
-30 páginas 21 x 23 cm.
-Papel hahnemühle, 300grs., vegetal y verjurado.
-Textos, y grabados propios.
-6 Imágenes propias
4 imágenes apropiadas.
(+ 29 imágenes sueltas y otras citas que sirven para poner en contexto el libro).



(Figura 29)
PARA CALLA (2020)
Imagen propia

Las imágenes y las palabras aparecen en intervalos marcados por la evidencia y lo sugerido, el tiempo lineal y el subjetivo, la voluntad de ordenar una realidad inexplicable para poder seguir.

El desplegado de las 30 páginas del libro admiten dos maneras de experiencia temporal: una lineal y en cierto modo irreversible, y una experiencia psicológica de un tiempo otro, alterado, como la que describe Deleuze (1983) y que alimenta la posibilidad de viaje en el tiempo depositado: «el espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es indivisible [...] el movimiento es indivisible, o no se divide sin cambiar la naturaleza de cada división» (En Antunes Paiva, 2008, p. 71).

UCHA

Abril 01 923 16 318 Mayo 01 281 16 104
02 961 17 348 02 276 17 87
03 850 18 565 03 164 18 59
04 749 19 410 04 164 19 69
05 694 20 399 05 185 20 110
06 640 21 430 06 244 21 52
07 594 22 435 07 213 22 688
08 540 23 440 08 229 23 50
09 494 24 367 09 179 24 74
10 440 25 -1915 10 143 25 280
11 394 26 1 11 123 26 1
12 340 27 1 12 176 27 1
13 294 28 1 13 184 28 1
14 240 29 2 14 217 29 2
15 194 30 4 15 138 30 4
16 140 31 16 138 31



(Figura 30) PARA CALLA (2020)
Libro - objeto. Técnica mixta.
Detalle. Imagen propia.

TIEMPO MUERTO

Un tiempo otro
Obra Final de Máster

Quería dibujar la conciencia del existir y del flujo del tiempo.
Henri Michaux (Ashbery, 1961)

Los relojes no solo ordenan las horas, también cuestionan y dirigen nuestro comportamiento. No hay tiempo que perder, nuestra vida está dirigida por la presión temporal, la escasez para realizar nuestros objetivos. Hemos reificado el tiempo.

La era industrial y la modernización que vino con ella, implantaron la cultura del tiempo «provechoso» cuya característica principal es la supresión del tiempo muerto, que justamente es el tiempo de lo humano, en el error de que no es útil para que el sistema funcione y es, por lo tanto, vano, estéril. Con esta obra de final de máster quiero demostrar lo contrario.

Como ya he dicho, la cuestión de la percepción del tiempo ha sido una constante en mi trabajo. Nada surge de la nada, siempre hay una razón para hacer lo que hacemos, en mi caso necesidad. Durante años he tenido el hábito de programar y organizar demasiadas cosas para cada minuto de manera que el tiempo volaba. He intentado pausarlo y darme más espacio para respirar, para olvidarme de mis horarios y de esos cuatro pensamientos repensados miles de veces en un bombardeo constante que me produce un alto grado de ansiedad.

Quizá la extraña situación a la que nos vimos abocados en el año 2020 a causa del coronavirus, me ha hecho más consciente de la aceleración vertiginosa del torbellino que nos rodea, del proceso de desajuste del individuo respecto al tiempo, de que somos llevados sin contemplaciones a la utilización masiva de tecnología para realizar cualquiera de nuestras actividades cotidianas, y a percatarme de que estamos interiorizando el ritmo de las máquinas como si fuera este el compás que marca nuestro ritmo, nuestra biología y nuestras emociones.

Tiempo muerto es una *performance* expandida de experiencia temporal autoconsciente que acontece en *un tiempo otro*, en una rutina autoimpuesta por la que cada día hago un alto y me dedico a matar el tiempo dibujando líneas. Es dar un paso atrás, un trabajo intempestivo. Es decir, un trabajo de resistencia contra el propio sentido de un tiempo marcado y medido.

Elaborado a un ritmo más humano, incontaminado, sin propósito cuantificable y que desafía el discurso científico. Se apoya en el pensamiento y reivindica la lentitud de una realidad diferente en la que es posible decidir e intervenir, donde el tiempo no se preocupa de sí mismo y hace inútil el reloj. Una duración a contratiempo con el paso cambiado. Perderse en una temporalidad donde no nos alcancen las contingencias del presente, estableciendo «una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a este y, a la vez, toma su distancia» (Agamben, 2011, p. 26) en un intento de ubicar la obra en una lógica de «tiempo real» y que sitúa la utilidad de la práctica artística en un dar sentido al arte como resistencia.

Con esta producción he buscado crear un lugar donde aun es posible habitar desde una postura crítica que pone en manifiesto el tiempo de trabajo a partir de su rastro y sus imperfecciones, la obra, por lo tanto, no se entiende sin aludir a su carácter *performático* donde:

«El cuerpo está implicado en ese proceso laborioso que el espectador no deja de evocar y sentir cuando está ante la obra. Una laboriosidad que tiene algo de absurdo, de trabajo innecesario, supuestamente improductivo, pero que, sin embargo, sirve aquí para tomar el control [...], una acción aparentemente absurda, desquiciada, pero también un modo de trastornar y retorcer el tiempo»

(Hernández, 2020, p. 79).

