

HACIENDO TIEMPO



Tesis de Master presentada
por: Rocío Garriga
Inarejos.

Bajo la dirección de la Dra.
D. Pilar Crespo Ricart.

Valencia, mes de noviembre de 2008.

A todos aquellos que me han dado
su apoyo y consejo, gracias.

Introducción	2
Capítulo I. Tiempo y sujeto.	10
I.1. Presentación histórica.....	10
I.1.1. Notas referidas a la historia generada en base a las teorías sobre la noción de tiempo.	11
I.1.2. Apuntes sobre la fundamentación del nexo tiempo y trabajo. El poder religioso, el poder político y el poder de la economía sujetos a la medición temporal.....	16
I.1.3. El tiempo de trabajo y el capitalismo: la influencia del factor económico en el tiempo como agente de manipulación social..	25
I.2. El contexto: materialismo de lo incorpóreo. Una propuesta: tiempo encarnado. La posibilidad de una autonomía temporal en el sujeto.....	41
Capítulo II. Obra: dinámica procedimental como reflejo del contenido en la investigación.....	50
II.1. Antecedentes.....	50
II.2. Aspectos comunes en cada pieza.	57
II.2.1. Referentes.	58
II.2.2. Tiempo sensible: la forma del proceso. El azar y la previsión.....	69
Capítulo III. Proyecto expositivo: <i>HACIENDO TIEMPO</i>	79
III.1. Análisis de cada obra.....	79
III.1.1. Serie: <i>Cómo crece el deseo</i>	80
III.1.2. <i>La cama viuda</i>	86
III.1.3. <i>VERANO 2006</i>	93
III.1.4. Serie: <i>Pesado deber pasado</i>	95
III.1.5. Serie: <i>De-espacio coagulado. (602 horas)</i>	104
III.1.6. Serie: <i>Reliquias del tiempo</i>	114
III. 2. Espacio expositivo. Distribución y montaje de la obra.....	120
III. 3. Presupuesto.....	133
Conclusiones.	136

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA. Selección.....	139
CONSULTAS WEB COMENTADAS. Selección.....	151
TEXTOS ELECTRÓNICOS COMENTADOS. Selección.....	156
ANEXO DOCUMENTAL I. Serie: Pesado deber pasado.....	158
ANEXO DOCUMENTAL II. Santoral.	176

Introducción

Este trabajo surge de la necesidad por mostrar y enfatizar la importancia del tiempo como un valor subyacente en la configuración de la obra plástica. Los temas elegidos por lo general giran en torno al “tiempo de trabajo”: al empleo concreto de una dedicación y un esfuerzo para transformar lo inasible de las ideas en lo comprensible de los objetos, es decir: del discurso visual o plástico. Bajo este epígrafe común hemos optado por aglutinar dos enunciados, por un lado, desde un punto de vista más individual e introspectivo, se hará evidente cómo entendemos el tiempo de trabajo en la obra artística haciendo hincapié en la importancia del proceso, en sus condicionantes y en sus contingencias; y por otro, la obra se expresa en términos alusivos al tiempo de trabajo entendido éste como jornada laboral y discernido del ocio o tiempo libre. En el primer punto destacamos los procedimientos seguidos a la hora de elaborar la obra ya que forman parte de la misma recalcando el proceso de trabajo como una parte integrante del discurso: es necesario mostrarlo para que éste pueda completarse.¹ En el segundo punto se aborda la oposición entre el trabajo y el ocio, teniendo en cuenta que la amplia duración e implicación en el primero va en detrimento del segundo.

La revolución tecnológica todavía no ha extirpado la creencia que se mantuvo desde los albores del capitalismo y sobre todo desde la doctrina del reformismo protestante de que el tiempo de trabajo era la parte fundamental de nuestras vidas, que sólo a través de él podíamos crecer en bienes materiales y proyectarnos en el mundo como personas. Si a esto le sumamos la constricción temporal y espacial en la que nos hallamos inmersos en la actualidad de la orbe capitalista, y debido a la inmediatez que procuran las tecnologías de la información y la

¹ En el caso de algunas piezas, la repetición de los actos y de las imágenes que los muestran, el cómo se hace la obra a sí misma; pretenden trasladar consigo al espectador a esa aparente sensación de enajenación que transmite la reiteración de un hacer similar, constante e incesante.

comunicación (TIC), nos explicaremos mejor porqué esta sociedad que orienta esa fuerza tecnológica para ganar tiempo disminuyendo esfuerzos, no es capaz de liberarlo y reinsertarlo en otro plano, siendo esto por causa del sistema económico en el que se enmarca el mundo occidental de hoy: que comprime aún más el tiempo de las personas debido a las exigencias del consumo y de la competitividad.

Por los motivos que hemos señalado decidimos llamar a este proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO*. Con este título se recogen esas dos pautas diferenciadas y se sugieren otras interpretaciones: primero, la materialización del tiempo mediante la obra artística, o lo que es lo mismo, hacer sensible lo abstracto para visualizarlo y así comprender la dimensión de su importancia; y segundo, el tiempo de trabajo o el de ocio: que forman parte de ese *hacer tiempo* propio de la expectativa o el deseo que se proyecta al futuro. Todo ello condiciona un potencial para el momento en el que vivimos, pues es esa misma expectativa de lo que esperamos o queremos que suceda, la que condiciona las acciones que tienen lugar en el presente. Queremos manifestar que el control de nuestro tiempo colectivo se consigue con la recuperación de la autonomía de nuestro tiempo personal, es decir: hemos de intentar ajustar la dualidad existente entre el tiempo que se dedica al trabajo y el tiempo que se dedica a la vida. En el contexto de nuestra vida actual esta ambivalencia provoca diversos desajustes en el individuo, y es por ello que nos planteamos si existe la posibilidad de un *tiempo encarnado* -en palabras del sociólogo catalán Manuel Castells-² que ponga en cuestión la instrumentalización del individuo y la mercantilización del tiempo.

Los objetivos con los que nos hemos planteado esta investigación, que vincula teoría y práctica, son:

² Manuel Castells, *La era de la información*, México, Siglo XXI Editores, 1996. Vol. I. pág. 463.

a. Definir una línea de trabajo personal: para centrar, a partir de ahora, nuestro esfuerzo en un tema y una práctica más específicas que nos permitan profundizar con criterio en los aspectos que tratemos. Intentaremos aproximarnos a ello elaborando una revisión de las experiencias que se han dado con anterioridad a este proyecto, analizando sus puntos de convergencia, y reflexionando en el porqué de las constantes que se den.

b. Desarrollar una metodología de investigación propia que vincule teoría y práctica: para comenzar a explorar un sistema de trabajo que nos sea útil y se adapte a nuestras necesidades. Procuramos alcanzar este objetivo estableciendo un equilibrio entre ambos campos. La investigación teórica será el fundamento de la elaboración práctica, inherente a ésta en el campo del arte; que por otro lado nos ayuda a reflexionar sobre el análisis teórico que realizamos durante la investigación, y nos sirve de puente entre el espectador y el contenido de lo trabajado.

c. Comprobar la medida en la que el tema elegido, el “tiempo de trabajo”, ha sido estudiado para resolver, a través de esta iniciación en el campo de la investigación, si nuestro objeto de estudio ha resultado ser de interés con anterioridad; y si ha sido explorado en profundidad hasta el día de hoy. Todo ello lo haremos mediante un modesto análisis de las distintas fuentes, históricas y de actualidad, que han abordado el “tiempo de trabajo” en sus estudios con el fin de esclarecer si nuestra propuesta es apta para marcar una línea de investigación a desarrollar en una futura tesis doctoral.

d. Probar la importancia de un planteamiento transdisciplinar en la investigación: para enriquecer nuestro planteamiento con la visión que proporcionan otras disciplinas acerca del mismo tema, y destacar los vínculos que se establecen entre los estudios que elaboran aquellas áreas que se hallan diferenciadas de la nuestra. Trataremos de alcanzar

este objetivo a través de la revisión conjunta de aquellas investigaciones, que independientemente del campo al que estén vinculadas (filosofía, sociología, antropología,...), nos aporten información sobre nuestro tema concreto en la presente tesis.

e. Ensayar, en lo referente a la práctica artística, un equilibrio entre forma y contenido: para que el espectador, únicamente a través de la obra artística realizada, tenga los medios suficientes para atisbar las líneas generales del contenido de la investigación. Para alcanzar ese grado en la experiencia estética, procuraremos seducir y sugestionar al espectador desde lo formal suscitando en él, si cabe, un interés hacia lo discursivo, que está implícito en la obra que presentamos. Buscamos pues, un equilibrio entre la estructura formal y su significado.

f. Realizar un proyecto expositivo: para obtener una propuesta sólida, en la medida de lo posible, que ofertar al espacio que hemos elegido para su exposición, o bien a otros que puedan estar interesados en su muestra. Para conseguir este objetivo, nos detendremos a elaborar un análisis de cada una de las obras que componen el proyecto que presentamos aquí, siendo conscientes de que, en un momento dado, es posible que la exhibición de las mismas no tendría porqué darse en su conjunto; sino que podría exponerse por separado en otro tipo de muestras. Ofrecemos también la información sobre la distribución y el montaje del proyecto en el espacio expositivo y su presupuesto, con el fin de recabar aquellos datos que se nos exigirían ante una posible financiación, o muestra en un espacio institucional.

La metodología de investigación que hemos seguido se ha caracterizado en el uso de fuentes de información variadas en cuanto a su área disciplinaria: filosofía, sociología, psicología, antropología, literatura, cine, y por supuesto, arte; en cuanto a género han sido consultados escritos, ensayos, novelas, catálogos, películas, etc., bien en soporte

analógico o bien en soporte electrónico, en página web o en formato libro. En el análisis de la documentación reunida hemos tenido en cuenta aquellos datos que figuraban tanto a favor como en contra de las ideas con las que partíamos al principio del proyecto porque el contraste de pareceres entre unos autores y otros ha contribuido a fundamentar nuestro discurso, que es base del proyecto artístico. En la dinámica de trabajo llevada a cabo se ha realizado simultáneamente la investigación teórica y la investigación práctica; integrándose ambas en una retroalimentación constante. Debido a la amplitud existente de estudios que tratan sobre el tiempo, y debido también a la variedad de las fuentes consultadas ha sido muy complejo organizar la información recopilada muy a pesar de la especificidad del tema elegido: el tiempo de trabajo.

Ahora, para indicar cómo hemos estructurado los contenidos de la investigación teórica y los del proyecto, primero hablaremos de la división de los capítulos y luego sintetizaremos esa partición en dos fracciones diferenciadas en cuanto al contenido general de la tesis.

El *Capítulo I. Tiempo y sujeto.*, está formado por dos apartados; el primero de ellos *1.1. Presentación histórica.*, se subdivide a su vez en otros tres puntos: a modo de introducción en el tema exponemos un resumen estructurado en base a la historia concerniente a las teorías sobre la noción de tiempo; después nos hemos centrado en la escisión temporal del sujeto que se ha venido formando a lo largo de la historia bajo la influencia del poder religioso, el político y el económico en relación a la evolución sufrida por los ingenios destinados a la medición temporal; finalmente nos dedicamos al tiempo de trabajo esbozando, a través de él, un esquema del contexto social actual.

En el segundo y último punto de este capítulo, *1.2. El contexto: materialismo de lo incorpóreo. Una propuesta: tiempo encarnado. La posibilidad de una autonomía temporal en el sujeto.*, terminaremos de

acotar el contexto, mostraremos algunas de las razones que fundamentan la problemática sobre el tiempo de trabajo en la actualidad y qué se deriva de ellas; y dejaremos abierta la vía de la emancipación del sujeto sobre el tiempo impuesto proponiendo nosotros para ello el desarrollo del proyecto *HACIENDO TIEMPO*. El *Capítulo II. Obra: dinámica procedimental como reflejo del contenido en la investigación.*, está formado por dos apartados, el primero se dedica a autores de los que tomamos diversos conceptos: *II.1. Antecedentes.*, aquí realizamos una revisión de la obra artística que se ha elaborado hasta ahora llegando a la conclusión de dos constantes: de un lado, la importancia del proceso; y de otro, la noción de tiempo que se ha ido abordando desde puntos de vista variados. El segundo punto *II.2. Aspectos comunes en cada pieza.*, contiene dos particiones; en la primera proponemos los referentes artísticos y anunciamos que existen referentes de otra índole que especificaremos en el caso particular de cada pieza. En el segundo ítem tratamos la importancia de la noción de proceso y sus características en este proyecto, y además abordamos el papel del espectador; ambos bajo el origen común del tiempo. Finalmente, en el *Capítulo III. Proyecto expositivo. HACIENDO TIEMPO.*, analizamos una a una las seis obras seriadas que forman parte del mismo; exponemos cuál es el espacio expositivo elegido, sus características y la distribución de la obra en él. Este capítulo se completará con el presupuesto detallado del proyecto.

En cuanto a aquellas dos partes diferenciadas que existen en el contenido general, nos gustaría señalar que, por un lado asistimos a un tiempo de trabajo que se identifica más en sociedad; y por otro, vemos que, de forma complementaria, surge un tiempo de trabajo perteneciente al individuo. Esta segregación dista de ser una oposición en tanto que tiempo social y tiempo individual por separado, no serían suficiente para abordar el tema general de nuestra investigación.

Para concluir apuntamos que es probable que la síntesis histórica haya resultado ser un tanto abrupta debido a la necesidad que hemos sentido por dirigir el esfuerzo documental hacia el verdadero fundamento del proyecto; no obstante, hemos creído que su inserción era pertinente sobre todo para ajustar algunas de las referencias *obligadas* a su contenido en otros apartados, y así pactar un vocabulario general sobre la noción de tiempo a lo largo de la historia. Somos conscientes de que en algún momento se ha abandonado la neutralidad en la redacción, si bien es cierto que, tratándose de un trabajo que proyecta su expresión en el medio del arte, es difícil que esté carente de contenido crítico, o al menos de un posicionamiento por parte de quien lo realiza. La amplia extensión de los anexos y la dilatada documentación fotográfica se debe al tratamiento procesual de las obras y a su presencia física en el proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO*. Hacemos notar también que hemos intentado organizar de la mejor manera posible la estructura del índice, ya que si tenemos en cuenta la relación entre unos contenidos y otros resulta complejo dividirlos sin perder la red de conexiones que los une, por ello algunos de los ítems son más extensos.

Finalmente, añadimos en las últimas páginas de nuestra investigación, una selección bibliográfica, de consultas web y textos electrónicos; que en los tres casos, han sido comentados. En lo que se refiere a los libros, los comentarios son más extensos: en ellos incluimos una descripción general del contenido del libro, señalamos su grado de lectura (completa o parcial), y especificamos cuáles son los aspectos de los que nos hemos servido en la presente tesis, así como su ubicación en el contenido de la misma. Somos conscientes del reduccionismo que implica resumir un ensayo en cinco líneas; y de que en un contexto investigador esta información no es estrictamente necesaria por el conocimiento que albergan las personas que profesionalmente se dedican a ella; no obstante, hemos decidido añadir estos comentarios pensando en la posibilidad de una consulta realizada por personas ajenas al ámbito

Introducción.

de la actividad investigadora; y para ofrecer condensada una información que no es de acceso inmediato. En el caso de las páginas web y los textos electrónicos los comentarios son más parcos debido a la inmediatez que brinda la consulta de información alojada en la red; sin embargo, únicamente apuntamos el carácter general de su contenido porque, en muchas ocasiones, no es posible identificar la dirección de las páginas con la información que nos muestran.

Capítulo I. Tiempo y sujeto.

I.1. Presentación histórica.

Lo que a continuación vamos a exponer aquí tiene como eje primordial un interés suscitado por nuestras reflexiones acerca de la creación artística, y de forma más concreta sobre la escultura. Sin embargo, cuando hemos querido hablar de creación ha surgido el proceso, y cuando nos hemos preguntado acerca del proceso ha sido imposible no referirnos al suceso, a la acción y al desarrollo del mismo, es decir, a su esencia que es transcurso de tiempo.

En cierto modo esta deriva nos conduce a resaltar en nuestra investigación cómo se han tratado estos aspectos a lo largo de la historia del pensamiento elaborando una síntesis que, en base al tema propuesto para nuestro proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO*, comienza desde lo general a lo particular, desde un planteamiento abierto a la concreción teórica que fundamenta este trabajo.

En los apartados que siguen a continuación se condensan algunos apuntes y notas sobre la noción de tiempo. Si nos expresamos en términos de apuntes y de notas es porque somos conscientes del reduccionismo al que nos hemos tenido que ceñir en algunos casos para poder llegar a concretar el tema propuesto que por otra parte, en su compleja realidad, salpica la historia de notables contradicciones; no obstante, a lo largo del desarrollo se producirá una progresión que desembocará en la especificidad del proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO*.

I.1.1. Notas referidas a la historia generada en base a las teorías sobre la noción de tiempo.

Con anterioridad a un planteamiento reflexivo o teórico, aparece en el ser humano una noción de tiempo general que es producto de la experiencia individual, que deviene de lo social y cultural. Se distingue un comportamiento distinto del tiempo entre las sociedades cazadoras o nómadas, y las agrícolas o sedentarias. Las primeras no necesitaban de un calendario que destacara la diferenciación de las estaciones como sí lo necesitarían en los asentamientos agrícolas, en los que existía un tiempo para la siembra y otro para la recolección. Estas experiencias, toda vez que eran asumidas por la comunidad, sumadas a los ritos de renovación del poder, desembocarían en una conceptualización del tiempo que lo dividiría, en palabras de Mircea Eliade³, en *tiempo sagrado* y *tiempo profano*.

Partiendo de la historia de la filosofía antigua, la noción de tiempo en los presocráticos estaba muy ligada a la *physis* (φύσις, la naturaleza). En general, su filosofía polemizaba sobre cómo habrían de nombrarse, limitados por lo convencional del lenguaje, aquellos estados naturales propios del constante cambio, del devenir. Probablemente, los textos más representativos sobre esta concepción del tiempo son los de Heráclito; él con sus reflexiones, concluye que la sustancia material es intangible por su propiedad cambiante; lo que nos plantea es que lo único que permanece en el mundo es la idea del devenir y para ilustrarnos esto, emplea el curso del agua del río como metáfora. De otro lado Parménides afirma *que el ser no fue ni será, sino que es, a la vez, uno, continuo y eterno*. Según él, el tiempo está desprovisto de realidad independiente, es un mundo en el que impera la ausencia de devenir, y por consiguiente, la ausencia de tiempo. El mundo parmeneideo es el mundo de lo

³ Mircea Eliade (1907-1986): filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano.

permanente. El cuadro de estas dos reflexiones; que vincula el ser al tiempo, surgirá de nuevo en Platón.

Platón atenderá en especial a la noción de *ουσία* (sustancia), entendida como presencia. Al igual que los pitagóricos, Platón cree que el movimiento de los astros mide el tiempo: la sinfonía celeste se cuenta con números, se desarrolla de forma circular e imita a la eternidad. En el relato mítico del *Timeo* nos describe cómo se sucedió el origen de todas las cosas y en consonancia a su teoría de las ideas⁴, relega el tiempo del acaecer al mundo sensible, quedando la eternidad como el tiempo ya dado en su totalidad y perteneciente al mundo de las ideas.

En otro tono, los presocráticos Leucipo y Demócrito asientan el punto de partida para el desarrollo de la ciencia cuando enuncian que el ser permanente de Parménides está dividido en partes infinitamente más pequeñas que varían en figura y tamaño; es decir, la visión que ellos ofrecen sobre el *αρχέ* (*arjé*: principio constitutivo de lo universalizable) será lo que nosotros conocemos hoy por átomos. Del mismo modo las paradojas fundamentadas en la concepción parmeneidea del tiempo del eleata Zenón: *Aquiles y la tortuga*, *La flecha*, *El estadio* y *La dicotomía*; tendrían la continuidad de sus enunciados en las resoluciones que, autores como Russell, Quine o Grünbaum, darían a éstas posteriormente.

Aristóteles, que recogió en su programa las reflexiones filosóficas de los pensadores que hasta entonces le habían precedido, se decidió a suprimir la distinción entre la realidad y la apariencia del tiempo. Para afrontar la cuestión del tiempo, su naturaleza y su estructura, Aristóteles lo relaciona con el movimiento. El filósofo estudiará la noción de instante,

⁴ En síntesis, la teoría de las ideas platónicas distingue dos mundos: el de las ideas y el sensible. El mundo de las ideas es el que considera verdaderamente real; es el absoluto pues las ideas son eternas (siempre han existido), inmutables e inmateriales (no cambian). El mundo de lo sensible se construye en función de las cosas que nos muestran los sentidos, y por el engaño al que pueden llevarnos éstos sólo somos capaces de apreciar meras copias de la perfección que supone la idea.

al que explica, respecto del tiempo, análogo al punto respecto del espacio. En resumen: la concepción aristotélica del tiempo se entiende como movimiento eterno, infinito no en acto, sino en potencia; esto será un marco en el que los acontecimientos finitos se concebirán como partes. En sus enunciados destacaría también la estrecha relación entre el tiempo y el espacio. La visión aristotélica es la que fundamenta la base de las dos vertientes interpretativas del tiempo que surgirán en adelante: por un lado se presentará la perspectiva física, que entiende el tiempo como medida del movimiento; y por otro la perspectiva psicológica, que señala que no habría tiempo sin conciencia.

La concepción cíclica del tiempo asentada en el mundo griego: el eterno retorno que mantendrían los estoicos; se vio vapuleada con la consolidación del cristianismo. Éste defendía la linealidad de un tiempo que se orienta únicamente hacia el futuro. Según la reinterpretación religiosa de la concepción platónica, el tiempo de los hombres, que es el tiempo de la historia, depende de la eternidad divina. San Agustín advierte en este contexto, que el tiempo eterno puede captarse por el razonamiento: sólo mediante la iluminación y la búsqueda de Dios en el alma; términos en los que también reflexionó Plotino.

