



LA DIMENSIÓN TEMPORAL DE LAS IMÁGENES

MARIEL CIAFARDO Y NATALIA GIGLIETTI

«Siempre, ante una imagen, estamos ante el tiempo.»
Georges Didi-Huberman (2008)

El tiempo nos ha desvelado desde los orígenes de la humanidad. Ha sido y es uno de los temas centrales del que se ocupan todas las corrientes filosóficas, la historia, la física, la teología e, inevitablemente, el arte. Nos obsesiona, igualmente y más allá de cualquier campo del saber, en la vida cotidiana. El tiempo anda, marcha, avanza; ocurre, dura, llega, fluye; se detiene, se suspende, se interrumpe; se acelera, se dilata.

El tiempo rige el ciclo de la vida, aquel que nos conduce sin piedad hacia la muerte. La angustia por la finitud tal vez explique el deseo irrefrenable de perdurabilidad así como la pretensión de apresarlos, mensurarlos y controlarlos, para lo cual se fueron creando variados mecanismos e instrumentos de medición. Sin embargo, en cada intento de sujeción se vuelve más y más huidizo.

El tiempo ha sido comprendido —haciendo una selección más que arbitraria— como perpetuo movimiento cíclico, circular, sin comienzo ni fin; como cambio incesante, permanente fluir de las cosas (metaforizado por Heráclito mediante la figura del río); como medida del movimiento entre dos instantes (Aristóteles); como fenómeno interior (San Agustín); como una línea unidireccional, tanto en el tiempo biológico (nacimiento, desarrollo y muerte) como en el histórico (pasado, presente y futuro); como absoluto en sí, sin relación a nada externo (Newton); como eterno retorno, el infinito nietzscheano; como realidad compleja, bifurcante, amplificada, multidireccional —ya no hay tiempo, sino *tiempos* articulados de manera sutil, múltiple, rizada, plegada, fractal (Einstein, Prigogine)—.

Las teorías tradicionales, y las clasificaciones que de ellas se desprenden, establecieron una división dicotómica entre las artes del espacio y las artes del tiempo. En esta línea, tal como resume José Jiménez (1986), Gotthold Ephraim Lessing, en su célebre *Laocoonte* (1766), plantea:

Tanto los medios expresivos como los objetos, de ambas artes [poesía y pintura] son *diversos*. La pintura (= las artes visuales) utiliza medios o signos *yuxtapuestos*: figuras y colores distribuidos en el *espacio*. Mientras que, en cambio, la poesía (= la literatura) utiliza medios o signos *sucesivos*: sonidos

articulados que van sucediéndose a lo largo del *tiempo*. De ahí el carácter *espacial* de la pintura, frente a la *temporalidad* de la literatura (p. 303).

Para Lessing, las distintas partes de una obra literaria ocurren una después de la otra, en el curso del tiempo, mientras que en las obras pictóricas las partes se desarrollan unas al lado de las otras, en el espacio. Así, la pintura solo puede imitar acciones de modo alusivo; debe elegir un único momento de una acción que transcurre en el tiempo: el más pregnante. Las artes visuales son asociadas, entonces, a lo simultáneo, lo atemporal y lo instantáneo. Es posible coincidir con Lessing en que todas las artes emplean medios expresivos y que esto no debe llevar a suponer su identidad o su semejanza, sino que, por el contrario, permite establecer su diversidad (Jiménez, 1986, p. 305). No obstante, la división entre artes espaciales y artes temporales obtura la interpretación de los diversos modos de presentación del espacio en la poesía (o en la música) así como del tiempo en las artes visuales.

Si el cuadro es algo que se da de una vez, un *conjunto dado de una vez*, de un vistazo, ¿esto quiere decir que no hay tiempo? Tal vez, la respuesta más contundente la haya introducido Étienne Souriau (1949), para quien el contraste entre las artes del espacio y las artes del tiempo, si bien tiene algún fundamento debido a las diferencias en que las distintas artes utilizan el tiempo, es claramente falso. Para Souriau, concebir una obra de arte como una totalidad factible de ser captada en un solo destello es una peligrosa abstracción proveniente de ciertos hábitos de enseñanza o de pensamiento técnico, contra el cual es preciso reaccionar. Y no solo porque es inexacto desde las cuestiones que intervienen en el proceso psicológico de la contemplación, sino, fundamentalmente, porque desconoce el tiempo artístico inherente a las propias cualidades formales compositivas de una pintura o una escultura; es decir, el tiempo intrínseco de la obra de arte. El espacio y el tiempo que constituyen el «universo de la obra» —se trate de una novela, una obra de teatro, un cuadro o una escultura— deben ser considerados intrínsecos a ella y deben ser distinguidos del espacio y del tiempo ocupados por la forma física de la obra, de su lectura o de la meditación sobre el tema. El autor arriesga incluso un poco más: en la pintura, en particular, el tiempo de la obra puede alcanzar dimensiones iguales y hasta mayores, en amplitud, que el tiempo teatral (Souriau, 1949). Por lo cual concluye que el tiempo es más importante estéticamente —y más digno de estudio— en la pintura, la escultura o la arquitectura que en la música, la danza o el cine, debido a que en las artes que son obviamente temporales el tiempo es la materia palpable —una tarea bastante simple, según Souriau— mientras que en las obras del pintor, del arquitecto y del escultor se trata de un tiempo inmaterial, que se establece cuando crea

un universo cuya dimensión temporal se puede extender o contraer en movimientos y en formas curiosas.

Gastón Bachelard (1997), por su parte, pone en crisis la médula de la argumentación de Lessing —aunque sin nombrarlo— al rechazar el carácter sucesivo de la poesía y al exaltar el valor del instante. Es en el tiempo de la vida común o en la gramática que el tiempo transcurre de manera continua y sucesiva, como un río. Por el contrario, el tiempo poético es complejo y contradictorio, vertical, y reúne toda una visión del mundo de manera simultánea. El instante poético detiene el tiempo ordinario, por lo que, para el autor se trata de acostumbrarse a romper los marcos sociales de la duración (el tiempo de los demás), a romper los marcos fenomenológicos de la duración (el tiempo de las cosas) y a romper los marcos vitales de la duración (el tiempo de la vida). El instante poético es una simultaneidad esencial, en el cual «el tiempo ya no corre. Brota» (Bachelard, 1997, p. 229).

En esta línea, Gilles Deleuze (2007) afirma que «en un cuadro hay siempre implícita una síntesis de tiempo» (p. 51). Un cuadro —y, por extensión cualquier obra artística— es la síntesis de tres momentos. El primero, el pre pictórico, se da antes de comenzar a producir la obra, pero es una dimensión que ya pertenece a la pintura. Es el mundo de los datos, de lo que está dado «en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes» (Deleuze, 2007, p. 60). Lo que está dado, que incluye datos figurativos y datos narrativos, es un cúmulo de ideas completamente hechas, colectivas o personales; la tela está llena «de lo peor», es decir, de clichés que la habitan aun siendo invisibles. El segundo momento es el diagrama, que es una posibilidad de hecho y que consiste, esencialmente, en limpiar, borrar o suprimir los clichés para que la pintura emerja. La tarea del pintor, la acción de pintar, comienza con la lucha contra el cliché. El diagrama no es una fórmula aplicada, ni una idea general, ni un código, sino una instancia operatoria.¹ El tercer momento es el hecho pictórico, que no es una representación, sino una presencia devenida del diagrama, resultado de la lucha contra los datos, los fantasmas, los clichés. El artista ha hecho surgir una presencia; una síntesis temporal que reúne el antes de pintar, el acto de pintar y la obra consumada.

Carmen González (2014), por su parte, sostiene que «en cualquier obra artística encontramos un complejo nudo de temporalidades en el que se cruzan, se mezclan y se superponen muchos cabos. [...] En esencia una obra artística es la suma de un tiempo de producción, un tiempo de contenido y un tiempo de contemplación» (s.p). Este debate, que podríamos haber profundizado y enriquecido recogiendo textos de otros autores, pareciera haberse superado. Sin embargo, los programas de las

1 Y agrega Deleuze (2007): «Si fuera un código sería un desastre» (p. 87).

carreras de artes visuales en general y de lenguaje visual en particular no han incorporado el tema del tiempo como contenido de la enseñanza. A lo sumo, y esto es un avance importante, se aborda la dimensión en términos de reflexión estética al reconocer que el factor temporal atraviesa la totalidad del fenómeno artístico, de modo tal que es posible distinguir entre el tiempo de la producción artística, el tiempo de la obra y el tiempo de la interpretación, así como el hecho de que, en muchas ocasiones, estos tiempos se solapan, se imbrican y se influyen.

No obstante la importancia que adquiere cada uno de estos caminos de reflexión respecto de lo temporal en las artes visuales, en este capítulo la intención es centrarse en la dimensión temporal de las obras visuales atendiendo a los variados modos en los que se hace presente. Sin la pretensión de aportar una clasificación rígida ni un inventario exhaustivo, se trata de desentrañar cómo las obras visuales configuran la temporalidad, es decir, con qué estrategias formales las obras explicitan dicha dimensión. Por esta razón, no se harán referencias con respecto al tiempo de la producción ni al de la interpretación, con excepción de aquellas obras en las que éste aporte a la existencia misma de las obras y sin el cual no serían lo que son. Tampoco se ofrecerán ejemplos ordenados según un hilo histórico ni se incluirán obras audiovisuales o de relatos visuales secuenciados, acerca de los cuales existe abundante bibliografía.

ANTE LA FRAGILIDAD DE LA VIDA

En primer lugar, hay que mencionar las formas más evidentes de la presencia del tiempo en la imagen fija. Una de ellas es la *alegoría*. Esta figura permite dotar de imagen a un concepto general y abstracto, en este caso, al tiempo. La alegoría es una metáfora estabilizada culturalmente y está apoyada en una convención. El sentido literal, como en cualquier metáfora, cede paso a un sentido más profundo y ambiguo. Actualmente, hemos perdido la capacidad de reconocer la mayor parte de las alegorías dado que se ha diluido con el paso los siglos la identificación de los códigos que habilitan la interpretación.²

Una de las más analizadas es la *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* (1565-1570), de Tiziano [Figura 1]. La obra se organiza en dos partes. En la parte superior, se presenta un triple retrato que reúne tres generaciones: a la izquierda y de perfil está el mismo Tiziano ya anciano; en el centro y de frente, su hijo Orazio; y a la derecha, también de perfil, Marco, un joven pariente lejano al que Tiziano consideró un nieto. «Se nos da a entender, entonces, que los tres rostros humanos, además de tipificar los tres estadios

² Una de las excepciones es la alegoría de la justicia, debido a que pinturas y esculturas que la simbolizan continúan emplazadas en ministerios de justicia, juzgados, etcétera.

de la existencia (la juventud, la madurez y la ancianidad), se hallan destinados a simbolizar las tres modalidades o formas del tiempo en general: el pasado, el presente y el futuro» (Panofsky, 1991, p. 173). En la parte inferior, tres cabezas de animales simbolizan las tres ideas que conforman la prudencia: un lobo (la memoria), un león (la inteligencia) y un perro (la previsión o la providencia), que nuevamente representan el pasado, el presente y el futuro respectivamente. Por encima de los tres rostros, en la parte superior de la pintura, un texto en latín ancla la interpretación de cada uno de ellos a la vez que da sentido al conjunto: «Ex praeterito praesens prudenter agit, ni futurum actione deturpet» (Desde la experiencia del pasado, el presente actúa con prudencia para no malograr las acciones futuras).