Aquí se sitúa mi trabajo, en la acción misma, el proceso, lo que ocurre antes de que la obra se exhiba mágicamente en el espacio expositivo. Un hacer haciendo en el que lo que importa es la temporalidad implícita en la obra, manifestando que no hay un final. La obra rompe los límites entre la vida y el arte y contraviene los fundamentos del consumo y del capital.

Dibujar líneas es una activación de determinados actos reflejos que repetidos metodológicamente me trae de vuelta al presente cuando mi mente, inevitablemente, tiende a perderse entre el ruido y cuando me ofusco «mirando siempre las mismas formas ya encarnadas hasta dejar de verlas», dejar de oír en medio del estruendo «y pronunciar siempre las mismas palabras ya dichas hasta dejar de comprenderlas»¹⁰ (Palazuelo, 1998, p. 48), en una misma acción repetida día sí, día también, una y otra vez.

Inicié este trabajo a finales de octubre del 2020 utilizando un trozo de lienzo cuyas dimensiones eran de un metro sesenta centímetros por dos metros veinte. Con el devenir diario de la acción en forma, se hizo necesario ir añadiendo trozos de superficie para continuar con el registro de esta temporalidad. No hay un interés particular en que se distingan o no las uniones, no importa, estos trozos añadidos solo son parte de un itinerario que no es una sucesión de espacios sino una permanencia de momentos fruto de una acción continua en una existencia compacta. Cosía los pedazos de lienzo a medida que necesitaba seguir dibujando.



Tiempo muerto (Figura 31). Detalle de añadido por cosido manual. Imagen propia

¹⁰ Párrafo completo:

«Podemos perdernos en la materia, en sus estructuras, podemos mirar siempre las mismas formas ya encarnadas hasta dejar de verlas, y podemos perdernos en el discurso racional (que las explica) y pronunciar siempre las mismas palabras ya dichas hasta dejar de comprenderlas».



Tiempo muerto (Figura 32). Detalle. Imagen propia

Actualmente si extendemos el registro tiene unas dimensiones aproximadas de tres metros treinta centímetros por siete metros y medio.

Con la línea, como ya ha quedado dicho, como umbral, lugar de paso hacia la alternativa temporal a través de la repetición de la forma. Líneas que:



Tiempo muerto (Figura 33). Detalle. Imagen propia

Es una urdimbre dibujada manualmente, depositando la carga de pintura acrílica de tres negros diferentes (negro marfil, negro carbón y negro de marte) en la tela, a velocidad y presión diferente con el fin de alcanzar interrupciones alteradas, extensiones fracturadas y por lo tanto, distintas entre sí.

«... danzan
incesantemente,
sin detenerse nunca,
como amenazadas,
no hay abajo
ni arriba / atrás,
adelante / a un lado /
hacia todos lados,
hacia cualquier lado /
hacia cualquier lado
porque todo es lo mismo
/ por eso ellas danzan
incesantemente
no hay abajo
ni arriba.»
(Asins, 1978) ¹¹

¹¹ «16 variaciones con improvisación sobre b1» Recogido por Ignacio Gómez de Liaño en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (2011, p. 24).

Pero su relevancia no viene tanto de sus diferencias sino del efecto acumulativo: la *percepción del tiempo acumulado, lentamente registrado*, la constancia de un movimiento mecánico en el que la repetición es la diferencia en sí (Deleuze, 2012) y que sólo pretende hablar de sí mismo y de su propio potencial.

No hay una imagen central que enfocar, las líneas ganan sentido cuando se entrecruzan, como una posibilidad que solo se mantiene porque en su producción no hay medición, solo cuando dejo de trabajar es y a la vez ha dejado de ser, y comienza una metáfora donde el espectador es dueño de entender su propia relación con el tiempo basándose en la percepción del espacio y la mirada.

Un «thinking on your feet» (Serra, 1990) que configura un territorio mas humano, en el que el pasado no acaba de irse y el futuro nunca llega, en una temporalidad diferente, no detenida pero alejada del runrún de la calle y que discurre a una velocidad que parece que hayamos olvidado y que recupera el «aquí».

Porque el tiempo es un rizoma y como tal discurre, como un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el provenir en un presente continuo:

-Aquí está el laberinto [...].

-¿Un laberinto de marfil! – exclamé-. Un laberinto mínimo...

-Un laberinto de símbolos – corrigió-. Un invisible laberinto de tiempo. [...].

(Borges, 2019, p. 152)

Un laberinto en el que me interno con este proceso, tanto físicamente como teóricamente, dejando de lado lo que es convención y arbitrariedad, y trato de comprender y relacionarme con el mundo a través de «un simple flujo, una continuidad de movimiento, un devenir» (Bergson, 1994). Por eso mi proyecto es una *performance*: dar tiempo al tiempo, un posicionamiento en una temporalidad alternativa.

