

Alberto Carlos Romero

alberto.romero@utadeo.edu.co

Ens.hist.teor.arte

ROMERO, ALBERTO CARLOS “Reconsiderar el tiempo de la obra de arte”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 18, pp. 48-56.

RESUMEN

El artículo propone abordar el concepto de tiempo en la obra de arte contemporáneo, esencial ontológicamente y elemental en el proyecto hermenéutico de un arte desmaterializado y devenido en idea. La ruta que sigue está sujeta a la construcción de una línea que vincula las actividades performativas de los conceptualismos de la segunda mitad del siglo xx, con los desarrollos de las artes visuales de carácter experimental que se ubican en la continuación de las primeras producciones asociadas al videoarte.

PALABRAS CLAVE

Alberto Carlos Romero, tiempo en la obra de arte, arte contemporáneo, incompletud.

TITLE

Rethinking time in the work of art

ABSTRACT

This article attempts to address the concept of time in the work of contemporary art, ontologically essential and fundamental within the hermeneutic project of a dematerialized art that has turned into an idea. The route it follows is connected to the construction of a line that links the performative activities of the concept art of the second half of the twentieth century with the developments of the visual arts with an experimental basis that are located in the continuation of the first productions associated with video art.

KEY WORDS

Alberto Carlos Romero, contemporary art, incompleteness

Afiliación institucional

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Humanas,
Artes y Diseño
Bogotá

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Licenciado en Artes de la Universidad de París I (Francia), Especialista en Cultura Visual de la Universidad de Barcelona (España) y Magister en Filosofía de la Universidad del Rosario. Como artista plástico ha obtenido el Premio Nacional de Arte Joven y el Premio Nacional Artes del Fuego, además de distinciones y premios de carácter regional y local; ha adelantado exposiciones nacionales y en las ciudades de Barcelona y París; y ha participado como jurado de convocatorias públicas en arte y video. Es coautor de dos libros de la colección *Estética Contemporánea* de la Editorial Javeriana, autor de artículos y editor invitado de publicaciones nacionales.

Reconsiderar el tiempo de la obra de arte

Alberto Carlos Romero

Teórico y crítico del arte

Lo permanente nunca es creado por lo pasajero; lo sencillo no permite que se le extraiga inmediatamente de lo complicado; la medida no radica en lo desmesurado.¹

Ser-obra significa levantar un mundo.²

Este texto propone, por una parte, actualizar algunas nociones de Martin Heidegger; en particular, las referidas a la idea de *tiempo* que aparecen en la obra *Ser y tiempo*³, y, por otra, hacer énfasis en la dimensión temporal del arte contemporáneo, a partir del trazo de una línea que vincule las actividades performativas de los conceptualismos de la segunda mitad del siglo XX con los desarrollos de las artes visuales de carácter experimental que se ubican en la continuación de las primeras producciones asociadas al videoarte. Se plantea, como horizonte, a partir de la estructuración de lo anterior, la contextualización de tres instalaciones del artista colombiano Óscar Muñoz.

En primera instancia, para el desarrollo del texto, se han considerado dos conceptos fundamentales: el espacio y el tiempo. Se tendrán en cuenta, por otra parte, cuatro estadios

¹ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 138.

² Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 2001, p. 31.

³ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

del arte contemporáneo cuyas características particulares exponen procesos que permiten rastrear, en un primer momento, una tradición de la escultura vinculada con la *materia* y con el *espacio*, momento en que se mencionarán las obras tradicionales de bulto redondo —reconociendo lo anacrónico del término— y que se ejemplificará con la obra de Eduardo Chillida, para posteriormente acudir a desarrollos del paisaje mismo con algunos ejemplos de *land art*. Posteriormente, y respondiendo al segundo concepto, el *tiempo*, se presentarán, a manera de ejemplos, algunas de las obras del futurismo para abordar la idea fundacional de representación del tiempo, explorando a la vez el desarrollo de la fotografía y del videoarte, para acudir finalmente a la obra de Óscar Muñoz con el objeto de presentar aquello que ocupa el lugar fundamental de nuestro texto: la idea de *tiempo* en la obra de arte contemporánea.