Figura 1. *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* (1565-1570), de Tiziano Vecelli³

3 Obra de dominio público.

Las decisiones formales acompañan la narración de la imagen desde la posición de las figuras hasta el tratamiento del color y de la luz. Los niveles de definición de la forma en cada uno de los rostros disminuye de la vejez a la juventud, así como la altura lumínica y el contraste respecto del fondo aumenta en el mismo sentido. El rostro de Orazio, el presente, cobra preeminencia, ubicado en el centro, frontal y en un término levemente más cercano, mientras que el de Tiziano pierde precisión, apenas iluminado se funde con el fondo y el de Marco adquiere una alta luminosidad.

El tiempo asociado al ciclo vital —nacimiento, madurez y decadencia; infancia, juventud, vejez, etcétera— es una modalidad tradicional ligada, generalmente, a factores narrativos y simbólicos, en la cual las obras ponen mayor énfasis en la derivación temática. Reflexiones sobre la fugacidad de la vida, la mortalidad o el paso de la belleza a la decrepitud están presentes en gran cantidad de obras, como por ejemplo en la *Alegoría de las tres edades de la vida* (1511-1516), de Tiziano; *Las Edades y la Muerte* (1541-1544), de Hans Baldung Grien; *El aguador de Sevilla* (1619-1622), de Diego Velázquez; *Las etapas de la vida* (1835), de Caspar David Friedrich; *La danza de la vida* (1899-1900), de Edvard Munch; *Las tres edades de la mujer* (1905), de Gustav Klimt.

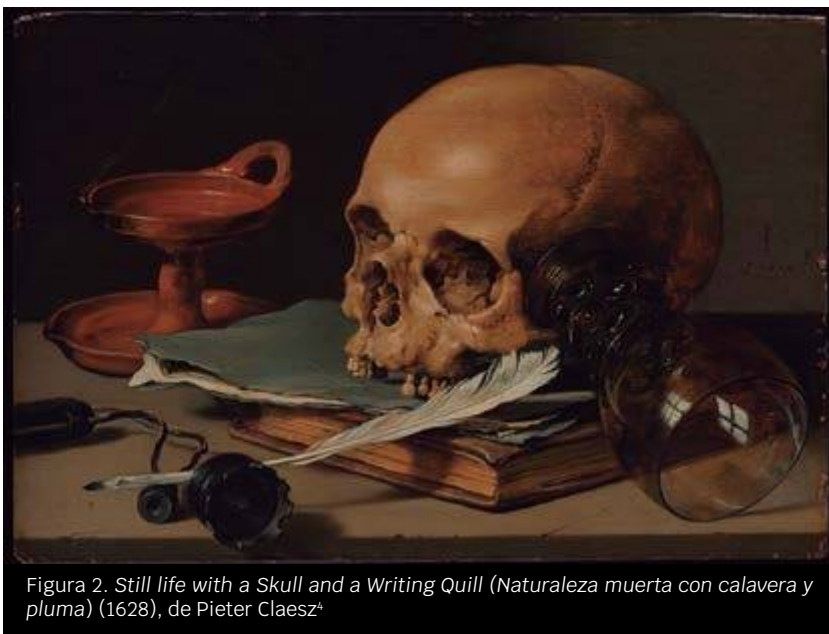


Figura 2. Still life with a Skull and a Writing Quill (Naturaleza muerta con calavera y pluma) (1628), de Pieter Claesz*

4 Obra de dominio público.

Otra de las formas de encontrar el tiempo en la imagen fija son las vanitas. Un clásico dentro de este género pictórico es la serie de obras de Pieter Claesz en las que se reconoce la selección de objetos que lo inmortalizaron. *Still life with a Skull and a Writing Squill* (1628) [Figura 2] dispone en un pequeño universo un conjunto de elementos que distan poco entre sí, no solo por su proximidad espacial, sino porque puestos en relación intensifican la reflexión típica sobre la medida y el transcurrir del tiempo. Más allá de la quietud que presentan algunas de las figuras, como la calavera, en otras aparece una evocación tanto al futuro sombrío y oscuro, el de la propia muerte, como a la fragilidad del pasado reciente. Por ejemplo, en la lámpara extinguiéndose, en los reflejos fugaces de la copa de vidrio o en su inestable posición, inclinada entre el cráneo y la pila de libros.

Esta imagen puede ser tomada como una de las muchas variaciones que ha tenido este género que, dentro de la naturaleza muerta y del bodegón, alcanzó un desarrollo independiente en el barroco holandés. Su denominación proviene de un pasaje del libro del Eclesiastés, «vanidad de vanidades, todo es vanidad», y se utilizó para advertir acerca de la mortalidad del hombre a través de la representación de objetos inanimados que incluían, aparte de los más evidentes como los relojes y las velas, referencias a placeres seculares, al lujo e incluso a actividades relacionadas con la formación y el conocimiento para sugerir que son en vano los esfuerzos mundanos ante la certeza de la finitud de la vida. La actualización del género en el arte contemporáneo confirma la permanencia del tema a través de la reiteración de rasgos compositivos y la presencia de algunos de sus símbolos convencionales. Tal es el caso de *La luz de Caravaggio* (1996) de Oscar Bony, que vuelve a poner en el centro de la escena a dos de los objetos más representativos: la calavera y la vela en el interior de un espacio cuyos límites están definidos por el profundo contraste entre luces y sombras.

El juego lumínico dado tanto por la luz de la vela, que enfatiza las texturas del fondo, como por el foco lateral, que impacta directamente sobre el cráneo, apela y subraya el característico claroscuro aludido en el título. Sin embargo, a la tradicional composición y a la austeridad de las figuras el artista le añade la acción de disparar sobre la imagen lo que provoca una redundancia, un refuerzo tautológico sobre la muerte: matar una naturaleza muerta. El tratamiento del vidrio y su cualidad reflejante exacerbaban el efecto de reflejos, luces y sombras mediante las rajaduras y los brillos generados por la acumulación de los restos estallados del material que aún reposan sobre el inferior de la obra, como si la violencia del tiroteo acabara de ocurrir. De aquí que en la imagen puedan reconocerse al menos tres muertes o tres tiempos superpuestos: el referido a los aportes

formales de Caravaggio, el de la toma fotográfica y el de los balazos con las huellas y los vestigios del impacto.



Figura 3. *La luz de Caravaggio* (1996), de Oscar Bony⁵

La problemática inherente a las vanitas, pero relacionada con preocupaciones actuales se ha convertido en un tópico recurrente en la producción artística a través de otros recursos, materiales y procedimientos.

5 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

En algunos casos las reversiones comprenden la sustitución de los objetos del pasado por otros pertenecientes al mundo del consumo contemporáneo, como en las fotografías *Cocina con Aloe* (2007), de Arturo Aguiar; la serie *Todo es vanidad* (2009), de Gastón Pérsico, Rosana Schoijett y Cecilia Szalkowitz; *Vida quieta* (2011), de Soledad Dahbar o *Vanitas* (2001), de Marcelo Pelissier. Otras interpretaciones se basan en la incorporación del objeto real en la recolección y el montaje como *PPP Pantano Posproductor* (2006), de Diego Bianchi; o en el revestimiento con gemas de plástico a frutas maduras, como la serie *Tiffany* (2011), de Luciana Rondolini. Estos constituyen solo algunos ejemplos locales de las permanencias y los cambios del género en la contemporaneidad.

El ciclo vital encuentra nuevas formas en el arte contemporáneo, más allá de las tipificadas por las alegorías o los géneros. Sobre un soporte plano pleno negro contrastan una cana convertida en tallo y una diminuta flor amarilla [Figura 4]. Un pequeño gesto, un mínimo conceptual —recurrentes en la obra de Glenda León— son puestos en relación para transitar la compleja tensión entre la vida y la muerte, en este caso, adicionando a la idea de debilidad ontológica los conceptos de transformación y de resurrección. Un dato material que remite, inevitablemente, al paso del tiempo (la cana) y un símbolo bastante trillado del nacimiento o la juventud (la flor) alcanzan una poética renovada en esta reunión inédita de lo humano y lo vegetal. Glenda León elige el camino contrario a las vanitas, en las cuales el sentido surge de la acumulación. En su caso, es la síntesis, la lupa colocada sobre el más ínfimo detalle, aquello que desata la dimensión temporal.



Figura 4. *Hay cosas que nacen de una muerte* (2000), de Glenda León⁶

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

EL INSTANTE DETENIDO

La pintura histórica y el monumento son otra de las maneras en que se vuelve evidente la presencia del tiempo. No se trata del tiempo como concepto abstracto, sino de la referencia a un acontecimiento en particular. De ahí que este género haya sido el más prestigioso de la jerarquía artística, en especial durante el siglo XIX, ya que estuvo destinado a conmemorar los hechos de la historia y a sus personajes ilustres a través de un sofisticado programa pictórico. Una de las primeras piezas que inaugura la pintura de historia en América del Sur es *Los funerales de Atahualpa* (1855), de Luis Montero [Figura 5].



Figura 5. *Los funerales de Atahualpa* (1855), de Luis Montero⁷

En este enorme lienzo el artista capta el momento en el que las mujeres y las hermanas de Atahualpa interrumpen la ceremonia religiosa para reclamar otro tipo de honores para el Inca y para pedir sacrificarse con él. En medio del desorden, los soldados españoles intentan contener la desesperación, los gritos y los sollozos del grupo de mujeres que tratan, inútilmente, acercarse al cuerpo. Éste se ubica en el sector derecho de la composición, custodiado por Francisco Pizarro, quien contempla estupefacto la dramática escena. Mientras que el fray Vicente de Valverde aparece inmortalizado en el instante en el que derrama agua bendita sobre la cabeza de una mujer que implora sobre sus pies, tratando de ahuyentar

⁷ Obra de dominio público.

los demonios que presuntamente parecen invadirla. La elección de este inédito asunto, seleccionado por Montero de un breve pasaje de *Historia de la conquista del Perú* (1847), de William H. Prescott, fija visualmente el desarrollo narrativo de las exequias, de modo que la imagen no congela un pasado indefinido, sino un hecho preciso de la historia: la muerte del último gobernante del imperio Inca.