De esta manera, la pieza que presento resulta ser el registro de esa experiencia temporal salida de los ejes y devuelta a sí misma que Deleuze (1993) describe como un tiempo liberado de la tiranía del presente petrificado, sin antes ni después. Una secuencia continua de instantes desplegados en una tela que voy llenando de momentos propios y que introducen una temporalidad hecha de pedazos y líneas que se mezclan y yuxtaponen, que avanzan unos en otras hasta confundir el orden en que se han producido.

Decía Kant que cuando creamos una línea estamos desarrollando un punto en el tiempo. Esta *performance* se materializa en la dilatación direccional de ese gesto y dibuja una dinámica temporal concreta a través de líneas que presentan un procedimiento de orden interno de dejarse llevar que determina la composición porque voy dibujando y enrollando el lienzo ya trabajado, lo que significa que solo puedo ver la pieza entera una vez desenrollada.

Aquí es importante también, destacar el lugar y la manera en la que he trabajado, la obra ha sido realizada en la intimidad de mi domicilio y eso le ha conferido un cierto carácter silencioso, silencio del material, del color y del gesto. No hubiera podido hacerlo en otro lugar, es imprescindible el aislamiento para concentrarme en cada pincelada. Pero en el estudio suceden muchas cosas de las que la obra apenas deja rastro y es por ello que el proceso resulta mas importante que su consecuencia. Nuestra lógica occidental otorga el predominio a la funcionalidad, así, el «proyecto» es la adecuación de unos medios a unos fines. Pero la idea de proceso resulta ajena a todo esto. No es fin ni medio, es tiempo y espacio.

Y puesto que no hay testigos de la *performance*, ha de ser la disposición del registro la que hable de esta experiencia.

El título de esta memoria, *When action becomes form*, está inspirado en la exposición «When attitudes become form» comisariada por Harald Szeeman en el Kunsthalle de Berna en 1969. En esta muestra se privilegiaba mostrar la idea de proceso por encima de la obra acabada y basa el principio de la obra artística en la expresión de preocupaciones filosóficas, sociales o espirituales. En este sentido, su forma y disposición final, al margen de consideraciones visuales, debe servir a ese propósito. Quizá en este sentido Hegel hablaba del arte contemporáneo como «el fin del arte» tal y como se entendía hasta ese momento. El significado de las piezas podría ser completamente diferente en contextos diferentes.

Así, *Tiempo muerto* se revela como un «elemento relacional» (*Anti form*, Morris, 1968) alejado de su naturaleza como pintura puesto que es una acción, y la elección del lienzo como soporte para el registro de la acción responde a la necesidad de unas determinadas propiedades del soporte/herramienta que favorezcan la posibilidad de disposiciones diferentes, indeterminadas, derivadas de diferentes lugares de emplazamiento y que resultarán en configuraciones distintas. No hay imagen final porque no hay un control sobre la apariencia final de la obra.