Con las doctrinas religiosas y sus teorías sobre el tiempo se asentará la distinción entre tiempo psicológico y tiempo físico a lo largo de toda la Edad Media, y con la revolución científica se desvinculará la relación del tiempo con el alma y se enfocará únicamente desde el aspecto de la física. Galileo, en sus investigaciones y estudios, impulsa la aparición de la noción de tiempo abstracto, el mecanicismo se manejará en la gestión entre tiempo, espacio y materia; y finalmente será la distinción entre una realidad absoluta y una realidad relacional la que abra una profunda brecha entre los pensadores de la ciencia. Newton, que se decantó por la primera, afirma que tiempo y espacio fluyen sin relación a lo externo y que son los cuerpos los que dependen de éstos. Deducimos

que los movimientos son relativos, pero no lo son el tiempo ni el espacio. Leibniz, quien optó por una concepción relacional, entendía que el tiempo puede ordenarse y que es inseparable de los cuerpos.

Al hilo de las teorías de Newton, Kant comparte el carácter absoluto del tiempo, que por otro lado, será la visión que predomine en la filosofía moderna. El alemán considerará que no existe una posibilidad de percepción del tiempo en tanto que ésta se infiere porque está implícita en él. La noción de tiempo es trascendentalmente ideal y empíricamente real. Por su parte, Hegel declara que el tiempo es el devenir intuido y lo supone inseparable del espacio. Aunque el idealismo no trate la cuestión del tiempo de forma precisa, es cierto que no aparece exento de referencias al mismo; no obstante, durante el siglo pasado, la filosofía se preocupó sustancialmente de la temporalidad. Henri Bergson se interesó por el análisis de los fenómenos psíquicos, que considera cualitativos (no cuantitativos, mensurables) e irrepetibles; fluyendo entre sí dan lugar a una continuidad inseparable: la duración, como él denomina. En base a esto diferenciará entre un tiempo espacializado, propio de la ciencia (y que considera falso); y la duración, que es propia de la vida interior de la conciencia. Bergson se enfrentó al relativismo de Einstein, que consideró deudor de la concepción clásica del tiempo ya que negaba la posibilidad de una simultaneidad absoluta.

Por su parte Dilthey, que se ocupa de la problemática del tiempo concebido como historia, postula que el estudio de las ciencias humanas requiere de la interacción de la experiencia personal y social, que todo saber debería analizarse en un durante, ya que, sin esta perspectiva, el conocimiento y el entendimiento sólo pueden ser parciales. Otra de las reacciones contra el positivismo⁵, y en este caso particular, también contra el historicismo⁶; fue la fenomenología de la conciencia de Husserl,

⁵ Corriente filosófica que afirma que el único conocimiento verdadero es el científico: aquel surge de la afirmación positiva de las teorías que usan este método.

⁶ La libre creación histórica corría el riesgo de desembocar en un relativismo extremo.

que intentará describir los acontecimientos dados a la conciencia de un modo parecido a como ya lo hiciera Bergson: distinguiendo entre un tiempo físico y un tiempo fenomenológico.

Finalmente mencionamos la figura de Martin Heidegger, destacable por haberse dedicado expresamente a la cuestión de la temporalidad. En *Ser y tiempo*, diferenciará entre un tiempo que denomina vulgar, que se corresponde con la concepción tradicional del tiempo y que no tiene valor ontológico; y un tiempo que sí que posee tal valor, el tiempo del *dasein* (ser-ahí), que no diferencia entre un presente (ahora), pasado (antes) y futuro (después).

I.1.2. Apuntes sobre la fundamentación del nexo tiempo y trabajo. El poder religioso, el poder político y el poder de la economía sujetos a la medición temporal.

El orden con el que transcurre la vida obedece a unos patrones de rango superior impuestos, y además es también resultado de la capacidad de adaptación o de rebeldía que presenta ante el mismo el individuo o el grupo social al que pertenece. Llamaremos a estos patrones *modelos organizadores de la experiencia*. Tales modelos se constituyen en estructuras simbólicas que se generan y se asientan a lo largo de los años formando parte de la cotidianeidad de nuestra vida, son nuestros códigos culturales.

Asociado a la medición del tiempo utilizamos un lenguaje que nos es común, que teje todo un complejo mundo de interacción social y personal. La ausencia de estos códigos en la vida y en la civilización urbana, tal y como las conocemos ahora, serían inconcebibles. De algún modo, es la medición del tiempo y no su inteligibilidad lo que le da un carácter que podríamos tildar de universal; de hecho, la conquista del tiempo por medio de la medición está claramente asumida como uno de los aspectos más importantes en la posesión del control, como una herramienta muy ansiada por el ser humano. Ya el calendario formó parte de los grandes símbolos de poder, siendo para éste su emblema y su instrumento. De la misma manera que, reyes, sacerdotes y revolucionarios, héroes y jefes conquistan territorios para ampliar el dominio sobre el espacio, los líderes carismáticos del poder debieron *apropiarse* del tiempo si desearon fundar, reinar o triunfar.

Allí donde existía poder religioso, las instituciones eclesiásticas y sus clérigos intentaron obtener el control del calendario, que por otra parte, tiene profundas raíces en lo sagrado. El dominio del calendario

también les era necesario a estas autoridades como un medio para controlar la liturgia, constituida como el fundamento mismo de la vida religiosa; es más, en algunos casos se consideró que el calendario poseía un carácter sagrado por ser *expresión de la determinación del tiempo por parte de Dios*, dotándolo así con un valor de Ley que por supuesto, había de ser acatada. En Roma por ejemplo, donde el poder religioso estuvo siempre íntimamente ligado al poder político, la creación del primer calendario se atribuye a Numa Pompilio, quien fue uno de los fundadores más destacados de los ritos y de las instituciones religiosas.

En el occidente latino la iglesia católica romana adquirió suficiente poder como para imponer, como se verá más adelante, en el siglo XVI, una reforma del calendario. El papa Gregorio XIII encomendó al matemático jesuita Christoph Clavius la tarea de resolver los diez días de más que el calendario juliano había acumulado debido a su infidelidad con respecto a las realidades astronómicas, lo que suponía verdaderos problemas para determinar la fecha de los equinoccios y de los solsticios. El calendario que resultó de tal reforma fue llamado gregoriano por el nombre del papa que impulsó este ajuste. El nuevo calendario suprimía varios días del año en curso⁷ y en 1582, año en que fue promulgado, los días comprendidos entre el 5 y el 14 de octubre, desaparecieron. Esta reforma gregoriana encontró viva resistencia también en los ambientes católicos porque al sacrificar varios días, parecía quebrar arbitrariamente la continuidad del tiempo y por tanto constituía un sacrilegio.⁸

⁷ Según el calendario juliano un año se calcula en 365 días y un cuarto. Por la suma de estos cuartos, cada cuatro años tendrá lugar un año de 366 días que será llamado bisiesto a causa de sus dos seises. El problema de la reforma que Julio César realizara en el año 45 a.C. del calendario romano radica en que la suma de estos cuartos no tenía en cuenta las horas y los minutos adicionales y añadía paulatinamente once minutos y catorce segundos a la duración de cada año. La reforma que realizara Christoph Clavius en el siglo XVI hubo de suprimir este aditamento que debido al paso de los años llegó a convertirse en varios días.

⁸ Algunos países se negaron a aceptar la reforma gregoriana, los más tardíos fueron Inglaterra y Suiza que la adoptaron en el siglo XVIII, o Rusia, que lo hizo en 1918.

Son obvios los estrechos vínculos entre calendario y liturgia, entre la medición del tiempo y el poder religioso; no obstante, al acometerse la laicización de los poderes públicos, se produjo a su vez la laicización del tiempo y finalmente calendario litúrgico y calendario civil, se volvieron más o menos independientes el uno del otro en la medida en que ambos poderes estuvieran o no separados. Sobre esta misma línea argumental, para hablar del paso del tiempo medieval al tiempo moderno, el medievalista Jacques Le Goff cita a Gustav Bilfinger: “Junto al punto de vista de la historia de las técnicas hay que tomar en consideración el punto de vista de la historia social, de la historia cultural. Porque el paso no es sólo de la hora antigua a la hora moderna, sino también el de una división eclesiástica del tiempo a una división laica del tiempo.”⁹

El reloj mecánico supuso un hito en la historia de la técnica para la medición del tiempo por su grado de autonomía, por su eficacia y por su precisión con respecto a otros ingenios que lo precedieron en el mismo cometido; además en lo que se refiere a lo social y lo cultural resultó ser piedra angular para los temas que nos ocupan: el poder religioso, el político y el económico vinculados al tiempo. Esto no significa que el ser humano no estuviera sujeto ya desde antaño a algún otro tipo de medición jalonada en unidades menores al día y la noche, pues fue el interés y la necesidad por este tipo de medición lo que condujo a la invención del reloj. La separación natural entre el día y la noche pasó a medirse con los relojes de sol, los de arena, los de fuego o las clepsidras, éstos son sólo algunos de los ejemplos que se dieron en la geografía mundial¹⁰ sobre el condicionamiento de una noción a la que el ser humano se halla inexorablemente unido.

⁹ Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura: en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983. pág. 64.

¹⁰ Es conocido que al margen de lo que ocurriera en Europa, que es el caso del que nos ocupamos, las clepsidras más sofisticadas tienen su origen en Asia. En algunas regiones africanas tienen su propio sistema de calendario y horario ritual que se transmite de modo oral.

Centrándonos en el caso de la Europa Medieval nos preguntaremos de dónde procedía el interés por la medición del tiempo en módulos menores, ya que nueve de cada diez europeos vivía de la tierra y “en líneas generales, el tiempo del trabajo es el de una economía aún dominada por los ritmos agrarios, exenta de prisa, sin preocupación por la exactitud, sin inquietud por la productividad, y el de una sociedad a su imagen, *sobria y púdica*, sin grandes apetitos, poco exigente, poco capaz de esfuerzos cuantitativos”¹¹. Este interés tiene su origen en los centros urbanos y los burgos, que aunque se desarrollaron tardíamente en la Edad Media, a partir del siglo XI aproximadamente, ya tenían un ritmo de vida distinto, pues no estaba marcado por ninguna secuencia natural del trabajo como sucedía en el ámbito de lo rural. Sería otra vez la iglesia cristiana, en especial su rama católico-romana, la que se interesará verdaderamente por el uso de un tipo de información temporal más precisa que fijara unidades que permitieran separar procesos en secciones de mayor o menor espesor.

Con la consolidación del cristianismo, la noción de tiempo experimenta un importante cambio, ya que esta doctrina, niega la posibilidad de un tiempo cíclico en oposición a la mentalidad griega fundada en los periodos rítmicos de la naturaleza; si bien es cierto que en la celebración de la liturgia, la epifanía coincide con el solsticio de invierno o la muerte y resurrección pasan por el equinoccio. La pasión, muerte y resurrección de Jesucristo son hechos únicos, irrepetibles, verdaderos paradigmas para la fe, son creencias que dan un sentido trascendente a la existencia humana bajo la promesa de la felicidad y paz eternas. De esta manera el tiempo se concibe como una línea recta hacia un futuro que se va alejando de modo indefinido, y según lo que dicta la fe, tendrá su culminación durante el Juicio Final, que es el final de los tiempos. Esta religión asimiló muchas de las características de otras, así como los mitos

¹¹ Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura: en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983. págs. 64-65.

o las costumbres de las culturas que la precedieron o que le fueron coetáneas. La concepción cristiana del tiempo es fuertemente deudora de la judía en tanto que se vincula a la noción de la Creación y de la venida del Mesías; pero su pensamiento también adeuda del pensamiento griego, pues constituyó su base en torno a éste.¹² Por un lado, se mantendrá una concepción de eternidad para el ámbito de lo trascendente, que podríamos llamar el tiempo de Dios; por otro, dentro de esa misma eternidad tendrán cabida los acontecimientos cuyos límites son definibles en el tiempo, que es lo que consideraríamos como el tiempo del mundo terreno.

San Agustín, que se niega a pensar en la existencia de un tiempo cíclico porque considera que en éste los tiempos venideros y los pasados sólo constituyen etapas repetitivas, cree que sólo un modelo lineal y progresivo fundamenta la esperanza, porque como la fe, ambas se proyectan al futuro. Al entender el tiempo como algo externo, san Agustín recae en la aporía ontológica de Aristóteles del tiempo que fue y ya no es, del tiempo que será pero que aún no es, de un presente que es un ahora que pasa continuamente y que juega por primera vez, con la conexión que se da entre el ser del tiempo y el ser del alma; sin embargo, el pensamiento agustiniano señala que esta aporética se disipa cuando nos centramos en el aspecto psicológico y moral del tiempo, es decir, cuando lo situamos en el alma y relegamos el análisis físico a un segundo plano. En base a este planteamiento san Agustín desarrolla toda una teoría que concibe el tiempo de manera intimista y psicológica (siendo pionero en esta vertiente), y que fundamenta algunos de sus puntos en lo que ya dijera Plotino. El tiempo es una tensión espiritual (*distentio animi*) en el pasado, el presente y el futuro; y una *intentio* hacia una eternidad

¹² *Christus Patiens* fue una publicación que se extendió en la Bizancio cristiana y que recogía dos mil versos extraídos sin la menor alteración o aditamento del *Prometeo* de Esquilo. La figura de Prometeo, considerado el protector de la civilización humana, fue condenada por arrebatar el fuego a los dioses. Por este motivo sufriría un castigo que basaba su inclemencia en el carácter cíclico del mismo: durante el día un águila devoraba sus entrañas, que se regeneraban durante la noche para que el pájaro repitiera una y otra vez la acción que ya había realizado.

entendida como presencia simultánea a las tres funciones que cumple la mente respecto del tiempo: de expectativa para el futuro, de atención para el presente y memoria para el pasado. San Agustín concluye que solamente existe un tiempo presente, que es tiempo presente de cosas pasadas (presente-pasado), tiempo presente del presente (presente-presente) y tiempo presente de cosas futuras (presente-futuro); así, el pasado existirá como imagen presente de hechos que ya han tenido lugar, y el futuro existirá como la anticipación de los hechos que están por venir. El tiempo es el flujo de los presentes que se aniquilan. Durante la Edad Media se mantendrían estas concepciones, que se fueron reformulando bajo la misma esencia.

El tiempo eclesiástico llegó con la formación de un clero regular, es decir, aquel que se hallaba sometido a una regla. Las reglas variaban mucho, no dejaban de ser una costumbre, y las invasiones y las guerras interrumpían la vida monástica lo suficiente como para no dejar que este hábito se convirtiera en una tradición rigurosa. En occidente, con la regla de san Benito, se concretó, por primera vez, de forma completa y puntualizada, el orden de los oficios. La orden benedictina, a pesar de su devoción por el detalle, no era demasiado estricta: su regla era asumida con libertad e improvisación debido al contexto de una época violenta marcada por la inseguridad física. Hacia finales del siglo XI se produjeron nuevas órdenes reformadoras siendo las agustinas y las cistercienses las que acabaron imponiéndose. La orden agustina se remontó a una época anterior a san Benito para hallarse con su patrón protector, san Agustín. La regla que él había legado estaba incompleta (regla sumaria) y permitía a los monjes de la época adaptarla según la voluntad de la comunidad. Los cistercienses, a diferencia de los agustinos que servían al mundo de su alrededor, lo rehuían. “Renunciaban a las donaciones tradicionales de rentas, derechos y diezmos. Sólo podían aceptar las tierras, y no para darlas en arriendo, sino para cultivarlas ellos mismos. Su reglas les obligaban a abandonar ciudades y castillos y a establecerse lejos de los

lugares habitados, en la frontera de la expansión económica¹³. Suscitaban un ideal basado en la humildad y la pobreza, por lo que se retiraban del mundo para cultivar las virtudes espirituales. Sin embargo, en todo su desarrollo, se produjo una paradoja en la orden cister que no deja de ser llamativa: su “concentración en el trabajo y en la explotación material proyectaba una imagen de espíritu de empresa, de innovación técnica y de disciplina casi militar”¹⁴, se hicieron ricos y poderosos; a su pesar, habiendo renunciado a la gloria y a la riqueza a través de los votos de humildad y pobreza.

Con la invención y difusión del reloj mecánico, especialmente en el siglo XIV, se fue extendiendo una noción cada vez más laica del tiempo. De esta suerte se empezó a oponer un tiempo eclesiástico (marcado por las fiestas religiosas y las «horas» de los rezos), al tiempo de los mercaderes (jornada laboral medida por los relojes). Socialmente vino a ser un proceso caracterizado por la lentitud y la complejidad que le son propias, y es cierto que no podemos reducir la consecución de un tiempo a otro por su simple oposición, ya que en algunos lugares ambos tiempos estuvieron conviviendo sin problemas significativos. En ese sentido usaremos como ejemplo un hecho relativamente aislado pero destacable que tuvo lugar durante aquella época y que sintetiza el paso de un tiempo religioso a un tiempo civil o laico bajo la pugna habida entre ambos poderes.

Durante el siglo XIV, lo que podríamos denominar el sector textil está en alza y los pañeros, obreros de la tela, se ven abocados a pedir el alargamiento de la jornada de trabajo para aumentar unos salarios afectados por la sacudida de la crisis que causaron el aumento de los precios y las primeras mutaciones monetarias. Se instalan así, en los campanarios de las ciudades, al margen de las campanas que vibran en

¹³ David S. Landes, *Revolución en el tiempo: el reloj y la formación del mundo moderno*, Barcelona, Crítica, 2007. pág. 72.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 72.

pos de los momentos de oración, unas campanas que tañen el inicio y el fin de la jornada laboral. Felipe el Hermoso autorizaría el trabajo nocturno, hasta este punto se hizo eco la protesta italiana, pesando, sobre las ciudades pañeras, un nuevo tiempo¹⁵: el tiempo de un grupo azotado por la crisis, pero en una coyuntura de ascenso social. Es la dominación de los nuevos amos.

El tiempo ya es dinero, así resuenan las campanas civiles; medir el tiempo de trabajo es medir el tiempo de las ganancias. La medición del tiempo se usará como instrumento de dominación y poder, por lo tanto las campanas monásticas, que conciben que el tiempo es un don de Dios y que por lo tanto no puede venderse, se agruparán a las civiles cuando se presente la ocasión, para no prescindir de tal instrumento de dominación¹⁶. El tabú del tiempo que la Edad Media ha opuesto al mercader se levantará en los inicios del Renacimiento, y ese tiempo que no pertenecía más que a Dios será en adelante propiedad del hombre.

Lo cuantitativo comienza a penetrar como tímida avanzadilla en las estructuras administrativas y mentales de una época que exige a razón de esto, un trabajo mejor medido. La desaparición del monopolio de las campanas de la Iglesia en pos de la medida del tiempo es un factor importante y un signo esencial en la autonomía de la sociedad civil con respecto de la religión. El principio de la invención del reloj mecánico fue conseguido a finales del siglo XIII, y el segundo cuarto del siglo XIV vio su aplicación en las grandes zonas urbanas. “De Normandía a Lombardía se instala la hora de sesenta minutos que, en el alba de la época

¹⁵ Es curioso advertir la mimesis que se produce entre el comportamiento monástico y el civil, así como en el medio monástico se castigaba al monje retrasado con rezos y azotes, las villas castigaban con amonestaciones monetarias al consejero o regidor que llegaba con retraso a la llamada de la campana urbana; sin embargo, la naturaleza de los castigos era bien diferente.

¹⁶ Existen dos opiniones con respecto a esto: algunos teóricos consideran que la religión fue capaz de ver desde un primer momento la ventaja que suponía para ellos medir y controlar el tiempo de los fieles. Otros se decantan por pensar que la religión consideró la medición del tiempo como una herejía que se llevaba a cabo por medio de instrumentos diabólicos, o de inventos que habían sido pactados con el demonio. Todas estas contradicciones se deben a los pocos estudios que se han realizado en torno a esta transición.

preindustrial toma el relevo de la jornada como unidad del tiempo de trabajo”¹⁷. En año 1370 Carlos V ordenó que todas las campanas de París se regularan por el reloj, de las *horas ciertas*, del Palacio Real; convirtiendo así, el tiempo nuevo, en tiempo del Estado.

Posteriormente, la adaptación a la evolución económica (más concretamente, a las opciones del trabajo urbano) será la necesidad que impulse a una sociedad laica a cambiar el marco y el ritmo temporal, es decir, su medida. En el siglo XIX, la unificación del tiempo constituirá una pieza clave en proceso de industrialización, se establecerán los husos horarios y con la revolución de los transportes se impondrá la hora unificada¹⁸. Durante la Revolución Industrial se produjeron grandes avances que devendrían en la sociedad que hoy conocemos, una sociedad capitalista dominada por la economía de libre mercado.

¹⁷ Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura: en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983. pág. 71.

¹⁸ *La vuelta al mundo en 80 días*, de Julio Verne (1873), es uno de los primeros testigos literarios del tiempo unificado.

I.1.3. El tiempo de trabajo y el capitalismo: la influencia del factor económico en el tiempo como agente de manipulación social.

La aparición de un tiempo de trabajo, aislado de otras actividades humanas y cuya duración será, por otra parte, objeto de conflicto, es un fenómeno reciente, y que como hemos visto tiene unas profundas raíces en el pasado. Actualmente, el tiempo de trabajo de la jornada se mide por un número de horas que durante el año se distribuyen por la sucesión alternativa de los días laborables y los vacacionales; y en unidades mayores suponen la partición de la vida por el número de años que separan el ingreso en el mundo del trabajo y la jubilación. El mundo agrario¹⁹, cuyo medio de producción depende de la agricultura y del artesanado, no conocía ninguna de estas separaciones.