Como cuerpo central del texto, entonces, se intentará rastrear una pista que vincule las nociones heideggerianas de *espacio* y *materia*, por una parte, y de *tiempo*, por otra, con algunos desarrollos del arte contemporáneo en que estos conceptos se constituyen en fundamentales para su valoración conceptual y se inscriben como esenciales en el presupuesto de su interés en el ejercicio innovador. Después se abordará la obra de Óscar Muñoz con la intención de que se presente una provisión en los dos lugares, tanto en el de la obra como en el de los conceptos, que permita una lectura de la producción del arte contemporáneo.

La materialidad y el espacio

Heidegger considera que “levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser de la obra de arte”⁴. En la creación artística contemporánea existe una manera de construir fuertemente vinculada con la tradición escultórica, que considera la *materialidad* de la obra de arte como una particularidad sobre la cual la obra misma debe instituirse: la escultura es materialidad. Esa tradición puede incluir obras que, en la línea de Constantin Brancusi y Jean Dubuffet, podrían extenderse hasta Eduardo Chillida y el movimiento del *land art*, en cuanto “la obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra*”⁵. La obra aparece entonces en el mundo como materia dispuesta en el espacio y se instaure en la irrupción; ocupa, asalta.

En situaciones como las anteriores, la obra existe por su corporalidad y por su materialidad; es obra en cuanto ocupa un espacio en el que se dispone y el cual se reúne en su presencia y se convierte en escenario para la obra y parte de la misma. Pero, sobre todo, es obra en cuanto es materialidad dispuesta y ordenada que, con su inmodificable presencia, existe en el espacio, más allá del tiempo.

La escultura es la materialidad y, al mismo tiempo, es el espacio que abarca y parece contener solo con disponerse en él a partir de la presencia de la materia; la escultura com-

⁴ Heidegger, *Caminos...*, p. 34.

⁵ Heidegger, *Caminos...*, p. 33.

pone la materia y el espacio. Es obra de arte, escultura, en cuanto tierra (materia) dispuesta en la tierra (espacio) que permite que una y otra se constaten en su existencia común y en su experiencia compartida en la materialidad.

La relación entre Chillida y Heidegger no se da por azar en este texto. “En un escrito breve, pero muy denso y enigmático, *Die Kunst und der Raum*, resultado del encuentro y de la conversación del filósofo con Eduardo Chillida”⁶, se constata la particular correspondencia que existe en la comprensión del espacio y la materia entre el filósofo y el artista; una y otro —materia y espacio— se constituyen en la naturaleza de la obra de arte, en su principio, y tal vez por eso la obra de Heidegger ha permitido pensar la tradición del arte, en cuanto comprensión de las fuerzas de la naturaleza y presencia misma de la *tierra* en su constitución; intuiciones perceptibles también en la obra de Chillida; —especialmente, en una obra como *El peine de los vientos* (1977), en que la escultura existe y cobra sentido solo en su relación con los elementos naturales. Según esa premisa, entonces, la obra es la construcción de las monumentales piezas de hierro pero también las inmensas rocas a que se agarran enérgicamente y la fuerza del mar que golpea tanto las estructuras como las rocas; la escultura es también el viento que “se peina”, y entonces la materialidad de la escultura es la tierra misma y su presencia, que se hace evidente a partir de la presencia de la escultura y la comprensión de las fuerzas de la naturaleza.