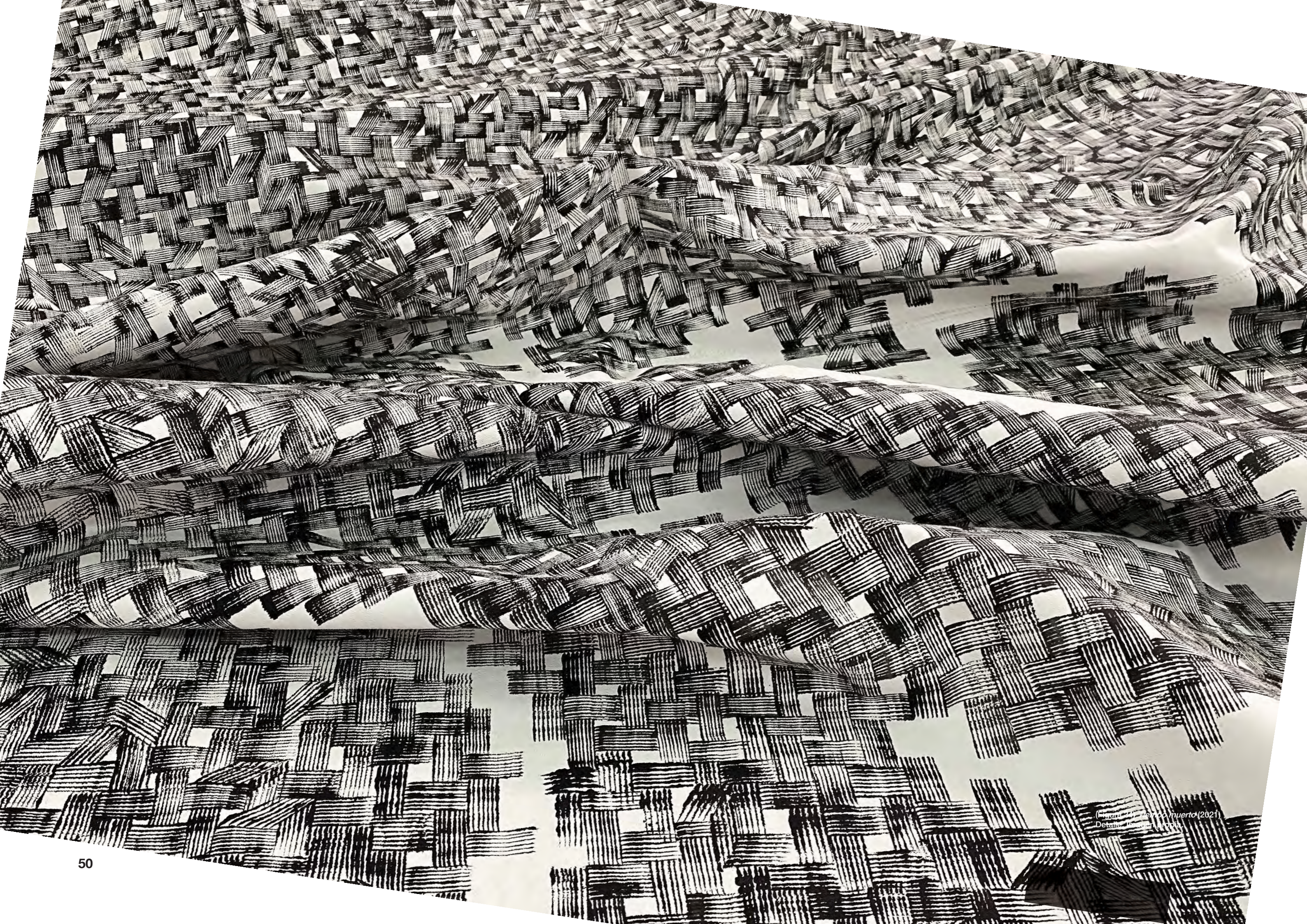


Figura 21. *Wambo muerto* (2021)
Detalle. Ismael Arpúa.

La propia noción de *Anti forma* de Robert Morris a la que me he referido anteriormente, maneja los mismos principios: la maleabilidad de los materiales permite que sean la rigidez y la gravedad lo que moldee la apariencia final de la obra. En este trabajo, la cualidad maleable del lienzo facilita el transporte y su extensión a diferentes escalas según el espacio disponible, un orden sin orden que invita a mantener una relación física sin las imposiciones que derivan de un lienzo tensado en su bastidor. En Europa la corriente *Supports-Surfaces* conectaba directamente con esas premisas al realizar, en su caso, un ataque directo al academicismo pictórico.