La abstracción del tiempo supone la abstracción del trabajo; los dos van a la par. El trabajo agrario es un modo de vivir en colaboración con la naturaleza, el labrador conoce su tierra y sabe manejarla, el artesano saca provecho de las cualidades de la madera y del hierro y maniobra con sus defectos; el trabajo los une a la naturaleza que transforman. Por el contrario, el trabajo moderno multiplica los intermediarios entre el hombre y la naturaleza y se convierte en trabajo abstracto. La atención al material se halla aquí reemplazada por la atención a la máquina que adquiere progresivamente independencia en unos talleres cada vez más automatizados.

A partir del siglo XIII, el camino hacia el capitalismo fue allanado gracias a la filosofía del Renacimiento y de la Reforma. Esta trayectoria recibió un fuerte impulso con la creciente importancia de la producción, que se hizo patente durante la Revolución Industrial, provocando la expansión acelerada de los mercados que traería consigo el proceso del

¹⁹ Entendemos éste como una civilización que engloba culturas muy diversificadas.

colonialismo. En este periodo histórico, los acuerdos de supresión de aranceles y de libre comercio interestatal acabaron imponiendo el ideal liberal en la Europa económica. En 1803, Jean-Baptiste Say define una ley respecto al mercado y los medios de producción, que dicta básicamente, que un sistema de libre intercambio asentado exclusivamente sobre derechos de propiedad y abandonado a su propia lógica, encontrará siempre un punto de equilibrio en situación de pleno empleo. La ley de Say, fundamentada sobre la creencia de que el sistema sería más eficaz si se pusiera a su servicio la pasión humana más fuerte (individualismo, egoísmo, según él), se impuso por el apoyo que obtuvo de los grandes economistas de la época (aunque no estuvo carente de debate). Las dos posiciones más notables respecto a tal fueron la de David Ricardo y la de Robert Malthus. En síntesis, Ricardo concebía cualquier intervención en el libre desarrollo de la economía como acción contraproducente; y Malthus creía que la ley de Say funcionaba a la larga²⁰, pero consideraba que resultaba ser muy peligrosa a corto y medio plazo (que es de lo que realmente participa el sujeto). Robert Malthus creía necesaria la intervención del Estado, regulador de variables y límite de la contingencia. De 1830 en adelante se hace patente que la ley de Say no sólo no se cumple, sino que el punto de equilibrio se encuentra en el desempleo de una larga parte de la población, expulsándola de los beneficios de la sociedad civil al serle negada la posibilidad de obtener los medios de subsistencia y desarrollo vital que la economía liberal prometía. Hegel en su *Filosofía del derecho*²¹ analiza la situación, estructura y tendencias evolutivas de este sistema económico liberal. Mira con recelo la ley de Say, diferenciando primero entre lo individual y lo colectivo, y luego fundamentando que los intereses individuales en su desarrollo libre pueden contraponerse a los intereses generales. Hegel concluye que será necesario satisfacer los dos aspectos, evitando que la libertad de comercio ponga en peligro el bien general. Las tareas generales y las

²⁰ John Maynard Keynes sentenció que a la larga, todos muertos.

²¹ G. V. F. Hegel, *Filosofía del derecho*, Buenos Aires, Claridad, 1937.

instituciones de utilidad común han de surgir para satisfacer la producción y el intercambio de medios en el que todos confían, y apunta el filósofo alemán que estos intereses generales requieren vigilancia y previsión por parte del poder público, ya que ve claramente cómo el sistema económico dejado a su propia lógica no sólo no se ajusta en el pleno empleo, sino que la acumulación de riqueza en un punto deja al otro fuera de los beneficios de la sociedad civil. Keynes intentaría responder, a todas las cuestiones que suscitaba aquel estado social, con la ley de la demanda efectiva, que refiere que mientras se consuma lo suficiente podrá mantenerse el pleno empleo. El devenir de una sociedad tal tenderá a convertir a todo el mundo a su imagen y semejanza, es decir, aquellos estados que entren, necesariamente en contacto con las economías liberales sólo podrán permanecer activos si se afilian a las directrices que la sociedad liberal impone, siendo obligados a convertirse en formas heterodoxas de la cultura occidental.

En el siglo XIX, a causa de la vorágine industrial en el contexto socio-económico que hemos descrito, surge uno de los modelos pioneros en la organización del tiempo de trabajo. Con el sistema Taylor quedó atrás la época del artesanado y la manufactura; ahora el ritmo de trabajo y el control del tiempo de las tareas del trabajador están sujetos a las necesidades de la competencia en el mercado, por lo que el trabajador, una vez más y de manera impuesta confiará el control de su tiempo en favor del mercado emergente.

La organización “racional” del tiempo de trabajo, dividió las distintas tareas del proceso de producción, su objetivo consistía en aumentar la productividad y reducir costes. Frederick W. Taylor concluyó que era preciso evitar la *pérdida* de tiempo que se producía a causa de los movimientos innecesarios realizados por los obreros; para ello elaboró una tabla de tiempos en la que figuraban los gestos del obrero y su

cronometraje²². El trabajador más eficiente sería el modelo a seguir por los demás. Con esta optimización de la labor obrera, Taylor consiguió lo que se había propuesto a costa del trabajador: ese sistema trajo consigo el aislamiento del individuo operante y también impuso un salario proporcional al valor que el trabajador añadía al proceso productivo; es más, con el funcionamiento del taylorismo las empresas llegaron a pagar menos dinero por cada pieza para que los obreros trabajaran más rápido. Como es lógico, esta práctica trajo consigo un creciente rechazo por parte del proletariado, y sería la causa de muchas de las huelgas que tuvieron lugar hacia 1912 y 1913. La disciplina del trabajo y la búsqueda del control de los tiempos de producción del obrero tenían un límite objetivo: el día tiene 24 horas y la forma en que el obrero trabajaba tenía una velocidad determinada. La división del trabajo que propusiera Taylor y la eliminación del tiempo infructuoso no resultó ser suficiente para aumentar la velocidad en la producción, razones bajo las que surge la producción en cadena o fordismo.

Según el nuevo sistema que planteó Henry Ford y que llevó a la práctica entre fines de la década de los años 30 y principios de los 70, la forma de organización de la producción delega en cada trabajador una función específica para la que en muchos casos utilizaría maquinaria especializada. La diferencia fundamental entre el fordismo y el taylorismo es que se consiguió la reducción de los costes y el aumento de la producción no a fuerza del trabajador, sino en base a su especialización dotando al obrero de los conocimientos necesarios para realizar su trabajo de forma autónoma. La organización del trabajo taylorista redujo la inversión de las fábricas pero se desentendió del salario de los obreros, Henry Ford corrigió esto al establecer la especificidad en la función del obrero. Además, con la producción en cadena, el capitalista queda fuera de los tiempos de producción porque no necesita llevar un control

²² En muchas ocasiones se ha referido el sistema taylor como una organización científica del trabajo.

exhaustivo en la cantidad del producto elaborado por parte del obrero para comprobar la optimización de su tiempo. El sistema fordista generaría otro tipo de impactos en el mundo obrero. El trabajador pierde el control en los tiempos de producción porque la especialización del trabajo en cadena (dedicado sólo a una porción de la producción y no a la creación de un producto) lo enajenan, es por esto que decimos que a partir de entonces se produce una *aceleración* del tiempo. “La enajenación es, esencialmente, experimentar al mundo y a uno mismo pasiva, receptivamente, como sujeto separado del objeto”²³. El ser humano participa de la actividad de generar un producto cuya secuencia temporal de producción es superior a la que él emplea para producirlo, y esto se da porque los tiempos se solapan, son simultáneos.

El modelo PERT (Programm Evaluation and Review Technic)²⁴ también surgió de las investigaciones sobre la planificación y la ordenación de las tareas de trabajo. A partir de 1956 tuvo lugar la puesta a punto de este método para la administración y gestión de proyectos complejos. “La meta está en lograr el mayor rendimiento posible de un número considerable de horas de trabajo por la interconexión de las mismas. En suma, se trata de organizar el tiempo de trabajo sin referencia directa a los trabajadores. Esto supone un análisis preciso de las tareas, en el que se tendrán en cuenta todos los encadenamientos complejos de las operaciones interdependientes, escalonadas en el tiempo y orientadas hacia un objetivo preciso que, en la empresa, es siempre la mayor productividad con el menor coste”²⁵. La lógica de este sistema exige que ningún acto sea inútil; con el PERT, y en adelante con otros

²³ Erich Fromm, *Marx y su concepto del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. pág. 55.

²⁴ Este programa fue creado para llevar a cabo el proyecto *Polaris* que la fuerza nuclear de combate de los Estados Unidos había de realizar. El objetivo consistía en evitar sucesos como este: si se produce el retraso de una semana en la fabricación de giroscopios se motiva un retraso de tres semanas en la puesta a punto del control de vuelo que viene a significar un retraso de dos meses en el lanzamiento del submarino que se pretende fabricar.

²⁵ P. Ricoeur, H. Aguessy, B. Hama, A. Hasnaoui, S.M. Ashish, L. Gardet, T. Honderich, Y. F. Askin, H.-G. Gadamer, A. Jeannière, S. Karsz, S. Ohe, J. Witt-Hansen, A. Toynbee, *El tiempo y las filosofías*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1979. pág. 130.

procedimientos emanados de él, el tiempo será organizado de manera *lógica y racional* (es innegable que ante proyectos complejos exista una necesidad de planificación) exclusivamente con respecto a las condiciones de obtención del objetivo propuesto. De esta manera se deja a un lado el factor humano considerando al trabajador como un instrumento de producción cuyo tiempo se halla mercantilizado. Además, en la medida en que el sistema se aplica sin que el trabajador se preocupe de la lógica del mismo, la vida de trabajo también se mecaniza.

Actualmente, el sistema de producción que encontramos en la mayoría de los países industrializados es el toyotismo o posfordismo. Después de la crisis del petróleo de 1973, el toyotismo, un modelo que permitió llevar a la industria japonesa del subdesarrollo a la categoría de potencia mundial en sólo décadas, comienza a desplazar al fordismo como modelo referencial de producción en cadena. Básicamente, los cambios que aporta el toyotismo sobre el fordismo son la flexibilidad laboral (rotación en los puestos de trabajo), el estímulo social mediante trabajo en equipo (supera la mecanización e individualización del trabajador del sistema fordista) y el sistema *just in time* (que revalora la relación entre el tiempo de producción y la circulación de la mercancía).

Hoy día, en muchos casos en los que se producen sistemas de organización de la labor híbridos, las situaciones de instrumentalización del sujeto todavía tienen lugar. En determinados sectores trabajar consiste en estar atentos a señales diversas y estrictamente organizadas donde la habilidad manual se halla reemplazada por la capacidad de responder del modo más veloz a estímulos imprevistos. El sistema de trabajo que se da en las cadenas de comida rápida es un buen ejemplo de ello: las cocinas están repletas de máquinas que se encargan de cada uno de los pasos a dar en la elaboración de unos menús estandarizados; en este lugar el cometido del empleado reside en estar al tanto de los

pitidos, que indican que la comida ya está lista; y de las luces²⁶, que avisan del estado de caducidad²⁷ de lo que ya se ha cocinado. En algún momento el trabajador tiene la oportunidad de aportar algo a este proceso normalizado de control de calidad: los encargados se ocupan de hacerles saber que cuando la luz brilla roja no tienen porqué desechar el producto, simplemente han de pulsar de nuevo el botón para que comience un nuevo ciclo de mantenimiento sobre lo que ya no es valedero.

De un modo diferente, pero siguiendo los antiguos cánones de los sistemas fordista y taylorista, funcionan algunos almacenes de género alimenticio. En el primer día de trabajo se asigna un número al individuo, y se le entrega un fajo de papeletas impresas con su nueva identidad laboral. De manera muy vaga se le muestra la distribución de los espacios de trabajo en el almacén, que están segregados en función de la actividad que genera cada máquina y se le lleva al puesto que deberá ocupar. Durante la jornada no está permitido hablar con el resto de trabajadores, y sólo podrá abandonar su puesto de trabajo un máximo de tres veces para ir al lavabo o beber agua. El empleado clasifica y purga el género que cae incesantemente sobre un sistema de cintas, las piezas que va seleccionando las deposita en una caja que está a su izquierda y cuando ésta queda llena, coloca dentro una papeleta con el número que lo identifica, y la desplaza a otra cinta. Al final del día, antes de marcharse, pasa por la oficina, mira al encargado y le dice su número. El encargado comprueba en su lista si el trabajador ha realizado el número de cajas suficientes para poder continuar trabajando en el almacén. Esta es la dinámica que se seguirá invariablemente, sea nuevo o no el empleado, independientemente del tiempo que lleve trabajando allí. El empresario no contrata más que un número determinado de horas, que adquieren, por lo

²⁶ Amarillo: cuando está recién hecho.

Naranja intermitente: todavía es comestible.

Rojo: caducado y por lo tanto, inservible.

²⁷ Fast food – fast caducity. En estos establecimientos el tiempo de caducidad no se mide en días, se mide en minutos. Las patatas fritas, por ejemplo, sólo disponen de tres minutos, después de cocinadas, para ser servidas.

mismo, un valor de mercancía. En este caso, los valores se hallan establecidos únicamente por un número.

Sintetizando y abstrayendo podríamos decir que son tres los fenómenos que atraviesan la estructura de la vida cotidiana en la modernidad. Por un lado están las tecnologías, que determinan la organización y los ritmos del trabajo y de la producción social; por otro, el mercado, que demanda y orienta la producción y el consumo; y finalmente, el trabajo, que ocupa el centro de nuestra existencia y nuestra identidad. El impacto social que producen estos tres parámetros de fuertes connotaciones económicas es muy significativo: una buena parte de la tecnología productiva y doméstica contribuye a suspender los lazos humanos básicos propiciando una orientación individualista y aislacionista. Muchos de los aspectos de nuestra vida social e individual se han mercantilizado, el tiempo es ahora base de todos los intercambios y del proceso general de acumulación porque ha pasado de ser un valor de producción a ser un producto mercantil, un valor para el consumo; por eso el trabajo, que determina en parte el ritmo, la organización y el contenido de nuestras vidas, también determina el ocio, que resulta ser una subordinación de lo anterior.

La Revolución Tecnológica no sólo es una revolución industrial en tanto que modifica sustancialmente los métodos de producción y concibe la aparición de nuevos productos; sino que es también una revolución cultural. En esta sacudida de lo real se genera una nueva visión del mundo, se transforma nuestra forma de pensar y de articular este pensamiento, también el modo de aplicarlo. La constitución de la sociedad y las relaciones sociales se ven alteradas, lo que exigirá una nueva distribución entre el tiempo de trabajo, que entendemos por necesario y obligado; y el tiempo de ocio, libre o disponible, el que se corresponde con la vida personal y familiar. Un reajuste temporal equivaldría a una rectificación de las relaciones entre economía y sociedad.

La revolución de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), se gestó hace más de cincuenta años con el encuentro entre la electrónica y la informática, pero si quisiéramos elaborar una historia de su trayectoria hallaríamos su origen en el sistema binario que Blaise Pascal ideó en el siglo XVI. Con la integración de la electrónica, soporte lógico informático (*software*) y telecomunicaciones, las TIC alcanzan su madurez: se estrena Internet, la red social de comunicación interactiva de más rápido crecimiento de la historia y gran plataforma para la globalización de los intercambios económicos y culturales. La función de las tecnologías de la información y la comunicación consiste en extender, fomentar y proyectar nuestro pensamiento y capacidad de relación; sus características principales son la conectividad, que diluye las barreras espaciales y funcionales; y la inmediatez, que comprime el tiempo. “No sólo la infraestructura económica, sino la superestructura cultural y política –según la vieja terminología marxista-, la forma en que se produce la conciencia social y las bases de la democracia, la propia organización de la *polis*, se está transformando.”²⁸ Las TIC (los «ordenadores») son al siglo XXI lo que la electricidad y el motor de combustión fueron al siglo XX, lo que la máquina de vapor y el tren al siglo XIX.

El Departamento de Trabajo de EE.UU, en su informe sobre la «nueva economía» de 1991, nos refería que las TIC son el cambio más fundamental de nuestro tiempo ya que se estaban convirtiendo en las principales arterias de creación de riqueza; basándose la nueva economía en la información, el conocimiento y la innovación constante. La Revolución Tecnológica propicia los intercambios planetarios, con lo que se produce una aceleración de la globalización económica. Este nuevo

²⁸ Ramón Jáuregui, Francisco Egea, Javier de la Puerta, *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona, Paidós, 1998. págs. 41-42.

tiempo económico pesará sobre la sociedad, que se verá sometida a la compresión y aceleración de la cultura de la instantaneidad.

Nos preguntamos si en la sociedad capitalista occidental es la economía la que engloba y dirige a la sociedad, o la sociedad la que envuelve y dirige a la economía. En ella se otorga prioridad fundamental al factor económico difundiendo una mentalidad consumista que impulsa los engranajes de un sistema dictado en virtud de su objeto de culto, la moneda. Se trata de una planificación que constituye ya en sí misma una interpretación, es un estilo de simbolización. La moneda, que ya surgió como un elemento simbólico de cambio, para lo que Aristóteles dedicó unas palabras en *Ética a Nicómaco*²⁹; en la actualidad, ha sido llevada al extremo de su abstracción, constituyéndose en determinados círculos, únicamente en cifras de inversión o transacción. Las entidades financieras operan dinámicamente con el capital y éste constituye el credo de esta sociedad, ya que la obtención del mismo equivale a la adquisición de una porción de poder. La diferencia entre el dogma de fe y el dogma del capital radica en la elección; el primero es el resultado de ella (al menos en nuestros días, ya que en el pasado constituía en numerosísimas ocasiones una obligación), el segundo no. Dios es un producto del hombre, pero como apunta Feuerbach en *La esencia del cristianismo*³⁰, este producto se vuelve ajeno a su productor y lo domina. El sistema capitalista desbanca a la religión porque la afectación de éste se produce a escala mundial (se perciba o no que se participa del sistema)³¹, debiéndose el poder de su efecto a una creencia de base y cuyo origen está en la realidad de lo tangible, causa por la que opera de manera que podemos sentir tácita y físicamente sus efectos, al margen de que estemos envueltos o no en la secta de la nueva élite. Hablamos de nueva élite porque, en todo sistema de poder la cima de la pirámide se ocupa

²⁹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

³⁰ Ludwig Feuerbach, *La esencia del cristianismo*, Valladolid, Editorial Trotta, 1998.

³¹ Debido a la globalización, hablando en términos macroestructurales, los suburbios que antaño se correspondían con los barrios periféricos de las ciudades, ahora se corresponden con países enteros respecto de otros.

por un órgano superior, no obstante, el capital es inclemente y la élite que se nutre del resto se renueva constantemente porque no hay lugar a la redención, el arrepentimiento, la equivocación; el capital no perdona: si no se es capaz de poseerlo y acumularlo en su constante y necesario movimiento, se es expulsado del *paraíso*; eso sí, esta anulación se produce sólo del círculo privilegiado, porque sí que existen clases sociales; como afirma Jürgen Habermas: “las relaciones vienen definidas por *roles ligados a una organización*”³². Los que están en la cumbre aseguran que aquel que ha caído o nunca ha estado allí podrá volver a ascender por sus propios medios, podrá volver a intentarlo siempre que quiera, y empezar una nueva partida en un sistema donde las pérdidas se socializan y los beneficios se privatizan. *Insert coin.*

Esta renovación opera bajo el dictado del mundo mediático cuyo cometido es actualmente la difusión y la invención de unas necesidades que nos provocan envidia, dolor e insaciabilidad; “porque –como dice Frédéric Beigbeder- la gente feliz no consume”³³. En plena etapa de desarrollo, cuando la sociedad de consumo se convirtió en una realidad para las grandes masas trabajadoras, la fisura entre economía y sociedad, entre tiempo de trabajo y tiempo de vida, comenzó a constituir el principio fundamental del sentimiento de alienación. La promesa de mejoría en la calidad de vida es el motor de quien desea progresar, y la satisfacción su tierra prometida. Como escribió Alain Souchon en *Foule sentimentale*; «nos inflingen deseos que nos afligen», pero esto sólo podremos tenerlo en cuenta para las personas que participan activamente de este sistema o al menos, tienen la *fortuna* de ser conscientes de ello. Esta lógica económica, exclusiva y absorbente, alberga grandes vacíos en su esfera de actuación: la crisis global del modelo de trabajo industrial, el desempleo masivo y la desigualdad, las turbulencias financieras y monetarias, además de las contradicciones culturales que estallan en los

³² Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987. pág. 453.

³³ Frédéric Beigbeder, *13,99 Euros*, Barcelona, Anagrama, 2003. pág. 17.

ámbitos de la vida social. El progreso socioeconómico se ha producido a costa de constreñir el tiempo a su dimensión contable, comercial. El tiempo humano vital ha sido arrinconado “vaciando de sentido las actividades humanas que son un fin en sí mismas: la amistad y el amor, la conversación y la familia, el arte, la cultura y la formación, el disfrute de la naturaleza convertido en deporte y excursión -es decir, en excepción- el trabajo para uno mismo o el trabajo desinteresado para la comunidad, la vida religiosa, en fin, o la fiesta y lo lúdico; actividades todas ellas hoy reducidas para la mayoría de la población a una suerte de *reservas* temporales exiguas en horarios y calendarios, cuando no convertidas en actividades programadas, de tiempo tasado.”³⁴

En este modelo se privilegian y se potencian los criterios del cambio rápido en los que se produce la prevalencia de lo adquirido sobre lo transmitido fundamentándose sobre los ejes de la predicción razonada y la programación. La predicción de futuro es de vital importancia porque denota control, y el control es poder. Desde antaño la humanidad ha convivido con futurólogos, gurús, profetas, adivinos,...que han sido más o menos respetados en función de la credibilidad que se les atribuía. En la sociedad actual occidental este papel lo desempeñan los economistas, la especulación en bolsa fundamenta la certeza de sus predicciones en leyes estadísticas que conciernen al hombre y al grupo³⁵, y que se elaboran con datos del pasado creyendo neutralizar el azar con ese tipo de conocimiento. El futuro condiciona si es que no llega a determinar el presente. Después de todo podríamos concluir que el capitalismo ha suplantado a las religiones; que fundamentan su creencia en un dogma de fe y que han supuesto desde la antigüedad un factor importante de manipulación y segregación social. A través de la ideología, el sujeto representa en forma imaginaria sus condiciones reales de existencia.