Del mismo modo que en la pintura histórica, el monumento decimonónico condensa la intención de instaurar públicamente a los héroes y los episodios gloriosos de las naciones modernas. El carácter pedagógico y conmemorativo de los conjuntos monumentales como emblemas del poder político, junto con su gran escala y la elección rigurosa de los materiales y de su emplazamiento, se ha ido debilitando al punto de convertirse en objeto de apropiaciones y resignificaciones por parte de los artistas contemporáneos. Tales son los casos de *Comisión Antimonumento a Julio Argentino Roca* —que incluía, entre muchas de las intervenciones, el cambio de denominación de la calle que lo recordaba— y de *Antimonumento del Bicentenario*, ambas del GAC (Grupo de Arte Callejero) [Figura 6].



Figura 6. Captura de pantalla de *Antimonumento del Bicentenario* (2010), del Grupo de Arte Callejero (GAC)⁸

⁸ Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=_MhyG7RnwWo

Ésta última consistió en un arco que cruzaba de lado a lado la avenida Corrientes y sobre el que se transmitían de manera cíclica, a través de una pantalla led de formato publicitario, preguntas, adivinanzas y propuestas destinadas a cuestionar los sucesos y los protagonistas de la historia liberal argentina. «¿Qué famosa entidad financió en 1870 la masacre mal denominada “Campaña del desierto”? Respuesta: la Sociedad Rural Argentina. La historia oficial argentina nos hizo crecer pensando que la Revolución de Mayo fue una acción realizada por unos pocos hombres ilustrados. Oportunamente, han tergiversado u omitido el protagonismo de los sectores populares en la vida política». Estas son algunas de las frases que, con colores llamativos e intermitentes, interpelaban al público durante los días de los festejos. El *Antimonumento...*, así como su nombre lo indica, disrumpe con todas las características del género: es efímero y, lejos de glorificar a los héroes rescatados por la historia mitrista,⁹ propone una reinterpretación que la discute y que rescata las figuras anónimas, invisibilizadas por la historia oficial.

En otras ocasiones, el instante detenido supone un potencial movimiento previo y uno posterior. Son imágenes inestables, aparentemente provisionarias y posibles de encontrarse en distintos momentos de la historia del arte, por ejemplo, en las obras que recrean escenas de bailes, circenses, rituales, combates, en las cuales la posición y la actitud de los personajes simulan la inminencia de una transformación [Figura 7].

Esta emergencia del tiempo cobra fuerza en el siglo XX, en especial, con el cubismo, el futurismo y el arte óptico, estilos que procuran, a partir de distintas estrategias, sugerir la temporalidad mediante la ilusión de simultaneidad, movimiento, dinamismo y velocidad. A las reconocidas pinturas de Giacomo Balla (*Muchacha que corre por el balcón*, 1912) y de Marcel Duchamp (*Desnudo bajando una escalera*, 1912), y a las esculturas de Umberto Boccioni (*Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913), pueden sumarse versiones más actuales, como las obras de Giacomo Balla y de Nyoman Nuarta [Figuras 8 y 9].

9 Es destacar que el GAC fue convocado por las autoridades gubernamentales para intervenir el espacio público durante los festejos de mayo de 2010. En este marco, no solo ésta sino la totalidad de las producciones artísticas exhibidas tuvieron como eje una revisión historiográfica que, sin apelar a una representación folclórica ni al señalamiento exclusivo de personajes protagónicos, interceptaron la literalidad y la cronología de los acontecimientos mediante un lenguaje contemporáneo y popular. Hoy se vuelve difícil retomar este espíritu, en especial, si se recuerda la propuesta de la celebración de los 200 años de la Independencia Argentina.

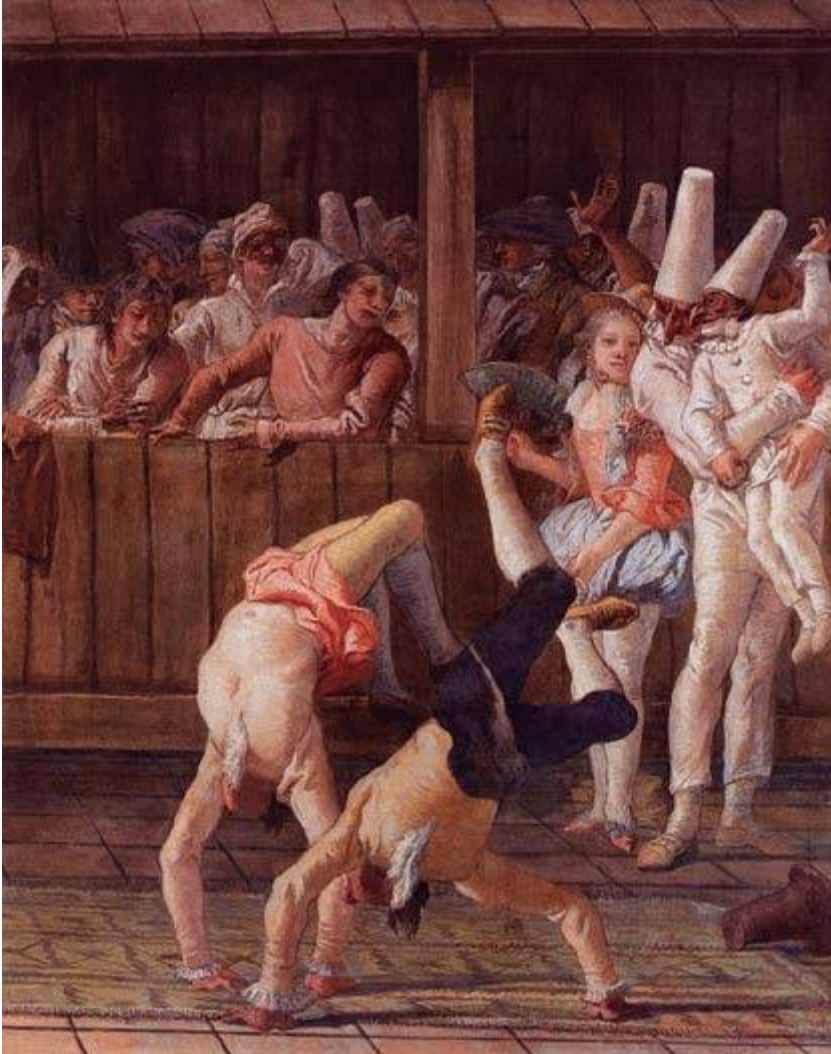


Figura 7. *Pulcinella con Acróbatas* (ca. 1793), de Giovanni Domenico Tiepolo¹⁰

10 Obra de dominio público.



Figura 8. *Dinamismo de un perro con correa* (1912), de Giacomo Balla¹¹

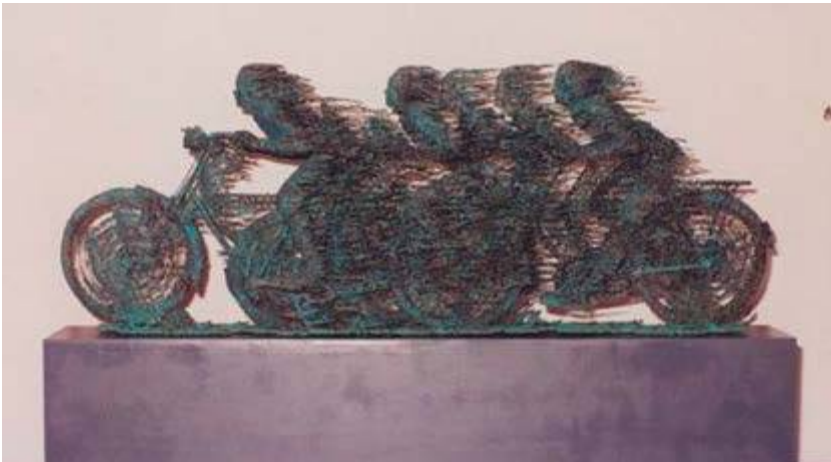


Figura 9. *Rush hour II* (1990), de Nyoman Nuarta¹²

11 Obra de dominio público.

12 Obra que puede ser utilizada con fines didácticos.

Las estrategias de captación de las huellas del movimiento son especialmente desarrolladas por las posibilidades técnicas que brinda la fotografía. Las características del lente y las distintas combinaciones entre la apertura del diafragma, la velocidad de obturación y la sensibilidad ISO permiten registrar la estela que deja una figura en movimiento, congelar movimientos rápidos —incluso aquellos imperceptibles para el ojo humano—, establecer variadas relaciones de foco y fuera de foco entre la figura y el fondo, determinar una profundidad de campo, etcétera.

Por su parte, el dibujo, y en particular el cómic, ha creado su propia sistema de códigos cinéticos para dar idea del movimiento o del paso del tiempo, como la utilización de líneas para marcar la trayectoria, la velocidad o el temblor de un personaje o un objeto o la repetición de los contornos de las figuras en distintas posiciones para indicar su dinámica. Esta temporalidad no se asocia, necesariamente, a imágenes narrativas, sino que puede configurarse como resultado de la disposición de los materiales o de su tratamiento, por cuestiones compositivas o de emplazamiento.

Las esculturas abstractas del artista español Santiago Villanueva desafían las leyes de la física. El material, de una superficie perfectamente pulida y reflejante, adopta formas orgánicas que parecen haber sido capturadas a modo de instantánea. En la obra *Tres Negras* (2014), gotas filiformes penden de soportes de aluminio en un equilibrio inestable, congeladas en un doble movimiento, lateral y vertical. El tiempo se suspende en un punto intermedio que permite inferir el estado inicial y que parece anunciar la transición hacia nuevas posiciones, aboliendo la gravedad y generando una quietud vacilante. La expectativa de una inminente caída y oscilación aumenta la tensión perceptiva en espera de una transformación, aun ante la certeza de que no ocurrirá.

Las esculturas y las instalaciones de la artista británica Kate MccGwire presentan una temporalidad vinculada a la inminencia del cambio, producida por el material y la composición. Su obra *Heave* (2008) —término que, como en la mayoría de sus producciones, encierra una dualidad y que en este caso significa tanto ‘arrojar’ como ‘vomitar’— es una inundación de plumas de palomas que emana de un agujero en la pared y que se extiende por el piso [Figura 10]. Algo tan habitual como lo es hallar plumas en el ámbito exterior, rural o urbano, se vuelve excepcional y desconcertante por su irrupción en el interior de un edificio. La materia orgánica, liviana y frágil, adquiere una fuerza inusual producto de su acopio y evoca, por su disposición, el flujo de un violento torrente de agua. Aquí, el instante detenido adopta la forma de movimiento aparente de ese derrame que comenzó, aunque se ignora la fuente, y que no cesará.