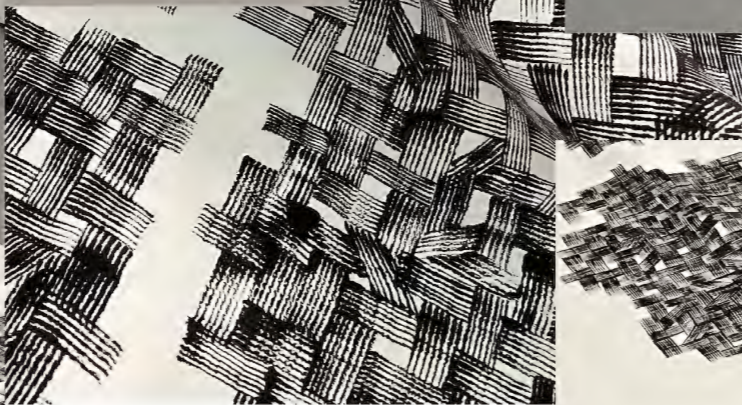
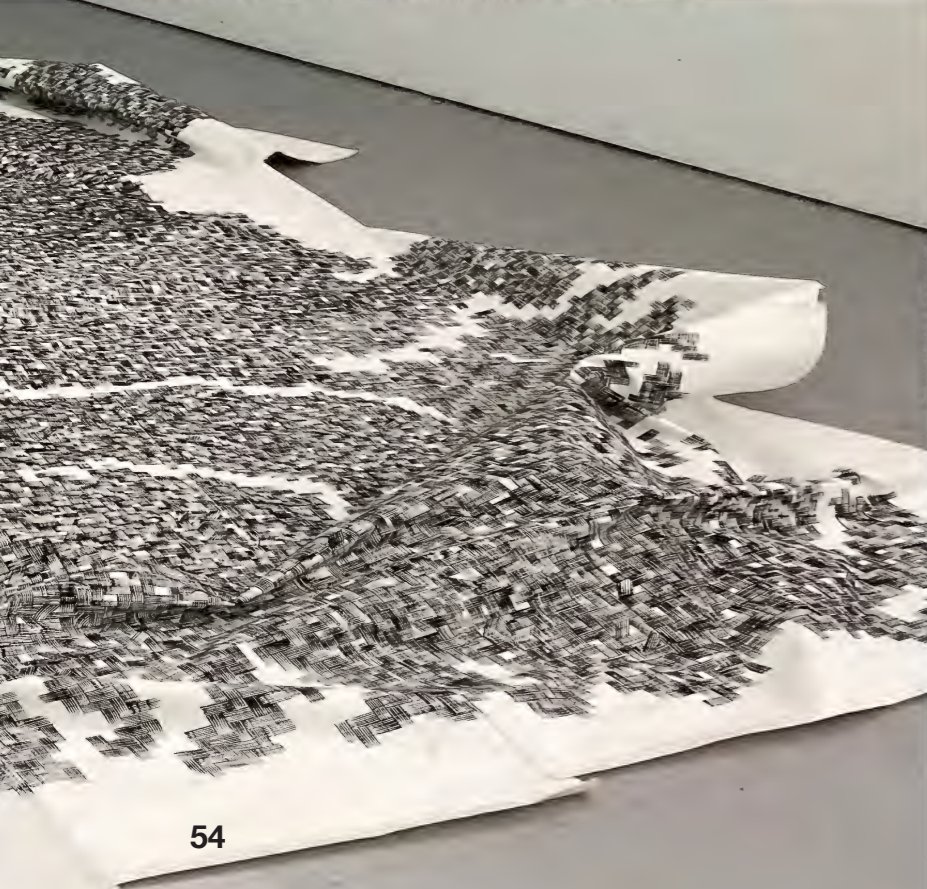
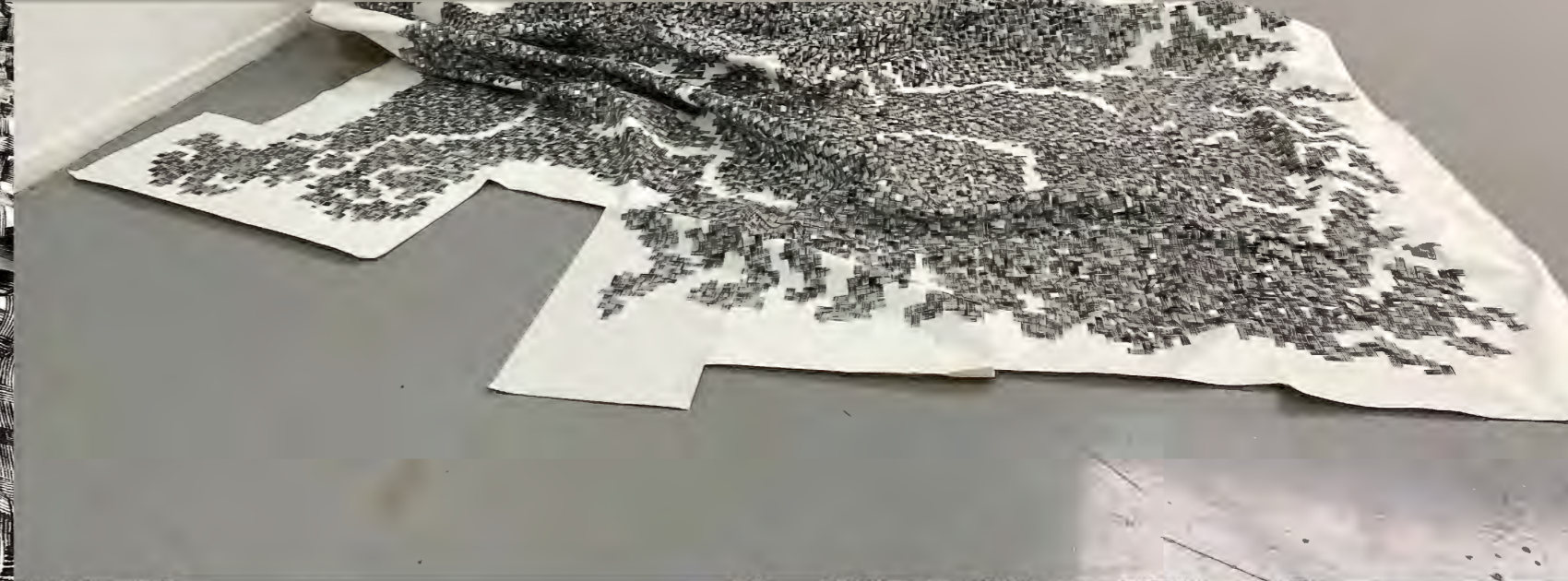
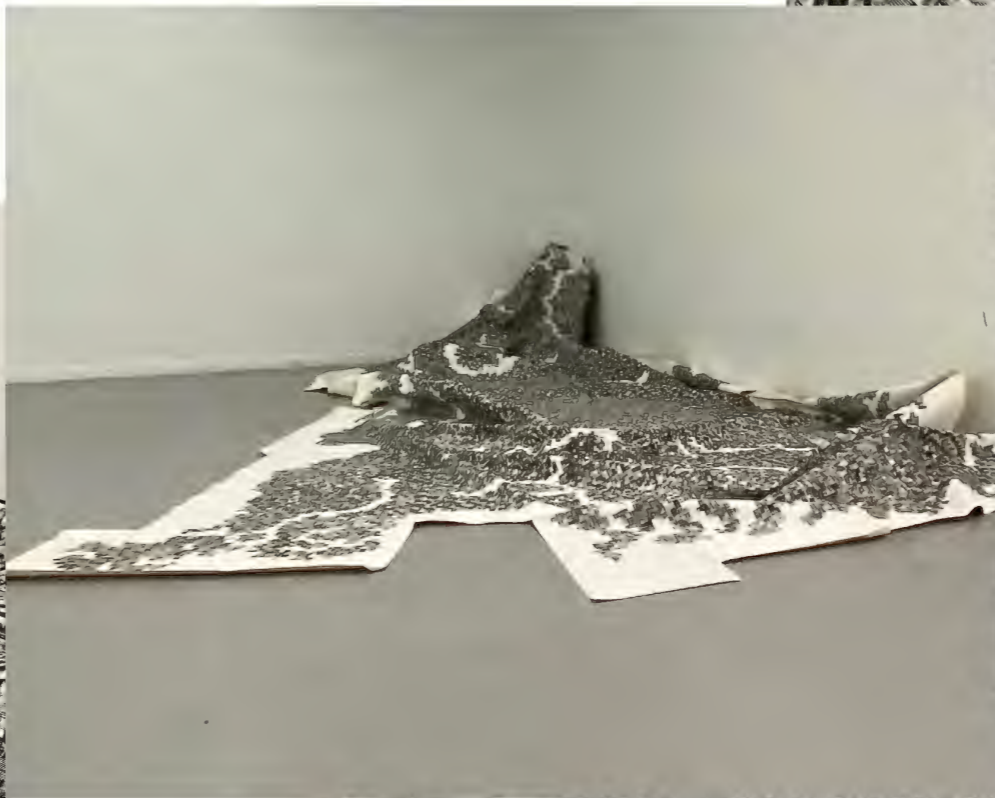
Por ello, al ubicar esta pieza dentro de alguno de los capítulos del arte, sería más adecuado hablar de *geometría orgánica* que de geometría abstracta. Una descripción que se ajusta tanto al proceso como a su disposición en el espacio expositivo puesto que las formas no tratan de mantenerse en una realidad estática bidimensional: buscan activamente, orgánicamente, el volumen, el espacio.