³⁴ Ramón Jáuregui, Francisco Egea, Javier de la Puerta, *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona, Paidós, 1998. pág. 30.

³⁵ Porque la estadística concluye que si tu vecino tiene dos coches y tú no tienes ninguno: tú tienes un coche, tu vecino otro.

Asumiendo esta afirmación como cierta, el deseo y las expectativas del sujeto juegan un papel determinante de las actitudes, es por eso que realizamos este símil entre religión y capitalismo. Althusser señala a este respecto que “la ideología religiosa, la ideología moral, la ideología jurídica, la ideología política, etc., son «concepciones del mundo». Todo el mundo admite, a menos que se viva una de estas ideologías como la verdad (por ejemplo, si se «cree» en Dios, en la justicia, en el deber, etc.) que la ideología –de la cual se habla desde perspectiva crítica, examinándola como un etnólogo a los mitos de una «sociedad primitiva»- como «concepción del mundo» es en gran parte imaginaria; es decir no «corresponde a la realidad». Sin embargo, aunque se admita que no corresponden a la realidad y que constituyen por tanto una alusión, se acepta que aluden a la realidad y que basta «interpretarlas» para encontrar, bajo la representación imaginaria del mundo, la realidad misma del mundo (ideología = *ilusión/alusión*)”³⁶.

Reconocer la estructura simbólica de nuestra experiencia temporal, es estar dispuesto a reconocer y respetar la diversidad de sistemas simbólicos que organizan esta experiencia, sin embargo hemos de reconocer que la potencia occidental proyecta, *ad factum*, una visión del mundo que está sujeta a los parámetros de la postura de tiempo universal que muchos pensadores han sostenido guiados por la inconsciencia del etnocentrismo. En base a estas posturas, el occidental, idealiza su propia cultura y tiende a considerar a las demás sociedades en función del distanciamiento que ellos aprecian con respecto de la suya en términos de grado de industrialización: así identifican el presente de otros con el pasado propio.

El sociólogo Max Weber dividió las sociedades en dos grupos: por un lado estarían las sociedades cuya temporalidad demuestra un ritmo

³⁶ Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Pasado y Presente, 1976. págs. 123-124.

acelerado y potente de cambios, éstas son las sociedades programadas, que construyen el futuro; y por otro, estarían las sociedades tradicionales, calificadas de presentistas o arcaicas, que viven estancadas y deben sus impulsos hacia el cambio a las sociedades programadas. Honorat Aguessy nos señala en su advertencia contra la visión etnocentrista del tiempo que aún hoy se mantiene, algunas de las tesis que según él, hallan su apoyo en la idea de tiempo universal: “Hegel nos representa este tiempo como un río que corre sin cesar, arrastrando consigo los cadáveres, que son las sociedades retardatarias, y depositándolos en cada uno de sus meandros. No es sorprendente (en la síntesis hegeliana al menos) que el autor de *La razón en la historia* considere las temporalidades tanto de las demás sociedades como de las europeas cual si fueran una manifestación de la astucia de la razón para llegar a constituir la Europa que surge de las conquistas de Napoleón Bonaparte”³⁷. En cualquier caso, si extrapolamos la metáfora de Hegel a la actualidad nos sirve para entender porqué el globo se halla sembrado de sociedades moribundas que están siendo constantemente atacadas por la exclusión. Las sociedades que sustentan la batuta en estas circunstancias son sociedades de economía pujante apoyadas sobre una industria cuyas técnicas de base son las más adelantadas. Tal economía necesita el aporte de capitales considerables y requiere de una vigilancia constante para mantener los mercados y renovar las técnicas que hayan quedado obsoletas. La lógica de esta situación provoca una defensa agresiva, o al menos celosa, por miedo a perder el mercado conquistado. En base a estas medidas la sociedad descrita podrá verse impulsada a enfrentarse a otros países o a poner bajo *su protección* a toda sociedad considerada más débil por no hallarse fundada sobre el mismo principio de prevalencia implacable de la economía³⁸.

³⁷ P. Ricoeur, H. Aguessy, B. Hama, A. Hasnaoui, S.M. Ashish, L. Gardet, T. Honderich, Y. F. Askin, H.-G. Gadamer, A. Jeannière, S. Karsz, S. Ohe, J. Witt-Hansen, A. Toynbee, *El tiempo y las filosofías*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1979. pág. 119.

³⁸ Platón ya reflexionó sobre esto en el libro II de *La República*. A través de un diálogo entre Sócrates y Glaucón, nos describe cómo pudo haberse originado el Estado. Platón escribe que el

Se pondera la ausencia de un ideal humano, Fernando Pessoa escribe:

“El mundo es de quien no siente. La condición esencial para ser un hombre práctico es la ausencia de sensibilidad. La cualidad principal en la práctica de la vida es aquella cualidad que conduce a la acción, esto es, la voluntad. Ahora bien, hay dos cosas que estorban a la acción –la sensibilidad y el pensamiento analítico, que no es, a fin de cuentas, otra cosa que el pensamiento con sensibilidad. Toda acción es, por naturaleza, la proyección de la personalidad sobre el mundo exterior, y como el mundo exterior está en buena y en su principal parte compuesto por seres humanos, se deduce que esa proyección de la personalidad consiste esencialmente en atravesarnos en el camino ajeno, en estorbar, herir o destrozar a los demás, según nuestra manera de actuar.

Para actuar es necesario, por tanto, que no nos figuremos con facilidad las personalidades ajenas, sus penas y alegrías. Quien simpatiza, se detiene. El hombre de acción considera el mundo exterior como compuesto exclusivamente de materia inerte –inerte en sí misma, como una piedra sobre la que pasa o a la que se

Estado surge en respuesta a la falta de autosuficiencia de los individuos: para cubrir nuestras necesidades básicas necesitamos estar en colaboración con los demás, pero habrá evidentemente algunos que no se contentarán con una alimentación básica y un parco género de vida. Aunque Sócrates quiere idear una ciudad sencilla y sin lujos, será Glaucón quien le sugerirá introducir el consumo de carne, las joyas, Cuantos más lujos tenga esa ciudad, más gente será necesaria para que ésta pueda funcionar. Pues no se tratará sólo de investigar el origen de una ciudad, sino el de una ciudad de lujo, ya que examinando una ciudad así puede ser que se llegue a comprender bien de qué modo nacen justicia e injusticia. Surgirá el comercio con otras ciudades, se intercambiarán las cosas que cada cual produzca comprando y vendiendo y utilizarán una moneda como signo que facilite el cambio. Siguiendo esta dinámica habrá que agrandar el país, pues resultará pequeño para sustentar a sus habitantes y se habrá de recortar en nuestro provecho el territorio vecino, si queremos tener suficientes pastos y tierra cultivable, y harán ellos lo mismo con el nuestro si, traspasando los límites de lo necesario, se abandonan también a un deseo de ilimitada adquisición de riquezas. Tendremos que guerrear a causa de esto. Sócrates afirma pues, haber descubierto el origen de la guerra, aquello de lo cual nacen las mayores catástrofes públicas y privadas que recaen sobre las ciudades.

A partir de aquí, Sócrates se dedicará a hablar de los guardianes del Estado.

aparta del camino; o inerte como un ser humano que, por no poder oponerle resistencia, tanto da que sea hombre o piedra, pues, como a la piedra, o se le apartó o se le pasó por encima.

El máximo ejemplo de hombre práctico, por reunir la extrema concentración de la acción junto con su importancia extrema, es la del estratega. Toda la vida es guerra, y la batalla es, pues, la síntesis de la vida. Ahora bien, el estratega es un hombre que juega con vidas como el jugador de ajedrez juega con las piezas del juego. ¿Qué sería del estratega si pensara que cada lance de su juego lleva la noche a mil hogares y el dolor a tres mil corazones? ¿Qué sería del mundo si fuéramos humanos? Si el hombre sintiera de verdad, no habría civilización. El arte sirve de fuga hacia la sensibilidad que la acción tuvo que olvidar. El arte es la Cenicienta que se quedó en casa porque así tenía que ser”³⁹.

³⁹ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado, 2002. págs. 318-319.

I.2. El contexto: materialismo de lo incorpóreo. Una propuesta: tiempo encarnado. La posibilidad de una autonomía temporal en el sujeto.

“Sobre la cuestión del tiempo –y, en especial, el tiempo de trabajo, que sigue ocupando el centro de nuestras vidas- no se puede ser neutral. No hay asepsia posible. Como ha escrito Manuel Castells, somos tiempo encarnado, y lo mismo nuestras sociedades, hechas de historia. Más que ninguna otra cuestión de política económica –quizá con la sola excepción de los impuestos- el tiempo de trabajo –su reparto, reducción y regulación- es un asunto cargado de valores, intereses personales y vitales, prejuicios, actitudes e instintos, reflejos condicionados cincelados en la personalidad y en la cultura social por experiencias individuales e históricas de años y de siglos. Nada nos concierne más que el tiempo.”⁴⁰

En términos de Foucault, el materialismo de lo incorpóreo se refiere a que algo no existe si no tiene su reflejo en la sociedad en un sentido global; nosotros aquí, convenimos esta expresión con un sentido un tanto diferente⁴¹; llamaremos pues materialismo de lo incorpóreo a la dimensión sensible de la que el tiempo se dota cuando se vincula a sistema económico y laboral siendo la mercancía la expresión tangible que los unifica. Según Marx, “la mercancía es indudablemente un valor de cambio por cuanto que se encuentra incorporada en ella una cantidad determinada de tiempo de trabajo, porque dicha mercancía es tiempo de

⁴⁰ Ramón Jáuregui, Francisco Egea, Javier de la Puerta, *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona, Paidós, 1998. pág. 17.

⁴¹ La razón por la que nos tomamos la libertad de apropiarnos la expresión foucaultniana viene dada por la adecuación de los dos términos que engloba, a la reflexión que exponemos. El materialismo es aquella doctrina según la cual la única realidad es la materia, siendo además la tendencia que da importancia primordial a los intereses materiales; que en nuestro caso es el sistema económico. Lo incorpóreo es aquello que está desprovisto de cuerpo, que carece de consistencia física; aquí, el tiempo.

trabajo materializado”⁴², y por esta razón podríamos concluir que es esa la verdadera medida de valor del producto, resultando de la mercantilización del tiempo y del valor que se le aplica, la conmensurabilidad de la mercancía. Ahora bien, ajustando estas medidas a la sociedad en la que hoy vivimos, habremos de añadir que el valor de lo que se llama mercancía (que también se refiere a aquellos servicios que no se adecuan al marco del objeto) incrementa o aumenta en función de factores mucho más complejos, que son entre otros, al margen de la técnica; el aporte intelectual, el lugar de fabricación y distribución (que no tiene porqué ser el mismo), la oferta y la demanda, la marca y su promoción, etc.

No podemos negar que la interpretación y distribución del tiempo de trabajo transmutan el sistema social, las estructuras del tiempo no pueden cambiar sin que cambie el hombre mismo. José Saramago, en su novela *La caverna*⁴³, cuyos protagonistas son un alfarero y su hija que intentan reconducir su vida frente a las vicisitudes que implican para su oficio la proliferación de la industria; nos cuenta cómo, poco a poco, la sociedad se va construyendo en función de las lógicas del mercado, el consumo y el pragmatismo. En el tránsito de la manufactura a la industria, las ventajas vienen dadas porque “el valor de cambio de una máquina no está determinado por el «quantum» de tiempo de trabajo que suple, sino por el «quantum» de tiempo de trabajo que en ella se realiza.”⁴⁴ A lo largo de la narración vemos cómo se generan nuevas formas de relaciones: se constata a través de esta familia, el paso de una sociedad agraria-artesanal con unos ritmos, ritos y relaciones específicamente identificables; a una sociedad industrializada, tecnificada y veloz. Esto obligará a sus protagonistas a *naturalizar* esos compases de vida atropellados provocando en ellos sensaciones de extrañamiento y

⁴² Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1976. pág. 64.

⁴³ José Saramago, *La caverna*, Madrid, Suma de Letras, 2002.

⁴⁴ Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1976. pág. 57.

desarraigo. Abel Jeanière afirma que “la devaluación del pasado por la aceleración de la historia induce a cierto número de adultos a sentirse desfasados por la velocidad de las cosas antes de haber tocado el umbral de la vejez.”⁴⁵ En la civilización neoindustrial, un cierto tipo de artesanado viene a ser un lujo, se convierte en algo superfluo así, lo que en una época resultó ser el núcleo mismo del trabajo, pasando a formar parte del ocio en la época siguiente por haber sido optimizado o simplemente desplazado por reemplazo.

El sistema anterior no desaparece, pero el uso del mismo varía. Actualmente, en muchos casos, el valor que en otro tiempo se confirió a la experiencia se identifica ahora con la posibilidad de manejar de forma efectiva una enorme cantidad de información. Las situaciones se modifican con demasiada rapidez generando un desajuste en el imaginario colectivo: este ritmo acelerado no permite, en algunos casos (sobre todo en aquellos campos en los que intervienen las técnicas), que la experiencia acumulada en el pasado sirva para regular la acción que es necesario aportar hoy. Popularmente se generaliza que la sabiduría se adquiere a través de la experiencia y cuanto más tiempo ha transcurrido en la vida del sujeto más sabio es por mayor acumulación de sucesos vividos; sin embargo, en una sociedad en la que lo adquirido es más valioso que lo transmitido, la experiencia no sería más que el relato de un pasado inutilizable.

Según Marx, “el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política e intelectual en general”⁴⁶, esta afirmación es la que le servirá de apoyo para concebir la distribución de la sociedad en niveles: “la *infraestructura* o base económica (“unidad” de las

⁴⁵ P. Ricoeur, H. Aguessy, B. Hama, A. Hasnaoui, S.M. Ashish, L. Gardet, T. Honderich, Y. F. Askin, H.-G. Gadamer, A. Jeanière, S. Karsz, S. Ohe, J. Witt-Hansen, A. Toynbee, *El tiempo y las filosofías*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1979. pág. 138.

⁴⁶ Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1976. pág. 37.

fuerzas productivas y de las relaciones de producción), y la *superestructura* que, a su vez, contiene dos “niveles” o “instancias”: la jurídico-política (el derecho y el estado) y la ideología (las distintas ideologías, religiosas, morales, jurídicas, políticas, etcétera).⁴⁷ La metáfora del *edificio social*, que se aplica a la infraestructura y la superestructura, nos permite ver que los pisos superiores no podrían sostenerse si no reposaran sobre la base de los inferiores. Al hilo de esta comparación podríamos sugerir que en la sociedad actual, el sistema se organiza en base a las macro y las microestructuras. Cuando hablamos de macroestructuras, decimos de lo que tiene basta influencia o repercusión en un todo complejo y completo (en política económica, los bancos por ejemplo); deduciremos de esto que la microestructura es aquella cuya repercusión es mínima, ya bien sea debido a la carencia de poder o a la incapacidad de modificación, e incluso de acceso, a regímenes superiores. Sin embargo, es importante hacer notar que dentro de esta clasificación se produce un efecto subversivo de rebote entre ambos términos, si la macroestructura está gestionada por un pequeño grupo de sujetos cargados de poder y la microestructura se organiza en base al gran conjunto de sujetos que no participan del núcleo anterior, es posible que la microestructura se pondere significativamente si su conjunto se organiza.

La sociedad se halla sumergida bajo la impronta de la velocidad de evolución de las técnicas y de las relaciones. Según esto el malestar del individuo se debe a la inadaptación que resulta de “un alejamiento demasiado grande entre la velocidad de evolución de las necesidades objetivas de la vida moderna y la velocidad de modificación de las mentalidades al mismo tiempo que de las estructuras psicosociales.”⁴⁸ Se nos incita a concebir el ritmo acelerado del tiempo: “el aparato

⁴⁷ Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Pasado y Presente, 1976. pág. 103.

⁴⁸ P. Ricoeur, H. Aguessy, B. Hama, A. Hasnaoui, S.M. Ashish, L. Gardet, T. Honderich, Y. F. Askin, H.-G. Gadamer, A. Jeannière, S. Karsz, S. Ohe, J. Witt-Hansen, A. Toynbee, *El tiempo y las filosofías*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1979. pág. 133.

sugestionador de la sociedad lo atiborra de ideas y necesidades⁴⁹. Ese es el malestar de nuestro tiempo: la evolución paralela entre el progreso general aparente por constituirse en promesas y expectativas desmesuradas; y la frustración y desesperanza cotidianas. En muchos casos, el tiempo de trabajo sólo es un medio para satisfacer otras parquedades; que por otro lado, se han convertido en una carga porque el sistema en el que vivimos ha encontrado la forma de generar un consumo disfrazado de necesidad, lo que bien podríamos llamar cosmética capitalista. En esta era del consumo nos sentimos condicionados a hacer de la medida de las actividades una medida de rendimiento surgiendo así, un tiempo marginal.

Lo que aquí llamamos tiempo marginal no es otra cosa que el tiempo de ocio. En 1883 se publicó *El derecho a la pereza*, donde Paul Lafargue reivindica el derecho al ocio de la clase trabajadora criticando la ideología del trabajo propia de la utopía industrial del siglo XIX. Este ensayo versa sobre la liberación y la realización del ser humano concreto en y por el trabajo convirtiendo éste, en el valor central de la vida. También encontramos en *Teoría de la clase ociosa*, de 1899, argumentos con la misma base escritos por Thorstein Veblen, quien contempla el ocio ostentoso como símbolo de la aristocracia rentista criticando el proceso que asigna valor y distinción social a este hecho. El filósofo británico Bertrand Russell también trabajó en sus ensayos para desbancar la expresión que reza «el trabajo os hará libres»⁵⁰, así escribe en el *Elogio de la ociosidad*, publicado en 1932: “Creo que se ha trabajado demasiado en el mundo (...) que lo que hay que predicar en los países industriales modernos es algo completamente distinto (...) Quiero decir con toda seriedad, que la fe en las virtudes del trabajo está haciendo mucho daño en el mundo moderno y que el camino hacia la felicidad pasa por una reducción organizada de aquél (...) La técnica moderna ha hecho posible

⁴⁹ Erich Fromm, *Del tener al ser*, Barcelona, Paidós, 1996. pág. 22.

⁵⁰ Era lo que los deportados de Auschwitz podían leer en las puertas de entrada a los campos de concentración, lugares de esclavitud y muerte, donde habrían de permanecer.

que el ocio, dentro de ciertos límites, no sea la prerrogativa de clases privilegiadas poco numerosas, sino un derecho equitativamente repartido en toda la comunidad.”⁵¹ Estos valores, que como vemos ya cuestionó Russell, siguen asentándose en la base de la sociedad, y aunque su enfoque haya variado en la era tecnológica, el psicoanalista y filósofo Erich Fromm subraya que “el hombre moderno no sabe qué hacer de sí mismo, cómo gastar con algún sentido su tiempo, y se ve impulsado a trabajar a fin de evitar un tedio insoportable. Pero el trabajo ha dejado de ser una obligación moral y religiosa en el sentido de la actitud de la clase media de los siglos XVIII y XIX. Algo nuevo ha aparecido. La producción cada vez mayor, el impulso a hacer cosas cada vez más grandes y mejores, se han convertido en fines en sí mismos, en nuevos ideales.”⁵²

Sobre el imaginario colectivo actual se extiende la idea de que dedicar más tiempo al trabajo implica dedicárselo a uno mismo en tanto que el trabajo supone una recompensa, genera beneficios. Por dos razones destacadas quedará el tiempo de ocio rescindido a un plano marginal: el consumo y la competitividad. “Para una persona que viva en esta sociedad cibernética, en la que todo se gasta en poco tiempo, e incluso si no se gasta se cambia por otra cosa nueva”⁵³ trabajar durante más horas o tener un trabajo cuya remuneración sea elevada es importante: la segunda vivienda, otro coche, la emulación del vecino, la promoción profesional,... En algunos casos el consumo se convierte en una pulsión que exige del sujeto una liquidez que habrá de obtener a través del crédito bancario o del incremento del tiempo de trabajo. El sistema también estimula la competitividad como si se tratara de un valor moral en sentido estrictamente positivo, por esta razón el tiempo de ocio, aquel que dedicamos a nosotros mismos y que se gestiona en base a nuestras elecciones, desciende en la escala de prioridades del sujeto y

⁵¹ Bertrand Russell, *Elogio de la ociosidad y otros ensayos*, Barcelona, Edhasa, 1986. págs. 9-25.

⁵² Erich Fromm, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. págs. 152-155.

⁵³ Erich Fromm, *Del tener al ser*, Barcelona, Paidós, 1996. pág. 129.

según la nueva doctrina sobre el tiempo de trabajo, nos vemos sugestionados a dedicar más horas a esa parcela de nuestra vida.