La obra de arte, como espacio y materia que aparecen en la transformación de los elementos naturales y en la transformación de la naturaleza misma, ya no se entiende como la composición a partir de materiales en la configuración de representaciones del mundo —en el sentido del arte representativo y figurativo— sino en la materialidad misma que interpela el paisaje, el territorio y los elementos naturales, como en la obra de Chillida, que puede comprenderse como “una estética de una nueva proyección cognoscitiva que intenta dar un nuevo sentido al lugar, al espacio”⁷. La obra no hace de los materiales su instrumento, sino que *es obra* en la materialidad de su constitución y en la premisa de su instalación: materialidad y obra son indisociables e incomprensibles por separado.

En el anterior sentido, el *land art*, por ejemplo, antes de alejarse de la tradición de la escultura de piezas de material *duro* para ser contempladas en su *circulación*, se compromete con ella en la construcción de paisajes renovados. El *land art* abre una ruta para comprender la idea heideggeriana de *espaciosidad*: “Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos”⁸. Las obras del “arte de la tierra” no

⁶ Matthias Barmann, “Cuando la transparencia se hace piedra”, en *Chillida 1948-1998*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 91.

⁷ Cosme de Barañano, “Geometría y tacto: la escultura de Eduardo Chillida”, en *Chillida 1948-1998*, p. 41.

⁸ Heidegger, *Caminos...*, p. 32.

transforman el paisaje en cuanto a su forma; levantan un mundo, y *levantar un mundo forma parte del ser-obra*. La tierra se dispone como ser-obra, y la obra de *land art* como espaciosidad en cuanto dispone el espacio (paisaje) en un conjunto de rasgos que transforman el espacio existente y hacen sitio a unos nuevos.

En los paisajes del *land art*, “la tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge”. Y no solo recibe la transformación material del entorno y la presentación nueva del horizonte; acoge el *cuero* del artista, que, en la construcción del ser-obra, se conjuga con la materia y el espacio para desaparecer al final de la transformación y ceder su lugar a quien contempla, que sin duda *entra* también a hacer parte de la obra, la habita al tiempo que la construye en su sentido.

El que contempla, el espectador, al suceder al artista, recibe *la obra*, que comienza a desaparecer, ya que el artista ha dejado de transformar, y la naturaleza volverá a construir sus formas y estados y, al volver de alguna manera a su estado inicial, señala la temporalidad del paisaje que por la fuerza de la naturaleza se quiere *restablecer*, constatando, en la mirada y experiencia, que el espectador se hace *ser-ahí* ante la obra, ante el *ser-obra*; pero uno y otra —espectador y obra— solo adquieren esa calidad en la *temporalidad*, en el tiempo del *ser-ahí* y en el tiempo del *ser-obra*.

Así, el argumento de Robert Smithson, figura central del *land art*, en torno al tiempo orienta la reflexión ya no hacia la materialidad o la espacialidad: “El arte no solo comunica por medio del espacio sino que también lo hace por medio del tiempo”¹⁰.

El tiempo

La práctica del arte que mencionamos previamente, apoyada en la tradición de la materialidad y del espacio, dialoga con otro concepto que el arte contemporáneo viene siguiendo hace algunas décadas con mucho interés: el concepto de *tiempo*, que es, además, el que aquí nos interesa particularmente. Así, con el objeto de exponer la idea de tiempo y las diferentes maneras según las cuales se ha abordado desde el ejercicio y práctica del arte, vamos a presentar algunos argumentos y prácticas en torno a los cuales giraron el arte y su producción y de los que el tiempo se convirtió en el valor conceptual fundamental y en el eje de su creación.

Los futuristas, por ejemplo, se habían interrogado en los primeros decenios del siglo XX por cómo representar el movimiento y la velocidad como vectores del mundo nuevo

⁹ Heidegger, *Caminos...*, p. 30.