La modificación en el tiempo de producción y tratamiento en esta obra no ha sido solo el punto de partida para una posibilidad creativa, es, sobre todo, una experiencia estética de la lentitud, donde cada aspecto del trabajo se diluye en el presente. No se trata de representar acontecimientos, sino que es la manera en la que los experimentamos temporalmente. La duración de un tiempo psíquico.

Esta obra de Final de Máster es un acto de resistencia a la dictadura del cronómetro y una reivindicación de la actividad no productiva, sin objetivo ni beneficio. El observador navega en una masa indeterminada de tiempo acumulado, homogéneo y heterogéneo a la vez, en un flujo abierto de presente continuo en el que nada acontece a no ser la reiterada no existencia de acontecimientos, en un gesto no intencional, generado desde el compromiso personal y una decisión interior.

Se trata de introducirse en un proceso hechicero de formación, de acumulo de momentos analógicos depositados en un espacio sin límite, de técnica al servicio de una temporalidad elegida en la que «no se piensa, no se busca ni se desea ni se espera nada definido» parafraseando a Chillida sobre su propia obra (Valente, 2002, p. 36).

No hay que percibir una idea, sino una energía, contemplar la cosa en apariencia más sencilla con atención perspicaz, una vibración que resuena una y otra vez en el tiempo. Y cuantas más veces se repita, cuantas más veces resuene ese instrumento invisible, mayor será la energía que atraparé al caminante.





(Figura 34) *Tiempo muerto* (2021)
Imagen propia.

Este documento resume una reflexión continua e inacabada acerca de una de las mayores contradicciones de las sociedades modernas, la extraña relación que el individuo contemporáneo mantiene respecto a la noción del tiempo. Actuamos como si el tiempo estuviera sometido a una medición mecánica e inamovible, aunque sabemos que esto es una convención arbitraria y realmente el tiempo no se inscribe en una dimensión lineal, sino que pertenece a una dimensión expandida en temporalidades múltiples.

Este interés por comprender el tiempo, cómo lo entendemos, lo manipulamos, cómo lo representamos, me ha llevado a buscar respuestas en campos de conocimiento como la filosofía, la neurociencia, la economía, la psicología o la física para incorporar las palabras que expliquen, aunque sea parcialmente, lo que en mi mente no parece tener límites.

Tratar de hilar un escrito coherente sobre esta cuestión se ha convertido, al igual que la obra, en un rizoma transformado en una especie de puzle inverso: cuanto más avanzo, más se extiende y más se desenfoca la imagen en despliegues fractales de múltiples disciplinas teóricas y prácticas que a la vez se entrecruzan. Y en este puzle se confunden la necesidad de medir el tiempo y la necesidad de rebelarnos contra la tiranía de este, pensar el tiempo, indagar sobre su sentido, es enfrentarse a la paradoja de «la inexistencia del tiempo del mundo en un contexto en el que el tiempo de la vida es lo que todo lo ocupa y lo que más nos preocupa» (López-Otín & Kroemer, 2020, p.14).

Lo que me ha quedado claro es que el tiempo ha de convertirse en una cuestión política como así ha sucedido con la naturaleza o las reservas energéticas. ¿Qué hacemos con los mayores o los niños cuyo tiempo no se mide en términos de beneficio? ¿Cuál es la relación entre el tiempo de las finanzas y el de toma de decisiones? Estos son ejemplos de procesos que tienen que ver con la conciencia política y eso es lo que tiene que entrar en la cabeza de las personas. Pero antes de llegar a cambios tan profundos tenemos que cambiar nosotros mismos, debemos tomar conciencia de que el sistema en el que habitamos no puede sustentarse exclusivamente en la productividad, sino que ha de basarse también en un sutil empleo de la variable tiempo.