Figura 10. *Heave* (2008), de Kate McCGwire¹³

Un instante detenido puede provocar la inminencia de un cambio por otras propiedades de la forma y por cualidades compositivas. Es el caso de las obras de Rafael Barrios. *Flight (Vuelo)* (2011) es una de las nueve esculturas monumentales emplazadas en el Park Avenue de Nueva York [Figura 11a]. A lo lejos y de frente, se ve un conjunto de cuerpos geométricos monocromáticos que ascienden en una direccionalidad desconcertante que vulnera la ley de gravedad. La posición de los volúmenes, que parecen flotar en el aire, rompe el eje vertical y, por lo tanto, la simetría, provocando un fuerte desequilibrio. Sin embargo, si el espectador se acerca y se ubica en alguno de los laterales, puede advertir que esas supuestas formas volumétricas son en realidad delgados planos que verán alterada su apariencia de acuerdo a la distancia y el punto de vista del espectador, por lo cual, el efecto de espesor tridimensional es el producto de una ilusión óptica [Figura 11b]. El tiempo espectadorial es, entonces, material de la obra. A su vez, el descentramiento, la inestabilidad morfológica y la sensación de ingravidez dislocan la percepción y generan la impresión de que la obra, tarde o temprano, sufrirá transformaciones, aunque no está claro si caerá o si levantará vuelo.

13 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 11a. *Flight (Vuelo)* (2011), de Rafael Barrios



Figura 11b. *Flight (Vuelo)* (2011), de Rafael Barrios

La obra *A Bigger Splash* (1967), de David Hockney, es una pintura de gran escala que presenta un típico día soleado y caluroso en California [Figura 12]. El encuadre permite ver parte de una pileta, de un trampolín y del contrafrente de una casa —en cuyas ventanas se reflejan otras construcciones—, dos palmeras y una silla. La sombra proyectada por ésta última indica la posición cenital del sol, es decir, la luz del mediodía.



Figura 12. *A Bigger Splash* (1967), de David Hockney¹⁴

La quietud producida por el motivo, la planimetría y la construcción ortogonal, geométrica del espacio, es interrumpida por el dinamismo de la salpicadura gestual del agua y por la diagonal del trampolín. La escena fija el segundo exacto de una zambullida: alguien se ha tirado al agua y aun no emergió. Paradójicamente, la figura ausente, elidida y sustituida por el vestigio de una acción, alcanza el protagonismo de la imagen.

14 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

Este instante, como cualquier otro en la imagen fija, se vuelve eterno. La expectativa de cambio no encontrará resolución.

Por el contrario, otras imágenes no tienen la intención de generar dicha expectativa. Si bien la posibilidad de existencia de algo inmutable, definitivo, permanente, es una idea que no puede concretarse en el mundo real, muchos artistas han tenido la voluntad de poner en imágenes un instante detenido, invariable, intentando anular la inquietud del devenir y la sospecha de una pronta metamorfosis, como los cubos de Tony Smith, los pisos de Carl Andre, las barras de Walter De María o el *Cuadrado Negro* (1915), de Kazimir Maléovich. Este también es el caso de una serie de pinturas que Juan Pablo Renzi realizó en 1978. Son espacios interiores apenas presentidos debido a los encuadres inusitados. *El mantel verde* (1978) exhibe el extremo de una mesa cubierta por un mantel y un plato blanco vacío en uno de sus vértices, desde un punto de vista picado [Figura 13]. En *Mirando el cielorraso* (1978) se invierte el punto de vista, pero persiste la absoluta austeridad de la escena: el ángulo de un techo y una bombilla eléctrica que cuelga de él [Figura 14]. No hay puertas ni ventanas que permitan advertir un momento del día. La atmósfera de aislamiento y de soledad es extrema y llega a transmitir, pese a la ausencia de la figura humana, la desolación provocada por el encierro que debieron autoinfligirse muchas personas —entre ellas, el propio artista— durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Espacio estático y tiempo paralizado, exonerados de todo indicio de cambio y movimiento. El tiempo no transcurre, no hay subjetividad que lo experimente.



Figura 13. *El mantel verde* (1978), de Juan Pablo Renzi



Figura 14. Mirando el cielorraso (1978), de Juan Pablo Renzi

Los calcos de nonatos de potrillos y de terneros de Nicola Costantino suponen, también, una voluntad de detenimiento o de congelamiento que en esta oportunidad se da por medio de la técnica y del marco de encierro [Figura 15]. Sin embargo, más que la preservación del cuerpo muerto, a través del embalsamamiento o la momificación, la práctica de la artista se vincula con otra de las tradiciones funerarias de la antigüedad: las mascarillas mortuorias. Una costumbre datada desde los egipcios y romanos para obtener una copia fiel del rostro del fallecido. En la obra de Costantino la reproducción tridimensional y positiva de las facciones alcanza al cuerpo entero de animales mediante un proceso que comprende varias etapas: moldes en alginato, en yeso y, por último, en silicona o resina. Lo que alguna vez estuvo vivo se traduce bajo la forma falsa del calco, que sustituye ese cuerpo lleno por otro aparentemente igual con sus marcas y sus volúmenes, pero vaciado, hueco.

La quietud aparece doblemente evocada por los límites del marco que, literalmente, encierra a las figuras. Además de parecer productos para la exportación, la compresión provocada por las cajas metálicas anula la posibilidad de una acción o de un mínimo cambio de posición. Es el tiempo sujetado, estancado frente al espectador. Están y estarán ahí. Unos ganados inmovilizados, embalados, que han sido extraídos antes de tiempo, que no han nacido todavía, que no han ocurrido, que no pueden salir.



Figura 15. Cajas metálicas. Calcos de nonatos de potrillos y terneros (2005), de Nicola Costantino¹⁵

PASADO Y PRESENTE

El paso del tiempo a través del señalamiento de un momento anterior y de otro posterior es, quizás, uno de los modos más habituales de advertir la dimensión temporal en la imagen fija. De ahí que la sucesión, bajo el formato de dípticos o de trípticos, sea el recurso que permite observar con claridad los cambios o las transformaciones en el pasaje entre una y otra figura. En algunos casos, el ordenamiento puede configurar un relato narrativo tradicional o una ruptura frente a esta lógica estructural. Aunque esta modalidad se presente en muchas de las producciones artísticas contemporáneas puede rastrearse en otras épocas. *Antes y después* (1736), de William Hogarth, trata el acto sexual a través de las diferencias, por ejemplo, en las actitudes de los personajes y en la posición de los elementos existentes entre la primera y la segunda imagen, quedando la acción principal sugerida a raíz de este contraste y, por supuesto, elidida de la historia [Figuras 16 y 17].

15 Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 16. *Before the Seduction and After* (1731), de William Hogarth¹⁶



Figura 17. *After* (1731), de William Hogarth¹⁷

16 Obra de dominio público.

17 Obra de dominio público.

La mutación de atrás para adelante o de adelante para atrás puede complejizarse no solo como una secuencia bidimensional, sino también con la incorporación de objetos o de elementos. Sin embargo, la reflexión acerca del pasado y del presente no se limita a las imágenes secuenciadas, pueden encontrarse condensados en una sola imagen, incluso, superpuestos como un tejido de múltiples referencias.

En la obra *Alicia* (2007), de Ana González Rojas, la presencia del tiempo es intrínseca [Figura 18]. Se trata de un tríptico en el cual la idea de temporalidad surge, principalmente, con el recurso de la repetición de la figura que va perdiendo definición hasta casi desaparecer. Un vestido blanco, de domingo, centralmente ubicado en cada una de las partes, evoca en su sucesión un pasado en tránsito por un camino sin regreso hacia el exilio a causa de la violencia cotidiana desatada en Colombia. La niña ya no está; se fue desdibujando, desvaneciendo, como metáfora de la infancia perdida, de los secuestros, las desapariciones y los destierros, historias que González Rojas escuchó al entrar en contacto con comunidades desplazadas de las zonas de Chocó, Caquetá y Córdoba. El proceso de mutación formal hilvana las hebras de la memoria, a la vez individual y colectiva, en un esfuerzo denodado por atesorar en el presente, aunque sea, una imagen fantasmal de un pasado que todavía se añora.



Figura 18. *Alicia* (2007), de Ana González Rojas. Tríptico de 150 x 165 cm¹⁸

18 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

La serie *Ausencias* (2006), de Gustavo Germano, está constituida por catorce dípticos que transitan las desapariciones forzadas ocurridas en Entre Ríos, su provincia natal, durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Entre ellas, está la de su hermano, Eduardo Raúl Germano, secuestrado a los dieciocho años, el 17 de diciembre de 1976 [Figura 19]. Cada uno está compuesto por un par fotos. A la izquierda, una instantánea casera extraída de un álbum familiar, que registra un momento de la vida cotidiana.



Figura 19. De la serie *Ausencias* (2006), de Gustavo Germano¹⁹

A la derecha, el artista propone una nueva imagen, tomada más de treinta años después, en los mismos lugares y situaciones, pero haciendo evidente la brutal transformación: la ausencia de quienes fueron violentamente arrebatados de su vida y de sus afectos. Orlando René Méndez y Leticia Margarita Oliva son retratados alegres, en una tarde compartida de 1975 en el conocido balneario La Tortuga Alegre, de Concordia. Treinta y un años más tarde, el artista vuelve al lugar y toma una foto. Ya no es un retrato, sino un paisaje solitario. A la elipsis temporal se añade la ausencia de Orlando y de Leticia. Antes y después, antes y ahora. Poéticamente, la falta, el vacío, hace presente la ausencia.

La dimensión temporal en la obra *One and Three Shovels (Una y tres palas)*, de Joseph Kosuth, adopta otras características. Pertenece a la serie que el artista realizó en 1965 denominada *One and Three (Uno y tres)*, cuya única variación radica en la figura de la imagen (sombreros, plantas, escobas, martillos, mesas, zapatos, abrigos, reglas, sierras, rastrillos) [Figura 20].

En el centro, una pala del mundo real (gesto duchampiano), concreta, tangible y singular. Es esa pala, que está en el presente y que posee cualidades materiales específicas: una placa de metal algo oxidada, de un formato trapezoidal, ligeramente cóncava, con un eje de madera y un

19 Obra con autorización del autor para su reproducción.

mango en el extremo. A la izquierda, la fotografía de esa pala tomada en su lugar de emplazamiento pertenece al pasado, aunque tal vez sea un pasado próximo, e indica que en algún momento se realizó el registro y la correspondiente impresión.