André Gorz fue uno de los filósofos sociales contemporáneos que dedicó sus esfuerzos a elaborar estudios rigurosos sobre la ordenación, valoración y clasificación de la actividad social con respecto al tiempo. Gorz estaba convencido de que existe una contradicción cultural en esta civilización, que promueve los medios para ahorrar tiempo, pero que no es capaz de pensar, aprovechar socialmente y organizar políticamente el tiempo que ha ganado. En *Capitalismo, socialismo y ecología*, nos describe cómo en 1946 un joven asalariado empleaba un tercio de su vida despierta en el trabajo siendo que hoy día lo haría menos de un quinto. Estas cifras ponen de relieve que ya no vivimos en una sociedad de productores. El trabajo ya no es el principal cimiento social, ni el principal factor de socialización, ni la principal fuente de riquezas, ni el sentido y centro de nuestras vidas. Sin embargo somos incapaces de ver que vivimos en una civilización del tiempo liberado, somos incapaces de formar una cultura del tiempo disponible, continuamos dominados por la preocupación de la eficacia, el rendimiento, la máxima eficiencia; es más, de entre las contradicciones que se dan en el sistema se destaca el ocio *obligado* del que participan los parados, que sí desean un trabajo que en última instancia les permita consumir el tipo de ocio que el sistema oferta como un bien.

Charles Baudelaire, nos increpa desde uno de sus poemas: “Acuérdate que el tiempo es jugador ávido/que sin trampas gana siempre, así es la ley.”⁵⁴ Esto nos pone en alerta sobre el carácter fatalista del tiempo, que separado de los ritmos biológicos y cósmicos, mide nuestras actividades y condiciona nuestras vidas. Por esta y por las razones que hemos expuesto a lo largo de este apartado junto con los dos anteriores, deducimos que es necesario desarrollar una concepción más

⁵⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2004. pág. 110.

comprensiva de la *racionalidad* y de la *lógica* del tiempo, nos preguntamos si existe o no la posibilidad de un *tiempo encarnado* que integre una dimensión más propia del sujeto que participa de él; ya que al fin y al cabo, se ha demostrado (con todas las reservas que implica esta exigencia) que cuando hablamos de la estructura que socialmente se le aplica al tiempo, hablamos de la afirmación o la negación de la libertad.

“La virtualidad de las tecnologías de la información se resume en su eficacia para comprimir el tiempo y el espacio, poniéndolos a nuestra disposición, reduciéndolos incluso por debajo del umbral de nuestros sentidos. Pero lejos de economizar tiempo –para liberarlo y reapropiarlo en un plano de actividad superior- nuestro sistema económico lo comprime aún más: engulle el tiempo de unos con más trabajo, tritura y divide el de otros –especialmente las mujeres- con múltiples y contradictorios compromisos, y margina y vacía el de los caídos en el desempleo o la inactividad.”⁵⁵ Reducir y flexibilizar el tiempo de trabajo es paliar la afectación que sufre la sociedad ante el vértigo que ha provocado la Revolución Tecnológica con la aceleración de los ritmos. Se trata de procurar una conquista de la libertad a través, no de un tiempo reducido al ocio programado y pasivo, sino al elegido y activo. Erich Fromm, autor de *El miedo a la libertad*⁵⁶, en otro de sus ensayos nos dice que “una idea religiosa afirma reiteradamente (...) que el hombre puede ser libre incluso estando encadenado”⁵⁷; en nuestra época cobra sentido si al trasladar las cadenas del exterior al interior del hombre, éste apareciera como un esclavo sin cadenas visibles. “En general, la Iglesia sigue hablando sólo de la liberación interior. Los partidos políticos, desde los liberales hasta los comunistas, hablan sólo de la liberación exterior. Sin embargo, vemos claramente en la historia que la una sin la otra da lugar a una ideología

⁵⁵ Ramón Jáuregui, Francisco Egea, Javier de la Puerta, *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona, Paidós, 1998. pág. 32.

⁵⁶ Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 2000.

⁵⁷ Erich Fromm, *Del tener al ser*, Barcelona, Paidós, 1996. pág. 22.

que deja al hombre indefenso y dependiente”⁵⁸. Marguerite Yourcenar, a través de las *Memorias de Adriano* nos dice realista o dramática: “Dudo de que toda la filosofía de este mundo consiga suprimir la esclavitud; a lo sumo le cambiarán el nombre.”⁵⁹

A lo largo del escrito de este apartado, y para destacar la importancia que la noción de tiempo ha tenido para el ser humano, hemos dado una versión historicista comprimida que agrupa parte del pensamiento científico y filosófico; y reúne, en torno a los ingenios de la medición del tiempo, aspectos culturales que son paradigma del imaginario colectivo occidental. En torno al poder hemos articulado religión, política y economía; que en sus relaciones evidencian la dualidad entre tiempo que se dedica al trabajo y el tiempo que se dedica a la vida, base que articula el tejido discursivo del proyecto *HACIENDO TIEMPO*.

El tiempo de trabajo es la clave que vincula y separa en su regulación los ámbitos de la economía (cuya lógica es instrumental), y de la vida social (que tiene su sentido en sí misma). El control de nuestro tiempo colectivo se resuelve en la recuperación de la autonomía de nuestro tiempo personal. No es posible reclamar aquél sin ésta. Esta es la conexión entre un tiempo social, al que hemos dedicado el grueso anterior; y un tiempo individual, al que dedicaremos el apartado que sigue. El deseo y la necesidad de la verdadera autonomía temporal del sujeto motivan este trabajo, que fundamenta e intenta ensayar esta experiencia temporal a través de la noción del proceso artístico como medio para tal fin.

⁵⁸ Erich Fromm, *Del tener al ser*, Barcelona, Paidós, 1996. págs. 22-23.

⁵⁹ Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Barcelona, Paza & Janés Editores, 2001. pág. 98.

Capítulo II. Obra: dinámica procedimental como reflejo del contenido en la investigación.

II.1. Antecedentes.

Las obras que se muestran a continuación forman parte de lo que ha sido nuestro trabajo artístico hasta ahora. La reflexión sobre las propuestas que se ha realizado a lo largo de estos últimos años nos ha servido para advertir que existen varios puntos de convergencia destacables entre ellas, por un lado se destaca un enlace entre el procedimiento escultórico y la imagen visual, ya bien sea tratada en fotografía o en vídeo; y por otro, nos percatamos de la constante incidencia en la noción de tiempo y proceso que implica la obra en su modo de hacer y en su discurso. Con estos motivos hemos seleccionado tres de ellas para exponerlas a continuación de manera sintética. Al final del apartado, añadimos también una experiencia que tiene mucho que ver con el vínculo existente entre tiempo y trabajo, y que es también una de las bases que se dieron con anterioridad a la gestación del proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO*.

CORAZÓN (2004) es una pieza compuesta por un corazón de cerdo y un reloj en funcionamiento que *late* la pulsión de los minutos. Es una obra procesual de la que únicamente se conservan el registro en vídeo y fotografía que datan la evolución de la pieza. La documentación fotográfica está recogida en un libro de artista cuya característica principal radica en el formato, ya que es posible contemplar ocho imágenes simultáneamente y percibir el desarrollo que iba sufriendo la materia orgánica frente a la perdurabilidad de la mecánica. El registro audiovisual consiste en un vídeo, cuya imagen es un primer plano fijo, que recoge, a lo largo de unas dos horas, intervalos de medio minuto de duración (tomados cada tres horas) durante los quince días que tardó en dañarse la carne. Martin Heidegger escribe en *¿Para qué poetas?* que “casi al

mismo tiempo que Descartes, Pascal descubre frente a la lógica de la razón calculadora, la lógica del corazón. Lo interno e invisible del ámbito del corazón no es sólo más interno que el interior de la representación calculadora –y, por tanto, menos visible–, sino que a la vez su alcance va más allá del ámbito de los objetos únicamente producibles. (...) De la inmanencia de la conciencia calculadora al espacio íntimo del corazón. (...) Lo objético del mundo permanece saldado en el representar que maneja el tiempo y el espacio como *quanta* del cálculo y que puede saber tan poco de la esencia del tiempo como de la esencia del espacio.”⁶⁰



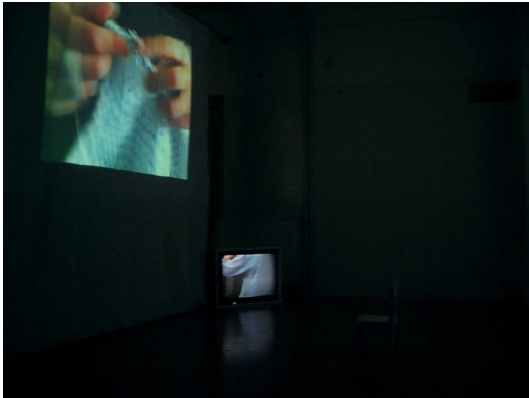
CORAZÓN (2004). Rocío Garriga Inarejos.

Fotografía. Imagen del proceso.

⁶⁰ Martin Heidegger, *¿Para qué poetas?*, México, Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. págs. 78-81.

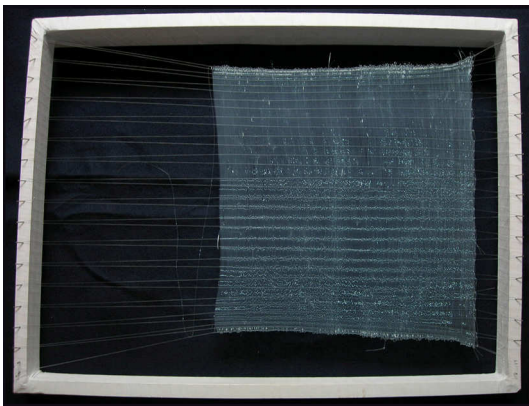
PENÉLOPE (2004-2005) es una instalación audiovisual, que tratando la acción de tejer, establece analogías con los conceptos de imagen, tiempo (duración) y espacio. Dos pantallas retroproyectadas se oponen la una a la otra. Ambas están relacionadas entre sí: una de ellas se refiere al estado de proceso; la otra, a lo que ya se ha procesado. Los vídeos están formados, a su vez, por dos imágenes: una principal, que ocupa todo el espacio visual; y otra de menor tamaño que se sitúa dentro de la imagen anterior, abajo a la derecha. La imagen principal supone un denominador común entre las particularidades que muestra la imagen pequeña, que *dialoga* con ella. Una silla de pequeño tamaño se sitúa centrada entre el espacio que separa las dos pantallas, componente que está muy vinculado a la actitud del espectador: la silla es un objeto de comodidad, sobre todo cuando hemos de permanecer de pie durante un tiempo prolongado (que es lo que exige la reestructuración y asimilación del discurso fragmentado de los vídeos que se proyectan); no obstante el asiento es demasiado pequeño, por lo que deja de ser confortable, un símil que apunta al esfuerzo que el espectador ha de realizar durante la contemplación de cualquier obra artística. Abajo en el suelo, junto a una de las pantallas de proyección, se colocó un monitor de televisión. Este elemento sugiere la imagen-tiempo de la que nos habla Gilles Deleuze⁶¹; de hecho, los vídeos que se proyectan sobre las dos pantallas que forman parte de la instalación fueron editados en base a estos principios. Justo delante del monitor se situó un telar que se fabricó específicamente para que las dimensiones de ambos coincidieran. El telar porta un tejido translúcido, elaborado con hilo de pescar, que no está acabado, el vídeo que se muestra en el monitor teje virtualmente la parte que falta, pero la imagen que vemos en el vídeo no es otra que la que se grabó cuando se tejía la parte que ahora se ve superpuesta delante del mismo monitor.

⁶¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2001.



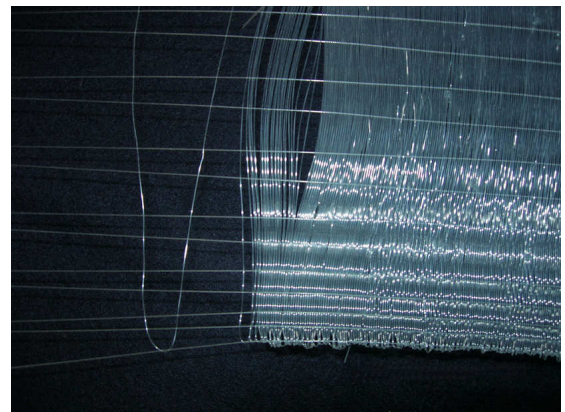
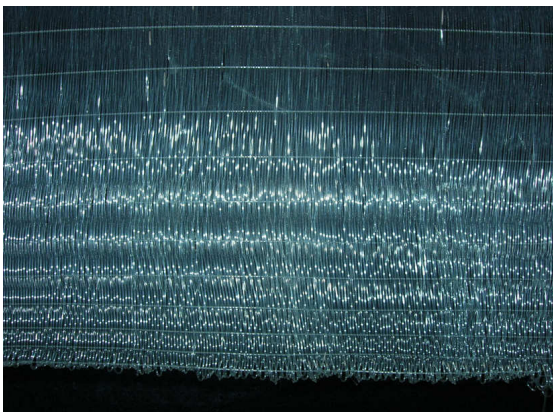
PENÉLOPE (2004-2005). Rocío Garriga Inarejos.

Pantalla de proyección I. Abajo a la derecha el monitor de televisión.



PENÉLOPE (2004-2005). Rocío Garriga Inarejos.

Telar y tejido que se ajustaron a la pantalla del monitor mientras éste reproducía la imagen del tercer vídeo que formaba parte de la instalación.



PENÉLOPE (2004-2005). Rocío Garriga Inarejos.

Detalles del tejido que sustentaba el telar.

En *SAVIA* (2007), una intervención en el entorno natural del municipio de Pedreguer (Alicante), se intentó transmitir la idea de un posible ciclo temporal, presentando la permanencia que reside en el durante de aquellos acontecimientos efímeros que se traban entre sí. El discurso que se presentaba se hacía visible a través de la metáfora elaborada entre la sangre y la savia, siendo común en ambos líquidos una circulación que nutre al ser vivo que los porta. La intervención consistió en colgar sobre las ramas de un algarrobo piezas hechas con lana blanca que contenían en su interior cuencos llenos de tierra y semillas rojas (*azukis*) que cubrían toda la superficie. Estas *gotas* blancas tenían una abertura por la que emergían los brotes de las semillas. A partir del primer día de instalación la obra comenzó a hacerse a sí misma durante los tres meses que estuvo expuesta, algunos de los brotes se secaron, otros crecieron y con el tiempo germinaron más semillas. De forma análoga a como Marguerite Yourcenar nos relata en *El tiempo, gran escultor*⁶², se daba cuerpo a la idea de la acción del tiempo.



SAVIA (2007). Rocío Garriga Inarejos.
Detalle de las semillas rojas que estaban
en el interior de las piezas.
(Junio 2007)



SAVIA (2007). Rocío Garriga Inarejos.
Detalle de los brotes que se produjeron
después de dos meses y medio.
(Septiembre 2007)

⁶² Marguerite Yourcenar, *El Tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989.



SAVIA (2007). Rocío Garriga Inarejos.
Detalle de una de las piezas que formaban parte de la composición
suspendida en el árbol. (Junio 2007)



SAVIA (2007). Rocío Garriga Inarejos.
Vista parcial de la intervención.
(Julio 2007)

En lo referente a la experiencia que contribuyó a la gestación del contenido textual de este proyecto: durante el verano del 2006 trabajé en la cocina de un restaurante, me dieron de alta en la Seguridad Social un total de 77 días. Mi partida era la de los postres. En ese periodo de tiempo, sin saber porqué, guardé cada una de las comandas que realicé para cumplir con mi trabajo. Al finalizar el verano las ordené en un paquete, y me sorprendí al observar que el espacio físico ocupado por la acumulación de los papeles no se correspondía con el espacio temporal que se le había dedicado. El contenido de cada una de las notas sí que demostraba esa correspondencia, y además contaba de alguna manera cómo se sucedió el trabajo, y cómo fueron las relaciones que mantuvimos los que estábamos allí.



VERANO 2006. Rocío Garriga Inarejos.

Imagen de las comandas agrupadas.

Cuando empecé a interesarme en el tiempo de trabajo artístico; es decir, en la noción de proceso para elaborar el discurso de este proyecto expositivo, me vino a la memoria la acción del verano del 2006, y me dispuse a digitalizar la documentación que conservo. Esta pieza formará parte del conjunto de la obra expuesta en *HACIENDO TIEMPO* como muestra del proceso creativo que derivó en este proyecto.

II.2. Aspectos comunes en cada pieza.

En el apartado anterior se ha puesto de manifiesto que la preocupación por incluir el tema del tiempo en nuestro trabajo ha sido una constante a lo largo de las propuestas que se han venido realizando; en este ítem nos ocuparemos de evidenciar los puntos de convergencia que existen entre las diferentes propuestas artísticas que forman parte de la exposición *HACIENDO TIEMPO*.

Por un lado hablaremos de los referentes artísticos que mejor se identifican con las premisas de las que parte el proyecto; por otro, dedicaremos espacio a una reflexión que vincula el tiempo con la forma de entender el proceso artístico, que involucra azar y previsión en un juego de equilibrios constantes. Finalmente, hablaremos también de la experiencia estética, del papel del espectador respecto a la obra y de su implicación en el proceso de definición simbólica de la misma.

II.2.1. Referentes.

Es el momento de hablar de una simbología del tiempo relacionada con el arte. Dejando a un lado las formas conocidas que encierran un componente temporal obvio y que se representan claramente de forma figurativa, nos centraremos en los aspectos visuales que presentan los signos de una función temporal que no es claramente manifiesta. El papel del tiempo que nos incumbe es aquel que nos da pie al inicio de una narración interna.

Existe una gran cantidad de artistas que muestran como han trabajado a partir de una representación implícita o explícita de los fenómenos temporales, lo que por otra parte no deja de ser un indicativo que habla en favor de una sensibilidad que ha venido agudizándose con respecto a la noción del tiempo; no obstante, son menos los artistas que impregnan la totalidad de su discurso y sus propuestas formales con esta noción.

En base a este criterio, el tiempo como constante reflexiva en su expresión artística, se ha destacado la figura de tres artistas que se vinculan estrechamente con los preceptos de este proyecto expositivo. Mostraremos el trabajo de Esther Ferrer por el carácter abierto de sus obras, que se hallan indefiniblemente acabadas y que emplean el proceso como plataforma del tejido discursivo que pretende transmitir. El concepto de serie que ella usa, fragmento de fragmentos, es el que se muestra en las obras que forman parte de este proyecto expositivo, que entiende la serie como un continuum que aumenta en el tiempo añadiendo elementos de forma reiterada en un proceso de acumulación sin fin.

El artista Félix González-Torres destila en su trabajo una preocupación explícita por hacer llegar la obra al espectador y bajo el tema unitario del tiempo intenta resolver tal enigma. Esta incógnita es el

producto de una sociedad de ritmos acelerados cuya dinámica que no invita a dedicar tiempo para la reflexión que toda obra requiere y descubrir así el contenido textual y/o conceptual albergado en ellas. También adquieren gran importancia los referentes literarios, filosóficos y dramáticos en la obra de González-Torres, un hecho que pone de relieve la unión establecida entre estos trabajos y el proceso creativo de las obras que aquí se exponen.

Finalmente añadimos el trabajo de Janine Antoni. Ella emplea en varias de sus obras aquellos procedimientos denostados por las nuevas tecnologías, técnicas anteriormente asociadas a las artes menores, que los movimientos feministas de los años sesenta y setenta recuperaron en un afán de reivindicar la condición femenina de ciertos ámbitos de la producción artesanal. Destacamos también el valor añadido otorgado a todo aquello que forma parte de la cotidianidad al incorporarlo con intenciones artísticas a sus piezas. Dos constantes existen en su obra que conectan con la dinámica de trabajo en las obras agrupadas en *HACIENDO TIEMPO*.

Esther Ferrer nació en San Sebastián en 1937, desde hace unos veinte años reside en París. Se incorporó al grupo ZAJ en 1967 junto con el canario Juan Hidalgo y el italiano Walter Marchetti, grupo que se disolvió en 1996 aunque la dinámica del mismo sigue presente en las distintas actividades artísticas que desarrollan cada uno de sus miembros por separado. A principios de los años sesenta creó junto con el pintor Jose Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión, que fue germen de muchas otras actividades paralelas, entre ellas una Escuela experimental en Elorrio (Vizcaya). A partir de mediados de los años setenta, retomó su actividad plástica con fotografías trabajadas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos...

Esther Ferrer es una artista que se ha dedicado en gran parte a la performance ya que la considera como hilo conductor de su obra, en ella intervienen diversos procedimientos artísticos. En el conjunto de su obra median tiempo, espacio y presencia que se articulan propiciando un proceso al que el espectador tiene la oportunidad de asistir: un tiempo que nos traslada a otro tiempo, una reflexión que nos aproxima a otra reflexión. Los trabajos de Esther Ferrer se columpian en la posibilidad de su no finalización, muchas de sus piezas se continúan en base a dilatados espacios de tiempo entre una aportación y otra, algunas quedan aplazadas permanentemente, y otras, simplemente las resuelve el olvido. El tiempo constituirá un requisito objetual. En su obra *Se hace camino al andar (Walking is the way)*, es el tránsito en el espacio aquello que posibilita trazar el perfil de la temporalidad vivida.



Esther Ferrer, *Se hace camino al andar (Walking is the way)*
St. George Market Belfast (2005).⁶³

⁶³ ARTELEKU. <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].



Esther Ferrer, *Se hace camino al andar (Walking is the way)*
Hertogenbosch Holanda (2002).⁶⁴

En la serie *El libro de las cabezas*, compuesta por sus *Autorretratos en el tiempo*, observamos un *work in progress*. A través de la poética del instante nos muestra cómo el rostro con el que nos identificamos está sujeto a la transformación, ya que su perdurabilidad únicamente es posible en la mutabilidad. En estas composiciones fotográficas se aprecia el vínculo existente entre transitoriedad e identidad, formada esta última por el solapamiento de frágiles presencias; se representa el comportamiento dual del tiempo y del cuerpo entendiendo el segundo como soporte de su propia caducidad.