La aceleración actual es en realidad una enfermedad contemporánea, parece que la economía de momento aguanta, pero muchos individuos ya no. Somos seres de tiempo, es inseparable de nosotros, de nuestra biología, por lo que no se trata de huir de él sino hacernos conscientes alterándolo, interrumpiéndolo, tenemos que renegociar y entregar al sistema solo lo justo.

Urge, por lo tanto, recuperar la idea de *tiempo relativo*, que sólo puede pensarse como algo intrínsecamente ligado a los seres vivos y a la acción de vivir.

En cuanto a la parte visible de la obra, lo que verdaderamente importa es que es la presencia de una temporalidad que no puede explicarse con palabras, un tiempo muerto solicitado que demuestra que algunos de los asuntos a los que dedicamos buena parte de nuestros días son prescindibles porque la Tierra no ha dejado de girar.

En nuestro contexto de tiempos digitales, no he encontrado la razón última que explique mi pulsión a trabajar de un modo que puede definirse como anacrónico, mi rechazo cerril al uso de tecnología, mi empeño en el trabajo manual. Supongo que hay una parte que es el resultado del incumplimiento de la promesa de felicidad de este progreso técnico, el oscurecimiento de la utopía de una vida brillante donde somos dueños de todo ese tiempo libre que nos dejan las máquinas. Creo que de alguna manera percibo la potencia de esta «absurda» e «inútil» actividad *autotélica* como una forma de resistencia, un afán de imaginar sistemas alternativos.



Mi agradecimiento a mi familia por su cariño y aceptación.

A mi tutor Albert Valera por su confianza, apoyo y guía.
A Àngels, de sus consejos bibliográficos surgió este escrito.

Y a Victor,
por su santa paciencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Agustín de Hipona, (1983). *Confesiones*. Madrid: Espasa Calpe.
Disponible online:
<http://juango.es/files/Confesiones.pdf>
- Albers, J. (1928). *Werklicher Formunterricht* (Teaching Form Through Practice).
<https://albersfoundation.org/teaching/josef-albers/texts/>
Recuperado el 1 de enero del 2020
- Amiguet, L. (22.11.2012). «Frank A. Wilczek. Premio Nobel de física; astrofísico». En *La Vanguardia*.
Disponible online:
<https://www.lavanguardia.com/lacontra/20121122/54354721638/la-contra-frank-a-wilczek.html>
- Ashbery, J. (1961). «Una entrevista con Henri Michaux» en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. No4. 2007 (p.76). Trabajo original publicado en *ArtNews* marzo 1961.
Disponible online:
[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Una__entrevista__con__Henri__Michaux_\(5179\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Una__entrevista__con__Henri__Michaux_(5179).pdf)
- Baker, G., Rosler, M., Serra, R., Kentridge, W., Byrne, G., Robbins, A., . . . Leonard, Z. (2002). «Artist Questionnaire: 21 Responses». En *October*, 100, (p. 6-97).
Recuperado el 01.01.2021
<http://www.jstor.org/stable/779093>
- Bergson, H. (1994). *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Borges, J. (2013). «El amenazado» En *El oro de los tigres* (1972). En *Poesía completa*. Barcelona: Random House Mondadori S.A.
-- (2019). «El jardín de los sederos que se bifurcan» (1941). En *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Madrid: Adriana Hidalgo.

Celant, G. (1985). *Arte Povera. Del Arte Povera a 1985*. Madrid: Ministerio de cultura.

Crary, J. (2015). *24/7: el Capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Editorial Ariel.

Cummings, E.E. (2010). *Buffalo Bill ha muerto (Antología poética 1910-1962)*. Madrid: Ediciones Hiperión.

Deleuze, G. (1993). *La Imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós.
-- (2012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
-- (1983). *Imagen-Movimiento* En Antunes Paiva, F.T. (2008): «El tiempo, parámetro del dibujo». (p.71). Tesis. Bilbao: Universidad del País Vasco. EHU.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2016). *Rizoma. Introducción*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que nos ve, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Escudero, B. & Giaveri, F. (2020). *Sooooo Lazy. Elogio del derroche*. (cat.exp.) Barcelona: Fundación bancaria «La Caixa».

Fabro, L. en VV. AA. (1985). «Modos de hacer». En *Arte Povera. Del arte povera a 1985*. Madrid: Ministerio de cultura. Dirección general de Bellas Artes y Archivos.

Guattari, F. (1992). «Refonder les pratiques sociales». En *Le Monde diplomatique* (oct 1992). Disponible online:
http://palimpsestes.fr/ecologie/textes_ecolo/Pour_une_refondation_des_pratiques_sociales.pdf

Han, B.C. (2017). «Más allá de la sociedad disciplinaria». *La sociedad del cansancio*. Disponible online:
<http://reader.digitalbooks.pro/book/preview/98347/soc-6?1610614287125>.
Barcelona: Herder.