¹⁰ Robert Smithson, “The Artist as Site-See; or a Dintrophic Essay”, en Huyssen, Doane, Shapiro, Lee, Villacañas, Molinonuevo, Bourriaud, Cruz y Osborne, *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, CENDEAC, 2008.

que prometían la industria y la máquina, y, en ese sentido, sus obras se inquietaban por la representación del *tiempo*; sus pinturas terminaron convirtiéndose en la representación bidimensional de figuras en movimiento, a partir de la presentación de los planos seriados que componían dicho movimiento¹¹, propósito que se logró acudiendo a las investigaciones en óptica adelantadas por sus contemporáneos y también a las que realizaban los divisionistas. Sus esculturas, por otra parte, aunque procuraron, de la misma manera, la representación del movimiento y por esa vía la representación del tiempo, son, por sus materiales y su composición, bastante menos *dinámicas*¹² y se encuentran muy cerca de la tradición mencionada cuando hacíamos referencia a la materialidad y al espacio. Pero, sin duda, el futurismo hizo del tiempo uno de los conceptos centrales de su producción: “El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente”¹³, decían en su manifiesto fundacional.

En el mismo sentido, con las actividades performativas de los años sesenta y setenta se sentenció que la obra de arte tenía una condición de temporalidad que la hacía existir en cuanto tiempo de la evidencia y la aparición. La obra de arte emergía y se desvanecía con los *happenings* y *performances* que invadían el universo del arte y sus circuitos, y su existencia se constataba en la presencia y la simultaneidad de los espectadores, quienes, en el ejercicio de contemplación y participación de la obra, creaban su tiempo de existencia.

La obra de arte que del accionismo vienés va a Fluxus, y de allí a las múltiples reinterpretaciones que estallaron a partir de los mismos principios por todas partes, es, sin duda, obra de arte en cuanto temporalidad. La obra de arte a la que hacemos referencia tenía un guion y, como tal, se desarrollaba en el tiempo; era una secuencia que, ordenada o no, indicaba, a partir de su estrategia constructiva, la presencia de la obra y el transcurrir del tiempo, del mundo y de la obra misma.

La fotografía, por su parte, que se había presentado como la posibilidad del tiempo sin tiempo, del instante detenido que menciona justamente un instante que se hace eterno e infinito, en todos los tiempos de la contemplación a los que pertenece y en los que se vuelve el tiempo mismo, se desarrolló, en alguno de sus intereses, hacia la experimentación artística con fotografía en movimiento, con video. Las obras de arte que aparecieron vinculadas a estos desarrollos —las de videoarte, por ejemplo— proponían otro tiempo posible para la obra de arte; así, lo que presenta el videoarte contemporáneo es el tiempo, es la duración y, en ese sentido, es también el acontecimiento.

El tiempo del video transcurre independiente del mundo, y es el tiempo del mundo real el que debe articularse con él; el tiempo de la imagen de la pantalla es el tiempo de la

¹¹ Es posible, en ese sentido, tomar como ejemplo las pinturas de Giacomo Balla *Niña que corre sobre el balcón* (1912), *Dinamismo de un perro con cadena* (1912) y *Velocidad de un automóvil* (1913).

¹² Véase *Forma única de la continuidad en el espacio* (1913) de Umberto Boccioni.

¹³ Mario de Micheli, *Vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid: Alianza Forma, 1992, p. 372.

experiencia del mundo, es el tiempo de recibir las señales del mundo que se dispone a la mirada, distinto del otro, el real, aquel que estamos obligados a mirar.

Lo que aparece en el video —es decir, lo que se pone a la vista o lo que se deja ver allí— es un mundo construido a voluntad y en el que se es invitado a compartir no la experiencia del mundo sino la propia existencia del video, comprendida su particular temporalidad. Es la invitación tendida a una mirada que no nos obliga sino que se cuelga, por un chorro de luz, al mundo real y lo desmaterializa y lo despoja de su existencia, ya que este mundo real no solo se olvida al mirar el video sino que desaparece, se vuelve oscuro e irreal, y es el otro —el del video— el que tiene sentido porque es el que quiere ser comprendido en su singularidad compositiva y temporal.