Esther Ferrer, *Serie: El libro de las cabezas. Autorretrato en el tiempo*. 1981/1999.
Cada fotografía 80x100 cm.⁶⁵

⁶⁴ ARTELEKU. <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

⁶⁵ ARTELEKU. <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].



Esther Ferrer, *Serie: El libro de las cabezas.*

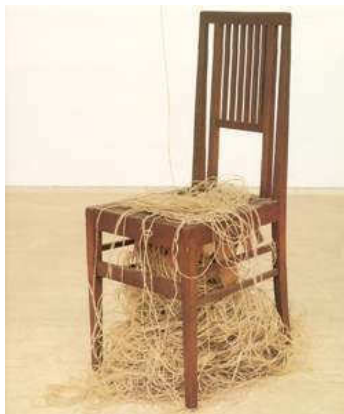
Autorretrato en el tiempo 1981/2004.

Foto blanco y negro, 50 x 60 cm.⁶⁶

Autorretrato en el tiempo 1999/2004.

Foto blanco y negro, 50 x 60 cm.⁶⁷

Al ritmo del tiempo es una obra cíclica que está formada por una silla sin fondo y un hilo que va cayendo desde un mecanismo giratorio oculto en un doble techo. El hilo se deposita lentamente sobre el hueco del asiento hasta que lo cubre, y acto seguido se invierte el recorrido dejando un vacío en la estructura de la silla.



Esther Ferrer, *Al ritmo del tiempo*. Instalación: silla/hilo que descende/motor.

Exposición: *De la performance al objeto y viceversa*. Koldo Mitxelena (San Sebastián), 1997.⁶⁸

⁶⁶ ARTELEKU. <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

⁶⁷ ARTELEKU. <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

Félix González-Torres nació en Cuba en 1957, en 1979 se mudó a Nueva York, donde logró su plenitud artística. Falleció en Estados Unidos víctima del SIDA en 1996. Fue uno de los tres integrantes del colectivo de artistas Grupo Materia, que periódicamente organizaba exhibiciones orientadas hacia temas sociales.

El artista declaró que sus referencias intelectuales se hallaban entre Benjamin, Barthes, Foucault, Borges,... reconociendo que sus ensayos escritos le dieron libertad para ver. En su trabajo, González-Torres recodifica las imágenes y formas simples propias del vocabulario minimalista dotándolas de profundidad emotiva. Su obra está cargada de reflexiones sobre lo temporal, el amor, la muerte, la pérdida; y también se elabora en torno al concepto de la serialidad. Sus piezas son indestructibles en tanto que podrían duplicarse indefinidamente. Desde 1988 trabajaría en *Paper Stack Pieces*, una serie que se ha ido componiendo a partir de montículos de papel que estaban impresos con imágenes, rebordes, colores o textos, cualquiera que entrara al lugar donde se exponían podía llevarse una o más de las hojas consigo.



Félix González-Torres, *Sin título (Aparición)*, 1991. Impresión offset sobre papel.⁶⁹

⁶⁸ ARTELEKU. <<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

⁶⁹ PICSEARCH. <<http://www.picsearch.es/info.cgi?q=felix%20gonzalez%20torres&id=TTMRPcHdDXFBqO5rqnDHc4wtNMtfC40Z-gEC-PSEnWo&start=41>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].



Félix González-Torres, *Sin título (Aparición)*, 1991. Impresión offset sobre papel.⁷⁰

En 1989 comenzará a trabajar en *Billboards*, nos mostrará a través de vallas publicitarias temas de carácter personal donde el contexto, que es público, enfatizará el contenido de unas imágenes que remiten a lo privado. En *Sin título* (1991) nos presenta una cama vacía con la huella de dos cuerpos ausentes, en este caso se pone de relieve el carácter pasajero del tiempo, hablando de la pérdida de los seres queridos, del vacío que dejan la separación, la soledad, el silencio y la muerte.



Félix González-Torres, *Sin título*, 1991.⁷¹

⁷⁰ PICSEARCH.<<http://www.picsearch.es/info.cgi?q=felix%20gonzalez%20torres&id=TTM RPcHdDXFBqO5rqnDHc4wtNMtfC40Z-gEC-PSEnWo&start=41>> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

⁷¹ PICSEARCH.<http://www.picsearch.es/info.cgi?q=felix%20gonzalez%20torres&id=g3u7Os67YYOmuhAz2M1bcEPya01L3_pwLQXgetXQE6A&start=1> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

A partir de los noventa trabajará en las *Candy pieces*, obras formadas por amontonamientos de caramelos dispuestos o no de forma ordenada; y desde 1991 construirá con cuerdas de bombillas varias piezas seriadas bajo el título común de *Light string pieces*. En *Sin título (Amantes perfectos)*, Félix González-Torres yuxtapone dos relojes que funcionan en sincronía, colgados en la pared. En algún momento la medición del tiempo será distinta y se producirá una diacronía del uno con respecto al otro.



Félix González-Torres, *Sin título (Amantes perfectos)*, 1987-1990.

Dos relojes de 35,6 cm de diámetro.⁷²

⁷² PICSEARCH.<http://www.picsearch.es/info.cgi?q=felix%20gonzalez%20torres&id=g3u7Os67YYOmuhAz2M1bcEPya01L3_pwLQXgetXQE6A&start=1> [Consulta: 10 de octubre de 2008].

Janine Antoni es una artista contemporánea que se expresa a través de la performance, la escultura y la instalación; nació en Bahamas en 1964 y actualmente reside en Nueva York. Su trabajo se centra principalmente en la noción de proceso usando las actividades propias de la vida cotidiana: la comida, el baño o el descanso, para que el espectador se sienta más próximo al discurso que éstas emanan. Los procesos estéticos que utiliza en su obra beben de las poéticas y prácticas artísticas de las décadas de los sesenta y de los setenta, en las que se produce una revisión del material físico propiciando, en el caso de los feminismos, la recuperación e inserción de las artes menores como un procedimiento más en el quehacer artístico; así se entiende la importancia del tejido, la distinción del rol femenino, del devenir, del azar y del consumo en la obra de Janine Antoni.

En *Moor* (2001), la artista trenza una cuerda que se va formando gracias a objetos o pertenencias de sus amigos y parientes. La unión de estos materiales, cuyo resultado estético es producto del azar, conforma una línea que agrupa simbólicamente a todos aquellos que han intervenido en su formación.



Janine Antoni, *Moor*, 2001.

Dimensiones variables. Detalle.⁷³

Dimensiones variables. Detalle.⁷⁴

⁷³ ART:21. <<http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=107&artindex=44>> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

⁷⁴ ART:21. <<http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=108&artindex=44>> [Consulta: 11 de octubre de 2008].



Janine Antoni, *Moor*, 2001.

Dimensiones variables. Detalle.⁷⁵ Dimensiones variables. Detalle.⁷⁶



Janine Antoni, *Moor*, 2001. Dimensiones variables.

Vista general.⁷⁷

En la instalación *Slumber* (1994), un electroencefalograma (EEG) registra los movimientos oculares (REM) que corresponden a los periodos de sueño de la artista, que duerme junto a la obra en el lugar de exposición. De día Antoni usará el gráfico REM para tejer el patrón que se grabó la noche anterior en la manta, formada por jirones de su camisón, que la tapa cuando duerme. Esta pieza se ha instalado en seis lugares diferentes, y en todos ellos la estancia donde se ubicaba la obra, se abría

⁷⁵ ART:21. <http://www.pbs.org/art21/artists/antoni/art_moor/art4.html> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

⁷⁶ ART:21. <http://www.pbs.org/art21/artists/antoni/art_moor/art3.html> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

⁷⁷ ART:21. <<http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=112&artindex=44>> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

durante el día y se cerraba por la noche. El espectador podía ver cómo Antoni tejía la manta durante el tiempo que permanecía abierto el espacio expositivo.



Janine Antoni, *Slumber*, 1994. Vista general de la instalación.⁷⁸



Janine Antoni, *Slumber*, 1994.
Tejiendo de día.⁷⁹



Janine Antoni, *Slumber*, 1994.
Detalle de la onda REM.⁸⁰

⁷⁸ <http://bp2.blogger.com/_E0wZAi9RzQU/Rm1IkjcRYcI/AAAAAAAAAbg/on48iaGrhio/s1600-h/244620.jpg> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

⁷⁹ <<http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/saltz/Images/saltz10-2-5s.jpg>> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

⁸⁰ <http://www.pbs.org/wnet/egg/images/picture_antoni.jpg> [Consulta: 11 de octubre de 2008].

II.2.2. Tiempo sensible: la forma del proceso. El azar y la previsión.

El proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO* utiliza en su planteamiento la experiencia temporal del sujeto aquejado por la aceleración, sometido a ella por la dinámica de la sociedad occidental; éste requerirá de un tiempo hecho a su medida para lograr la emancipación individual. Con este motivo la lentitud empleada en el proceso de trabajo, ligado a la técnica y al pensamiento, se conjugan en una trama de correspondencias imprescindibles. Es de esta manera como la obra artística que conforma el proyecto se centra en *el cómo se hace a sí misma*. A partir de este planteamiento común a las distintas obras expuestas, el discurso de cada una de ellas se enriquece en modos y en complejidad, estimulando su desarrollo y diferencia.

Como ya hemos visto, el origen del fundamento discursivo de la propuesta que hacemos viene dado por el conflicto que se produce entre el tiempo económico, medido en tanto que valor de cambio (vendible) y el tiempo vivido entendido como valor de uso (indivisible, irreplicable e intransferible) de cada cual. Desde el hacer individual⁸¹ de la obra que integra este proyecto intentamos contribuir al aumento del tiempo en el que la sociedad se *produce* a sí misma; es decir, pretendemos dar un aporte desde la esfera de la cultura (donde ubicaríamos el arte) que de alguna manera presente la necesidad de una reducción del tiempo mercantilizado (instrumento del sistema económico). Usamos pues, el arte, como plataforma para este enunciado por la adecuación que respecto al mismo tiene, tanto a nivel social como individual. Los argumentos con los que construimos el entramado conceptual y emocional de las obras presentadas son producto de la reflexión obtenida sobre la experiencia del tiempo de trabajo en el sujeto dentro de un contexto laboral y dentro del contexto de la práctica artística. De modo

⁸¹ Es un hacer individual, pero no en sentido estricto, como veremos en la Serie: *Reliquias del tiempo*, donde necesitamos de la presencia activa de otras personas.

simultáneo también se produce, en la vivencia del hacer, un pensamiento que vincula éste a lo social; pues sabemos que el arte forma parte de la esfera de la cultura y que se construye a partir de un conjunto de individualidades relacionadas entre sí (un grupo social). Por eso mismo hablaremos más abajo del papel que juega el espectador respecto a la obra. Según el parecer de Rainer Werner Fassbinder, *lo que no somos capaces de cambiar debemos, por lo menos, describirlo*: siguiendo en esta línea y a través de la obra, intentamos transmitir desde experiencias individuales, un mensaje que es, según creemos, de interés social.

La duración del trabajo empleado lo constituye una planificación del tiempo elegida *ad hoc*, en el proceso, la paciencia y la lentitud son cualidades que cobran una importancia sustancial: en contraste con el ritmo temporal circundante, requerirá de la primera; la segunda lo contrarresta, es la alternativa que se propone a la constricción temporal. La obra se traza con una intención de continuidad en su permanencia, cada día se dedica una porción de tiempo a cada una de las piezas que formarán parte de la exposición. Se concede así, a la noción abstracta del tiempo, dimensiones sensibles (longitud, peso, espacio, apariencia) para hacerlo entendible, comprensible, físicamente perceptible y asimilable⁸², ya que resulta curioso observar que cuando cosificamos las abstracciones éstas parecen recuperar su verdadera importancia.

La dinámica de trabajo que traza el proceso de conformación de cada obra es aparentemente repetitiva, son movimientos mecánicos de vaivén, automatismos; sin embargo la incertidumbre o el azar mantienen en todo momento, durante el proceso, una tensión creativa traducida en una satisfacción potencial. La elaboración de cada pieza no será, pues, un acto mecánico, se busca esta mecanicidad precisamente para salir de

⁸² A diferencia de lo que Elliot Jaques afirma en su ensayo *La forma del tiempo*, Barcelona, Paidós, 1984. Según él, la reificación del tiempo nos induce a error porque lo cosificamos, y con ello le atribuimos calificativos que se refieren a concreciones de las que carece.

ella a través del pensamiento, para producir un efecto de espiral que puede desarrollarse libremente en una especie de soliloquio al desviar nuestra atención completa de la actividad en la que se halla centrada. Ésta es una deriva necesaria en la que la asociación libre de ideas se constituye como el fermento de posteriores acciones; es un medio de escape en virtud de la unión merecida entre las obras y el cúmulo de experiencias y reflexiones que tienen lugar mientras se hacen.

De diferentes modos en cada pieza, podemos contemplar la traslación de un fenómeno temporal dentro de una forma expresiva espacial tal y como sucede con el cuerpo y los demás seres vivos: que envejecen. Esto no es un intento de detener el continuo acontecer para estructurarlo, como hiciera la cronofotografía de Marey y Muybridge⁸³, ya que entendemos, como afirma Bergson, que nuestra conciencia en devenir de la situación actual inmediata sólo se puede formular de manera retrospectiva, y si este hecho lo realizamos con una finalidad predictiva, cuando volvamos de él, la vida y el universo ya habrán seguido su curso.

Se presentan obras en transición constante, como la vida misma, creciendo y disminuyendo con la participación -o la falta de – cada uno de nosotros. El que las obras estén *inacabadas* es, de hecho, uno de los fundamentos pretendidos de su discurso; algunas se construyen a partir de fragmentos que podrían continuar añadiéndose en otras. La continuidad entre ellas viene dada por el uso que se hace del concepto de serialidad, es decir: varias esculturas realizadas con independencia entre sí, pero que se constituyen como conjunto de una serie por su similitud conceptual y porque están regidas por los mismos principios metodológicos. La necesidad de enfatizar la noción de tiempo en la representación de las obras que se plantean quiere poner de manifiesto la

⁸³ La cronofotografía es una técnica fotográfica que consiste básicamente en registrar en una placa única las diferentes fases del movimiento. Fue ideada en 1882 por Étienne Jules Marey para estudiar, en un principio, el galope de los caballos. Posteriormente, Muybridge colaboró con Marey desarrollando sus estudios de secuencias fotográficas con análisis de los movimientos humanos.

insuficiencia de la dimensión espacial como matriz exclusiva de las operaciones artísticas.

La situación, el comportamiento, el proyecto, todo el trabajo que precede y acompaña a una acción, a la ejecución de una obra y por tanto a una reflexión posterior, es tan importante y decisiva como los factores estéticos que responden a su epidermis, a cómo ésta se nos muestra, a su visibilidad. Ese carácter de lentitud, de mimo y de entrega propio del trabajo que mostramos, se aprecia durante un proceso encadenado cuyos eslabones alternan idea, pensamiento y conclusión.

La representación procesual de las obras en su variable expositiva nos permite evidenciar que éstas “no son ser, sino devenir”⁸⁴. Quizás, esta afirmación, un tanto abrupta de Adorno, define en síntesis lo que se ha expuesto: “ninguna obra puede tener contenido, sino por medio de su propia apariencia, en su propia configuración”.⁸⁵ Si lo aplicamos a la obra artística, en esta misma línea Manuel Jiménez Redondo⁸⁶, en su introducción a la *Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, nos muestra al filósofo alemán en su progresión sobre los fundamentos kantianos diciéndonos que “esos conceptos puros pueden exponerse *in concreto* cuando se los aplica a los fenómenos, a lo que se nos da en la sensibilidad, pues en ellos tienen la materia para convertirse en concepto de la experiencia, concepto de la experiencia que no es sino un concepto del entendimiento *in concreto*”⁸⁷.

La importancia que le damos aquí al aspecto estético-formal está impulsada por una pretensión de seducción, será fundamental atraer la atención del espectador a través de la propuesta estética presentada, y a partir de esto la dimensión temporal consistirá en la dialéctica que resulta

⁸⁴ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980. pág. 232.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 145.

⁸⁶ Catedrático de Filosofía en la Universidad de Valencia y traductor de Habermas en España.

⁸⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2006. pág 78.

de la búsqueda insistente del fundamento de su discurso. De alguna manera la obra juega todo el tiempo con nuestra mirada de un modo explícito por la elección de lo que nos muestra o nos oculta sugiriéndonos una búsqueda que urdirá sus propios accidentes según la matriz simbólica en la que se asiente, es decir, dependiendo del código cultural de una sociedad cualquiera dada y, en particular, del sujeto que participe de ella. Las correspondencias entre las formas de lo visible con la narración interna que se pretenden activar en el espectador, son pieza clave en la hermenéutica de la obra. En esto consistiría la comunicación artística del pensamiento, en la que se asocia un tiempo a la palabra pensada y otro a la imagen, siendo la reconstrucción de estos dos enunciados el mensaje. Hablamos aquí, de un tiempo fragmentario que se aparta de la lógica discursiva, es un tiempo no lineal, desarticulado que habrá que organizar.

Entendemos que, cuando el primer golpe de vista desencadena la narración interna en el espectador, se genera una puesta en marcha de lectura temporal cíclica, esto es; del objeto al espectador, del espectador al objeto. Esta experiencia, será subjetiva en tanto que sólo participa un sujeto y es *per se*. Podemos entender el tiempo que el espectador emplea en generar su propia reticulación textual en base a lo percibido como si se tratara, usando la expresión de Jorge Ruiz de Santayana⁸⁸, de un *ahora en viaje*, ya que estas reflexiones vienen a provocar un desplazamiento respecto de lo convencional. Thomas Mann, en *La montaña mágica*, se refiere a este tipo de transformaciones que vinculan espacio y tiempo: “dos jornadas de viaje alejan al hombre (...) de su universo cotidiano, de todo lo que él consideraba sus deberes, intereses, preocupaciones y esperanzas; le alejan infinitamente más de lo que pudo imaginar (...). El espacio que, girando y huyendo, se interpone entre él y su punto de procedencia, desarrolla fuerzas que se cree reservadas al tiempo. Hora tras hora, el espacio determina transformaciones interiores muy

⁸⁸ (1863-1952) Filósofo, ensayista, poeta y novelista madrileño formado en Estados Unidos.

semejantes a las que provoca el tiempo, pero de manera alguna las supera”⁸⁹.

Una narración lineal y con progresión tendrá lugar cuando el sujeto tenga experiencias intersubjetivas, es decir, cuando intercambie, si decide hacerlo, sus impresiones con otra persona. En base a esta distinción temporal que se genera en el espectador activo se muestra la idea de un tiempo cíclico que se retroalimenta y un tiempo lineal en el que se proyecta compartido; si pretendiéramos elaborar una estructura que diera fe de ello, ésta se asemejaría a un ovillo esférico de lana. De una parte sabemos que este ovillo se constituye por un larguísimo cordel (que podríamos imaginar carente de finitud en tanto que desconocemos su medida); de otra, el aspecto general es un globo cuya superficie se teje por fragmentos de un hilo, que superpuestos, aparentan ser segmentos. Esta suerte de retícula arbitraria e irregular sería una buena imagen sobre la que proyectar la noción de simultaneidad dada en el espectador que hemos descrito como receptor/emisor de experiencias subjetivas e intersubjetivas.

El proceso de constitución y recepción de la obra de arte es un hecho de cultura de carácter dinámico⁹⁰. Es aquí donde vemos la aplicación de ese tiempo social al que aludíamos en el comienzo del apartado. Esta perspectiva dinámica y de actuación nos interesa porque promueve el desarrollo de las potencialidades creativas del que invierte su tiempo en constituir la obra, pero también de los que participan de ella, los espectadores.

⁸⁹ Alteraciones espacio-tiempo que se vinculan directamente a la compresión temporal que se da en la sociedad actual. Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 1997. pág. 14.

⁹⁰ Con un sentido un tanto diferente pero con similar raíz, Umberto Eco, ya a partir de 1962 difunde la categoría de *obra abierta* en la que hace referencia a la polisemia temporal de la misma, lo que viene a ser la multiplicidad de significados y lecturas de la obra de arte debido a la mutabilidad del contexto en el que se halle sumergida.

Si el sujeto tiene datos previos sobre lo que va a ver se genera un horizonte de expectativas que están condicionadas por su propia cultura y por el contexto que habita; si bien esta visión, llevada a extremos exagerados, nos aboca a un radical pensamiento posmoderno en el que todo pasa a relativizarse; es cierto que sendos factores no han de descuidarse. Según Paul Ricoeur, un relato es una redescipción de la realidad, de manera que no se refleja la realidad, sino que ésta es reconstruida a partir de un modo de ver, esto es, un juego de realidades aparentes en tanto que percibidas y mostradas por los sujetos y su subjetividad. Siguiendo a Ricoeur, no se busca o se enuncia en la obra una interpretación única y verdadera que se esconde bajo la invulnerabilidad de lo objetivo; pues no la hay (siendo más los factores que influyen en ello y no reduciéndose exclusivamente a un cambio de contexto). Se tratará, en todo caso, de que el espectador brinde su tiempo de ocio, que sea activo, que reflexione y madure sus conjeturas, que no se quede encallado en la indiferencia, que sea capaz de abstraerse de la contaminación externa a la que se halla sometida la contemplación de la obra de arte.⁹¹

En estos términos David Hume, filósofo que suele vincularse al empirismo escéptico, entendió que ser un buen espectador u observador requiere del esfuerzo necesario que conlleva el desarrollo de las cualidades perceptivas. En su libro *La norma del gusto y otros ensayos*⁹², Hume diferencia entre el gusto personal y el criterio; según él, el gusto personal estará influenciado por preferencias personales, inocentes e inevitables; y es labor de quien quiera adoptar criterio, eliminar esto con la práctica, la perfección del sentimiento delicado y el desprendimiento de los prejuicios. Esta anotación sobre lo que Hume escribió nos sirve para

⁹¹ A diferencia del cine y la literatura, que sí disponen de un *ritual* preparatorio, la contemplación de la obra de arte en museos y galerías se halla interceptada por varios factores que compiten con la atención del espectador, que ha de esforzarse todavía más, si cabe, para entablar un diálogo con lo expuesto. En el cine, la disposición de las butacas y la oscuridad que precede a la proyección de la película benefician que el público se centre en su cometido; y en lo que respecta a la literatura, es el lector quien decide el momento, pero también tiene la oportunidad de elegir el lugar idóneo.