Heidegger, M. (2015). *Ser y Tiempo*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Hernández, M.A. (2020). *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid: Akal.

Klein, E. (2005). *Las tácticas de Cronos*. Madrid: Siruela.

Lévy, P. (1993). *Palabra y Memoria. Las tecnologías de la inteligencia*. El futuro del pensamiento en la era informática. París: La Découverte. Disponible online:
<https://elsudamericano.files.wordpress.com/2012/03/las-tecnologias-de-la-inteligencia-pierre-lc3a9vy.pdf>

López-Otín, C. & Kroemer, G. (2020). *El sueño del tiempo*. Barcelona: Paidós.

Morris, R. (1968). «Anti-Form». *Artforum*-Abril 1968
Disponible online:
https://theoria.art-zoo.com/anti-form-robert_morris/

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci: Towards a phenomenology architecture*. Nueva York:Rizzoli.

Palazuelo, P. (1998). *Escritos Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos técnicos y Aparejadores. Librería Yerba. Cajamurcia.

Serra, R. (Enero 1990). «The Yale Lecture». En *Art in Theory (Harrison & Wood, 2005)*. (p. 1125). Conferencia disponible online:
<http://theoria.art-zoo.com/the-yale-lecture-richard-serra/>
-- (cita en inglés) <https://gagosian.com/artists/richard-serra/>
Recuperado el 10 de enero del 2021

Schirmer, A. (05 October 2011) «How emotions change time». En *Frontiers of Integrative Neuroscience*. Disponible online:
<https://doi.org/10.3389/fnint.2011.00058>

Valente, J. (2002). *Elogio del Calígrafo*. Barcelona: Galaxia Guttenberg.

VV.AA. (2018). *Obras abiertas. El Arte en movimiento*. (cat. exp.) Barcelona: Fundación Cataluña La Pedrera.

VV.AA. (2000). *Art i Temps* (cat. exp). Barcelona: Diputació de Barcelona

VV.AA. (2011). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. (cat exp.) Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible online:
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/asins_baja2.pdf

BIBLIOGRAFÍA

Antunes Paiva, F.T. (2008). *El tiempo, parámetro del dibujo* (tesis doctoral) Bilbao: Universidad del País Vasco. EHU.

Argullol, R., Trías, E. (1992): *El cansancio de occidente*. Barcelona: Destino.

Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad. A propósito de la teoría de Einstein*. Buenos Aires: Antígona.
-- (1977): *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*
Madrid: Alianza Editorial.
-- (1994). *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Berque, J., Virilo, P., Guedez, A., , Zigler, J., (1975). *Nomades et vagabonds*. París: Union Générale d'éditions.

Deleuze, G. (1993). *La Imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós.
-- (2012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2016). *Rizoma. Introducción*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Escudero, B. & Giaveri, F. (2020). *Sooooo Lazy. Elogio del derroche*. Barcelona: Fundación bancaria «La Caixa». Disponible online:
https://caixaforum.es/es/barcelona/p/so-lazy-elogio-del-derroche_a9389441

- González, A. (2005). *La inexistencia del tiempo*. Barcelona: J.M. Bosch.
- González, F. & Azzollini, S. (2012). *Ensayos sobre el tiempo subjetivo. La omnipresencia de la memoria en la conciencia temporal*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Heidegger, M. (2015). *Ser y Tiempo*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Klein, E. (2005). *Las tácticas de Cronos*. Madrid: Siruela.
- Lessing, G.E. (2014). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona: Herder.
- López-Otín, C. & Kroemer, G. (2020). *El sueño del tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Martín Prada, J. (2019). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà.
Disponible online:
<https://www.juanmartinprada.net>
- Menéndez, R. (2014). «La holgura del tiempo. Por una fenomenología de la intimidad». En *Anuario Colombiano de Fenomenología*. Volumen VIII. (p. 33). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
Disponible online:
https://www.academia.edu/9099444/La_holgura_del_tiempo_Por_una_fenomenolog%C3%ADa_de_la_intimidad
- Rubinstein, R. (03.09.2014). «Theory and Matter» En. *Art in America*.
Disponible online:
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/theory-and-matter-63030>
- Trías de Bes, F. (2005). *El vendedor de tiempo*. Barcelona: Ediciones Uranio.
- Valente, J.A. (2002). *Elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VV.AA (2000) *Art i Temps*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

VERSIÓN ONLINE:
<https://issuu.com/home/published/libronline>

Así que quieres ser escritor

Si no te sale ardiendo de dentro,
a pesar de todo,
no lo hagas.

A no ser que salga espontáneamente de tu corazón
y de tu mente y de tu boca
y de tus tripas,
no lo hagas.

si lo haces por dinero o fama,
no lo hagas.

Si lo haces porque quieres mujeres en tu cama,
no lo hagas.

Si tienes que sentarte
y reescribirlo una y otra vez,
no lo hagas.

Si te cansa sólo pensar en hacerlo,
no lo hagas.

Si estás intentando escribir
como cualquier otro, olvídalos.

Si tienes que esperar
a que salga rugiendo de tí,
espera pacientemente.
Si nunca sale rugiendo de tí,
haz otra cosa.

...

C. Bukowski (Fragmento)