Figura 20. *One and Three Shovels (Una y tres palas)* (1965), de Joseph Kosuth

A la derecha, una copia ampliada de una entrada de diccionario de la palabra pala y su definición. Una definición es una idea, una imagen mental de un concepto y alude a aquellos rasgos esenciales —de forma, función, etcétera— que permiten comprenderlo y distinguirlo de otros. Por lo tanto, es atemporal y universal. En la medida en que una definición es una proposición unívoca, precisa y clara (por ejemplo, en este caso, una pala es una herramienta para cavar y para recoger y para trasladar materiales, en especial blandos o pastosos como arena o tierra, que consiste en una pieza plana de metal, madera o plástico, rectangular o trapezoidal, con los cantos más o menos redondeados, y normalmente algo cóncava, que está sujeta a un mango largo), se refiere a todos los miembros que integran la especie, es decir, no a esta pala específica, sino a todas las palas. Se trata de una tautología desplazada temporalmente que conjuga pasado/presente, temporalidad/atemporalidad y que pone en litigio la difícil relación entre la imagen y la palabra.

La relación entre pasado y presente no es exclusiva de las imágenes secuenciadas o de las que están compuestas por más de un objeto o

elemento, puede darse también en una sola imagen. La fotografía, por las características propias del dispositivo, se encuentra íntimamente relacionada con el tiempo. Algunos artistas se valen de esta peculiaridad para recuperarla y complejizarla, como en los personajes superpuestos de Marcelo Grosman.

En su serie *Guilty!* (2009-2011), Grosman recoge una gran cantidad de retratos encontrados en diversas fuentes, entre ellas, archivos criminalísticos, revistas dedicadas a noticias policiales como *Esto* o *Así* hasta sitios web dispuestos a difundir rostros de detenidos [Figura 21]. La selección de estas fotografías analógicas se convierte en la materia prima para distintos procesamientos: la clasificación mediante criterios cuantitativos, como la edad y el género, y las múltiples reconfiguraciones digitales.



Figura 21. *Femenino 26-30 #1* (2009-2011), de Marcelo Grosman. De la serie *Guilty!* ²⁰

20 Obra con autorización del autor para su reproducción.

La superposición de una gran cantidad de estos retratos acromáticos, después de un cuantioso filtro en el que pierden sus colores originales, sobre un fondo de color pleno, logra despersonalizar a los sujetos y conformar un nuevo patrón constituido a partir de la diferencia. En la sobreimpresión de cada retrato, y en esa nueva figura reconstruida, van quedando marcas, datos característicos de cada imagen que se transparenta y que, al yuxtaponerse, inaugura nuevos rostros que parecen ser fruto del azar.

Para Roland Barthes (1989) la conjunción de realidad y pasado y, por ende, el afecto de la muerte, terminaba de constituir la peculiaridad de la fotografía sobre todo histórica. En estas imágenes, argumentaba, «siempre hay un aplastamiento del tiempo, esto ha muerto y esto va a morir» (p. 147). En *Guilty!* ese poder de afectar, ligado a la eternidad de un instante, se convierte en un poder solapado por un montaje de tiempos condensados, que no deja de perturbar esa doble posición conjunta de realidad y pasado, de la que hablaba el filósofo francés. No solo se desintegra el aparente carácter real de la foto (ante la ausencia de una certificación de que eso ha estado allí), sino también la noción de un tiempo pasado, porque ese posible presente, que permite pensar en la idea de un tiempo anterior, se vuelve a su vez borroso y confuso. Presentes y pasados que, ante esta situación indeterminada, se reconfiguran constantemente.

Desde las 45 versiones de Picasso hasta las más elocuentes publicidades, *Las Meninas*, de Diego Velázquez, han sido objeto de análisis, fascinación y reflexión por parte de una nutrida generación de artistas de casi todas las épocas y tendencias, y de teóricos e investigadores provenientes de diversos campos de conocimiento. La aparición sin precedentes de las imágenes y de la literatura construida alrededor de la obra han ido apilándose de modo tal que, como advierte Fernando Marías (2007), es imposible desprendernos de ellas. «¿Podemos repristinar la “lectura” de un cuadro como *Las Meninas* de Velázquez cuando en nuestra percepción de su imagen se superponen y entrecruzan otras imágenes de *Las Meninas*?» (p. 13). ¿Podemos encontrarnos ante una obra liberados de las texturas temporales que reúne?

La cita intertextual, como figura retórica, señala el carácter temporal que concentra pasado y presente en una misma imagen. La alusión que de ella se desprende sustituye la forma original por una forma que la evoca, pese al cambio del significado. Si bien cada obra es susceptible de ser interpretada con independencia de sus anteriores, la cita apela explícitamente a un saber o a una experiencia concreta, en este caso, el haber visto de la obra de Velázquez.

Las meninas de Picasso (1973), de Richard Hamilton, respeta la composición original pero introduce dos variaciones, ya no es el tradicional óleo sobre lienzo (presente tanto en el original como en las interpretaciones

de Picasso), sino un aguafuerte en el cual el color desaparece ante la presencia de acromáticos. Una elección que puede pensarse como un guiño a la reproducción de *Las Meninas*, realizada por Goya en 1778 [Figura 22].



Figura 22. *Las meninas de Picasso* (1973), de Richard Hamilton²¹

A esta especie de cadena de homenajes que opera de manera furtiva, Hamilton le añade la sustitución del autorretrato de Velázquez por el retrato de Picasso, en cuya vestimenta aparecen, en lugar de la cruz de Santiago, la hoz y el martillo referidos a su filiación comunista. La Infanta y sus damas de honor están versionadas de acuerdo a las diferentes etapas de su vasta producción, entre las que se destaca el cubismo analítico. A modo de *collage*, las figuras restantes parecen haber sido recortadas y puestas a jugar en la escena picassiana según tópicos recurrentes, como el arlequín, los emblemáticos toros o las célebres mujeres facetadas. Detrás del séquito, las obras clásicas colgadas sobre el muro son reemplazadas por *Los tres músicos* (1921) y *L'aubade* (1942). Por último, en el espejo ya no se reflejan los reyes, presuntos objetos de representación, sino el propio Hamilton y su esposa.

21 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

La particular manera de condensar épocas históricas, autores y referencias —que es el rasgo propio de la cita— desorganiza la sucesión cronológica y desarma la tradicional estructura temporal. Ante la percepción de esta pieza se vuelve difícil desentrañar la procedencia exacta, quiénes fueron los precursores, qué vino antes o después, es decir, ya no puede concebirse como una línea sino como una compleja urdimbre temporal de pasado y presente.

Las variaciones de una cita pueden comprender, además de la sustitución de personajes —como en las fotografías sobre *Las Meninas* de Joel-Peter Witkin (1987) o de Nicola Constantino (2010)—, el vaciamiento de casi todos los elementos, incluso de la autorreferencialidad del artista. En *Fuori l'autore!* (1991), de Giulio Paolini, solo ha quedado el caballete en su posición habitual, sin embargo, el espacio se ha despojado dando lugar al protagonismo de la perspectiva, cuyo punto de fuga coincide con un halo que reemplaza al espejo. En la ambigüedad de las imágenes especulares y de los lugares del espectador y del autor se sitúan también las *fotoperformances* de Yasumasa Morimura (2013), en las que se pone de manifiesto un juego visual que duplica y que invierte la escena pintada. Finalmente, otras actualizaciones que subyacen a muchas de las reelaboraciones pueden adoptar giros irónicos, humorísticos y de homenaje.

En el marco de la exposición *Terremoto de Chile*, realizada en 2009, la propuesta curatorial fue trabajar a partir del cuento del romántico Heinrich von Kleist (1808) sobre una tormentosa historia de amor que acontece en Santiago, destruida por el terremoto de 1647. La instalación de la artista chilena Nury González dispone en el espacio de exposición 45 mesitas de luz prestadas por sus amigos y parientes [Figura 23]. A su vez, sobre ellas se ubican los veladores y los objetos habituales que cada persona utiliza. Portarretratos, teléfonos, libros, controles remotos y algún que otro vaso, perfume o cenicero componen esta especie de retrato individual y al mismo tiempo colectivo. La variedad de formas y de materiales de los veladores, como los denominan en Chile, acompañada de la luz de las diferentes lámparas referencian los distintos modos de pasar la noche ante el susto de lo que pudo haber pasado cuando el sismo tuvo lugar o de lo que podría llegar a suceder ante una nueva réplica.

Se trata, entonces, de la potencia que aporta el elemento cotidiano en presencia y de cómo se transfigura en testigo y/o testimonio, en este caso, de uno o de los diferentes sismos que azotaron el territorio. Una inversión de lo que suele ser la operación más común en el denominado *arte de archivo*, es decir, cuando el documento histórico se vuelve material para la producción artística. En otras palabras, en esta última es el pasado el que viene al presente, sin embargo, en *Sueño velado* es el presente el que

actualiza el pasado. Tal como su título lo indica, la instalación rememora una experiencia, una convivencia con la violencia del temblor, ya sea climático o amoroso, que permanece despierta, pero velada u opacada a través de los objetos.



Figura 23. Sueño velado (2009), de Nury González

LA FATALIDAD DE LA NATURALEZA

Otro modo de hacer presente la dimensión temporal es presentando imágenes ligadas a fenómenos que se producen en la naturaleza y que exceden la voluntad y el control por parte de los seres humanos. Los momentos del día (*El almuerzo de los remeros*, 1881, de Pierre-Auguste Renoir; *La noche estrellada*, 1889, de Van Gogh; *Salida de la luna sobre el mar*, 1822, de Caspar David Friedrich), las estaciones (*Pequeños prados en primavera*, 1865-66, de Alfred Sisley; *Un día de verano*, 1879, de Berthe Morisot; *Otoño en Argenteuil*, 1873, de Claude Monet; *El Louvre bajo la nieve*, 1902, de Camille Pissarro), el viento y las tormentas (*Tormenta de nieve*, 1842, de William Turner; *La ráfaga de viento*, 1871-73, de Jean-François Millet; *El vendaval*, 1865-70, de Jean-Baptiste-Camille Corot), el arcoíris (Georges Seurat, *El arcoíris*, 1883; *Hampstead Heath con un arcoíris*, 1836, de John Constable) son ciclos que se repiten una y otra vez, año tras año, fascinando principalmente a realistas, románticos e impresionistas.

En la obra *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte, pese a sus rasgos aparentemente narrativos, el tiempo ya no atrapa un acontecimiento

de un transcurso lineal [Figura 24]. En los cuadrantes inferiores, en medio de una escena de serena nocturnidad, se observa la fachada de una casa. Delante de ella, se ubican un farol encendido y un árbol, que se reflejan en el lago del primer término y proyectan su sombra en la pared.