En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Heidegger propone que en la poesía se instaura *lo permanente*: “La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que instaura? Lo permanente”¹⁴. El futurismo, la fotografía y el videoarte instauran, sin duda, lo permanente *de la imagen* a partir de pensar el tiempo de la creación y el de la presentación, así como el del artista y el del espectador.

La instauración del tiempo en la imagen se presenta en cuanto certeza de que *lo permanente es lo fugaz*, siguiendo aún a Heidegger. Materialidad y temporalidad son, sin duda, particularidades de la obra de arte y, aunque al parecer apuntan hacia dos tradiciones que siguen rutas distintas, es posible que en la obra de Óscar Muñoz se crucen y se completen. Tiempo y materia constituyen la obra de arte, y esta se presenta al *ser-ahí* en su propia temporalidad; y es en el tiempo del ser donde la obra tiene sentido, ya que este se lo otorga.

Otro tiempo de la obra de arte

1. Gotas de agua van cayendo lentamente a un pequeño pozo de agua que se ha formado en un lavamanos y lentamente van transformando un dibujo que se ha hecho con grafito en el fondo. El dibujo es un retrato de un desconocido que cada gota va desfigurando, descomponiendo, desdibujando y que sin remedio va a terminar por desaparecer, dejando solo su rastro y existiendo solo en la memoria de quienes vieron caer las gotas sobre el agua, sobre el dibujo. La obra se llama *Narciso*¹⁵.
2. Una mano con un pincel se afana por pintar sobre una superficie gris un retrato. El pincel está cargado con pintura de agua. A medida que seguimos el último trazo del dibujo, perdemos de vista lo que ya hacía parte del dibujo; pero si concentramos la mirada en la particularidad del último gesto, vemos que lo que se ha pintado hace apenas unos segundos está en tránsito de desaparecer al mismo tiempo que la mano

¹⁴ Heidegger, *Arte y poesía*, p. 137.

¹⁵ Las obras de Óscar Muñoz se pueden consultar en <www.alcuadrado-art.com>.

sigue construyendo afanosamente el retrato. El retrato que la mano construye es uno y muchos en cuanto que no es posible completarlo, y mientras desaparece, mientras se deshace lo que acaba de ser pintado, se pinta nuevamente con la certeza de que desaparecerá, con la certeza de su incompletud y de su imposibilidad. La obra se llama *Re-trato*.

3. Frente al espectador se disponen pequeños círculos de espejo en que, a partir de la cercanía de quien busca su imagen en el reflejo, y servido del vaho de su respiración, aparecen unas figuras ya prefijadas que sorprenden en cuanto que solo existen en la respiración del interactor que presencia la obra y en su ausencia —en ausencia de su respiración— desaparecen. Solo existen en la respiración del que mira, quien, al mismo tiempo que hace aparecer las imágenes prefijadas, hace desaparecer su propio reflejo. Al emerger, la figura de quien se mira en el espejo reemplaza a otro que ya estaba allí y que solo aparece cuando el que mira lo hace aparecer con su respiración, haciendo desaparecer al mismo tiempo su propio reflejo. La obra se llama *Aliento*.

Heidegger propone que, para tener una mayor comprensión de lo que es el *ser*, para situarlo en un contexto apropiado —horizonte—, su sentido solo puede explorarse y comprenderse en relación o en términos de tiempo. La pregunta central que formula es: ¿qué significa ser en el tiempo?

Por su parte, Óscar Muñoz evidencia con sus obras no solo el paso del tiempo, el transcurrir del tiempo que Heidegger llamará “histórico”, sino que también, y por el contrario, a partir de una precariedad de medios, señala la existencia del tiempo del ser. Así, la idea según la cual el ser solo es en el tiempo y en él ha de concebirse, y de esta manera hacer visible su carácter temporal o, mejor, “temporario”, parece aparecer como una evidencia en la obra de Muñoz.