⁹² David Hume, *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1998.

caer en la cuenta de que ya en el siglo XVIII se abordaban en las nociones de estética los términos de objetividad y subjetividad y la implicación del sujeto en ambos poniendo en duda o dando por válido, que no por verdadero, cualquier enunciado emitido por éste según los fundamentos que adoptase. También hoy, artistas como Louise Bourgeois, se pronuncian de la siguiente manera: “Para comprender el lenguaje o el vocabulario de un artista determinado, en un modo no descriptivo, la actitud del espectador debe ser atenta, con deferencia, resistencia y paciencia, y no me importa si no la comprende con facilidad: a medida que el tiempo pase, la gente verá cosas nuevas en la obra, cosas que el artista no puso o no supo que las había puesto en ella, las sucesivas analogías o asociaciones de los temas hacia los símbolos serán leídas y reinterpretadas”⁹³.

Según muchos teóricos, historiadores, críticos y curadores, el arte conceptual desplaza el interés por la “obra” hacia el interés por el proceso de su ideación o de su conformación: lo que desemboca en el cuestionamiento de la “obra de arte” primando la teoría y el pensamiento en detrimento del objeto. Sin embargo lo que aquí nos ocupa no es la puesta en duda de la obra de arte, sino el ensalzamiento del discurso y del proceso como una parte más del objeto artístico. El objeto es una referencia directa al proceso, es un vestigio de lo que tuvo lugar, una prueba, un recuerdo, un dato que nos permite dilucidar o deducir lo que lo precedió o lo que podría sucederle.

La obra será la síntesis generada entre el objeto (o la parte visual) y el discurso; será pues, el instrumento necesario para efectuar y entender, a posteriori, el suceso. Lo formal vendría a ser en el arte, para el espectador o el artista, lo mismo que en ciencia la naturaleza para el científico: un ítem de observación sobre el que reflexionar; como bien nos

⁹³ Louise Bourgeois, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002. pág. 22.

ilustra Jorge Wasengberg en su ensayo *La rebelión de las formas* citando la famosa metáfora de Richard Feynman: “La idea de Feynman es comparar al entrañable mirón de partidas de ajedrez de un café con un científico volcado en el intento de comprender el mundo. Supongamos que el mirón, por lo menos al principio, no tiene idea de cómo funciona el juego. Lo mismo le ocurre, poco más o menos, al científico que afronta una nueva investigación. Pues bien, no es descabellado pensar que el primero, tras mirar cientos de partidas, llegue a descubrir todas las reglas del ajedrez, ni que el otro lo haga con las leyes de la naturaleza si atiende al comportamiento de la realidad”⁹⁴. El espectador no ha de buscar normas o leyes en la obra que contempla, pero sí ha de intentar comprenderla a través de la observación que es precedida por la emoción⁹⁵, y es en este punto en el que la metáfora citada por Wasengberg resulta ser apropiada. Reiteramos, lo que nos interesa de la aportación del arte conceptual es que éste, además de ser percibido, ha de ser interpretado y gracias a tal hecho podemos afirmar que el arte es conocimiento, ya que precisará del comportamiento mental humano tanto en el caso del artista como en el caso del espectador que lo percibe.

En *HACIENDO TIEMPO*, el interés por explicitar los procesos formativos de la constitución material de la obra genera significados añadidos y riqueza a un discurso que permanecerá vivo gracias a su versatilidad. La obra, que se inicia como un ensayo exploratorio, es una propuesta o un proyecto abierto que vive en la deriva del azar y a su vez descansa sobre la apariencia de la previsión que se infiere de su carácter repetitivo. La acción de la previsión entronca con el azar y la determinación; si la norma del desarrollo de la previsión se enraíza en las leyes objetivas de la realidad que asimilamos por su continuidad repetitiva

⁹⁴ Jorge Wagensberg, *La rebelión de las formas*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005. pág. 30.

⁹⁵ La psicología experimental afirma que la emoción precede al conocimiento, si nos basamos en ello, hemos de señalar que la manifestación emocional (el común me gusta o no me gusta), es previa a la búsqueda de los porqués. Esta búsqueda se verá influenciada por la intensidad con que se dé lo anterior; y por ello consideramos que no debemos dejar de preocuparnos del aspecto que tenga una obra.

(en efecto, comprobamos una y otra vez que es así), entonces nos sentimos seguros al vaticinar la potencialidad del futuro; sin embargo, el futuro no es algo que ya exista o al menos no alcanzamos a conocerlo, y es por ello que consideramos lo aleatorio como un punto de inflexión, el toque de lo inesperado que da un giro a las leyes que creemos que establecen los sucesos cotidianos, que se suceden igual una y otra vez.

Nietzsche, en su idea del eterno retorno nos apunta que la repetición de los acontecimientos se producirá hasta el infinito: paradigma de la determinación y emblema de la suspensión del azar. Todo lo que se repite o retorna se convierte en rutina y los acontecimientos quedan desprovistos de su importancia, ya que todo hecho rutinario es corriente, común y lo consideramos normal dejando de sobresalir por no ser único o señalable. Milan Kundera subvierte la deducción expuesta gracias a un enfoque distinto de la dimensión temporal y apunta que debido a la idea del eterno retorno “las cosas aparecen de un modo distinto a como las conocemos: aparecen sin la circunstancia atenuante de su fugacidad”⁹⁶, lo que sólo ocurre una vez es perdonable, es posible olvidarlo.

⁹⁶ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 2001. pág. 12.

Capítulo III. Proyecto expositivo: *HACIENDO TIEMPO*.

III.1. Análisis de cada obra.

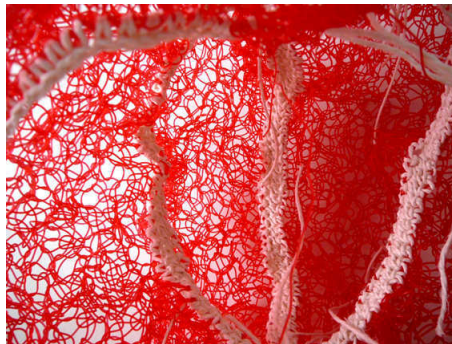
Consideramos la particularidad de cada obra, y en el análisis que hacemos de cada una de ellas nos referimos a las características con las que trabajamos: los materiales empleados, las técnicas utilizadas, el lugar de su realización, etc. También anotamos las reflexiones que nos han llevado a hacerlas siguiendo un pensamiento concreto, o un movimiento instintivo del que tan sólo percibíamos su fuerza. Por estos motivos hablaremos de fundamento discursivo: entendiendo esta expresión como la base textual de la que parte la obra, que es contingente en tanto que vista por unos o por otros, en contextos y circunstancias variadas.

Nos situamos lejos del producto acabado pues no deseamos acotar ni interferir en el tejido narrativo de la obra, antes nos interesa la acción que conduce al objeto. Se darán pues, varias interpretaciones puntuales: en primer lugar antes, durante y después del proceso de trabajo y en segundo lugar cuando se produzca la participación del espectador. En ambos casos interpretar quiere decir releer el discurso, por tanto rescribirlo si cabe, es de esta manera como se enriquecerá el contenido de la obra, su significación simbólica.

Llegados a este punto nos gustaría señalar que el orden en el que se siguen las obras en su análisis, se corresponde con el orden en el que éstas serían contempladas durante el recorrido del espacio expositivo. En el apartado que dedicamos al espacio elegido para la exposición del proyecto *HACIENDO TIEMPO* especificaremos cuáles son las características del lugar de exposición, las necesidades de montaje, así como el porqué del orden propuesto en la distribución de las piezas.

III.1.1. Serie: *Cómo crece el deseo*.

Esta obra aumenta en el tiempo de forma arbitraria: no está sometida a un proyecto determinado sino que se desarrolla por el mero hecho de desear o no su crecimiento en un momento dado. Cada uno de los cuerpos inflamados que se añade a la pieza forma parte de la serie fotográfica que recoge algunos momentos de la ejecución evidenciando el proceso de cambio que experimenta la obra al añadir más y más volúmenes.



Vista detalle. Volúmenes tejidos con hilo de pescar rojo y cuerda de lino blanqueada.

Serie: *Cómo crece el deseo*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.

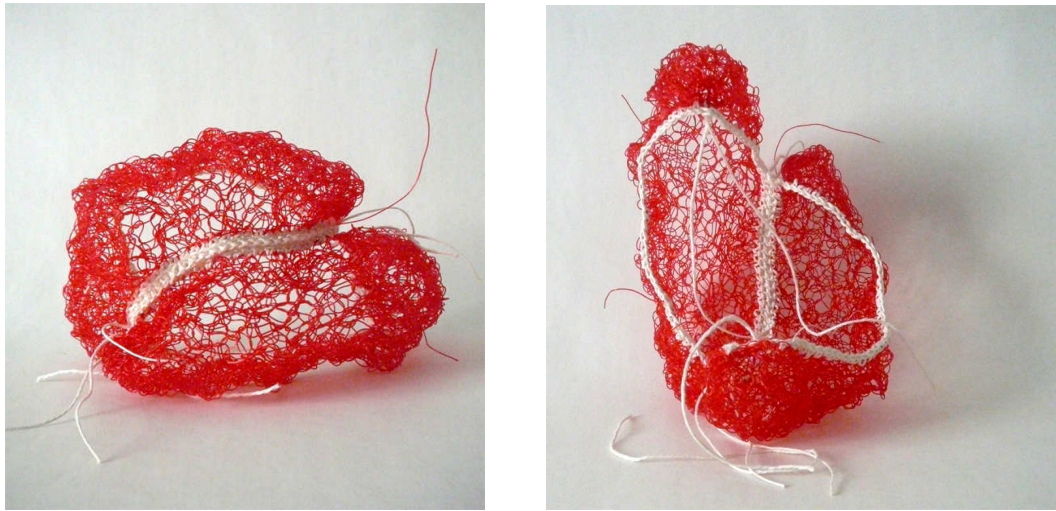
La sugestión desconcierta, la pulsión desordena: esto es lo que la corriente literaria del realismo mágico provoca en la complejidad de su estructura, que lo es no por un afán superficial de crear una dificultad gratuita, sino por su contribución a eliminar las diferencias que presenta nuestra mente entre realidad e irrealidad para, una vez abandonada la concepción lógica que expresan estos conceptos, poder acercarse de una manera más profunda al mundo de lo ficticio. Es una preocupación estilística, partícipe de una visión "estética" de la vida que no excluye la experiencia de lo real.

Esta pieza se caracteriza, con respecto a las otras, en la absoluta libertad de hacer ya que nada está planeado de antemano y las decisiones son tomadas en el mismo momento en que se realiza la obra. Su finalidad no es la de suscitar emociones, sino más bien expresarlas. El deseo, que en palabras de Zambrano es un *derramarse sin cauce*, nos aparece descrito en una de las diez novelas que Italo Calvino empieza con la idea de no acabar: “A veces me asalta un deseo absurdo: que la frase que estoy a punto de escribir sea la que la mujer está leyendo en ese mismo momento. La idea me sugestionaba tanto que me convenzo de que es verdad: escribo la frase a toda prisa, me levanto, voy a la ventana, asesto el catalejo para comprobar el efecto de mi frase en su mirada, en el pliegue de sus labios, en el cigarrillo que enciende, en los desplazamientos de su cuerpo sobre la tumbona, en las piernas que se cruzan o se extienden. A veces me parece que la distancia entre mi escribir y su leer es incolmable, que cualquier cosa que escriba lleva el sello del artificio y de la incongruencia (...). A veces me convenzo de que la mujer está leyendo mi *verdadero* libro, el que hace mucho tiempo debería escribir, pero que no lograré jamás escribir, que ese libro está allá, palabra por palabra, lo veo al final de mi catalejo pero no puedo leer lo que está escrito, no puedo saber lo que ha escrito ese yo que no he conseguido ni conseguiré ser. Es inútil que me siente ante mi escritorio, que me esfuerce por adivinar, por copiar mi verdadero libro leído por ella: cualquier cosa que escriba será una falsificación respecto a mi libro verdadero que nadie salvo ella leerá nunca.”⁹⁷

En el hacer pues, encontramos el placer de una acción que no otra cosa que impulso, pulsión que activa y conforma una manera de ser: la de convertir el tiempo “que se derrama” en tangible aparición, lo extraño se vuelve por proximidad y por sugestión en la imagen perdida de la memoria, del difuso recuerdo almacenado, del fenómeno que emerge suplantando al real. Al mostrar las fotos del proceso vemos en cada una

⁹⁷ Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002. pág. 182.

de ellas cómo se aprecia el crecimiento aleatorio y continuado de la obra constituyéndose, estas imágenes, como su parte seriada. En la exposición colocaremos las fotografías del objeto yuxtapuestas horizontalmente en la pared como una reiteración del hacer la pieza escultórica en proceso.



Imágenes del proceso.

Serie: *Cómo crece el deseo I*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Imágenes del proceso.

Serie: *Cómo crece el deseo II*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Imágenes del proceso.

Serie: *Cómo crece el deseo II*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Imágenes del proceso.

Serie: *Cómo crece el deseo III*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Imágenes del proceso.

Serie: *Cómo crece el deseo IV*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Imágenes del proceso.

Serie: *Cómo crece el deseo V*. Rocío Garriga Inarejos. 2008.

III.1.2. *La cama viuda*.

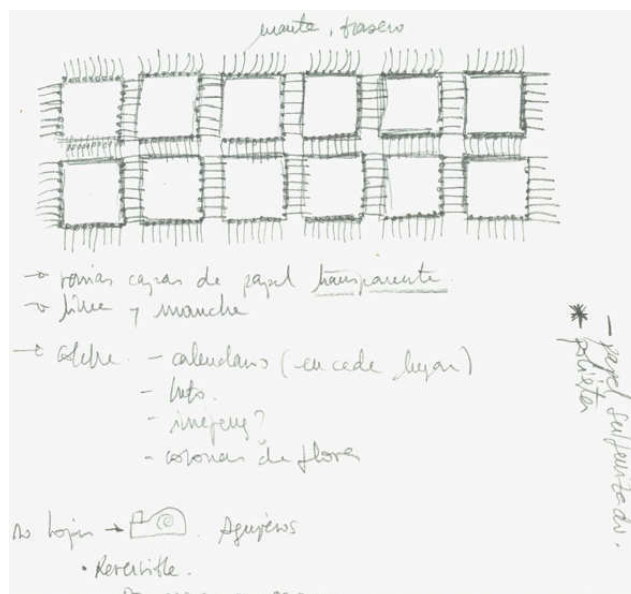
El discurso de esta obra se *teje* sobre la colcha que viste o vestiría una cama que no está presente, que no existe. El elemento principal, el sustantivo, se ha omitido en la representación de la obra; es decir, la cama. La omisión es la que construye, a partir del escenario poético del título, el fundamento discursivo con el que ha sido elaborada la colcha. La cama está viuda, no tiene sujeto que la ocupe con sus sueños; por eso reside ausente. María Zambrano nos dice que “el ser humano mientras duerme es un peso que vive una cosa, un trozo de materia donde la vida está encerrada. Encerrada y reducida, sumergida en la materia y aislada por ella; también protegida”⁹⁸, sin embargo (añadimos nosotros), también vulnerada por no estar en estado de alerta latente. El ser, al despertar de sus sueños, se incorpora, y entra “en el propio cuerpo, y entrar en ese otro cuerpo de la vida; extraño cuerpo que no tiene contorno, ni figura enteramente visible, cuya presencia es fluir, cuya manifestación primaria es seguirse. Incorporarse, cuyo sentido trasciende la acción de entrar en posesión del propio cuerpo, porque es entrar a formar parte de una totalidad que sólo deja ver un fragmento, a su vez, fragmentario. Un fragmento que encajamos en una continuidad supuesta e invisible.”⁹⁹ Podría darse que este ser que no es, por causa del devenir, sea aquel que deja la cama viuda. El sueño, la fantasía que dormimos o la esperanza que se atisba en el futuro nos invitan a esperar que el tiempo pase ya bien sea pasiva o activamente.

En *La cama viuda* la espera se describe en una letanía de números que rítmicamente se materializa en cada uno de los módulos que forman la cubierta del lecho extinto. Cada uno de ellos (cuadrados de 9,5 cm. de lado) está compuesto por la agrupación de 5 imágenes superpuestas. Las imágenes gráficas están formadas por números que, o bien aparecen

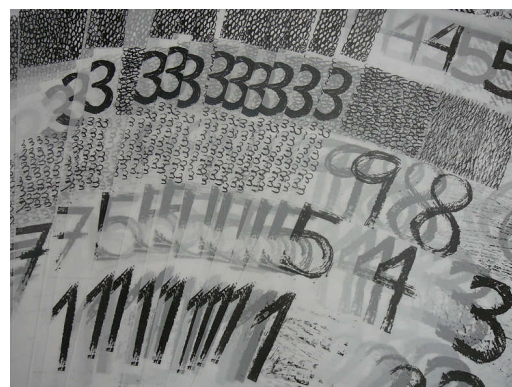
⁹⁸ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004. pág. 96.

⁹⁹ *Ibid.*, pág. 57.

solos, o se repiten varias veces en un mismo cuadrante; éstas han sido estampadas mediante serigrafía o litografía¹⁰⁰ sobre papel sulfurizado, papel de poliéster o papel de seda, todos ellos blancos y translúcidos, pero con distinta calidad de superficie.



Dibujo previo a la ejecución de la obra *La cama viuda*.



La cama viuda. Rocío Garriga Inarejos. 2008.

Imagen del proceso de estampación en el taller.

Impresiones litográficas de los números.

¹⁰⁰ Se insolaron dos planchas litográficas con 30 cuadrantes de números en cada una de ellas; y una pantalla de serigrafía con 20 imágenes sobre números.

Que el soporte de impresión tenga estas cualidades de transparencia ha sido necesario para construir la obra; así, la superposición de imágenes que forman un cuadrante permite apreciar lo que las ha generado, como si fuera posible ver simultáneamente lo que antecede y lo que sucede, como en un palimpsesto, en el que las escrituras anteriores no son eliminadas totalmente por las ulteriores. Además las imágenes resultantes de cada módulo son diferentes en su haz y su envés, por un lado predomina el negro y por el otro el blanco, produciéndose un gradiente de saturación de lo uno a lo otro.



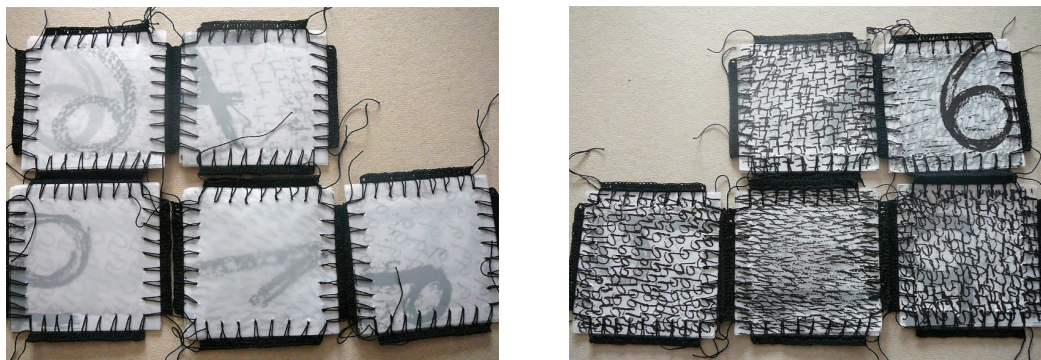
Imagen del proceso. En la fotografía se observan las diferentes agrupaciones de números. Con una aguja de coser se agujereaba el perímetro para poder tejer con ganchillo alrededor de las piezas.

La cama viuda. Rocío Garriga Inarejos. 2008.

Hablamos, pues, de una colcha que es reversible, mudable el arriba y el abajo y el antes y el después: de las sombras a la luz y de las luces a la sombra; de lo frío a lo cálido. Juan Rulfo nos dice a través de su

personaje Juan Preciado: “Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar”¹⁰¹.

Para formar la colcha se ha realizado un tejido de ganchillo alrededor de cada uno de los cuadrantes, y luego se han cosido los unos a los otros.



Imágenes del proceso. Cuadrantes unidos por el ganchillo.

La cama viuda. Rocío Garriga Inarejos. 2008.

Quizás haya sido esta etapa del proceso la que más ha durado, o ha sido, más bien, una espera larga, donde una vez más, comprobamos que el hacer le da un sentido único a la obra.

Contamos como se cuentan o como nos cuentan los números, cada uno de los cuadrantes: la colcha está formada por 300 piezas¹⁰², fragmentos; que unidos hacen o deshacen una historia en función de que ésta se lea en su anverso, la parte negra; o en su reverso, la parte blanca. Es un contar (sueño) lo que se cuenta (número).

¹⁰¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2000. pág. 122.

¹⁰² La colcha está formada por veinte cuadrantes de alto y quince de ancho. Si añadimos la longitud que suma cada unión de ganchillo las dimensiones de la colcha son de 220x170 cm.



Imagen de la colcha doblada y guardada en su caja.

La cama viuda. Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Imagen de la colcha instalada.

La cama viuda. Rocío Garriga Inarejos. 2008.