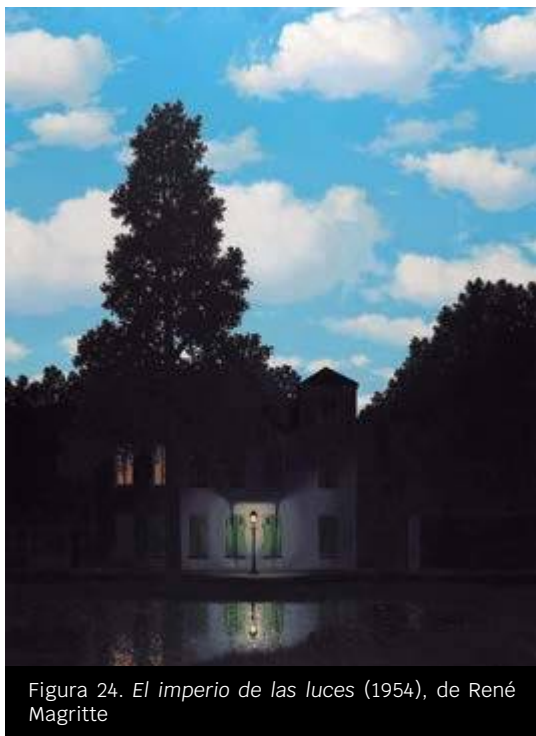


Figura 24. *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte

Las ventanas tienen los postigos cerrados, con excepción de dos de ellas a través de las cuales se irradia una tenue luz artificial. En los cuadrantes superiores, sin embargo, se percibe un cielo azul indudablemente diurno poblado de nubes blancas. Un fuerte contraste lumínico domina la obra. La impresión de calma y de quietud, que pudo haberse dado en una primera instancia y que el realismo de la imagen profundiza, se vuelve desazón e inquietud. Se ve un aquí y ahora, pero en una relación antitética en la cual la reunión de los antónimos día/noche articula con el par luz/oscuridad. La temporalidad se activa, entonces, cuando en la obra cohabitan los opuestos, construyendo un paisaje fenomenológicamente insólito.

22 Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

La obra *Valla de espejo* (2013-2014), de Alyson Shotz, consiste en una extensa cerca lineal emplazada en un parque. Su forma no difiere de las típicas vallas que rodean las casas suburbanas estadounidenses [Figura 25]. La disrupción se produce por dos cuestiones, por un lado, por la utilización del material reflejante mediante el cual se genera una especial relación entre la obra y el entorno que se funden miméticamente y, por otro, porque se ve anulada su función, en la medida en que no circunda nada. La textura sufre transformaciones permanentes, de manera sutil y gradual por los cambios de horario y de estación —demandando una percepción demorada— o inmediatamente por los cambios repentinos del clima o por el reflejo del público. No se trata de un tiempo representado ni narrado.



Figura 25. *Valla de espejo* (Mirror Fence) (2013-2014), de Alyson Shotz²³

Los cambios operados en la obra son el resultado de haber convertido el tiempo y el mundo físico en los materiales principales, que tornan cada estado en circunstancial y transitorio, incluso porque hasta el punto de vista y la distancia del espectador afectan la configuración. La intención recurrente de la artista de, por un lado, reflexionar acerca de que hay algo en una obra que no puede conocerse totalmente y, por otro, de jugar con la paradójica relación presencia/invisible anula la posibilidad de estabilizar una descripción formal concluyente.

La relación entre la naturaleza y la temporalidad protagoniza la instalación *Chove chuva* (*Llueve lluvia*) (2010), de Rivane Neuenschwander [Figura 26]. El título, extraído literalmente de una canción del músico popular brasileño Jorge Ben Jor, alude tanto al aspecto visual como al sonoro. La artista invadió la sala con baldes de aluminio, algunos de los cuales penden del techo y, por medio de pequeñas perforaciones, derramaban el agua sobre otros distribuidos en el piso. El lento goteo diseñaba una banda sonora aleatoria compuesta por una variedad de sonidos, que se iban transformando según el volumen del agua acumulada.

23 Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 26. *Chove chuva (Llueve lluvia)* (2010), de Rivane Neuenschwander
Foto: Benoit Pailley

Como ocurre con el ciclo de la lluvia, la obra propone un tiempo constante. Para garantizar la continuidad de la llovizna, el personal del museo, cada cuatro horas, vuelve a echar el agua en los baldes superiores utilizando la escalera que forma parte de la instalación. Si bien Neuenschwander apela a la densidad de la memoria de toda persona que haya pasado por la experiencia de ver perturbada su vivienda por la presencia de goteras y de tener que recurrir a todo tipo de recipientes para atenuar sus consecuencias, apunta especialmente a una práctica de la vida cotidiana frente a las intensas lluvias tropicales que sacuden regularmente Brasil, su país natal, y que afectan incluso a los modernos edificios de hormigón. El nombre de la muestra en que se inscribe esta obra, *Un día como otro cualquiera*, intensifica la idea de que la tarea de vaciar los baldes será interminable

DOMESTICAR EL TIEMPO

Otro grupo de obras está constituido por aquellas en las que el tiempo es evocado por la presencia de los instrumentos que han permitido su medición, estableciendo una estrecha correspondencia entre el control del tiempo y los objetos. Como pintura, escultura, objeto intervenido, instalación, este tipo de imágenes constituyen una constante que trasciende épocas y latitudes, de la cual dan cuenta artistas, como Giorgio

de Chirico (*El Enigma de la hora*, 1912), Salvador Dalí (*La persistencia de la memoria*, 1931), Marc Chagall (*Reloj con ala azul*, 1949), Joan Miró (*Reloj de viento*, 1967), Felix González-Torres (*Amantes Perfectos*, 1987), Ángel Poyón (*Fracasos medidos en tiempo y espacio*, 2008), Jorge Macchi (*El último minuto*, 2009), Eduardo Basualdo (*Reflujo*, 2014).

La obsesión contemporánea por evitar el mal uso del tiempo desarrollada magistralmente en la novela *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, es puesto en imagen por la instalación de Glenda León —exhibida en el centro de arte contemporáneo ubicado en el Castillo de Adhémar, Montélimar, Francia—, la cual posee el título apocopado *Tiempo perdido* [Figura 27]. La parte superior de un pequeño reloj de arena asoma en el vértice de una enorme montaña de arena, dispuesta sobre un prisma, que sustituye a la parte inferior conservando su forma cónica y generando, en su relación, un conflicto hiperbólico de escala.



Figura 27. *Tiempo perdido* (2013), de Glenda León²⁴

El tiempo se escapa, se escurre y desborda toda posibilidad de ser contenido por el artefacto creado para su dominio, el cual, fundamentalmente desde el siglo XVII, se utilizó en la pintura para simbolizar la brevedad de la vida. La artista sugiere que el tiempo perdido ha sido mucho, demasiado, casi todo, e invita a optimizar el uso del poco tiempo que nos queda. Pero, ¿qué es perder el tiempo? Los espectadores estamos convocados a construir nuestra propia respuesta a una pregunta difícil de responder, atravesados como estamos por un sistema que identifica la pérdida de tiempo con la ineficacia y la improductividad.

En la obra *Antropometría* (2012), de Melissa Guevara, los relojes de arena se multiplican y trastocan su contenido: ya no retienen arena, sino polvo

²⁴ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

de restos humanos. Algo que ha estado vivo, y que ha tenido unas ciertas medidas y proporciones, se ha reducido a unos pocos puñados de cenizas [Figura 28]. El tránsito de la vida a la muerte y la finitud del cuerpo son aquí metaforizados en la alteración de la materialidad y en el intento de medirla por medio del fluir de sus propios restos.



Figura 28. *Antropometría* (2012), de Melissa Guevara²⁵

La reflexión sobre la temporalidad encuentra en esta obra una clara referencia al Génesis, primer libro de la *Biblia*, que trata de los orígenes del universo, del hombre y del Pueblo de Dios. La expresión «acuérdate que eres polvo y al polvo volverás» —que se repite cada miércoles de Ceniza, inicio de la Cuaresma— recuerda a los fieles tanto el inevitable final de los cuerpos como la inmortalidad del alma. La asociación de los materiales, en general, tierra, polvo y cenizas, con el concepto de que de allí venimos y allí volveremos es recurrente en la obra de Guevara. En *12.48* (2012) introduce en una caja de acrílico una cantidad de tierra blanca (característica de su país, El Salvador) equivalente al 12% de su propio peso, que es el porcentaje aproximado que el esqueleto humano representa respecto del peso total de una persona.

La obra *Año luz* (2008), de Nicolás Bacal, consiste en la instalación de doce cintas métricas dispuestas sobre una pared blanca [Figura 29]. Cada una de ellas se extiende de manera radial desde un punto central hacia los

²⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

hipotéticos numerales de un reloj en distintas magnitudes, aumentando en una progresión constante de diez centímetros en el sentido de las agujas —es decir, diez centímetros para la una hasta llegar a un metro veinte para las doce horas—.

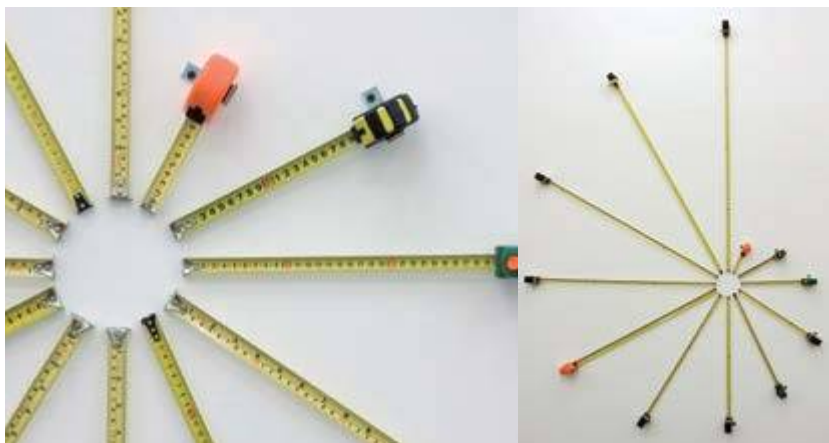


Figura 29. *Año luz* (2008), de Nicolás Bacal²⁶

La imagen final se aleja del clásico círculo de los relojes analógicos y adopta una forma asociada a la representación icónica convencional del sol, enfatizada por el amarillo del material de las cintas, en la que cada cinta métrica es a la vez manecilla y rayo de sol. El artista propone un juego de significados tanto al interior de la obra como en su relación con el título. La incongruencia de medir el tiempo con un metro se apoya en la confusión que ocasiona el concepto año luz: debido a la presencia del término *año*, en general, se asocia a una unidad de tiempo, cuando en realidad consiste en una unidad de longitud empleada por los astrónomos para calcular grandes distancias. Reloj-sol, espacio-tiempo, arte-ciencia: *Año luz* vuelve a poner en escena una de las principales recurrencias de Bacal, como en *El infinito con vos*, *La balística del minuto*, *El norte de mi órbita polar*, *Sizigia*, entre otras.