Al hablar de *temporalidad e historicidad*¹⁶, Heidegger plantea que el “ser-ahí” es temporal, recorre el espacio de tiempo que le es concedido entre dos límites —el nacimiento y la muerte— y salta de uno a otro de los *ahoras* que integran la secuencia de su tiempo. En medio de ese constante cambio de las vivencias, dice Heidegger, “se mantiene él mismo en una cierta *mismidad*”. Así, aunque sufra transformaciones y alteraciones, el ser en el tiempo es *un ser* porque mantiene su mismidad; es ser en el tiempo en cuanto conserva su mismidad.

Los retratos de Muñoz no solo están ante el instante de su desaparición sino que, en muchos sentidos, están construyéndose constantemente como retratos de seres distintos, incompletos y que, desprovistos de identidad, son capaces de mantener su mismidad. Siendo distintos en cada momento, son uno solo a la vez, se conservan; siendo distintos en cuanto están a instantes de su desaparición, se conservan, persisten. En la contemplación de la

¹⁶ Heidegger, *El ser y el tiempo*, pp. 402-428.

obra de Muñoz, el espectador es en cada uno de los instantes en que la obra se construye y se reconstruye; el espectador hace evidente para sí su calidad de ser en el tiempo al contemplar la obra y su transformación constante. La obra encara “la sugerencia de preguntar por su peculiar historia, es decir, de volverse historiográfica, para ponerse, con la apropiación positiva del pasado, en la plena posesión de las más peculiares posibilidades de la pregunta que interroga por el sentido del ser”¹⁷.

La obra de Muñoz intenta presentar el tiempo y, por esa vía, propone, más allá de su simple transcurrir, la idea de que su *ser-obra* se está constituyendo en la temporalidad del hacerse. Las dos formas de historia —la historicidad y la pura temporalidad— se hacen evidentes para el espectador en los retratos de Muñoz, y ambas se encuentran antes de desaparecer; y aunque podemos presentir qué esperar, cada vez sucede lo mismo de manera distinta. Entonces los personajes que pueblan la obra, al señalar su devenir, señalan al tiempo que el mundo cambia y, en ese sentido, señalan el ser-ahí del artista —que no está— y del espectador, que presencia y cambia constantemente.

El ser-ahí no es ser en el tiempo por estar en la historia. La premisa del análisis de la historicidad del ser-ahí trata, por el contrario, de mostrar que el ser-ahí no es “temporal” por estar “dentro de la historia”, sino que, a la inversa, solo existe y puede existir históricamente por ser temporal en el fondo de su ser. Los personajes de Muñoz no están dentro de la historia; se mencionan como temporales a partir de otras estrategias, se mencionan como seres en el tiempo justamente por su desaparición o por su constante circunstancia de estar incompletos, pero no se señalan a sí mismos; a sus personajes, como a sus obras, no les es posible *hablar* de sí mismos; unos y otras subrayan el ser-ahí del artista, que le ha cedido su lugar al espectador.

La obra de arte, en cuanto ser-obra, es la posibilidad de transformar al espectador, a partir de la contemplación, en un ser-ahí. El sujeto que se enfrenta al trabajo de Óscar Muñoz no puede escapar de su condición de ser en el tiempo porque la obra lo confronta a cada instante con la incompletud, con la imposibilidad y con su propia temporalidad, que lo desbordada históricamente. “El desarrollo del problema existencial de la historicidad, limitado necesariamente además por la finalidad exclusivamente ontológico-fundamental, se divide de la manera siguiente: la comprensión vulgar de la historia y el gestarse histórico del ser-ahí.”¹⁸ Estos se constituyen en condiciones de la obra de Óscar Muñoz. La incompletud, la infinitud y la imposibilidad son las nociones a partir de las cuales el espectador de la obra de Muñoz se asume en cuanto ser en el tiempo.

¹⁷ Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 31.

¹⁸ Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 408.