Las paredes de la sala principal del Vienna Secession son, como en la mayoría de los museos y galerías, blancas. De hecho, es conocida como el primer «cubo blanco» de la historia del arte. Pierre Huyghe, con su obra *Timekeeper (Cronometrador)* (2002), construye una sutil metáfora del tiempo afectando, precisamente, esa cualidad [Figura 30]. El artista utilizó

²⁶ Obra con autorización del autor para su reproducción.

una lijadora eléctrica para actuar sobre la superficie y, a la altura de la vista, sustrajo, por medio de movimientos circulares, las sucesivas capas de pintura que fueron superponiéndose a lo largo de los años.



Figura 30. *Timekeeper (Cronometrador)* (2002), de Pierre Huyghe²⁷

La historia del muro —y, por extensión, podría decirse, la historia de las exhibiciones que albergó— queda revelada por medio de los círculos concéntricos que se van configurando como resultado del procedimiento, cuyos delgados bordes coloreados —forma alusiva a los anillos de un árbol— sugieren una especie de reconstrucción en profundidad de su perfil geológico. El título es elocuente: la obra, operada por el artista, funciona poéticamente como un preciso instrumento de medición del tiempo capaz de determinar tanto la hora con total exactitud así como de registrar lapsos brevísimos, de milésimas de segundos.

LAS HUELLAS DE LA REALIZACIÓN

Es indudable que el proceso de producción requiere de tiempo, ya sea prolongado o breve. Las obras de arte, como cualquier otro artefacto producido por el hombre, se realizan durante un período. Sin embargo, este hecho es tomado en una gran cantidad de piezas en las que el

²⁷ Obra que puede ser utilizada con fines educativos.

proceso y la evidencia de éste se vuelven el núcleo central de la propuesta artística e, incluso, constituyen la propia obra. En ellas, el gesto de ese hacer progresivo queda registrado de modo tal que la imagen no puede desprenderse de las acciones ni de los cuerpos que la configuraron. En el *action painting* o el *dripping*, dados a conocer especialmente por Jackson Pollock, es manifiesta la voluntad de trabajar en función de las huellas que va dejando la pintura al caer, gotear o salpicar sobre la superficie del lienzo. El contacto físico y directo con el material, así como su manipulación espontánea, sobre todo cuando es a gran escala, convierten a la imagen resultante en un vestigio de la actividad que, aunque se infiere, no llega a mostrarse de manera completa.

De igual modo, las *Antropometrías*, de Yves Klein, al cubrir de pigmento azul los torsos y los muslos de modelos, funcionan como huellas de los cuerpos en movimiento. Los trazos, fruto del restregarse, quedan plasmados en el soporte, en algunos casos, más como manchas o estallidos que como claras formas corpóreas. Asimismo, en esta zona de frontera entre la pintura y la performance, puede mencionarse a varios de los artistas del grupo Gutai, como Saburo Murakami y sus lanzamientos sobre láminas de papel, rasgadas por el traspaso del artista. De modo que las improntas de la realización no se reducen a un material, sino que pueden percibirse mediante sus tratamientos: romper, quemar, sobreexponer, darse en el deterioro o en el envejecimiento de las cosas, entre otros.

Si la fotografía es el medio por excelencia para capturar el movimiento y si es lo que se ha usado como testimonio privilegiado para acompañar la exhibición de muchas de las obras recientemente mencionadas, las imágenes de Gerardo Repetto vuelven sobre este rasgo propio para cuestionarlo radicalmente al punto de convertir el registro en pura sombra. En la serie *Heliográficas* (2007), la exploración del acto de fotografiar se basa en la proyección de luz sobre cuerpos de personas en papel fotosensible [Figura 31].

El proceso, que dura entre dos y nueve horas, deja en el material una silueta evanescente, casi fantasmagórica, producto de la acumulación temporal y lumínica. La combinación entre la duración, la quietud o el movimiento de la pose imprime en el papel una figura que, de acuerdo con estas variaciones, se presenta con mayor o con menor intensidad. En *Desnudo n° uno* queda el rastro de la sombra proyectada, pero también la tarima sobre la que se apoyaba la silla en la que se sentó la protagonista: se ausentan los referentes y permanece la referencia, tan azarosa e inconstante como las características del material que la captura, cuya inestabilidad asegura su gradual desaparición.

Las obras de Mabel Temporelli recorren el mundo femenino desde los materiales, los objetos y las herramientas que utiliza para su producción.

Detenida durante la última dictadura, la mayor parte en el penal de Devoto, la artista convierte esa experiencia compartida con cientos de mujeres en producciones textiles con el doble objetivo, según ha relatado en varios reportajes, de rendir homenaje a las víctimas y de transmutar el poder del fuego como los antiguos alquimistas. En la serie *Señoras calientes* (2004), vestidos, guardapolvos, trajes de novia y enaguas exhiben la quemadura brutal que ha dejado una plancha incandescente, al punto de producir perforaciones en pilas de telas blancas prolijamente dobladas [Figura 32]. En *Sabor a limón* (2005) continúa esta línea de trabajo. Tres vestidos cuelgan de las perchas dispuestas en la pared [Figura 33].



Figura 31. *Desnudo n° uno* (2007), de Gerardo Repetto
De la serie *Heliográficas*²⁷

28 Obra con autorización del autor para su reproducción.



Figura 32. *Blanco y del hogar* (2004), de Mabel Temporelli. De la serie *Señoras calientes*²⁹



Figura 33. *Sabor a limón* (2005), de Mabel Temporelli³⁰

Cada uno de ellos ha sido adornado con delicadas guardas en el ruedo, en la sisa y en la pechera respectivamente. Sin embargo, al acercarse, se advierte que no se trata de bordados ni aplicaciones, sino de agujeros producidos por quemaduras de cigarrillos. Las lesiones ocasionadas en los cuerpos de sus compañeras en el largo cautiverio se trasladan a las prendas —segunda piel— trastocando su función principal: proteger, amparar, abrigar. En la violencia del procedimiento se figura aquello que no se puede olvidar. Marcas, huellas, heridas que no cicatrizan y que persisten, como el rastro que deja el sabor ácido del limón, en la memoria individual y colectiva del pasado reciente.

29 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

30 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Un caso especial en este apartado lo plantea la obra *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal)* (2013), de Lilibiana Porter. Describirla es seguir el proceso de cómo ha sido constituida. A la izquierda se encuentra la fotografía de la mano de la artista en cuyo dedo índice comienza una línea que se prolonga fuera de cuadro. La imagen fue tomada en 1973 y, una vez enmarcada, la línea se estira desde el interior del campo visual hasta rodear los bordes del marco. Sobre esta obra, en 2013, Porter toma otra foto de su mano en la misma posición, continuando la línea realizada anteriormente [Figura 34].



Figura 34. *Forty Years IIIB (hand, over horizontal Line 1973)* (2013), de Lilibiana Porter³¹

En esta última versión no solo la mano se actualiza, al duplicarse y al mostrarse con más detalles, sino también la línea, al extenderse hacia los límites del nuevo marco y de los muros de la sala de exposición. La doble acción, que involucra el transcurso de cuarenta años, señala las sucesivas etapas de construcción de una línea que, a la vez que condensa y enlaza esos dos tiempos, conserva su grosor, su forma y su dirección. Se trata,

31 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

en definitiva, de la imposibilidad de pensar la imagen fuera de este gesto progresivo que juega con la ambigüedad de su inagotable continuación y de su indefinido final.

El edificio del Espacio Odeón, ubicado en el centro histórico de la ciudad de Bogotá, fue desde su construcción en la década del cuarenta una sala de cine, luego un teatro, ampliado con un nuevo sector en 1985 y recuperado en 2011 como centro de creación, investigación y producción en las artes contemporáneas, después de estar abandonado por más de una década. La historia del edificio se ve reflejada en las múltiples marcas que fue dejando el paso del tiempo y las sucesivas transformaciones de las que fue objeto. En 2013, sirvió de sede para una propuesta *in situ* de la artista chilena Livia Marín diseñada a partir de, precisamente, las huellas acumuladas que dan identidad al Odeón en el presente [Figura 35].



Figura 35. Marca no registrada (2013), de Livia Marín

Marín interviene el espacio con dos técnicas. Por un lado, aplica, con la técnica de dorado a la hoja, delgadas láminas de oro en las paredes descascaradas; una especie de extraña restauración que, lejos de devolver la apariencia original, resalta el contraste lumínico, cromático y textural producido por el nuevo material. De este modo, los muros se convierten en los soportes de las obras. Por el otro, toma impresiones con látex de elementos faltantes en distintas zonas de la arquitectura. Las matrices obtenidas —que al ser retiradas de la superficie no solo conservaban la forma, sino también restos de las capas de pintura de distintos colores— fueron montadas a modo de pinturas abstractas en las paredes blancas de la parte nueva del edificio. El conjunto exalta el peso específico que alcanza el proceso de producción de cada una de las partes que lo componen, integrándose al entorno, pero a la vez visibilizando los vacíos, sustituyendo aquello que ya no está.

LA OBRA EFÍMERA

Como su nombre lo indica, la obra efímera no está destinada a trascender. Lo pasajero, lo que dura poco, lo que no puede conservarse en su estado original es la condición *sine qua non* de este tipo de producciones que pueden rastrearse en la práctica de la mayoría de las culturas. Transmitidas de generación en generación, las fiestas y los rituales están vinculados a acontecimientos significativos para la comunidad donde se desarrollan: los cambios de estación, las etapas de la vida, los períodos de cosecha, los eventos religiosos y los políticos de una nación son algunos de los motivos que dan lugar a la fabricación de un despliegue visual y simbólico destinado únicamente al acontecer de las conmemoraciones. La duración entre un momento inaugural y otro final da cuenta de las transformaciones que van sucediéndose así como de la imposibilidad de asir el aquí y el ahora de la presentación. De ahí que la preocupación de numerosos organismos, como sucede también en el teatro, la música o la danza, se haya situado en los mecanismos para su preservación. De hecho, desde hace algunas décadas, han sido declaradas síntoma de su presunta desaparición, patrimonio cultural inmaterial.

A esta preocupación contemporánea, perseguida durante siglos por la dedicación de artistas a la investigación de pigmentos, ligamentos y soportes adecuados para la conservación de sus imágenes, se opusieron toda una serie de tendencias y de movimientos artísticos que doblaron la apuesta de la vanguardia histórica apuntando, desde diferentes ángulos, a las nociones tradicionales de obra de arte a través del cuestionamiento radical de la obra como objeto perdurable.

Desde las fugaces y aparentemente improvisadas acciones de las performances o de las participaciones más interactivas que interpelaban al público en los *happenings*, hasta la utilización del cuerpo como soporte de la obra y la exaltación de las cualidades imperecederas de los materiales fueron parte de un gran abanico de propuestas que pusieron el acento en la experiencia, única e irrepetible, del hecho artístico. Los modos efímeros de este arte específico, es decir, dependiente cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo, inciden en sus mutaciones concretas, en sus degradaciones y en sus evanescencias, solo posibles de volver a percibir por medio de la parcialidad del registro, incluso, en algunos casos, exclusivamente conocidos por la documentación.

La locación lejana y exótica de las obras del *land art* o el *earth art*, así como su monumentalidad, impiden, en su mayoría, un acercamiento directo del público. Incluso, en las intervenciones en las que esto es posible la macro escala que alcanzan niega la posibilidad de recorrerlas y de percibir las en su totalidad. De modo que aquí la escala, si bien involucra al tiempo del espectador, es constitutiva del tiempo que presenta la obra, cuyo carácter

inconstante reside en las apariencias múltiples, en las alteraciones de luz y temperatura y en los procesos de manipulación y de destrucción.

En una escala más humana, liberado de intervenciones colosales y de su uso como soporte y proveedor de insumos, el paisaje vuelve a aparecer, pero como instalación. En *Brigitte y el brillo del desierto* (2011), Eliana Heredia coloca en la sala de la galería formas de flores que ha preparado en moldes de repostería con forma, realizados con más de 400 kilos de caramelo casero [Figura 36].



Figura 36. *Brigitte y el brillo del desierto* (2011), de Eliana Heredia³²

32 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

El amontonamiento de los pequeños objetos junto con otras zonas donde el material aparece derretido, configuran un territorio empalagoso, azucarado, espeso, que solo por sus formas desparejas, medio rocosas, medio fundidas, y por sus tonalidades vidriosas se asemejan a un día de intenso calor en un reducido desierto maquettato de color ámbar. Durante la exhibición, la descomposición propia del almíbar cristalizado, la humedad y la calidez de la temperatura, regulada entre los 20 y 33 grados, le imprimen al paisaje una transitoriedad y una disolución acelerada, como la del caramelo al deshacerse en la boca. La pegajosa atmósfera parece acentuarse con el olor que golpea en el recinto y con las imágenes sucesivas de mujeres que chupan, tocan, saborean y hurgan los rincones de un desierto excesivamente húmedo y dispuesto, como la golosina más simple, a la satisfacción inmediata y al hastío.

En ramilletes, en jarrones o simplemente sueltas sobre un interior doméstico, las flores son, desde hace siglos, un reiterado objeto de representación. Desde esta tradición pictórica, relacionada con los crecientes estudios botánicos en la edad de oro del comercio holandés y asignada casi exclusivamente a la labor femenina, Rebecca Louise Law diseña delicados ambientes compuestos por una gran variedad de plantas naturales suspendidas en el aire. Su última obra, *Community* (2018), desafía la escala habitual de sus instalaciones de sitio específico al disponer en la gigantesca sala del Museo de Arte de Toledo (Ohio, Estados Unidos) unas diez mil variedades de especies de la flora local y otras tantas provenientes de su colección privada [Figura 37].



Figura 37. *Community* (2018), de Rebecca Louise Law. Instalación (Rebecca Louise Law: *Community*. Image courtesy of the Toledo Museum of Art)³³

33 Imagen que puede ser utilizada con fines educativos. La referencia entre paréntesis refleja el modo en el que la autora y el museo piden que sea citada la obra.

Como una abigarrada cortina, la desorbitante cantidad de elementos frescos y secos cae cerca del suelo, anudados en largas tiras de alambre. Desde una cierta distancia, la obra puede ser vista como una intensa trama. Sin embargo, en su recorrido, lo que cada visitante tiene a su alrededor son guirnaldas de corolas, frutos y tallos clasificados de acuerdo a su forma, color y tamaño. La disposición, generalmente boca abajo, recuerda los procesos de conservación de vegetales y remite a la voluntad manifiesta de dilatar el deterioro. Enfrentándose al inevitable transcurrir del tiempo, la obra de la artista británica pone en el centro de la cuestión, a contramano de la mayoría de las propuestas efímeras, la posibilidad de prolongar la perdurabilidad y de exponer el estado *todavía vivo* de un material tan frágil y endeble que tan solo en pocos días se decolora y se marchita.

Expuesta por primera vez en 2012 en la Primera *Bienal de Montevideo* y al año siguiente en la *55 Bienal de Venecia*, la instalación de Sonia Falcone, *Campo de color* (2012) formó parte de la muestra *El Atlas de Imperio*, en el Pabellón del Instituto Italo-Latino Americano, cuyos curadores propusieron a los artistas parir del brevísimo cuento de Borges, del autor apócrifo Suárez Miranda, «El rigor de la Ciencia», en el cual los cartógrafos del Imperio elaboran un mapa exactamente igual al territorio real que pretendían representar, volviéndose así completamente inútil [Figura 38].



Figura 38. *Campo de color* (2012), de Sonia Falcone³⁴

34 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

En ese contexto —sumado a que Venecia fue desde el inicio de la Edad Media un importante puerto-ciudad que construyó su poder mediante el tráfico y el comercio de especias—, la artista dispone en el piso de la sala 300 vasijas de arcilla que contienen una enorme variedad de especias molidas, características de distintos lugares del mundo, recolectadas en sus viajes: canela, anís, comino, achiote, pimienta, chocolate, clavo, sal, café, curry, nuez moscada, entre muchas otras. El resultado es una fiesta de colores y aromas, una composición abstracta de sustancias milenarias.

Si bien la policromía del conjunto y las vasijas de barro remiten al origen latinoamericano de la artista, la obra se presenta como una metáfora de la pluralidad, a partir de un paisaje topográfico en el que la diversidad de cada módulo es parte de una totalidad sin jerarquías y sin tensiones en sus límites.

La instalación es itinerante y va variando sus componentes al incorporar especias de los distintos lugares de emplazamiento, un rasgo que acentúa el carácter efímero de las propiedades de los materiales —las especias molidas sufren un proceso de alteración y pierden rápidamente su olor y su sabor al ser expuestas al aire y a la luz—. Las transformaciones producidas en el tiempo son esenciales a la obra y han alcanzado incluso características performativas cuando, por ejemplo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Novosibirsk, Siberia, el público pudo acceder a la degustación de los ingredientes.

La obra, entonces, se *va haciendo* y muta, se enriquece, se degrada, por la combinación de la naturaleza de sus componentes, del itinerario recorrido y, en ocasiones, de la acción participativa de los espectadores.

REFERENCIAS

Bachelard, G. (1997). *El derecho a soñar*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Balla, G. (1912). *Dinamismo de un perro con correa* [Pintura]. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/dynamism-of-a-dog-on-a-leash-1912>

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.

Barrios, R. (2012). *Flight (Vuelo)* [Escultura]. Recuperada de <http://rafaelbarrios.com/escultura.html>

Bony, O. (1996). *La luz de Caravaggio* [Fotografía, vidrio baleado y marco]. Recuperada de <https://www.facebook.com/129924357148332/photos/a.143188635821904/963896850417741/?type=1&theater>

Claesz, P. (1628). *Still life with a Skull and a Writing Squill (Naturaleza muerta con calavera y pluma)* [Óleo sobre madera]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Claesz,_Still_Life_with_a_Skull_and_a_Writing_Quill.jpg

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.

González, C. (2014). Arte, tiempo y performatividad. Un comentario sobre las vanitas contemporáneas. *Fakta. Teoría del arte y crítica cultural*. Recuperado de <https://revistafakta.wordpress.com/2014/05/13/arte-tiempo-y-performatividad-un-comentario-sobre-las-vanitas-contemporaneas-por-carmen-gonzalez/>

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2010). *Antimonumento del Bicentenario*. Recuperada de <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/2010/>

Hamilton, R. (1973). *Las meninas de Picasso [Aguafuerte]*. Recuperada de <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/las-meninas-de-richard-hamilton/7a501510-a120-400c-8b3b-2bfcf114f763#>

Hockney, D. (1967). *A Bigger Splash [Acrílico sobre lienzo]*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>

Hogarth, W. (1731). *Before the Seduction and After [Óleo sobre lienzo]*. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/before-the-seduction-and-after-1731>

Hogarth, W. (1731). *After [Óleo sobre lienzo]*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth_-_Before_-_Google_Art_Project.jpg

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Huyghe, P. (2002). *Timekeeper [Instalación]*. Recuperada de <https://wewastetime.com/2013/12/04/timekeeper-pierre-huyghe/>

Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid, España: Tecnos.

Kosuth, J. (1965). *One and Three Shovels (Una y tres palas) [Instalación]*. Recuperada de

<http://allpainters.org/wp-content/themes/paint/paintings/full/one-and-three-shovels.jpg>

Law, L. R. (2018). *Community [Instalación]*. Recuperada de <https://www.toledomuseum.org/art/exhibitions/rebecca-louise-law-community>

Lessing, G. E. (1766). *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*.

Nuarta, N. (1990). *Rush hour II [cobre y latón]*. Recuperada de <http://archive.ivaa-online.org/pelakuseni/i-nyoman-nuarta>

MccGwire, K. (2008). *Heave [Instalación]*. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/artcomments/2953889927>

Magritte, R. (1954). *El imperio de las luces [Óleo sobre lienzo]*. Recuperada de <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-empire-of-lights-1954>

- Marías, F. (ed.). (2007). *Otras meninas*. Madrid, España: Siruela.
- Marin, L. (2013). *Marca no registrada*. Recuperada de <http://liviamarin.com/portfolio/marca-no-registrada/>
- MccGwire, K. (2008). *Heave* [Instalación]. Recuperada de <http://katemccgwire.com/installations#/heave-2008/>
- Montero, L. (1855). *Los funerales de Atahualpa* [Óleo sobre lienzo]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis_Montero_-_The_Funerals_of_Inca_Atahualpa_-_Google_Art_Project.jpg
- Neuenschwander, R. (2010). *Chove chuva (Llueve lluvia)* [Instalación]. Recuperada de <https://archive.newmuseum.org/images/7364>
- Panofsky, E. (1955). *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza.
- Tiepolo, G. D. (ca. 1793). *Pulcinella con Acróbatas* [Fresco]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiepolo,_Giovanni_Domenico_-_Pulcinella_and_the_Tumblers_-_1797.jpg
- Tiziano (1565-1570). *Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia* [Óleo sobre tela]. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=354569>.
- Souriau, E. (1949). Time in the Plastic Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, (4), 294-307.
- Villanueva, S. (2014). *Tres negras* [Laca, poliestireno, fibra de vidrio]. Recuperada de artista <http://www.santiagovillanueva.com/obra4/>