En la performance de la artista feminista Faith Wilding, *Waiting* (1971), en sus quince minutos de monólogo¹⁰³, que recita sentada en una silla, se nos describe la vida de la mujer como reacción a las acciones de los demás, esperando a que pase el tiempo; y sin embargo, el tiempo no espera: “Esperando para casarme/esperando a dejar de mantener a mis hijos/esperando a que aparezca la primera cana/esperando a que mi cuerpo se corrompa,...”¹⁰⁴ La espera es una acción pasiva, se sabe esperar cuando ya no se espera, es una metáfora del insomnio.



Faith Wilding. *Waiting*. 1971.

Performance en la Womanhouse.

Los Ángeles, 1972.

Fotografía de Lloyd Hamrol.¹⁰⁵

¹⁰³ Faith Wilding. <<http://www.andrew.cmu.edu/user/fwild/faithwilding/waiting.html>> [Consulta: 1 de octubre de 2008]. El poema completo fue publicado por *Ms. Magazine* in 1972, y en el Apéndice de "Through the Flower", por Judy Chicago. Añadimos un fragmento más extenso del mismo: Waiting...waiting...waiting.../ (...) /Waiting to scrawl, to walk, waiting to talk/Waiting to be cuddled/Waiting for someone to take me outside/Waiting for someone to play with me (...) /Waiting to menstruate/Waiting to read forbidden books/ (...) /Waiting for my first date/Waiting to have a boyfriend/Waiting to go to a party, to be asked to dance, to dance close/Waiting to be beautiful/Waiting for the secret/Waiting for life to begin Waiting.../Waiting to be somebody/ (...) /Waiting for him to notice me, to call me/Waiting for him to ask me out/Waiting for him to pay attention to me/Waiting for him to fall in love with me/Waiting for him to kiss me, touch me, touch my breasts/ (...) /Waiting to smoke, to drink, to stay out late/Waiting to be a woman Waiting.../Waiting for my great love/ (...) /Waiting to get married/Waiting for my wedding day/Waiting for my wedding night/Waiting for sex/ (...) /Waiting for some time to myself/Waiting to be beautiful again/Waiting for my child to go to school/ (...) /Waiting for something to happen Waiting.../Waiting to lose weight/Waiting for the first gray hair/Waiting for menopause/Waiting to grow wise/Waiting.../Waiting for my body to break down, to get ugly/Waiting for my flesh to sag/Waiting for my breasts to shrivel up/Waiting for a visit from my children, for letters/Waiting for my friends to die/ (...) /Waiting for things to get better/ (...) /Waiting for the pain to go away/ (...) /Waiting for morning/Waiting for the end of the day/Waiting for sleep Waiting...

¹⁰⁴ VV.AA., *The power of feminist art: the american movement of the 1970s, history and impact*, New York, Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, 1994. pág 58. Fragmento traducido perteneciente al Poema de Faith Wilding, que fue recitado durante la performance “Waiting”, en la Womanhouse, Los Ángeles. Feminist Art Program, California Institute of the Arts.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pág 59.

Jasper Johns, desde sus trabajos gráficos y pictóricos también constituyó un referente para este trabajo. El artista estadounidense es conocido principalmente por el uso de imágenes simples o triviales: un conjunto de números, el blanco de una diana, una bandera norteamericana,...Johns no se preocupa por la búsqueda de un significado específico en la imagen, lo que realmente le ocupa es crear una superficie. La forma en que trabaja Johns sugiere también relaciones con otras técnicas. En su serie de números parte de una imagen que modifica hasta conseguir una identidad completamente diferente.



1967-1981.¹⁰⁶



1967-1981.¹⁰⁷



1967-1981.¹⁰⁸

Jasper Johns. “Numbers: 0 Through 9”

¹⁰⁶ PICSEARCH. <<http://www.picsearch.es/info.cgi?q=Jasper%20Johns&id=Gb9UanEzZ-1LcRAMzXmxYeD38v7-VqddzRiz4vwYTjg&start=181>> [Consulta: 1 de octubre de 2008].

¹⁰⁷ National Gallery of Australia. <<http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=102405>> [Consulta: 1 de octubre de 2008].

¹⁰⁸ PICSEARCH. <http://www.picsearch.es/info.cgi?q=Jasper%20Johns&id=ldkbooSy1zMHbf1LvnouHESsWNQE7uqsz_7EUN11Y&start=421> [Consulta: 1 de octubre de 2008].

III.1.3. *VERANO 2006*.

Surgida entonces sin aplicación al contexto del arte, como ya indicamos en el apartado de los *II.1.Antecedentes* en el segundo capítulo; esta pieza cobra sentido al abordarse el contenido del proyecto expositivo, como imagen de la constricción espacio-temporal y prueba fehaciente de la noción de tiempo acotada en el marco laboral. Decidimos que tenga un lugar en la exposición como presencia también, del proceso creativo que ha seguido el proyecto.

Ya explicamos antes que la pieza está formada por las comandas que se acumularon en el verano del 2006 durante el trabajo que se desempeñó como cocinera. Del conjunto agrupado de todas ellas quedará la imagen de un tiempo compactado, de su despliegue¹⁰⁹ entenderemos en parte, el tiempo real ocupado.

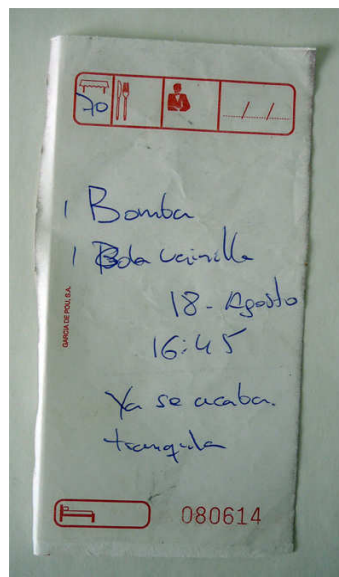
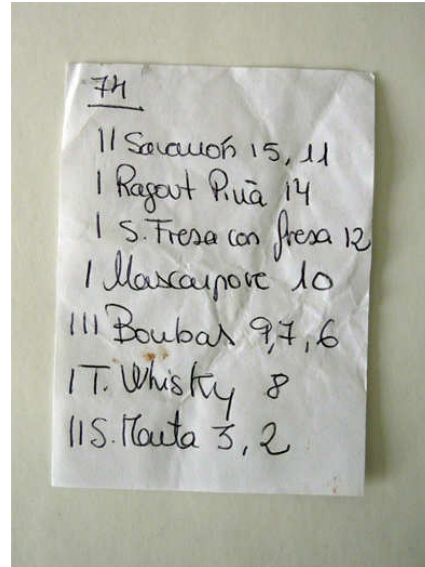
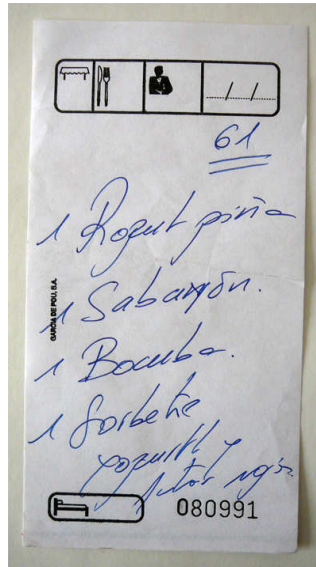


VERANO 2006 (constricción espacio-tiempo).

Rocío Garriga Inarejos. 2006-2008.

¹⁰⁹ En el espacio expositivo se ocupará todo un pasillo con las 1007 comandas sujetas a la pared con chinchetas unas junto a otras a modo de retícula. Al final del pasillo se colocará una imagen fotográfica de las notas compactadas en un paquete, es la que vemos sobre estas líneas. Las especificaciones del montaje de esta pieza las trataremos más detenidamente en el apartado que dedicamos al espacio expositivo.

En las notas podemos leer el trabajo que se desempeñó entonces, pero también podemos apreciar algunos de los rasgos de la relación que tuvimos entre los compañeros. Mostramos algunas de ellas sólo a modo de ejemplo¹¹⁰:



Algunas imágenes de las comandas originales.

¹¹⁰ A diferencia de lo que ocurre con la documentación de la obra *Pesado deber pasado*, hemos decidido no agregar un anexo para mostrar la totalidad de las imágenes de *VERANO 2006* porque la contemplación simultánea de las mismas no nos proporciona la idea de proceso que sí que intentamos transmitir con la información suplementaria que añadimos en *Pesado deber Pasado*. Los motivos de su exposición son diferentes, como ya hemos señalado, y creemos que en la presente tesis, es suficiente mostrar sólo algunas de las imágenes que formarían parte de la exposición para que el lector-espectador se haga una idea de cómo son el resto.

III.1.4. Serie: *Pesado deber pasado*.

El proceso creativo de esta pieza comienza, si fuera posible distinguir nítidamente un inicio, con el visionado de la película *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, del director coreano Kim Ki-Duk¹¹¹. La acción transcurre en medio de un lago, donde en un templo flotante conviven un maestro budista y su joven discípulo circundados por asombrosos paisajes naturales. El relato se desarrolla en una atmósfera cargada de simbología en la que las puertas, que se aíslan en el vacío, se emplean como si las paredes estuvieran presentes; son puertas que en realidad no cierran nada. No menos cargado de simbología y variables interpretativas¹¹² es el fragmento cuyo fundamento desencadenó la serie *Pesado deber pasado*. En éste asistimos a una de las escapadas del niño. Durante su paseo lastra con piedras a una rana, a un pez y a una serpiente. El maestro, que lo observa desde otro punto sin que el niño lo advierta, no impide tal acción (el sabio no condena conductas, castiga los fallos de percepción, que son la causa de comportamientos errados), sino que se servirá de ésta para educar al chiquillo atándole, en su llegada al templo, una piedra a la espalda y diciéndole que sólo la retirará cuando haya liberado a todos esos animales de la carga que les ha impuesto.

En esta película se transmite una idea temporal de circularidad: hace coincidir los momentos de la vida humana con el paso de las estaciones, de manera que asistimos al crecimiento del aprendiz y al proceso de su madurez cotejando el paralelo de este recorrido con las diversas formas en las que se nos presenta el agua (nieve, lluvia,

¹¹¹ Kim Ki-Duk, *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*. [Vídeo. DVD]. Corea del Sur-Alemania: Divisa Red, 2008.

¹¹² Si un símbolo es una representación sensorialmente perceptible de una realidad en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada, podremos entender que las interpretaciones que surjan a partir de estos símbolos son variadas y válidas, si bien fundamentadas; en su totalidad, en tanto que pertenecerán a un sujeto y su subjetividad. Como ya expusimos antes es así como podrían mostrársenos los relatos, narraciones,... como una redescipción de la realidad que será reconstruida a partir de otro modo de ver hermeneutizando el contenido de lo expuesto.

niebla...), indicativo del cambio estacional. Del mismo modo en lo que a la concepción del tiempo se refiere, sucede con el cuento borgiano de *Funes el memorioso*, en el que podemos averiguar el bucle demencial en el que entraría su protagonista si en un intento de escape, en cuanto a la facultad extraordinariamente acumulativa de su memoria, se dedicara a recordar el día anterior completo, pues esta reconstrucción le requeriría un día entero también. Ireneo Funes es el personaje de esta ficción en la que Jorge Luis Borges relata el encuentro entre un estudiante porteño y “un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj”¹¹³. Es interesante que en su juego retórico, Borges escriba que tras caer de un caballo, Funes, en lugar de perder la memoria, pierde la capacidad de olvidar¹¹⁴. Luego, postrado como queda a consecuencia del accidente, Ireneo afina sus prodigiosas capacidades y cada percepción tiene, para él; una característica única, y es inolvidable. A este personaje cronométrico “no sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”¹¹⁵, es más, ya “Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo”¹¹⁶. Además, para delirio del personaje “esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc.”¹¹⁷ Que también recordaba. *Funes el memorioso*, desde la poética de la literatura, nos

¹¹³ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. pág. 123.

¹¹⁴ Como sucede en otros de sus cuentos, Borges subvierte lo esperado y crea significado en una asociación, que por regla general, sorprende al lector. En *Los dos reyes y los dos laberintos* (Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2001) descubrimos al final que frente a la confusión que provoca, en un principio, el laberinto de bronce con grandes muros y profusas escaleras; prevalece otro tipo de laberinto sin puertas, ni escaleras, ni galerías, ni muros; que es el desierto.

¹¹⁵ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. pág. 130.

¹¹⁶ *Ibid.*, págs. 129 y 130.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 128.

presenta un personaje paralizado por la abrumadora catarata de su memoria, como si los objetos o los sucesos que recuerda detalladamente adquirieran un peso real dentro de sí mismo que impidiera su movimiento. En este sentido se enlaza con la serie *Pesado deber pasado* que representa el desplazamiento que se produce de dentro hacia fuera si convertimos el peso de las obligaciones en carga dimensionable. Como se interpretó que sucedía con las piedras de *Primavera, verano, otoño, invierno...* y *primavera*, y como ocurre con la película *Lloviendo piedras*¹¹⁸, de Ken Loach, en la que el título ya nos insinúa las dificultades en las que se verá envuelto o por las que tendrá que pasar día a día el personaje principal.

La primera impronta de esta pieza se plasmó en un boceto escultórico sin dibujos previos. Recordando las imágenes de la película de Kim Ki-Duk y cómo se hacían las trenzas de ajos, se comenzaron a trenzar cordeles a los que se sujetaban piedras envueltas en tela que simbolizaban los pesos o cargas soportadas (ahora recordadas para revivirlas en la escultura).



Boceto previo a la obra seriada *Pesado deber pasado*.
Rocío Garriga Inarejos, 2008.

¹¹⁸ Ken Loach, *Lloviendo piedras*. [Vídeo. VHS] Gran Bretaña: TRI-Pictures, 1993.

Borges y *Funes el memorioso* vendrían después. A partir de entonces se considera la posibilidad de convertir este boceto en el germen de la obra que mostramos. Se partió de la idea de seriar durante un periodo indefinido de tiempo, lo que se recordara del día anterior que hubiera resultado ser un peso; es decir, lo que hubiese supuesto un esfuerzo, una obligación o un deber, y que por tanto adquiriera esa dimensión estimable en nuestra memoria a corto plazo en la mayoría de los casos. Con este criterio se preparan unos paquetes formados por piedras que se envuelven en tela blanca. Estos sacos se cierran anudándose con un largo cordel de lino encerado, y vienen a ser aquellos pesos con los que se ha cargado.



Detalle de las piedras envueltas y anudadas con cordel.

Rocío Garriga Inarejos, 2008.

Siguiendo la continuidad incesante del tiempo, con las piedras preparadas como se ha descrito anteriormente, se está¹¹⁹ elaborando una trenza que crece cada día en función de las piedras que se añaden. La pieza constituye una progresión del pasado en el presente pues la acción realizada hoy, añadidura de un peso que hace que la trenza se prolongue paulatinamente; se elabora basada en el recuerdo de lo que se hizo ayer. Así, la trenza aumenta su longitud y su peso corpóreamente haciéndonos

¹¹⁹ Decimos ‘se está’ porque actualmente la pieza continúa en proceso ya que, hasta el momento, no se ha visto la necesidad de parar ese estado continuo en tanto que la escultura que va resultando representa esa misma continuidad.

conscientes de la carga soportada en el espacio temporal transcurrido. El beneficio de que el peso de las obligaciones sea palpable viene dado por la advertencia del poder de su presencia, que nos indica las dimensiones de la carga. En este depósito de obligaciones se trenzan los recuerdos como bien podría haberlo hecho Ireneo, con “sus manos afiladas de trenzador”¹²⁰.

La evidencia del proceso se hace patente durante la realización de la obra, pero también en la manera de mostrarla. El símil empleado que refería un ovillo de lana para hablar de las experiencias del espectador, también resulta válido aquí para ilustrar la coexistencia que se da entre pasado, presente y futuro, que muchos pensadores, sobre todo los que se ocupan de la vertiente psicológica del tiempo, defienden y comparten. En este caso, aplicado a la pieza que hemos descrito, el pasado lo constituiría por un lado, el registro fotográfico, que secuencializa o espacializa cada momento de la añadidura; y por otro, la observación de la pieza misma en toda su continuidad, en la que no aparecen diferenciados los instantes en los que se agregaron más piedras. El presente se daría en la fugacidad del momento mismo en el que se vuelven a adherir nuevos pesos, es decir, las piedras; y el futuro, la previsión formal que intuimos dado el proceso que la precede; no obstante, “todo conocimiento al que se ha llegado mediante la observación lleva incorporadas ciertas trampas”¹²¹. Nassim Taleb¹²² elaborando una adaptación estadounidense del ejemplo del filósofo Bertrand Russell (en lugar de un pollo, Taleb usa un pavo) describe así el Problema de la Inducción o Problema del Conocimiento Inductivo: “pensemos en el pavo al que se le da de comer todos los días. Cada vez que le demos de comer, el pavo confirmará su creencia de que la regla

¹²⁰ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. pág. 121.

¹²¹ Nassim Nicholas Taleb, *El Cisne Negro*, Barcelona, Paidós, 2008. pág 87.

¹²² Nassim N. Taleb es miembro del Instituto de Ciencias Matemáticas de la Universidad de Nueva York y profesor de Ciencias de la Incertidumbre en la Universidad de Massachusetts en Amherst. Ensayista, investigador y financiero, dedica sus investigaciones en torno a la dicotómica expresión de la predicción de lo aleatorio (la suerte, la incertidumbre, la probabilidad y el conocimiento).

general de la vida es que a uno lo alimenten todos los días. (...) La tarde del miércoles anterior al día de Acción de Gracias, al pavo le ocurrirá algo *inesperado*. Algo que conllevará una revisión de su creencia. (...) Su confianza aumentaba a medida que se repetían las acciones alimentarias, y cada vez se sentía más seguro, pese a que el sacrificio era cada vez más inminente”¹²³. Este es uno de los sólidos argumentos que emplea Nassim Taleb para demostrar el fenómeno del Cisne Negro, que según él es una rareza porque habita fuera del reino de las expectativas que entendemos como normales; es decir, no hemos de tomar el pasado como un apunte convincente para que tenga lugar un suceso. “La lógica del Cisne Negro hace que *lo que no sabemos* sea más importante que lo que sabemos”¹²⁴. Tanto el arte como la ciencia son disciplinas dependientes del denominado Cisne Negro (el azar), en este sentido lo uno y lo otro, si no intentan que se produzca un suceso semejante, sí que al menos celebran que ocurra porque viene a constituir un aporte o un giro en la investigación¹²⁵. En el arte, el interés por el azar ya fue demostrado por los surrealistas en general; pero en concreto, fue Stéphane Mallarmé un precursor destacado; que con su poema *Un Coup de Dés* (Un golpe de dados), contribuyó a aquellas revoluciones estéticas iniciadas en el siglo XIX. Mallarmé, que supo percibir con extraordinaria lucidez el azar como una propiedad intrínseca a la actividad creadora; nos obliga a plantearnos problemas que consideramos esenciales en el hecho artístico: como la apertura creciente de la autoridad simbólica o los límites de la libertad en el proceso.

Para mostrar la obra seriada *Pesado deber pasado* en el espacio expositivo, distribuiremos las imágenes del proceso de su conformación con un orden lógico-temporal ascendente, desde el inicio de la pieza hasta el momento actual. Cada una de ellas se designará con el número que le corresponda al momento de añadidura, el número de piedras

¹²³ Nassim Nicholas Taleb, *El Cisne Negro*, Barcelona, Paidós, 2008. págs. 87 y 88.

¹²⁴ *Ibid.*, pág. 23.

¹²⁵ Son muchos los descubrimientos científicos que se han producido a partir de una investigación que se encaminaba a obtener resultados en base a otra aplicación.

agregadas en ese momento y finalmente, el número de piedras que forman el conjunto que vemos en la imagen; así podremos leer *Serie: 2/4. 13 pesado.*, es decir; segundo momento, 4 piedras añadidas, 13 pesos en total hasta entonces.

Junto a la última fotografía se colocará la obra escultórica en el estado de proceso en el que se encuentre.¹²⁶ Añadimos abajo, resumido gracias a la elipsis producida entre las imágenes, parte de ese recorrido visual en el hacer de la pieza.¹²⁷



1/9 pesado.

10/6. 58 pesado. 22/6. 144 pesado. 31/10. 235 pesado. 40/22. 350 pesado.

¹²⁶ En el apartado dedicado al espacio expositivo especificaremos cómo se hará el montaje, cuál será el aspecto de la instalación de la obra escultórica. Respecto al soporte y medidas que elegiremos para las imágenes fotográficas, se apunta en el ítem que corresponde al presupuesto.

¹²⁷ Para ver el proceso completo ir al ANEXO DOCUMENTAL I. Serie: *Pesado deber pasado*.



52/8. 473 pesado.



64/8. 574 pesado.



76/9. 739 pesado.



88/15. 870 pesado.



100/12. 1008 pesado.



112/12. 1150 pesado.



122/12. 1261 pesado.

La calidad de las imágenes fotográficas ha dependido en todo momento de la luz que tuviera lugar en el instante de la toma. No se han querido usar apoyos de luz artificial ya que los efectos y preparativos de este sistema habrían tergiversado el motivo del trabajo; que no es otro que hacer de la obra lo cotidiano siendo el aporte de la luz natural un beneficio por ser un indicativo del momento del día en el que se añadían piedras a la trenza.

III.1.5. Serie: *De-espacio coagulado*. (602 horas)

“Hay una separación profunda entre la primera visión creativa de una obra y el resultado final (...), avanza desde la rigidez hasta la maleabilidad”¹²⁸ esta misma situación es la que se ha dado en la obra *De-espacio coagulado*.

La idea inicial se basaba en la construcción de un muro de sal que sustentara unas *gotas* hechas con plancha de metal: un muro, que por definición es duradero aquí sería efímero; y las gotas, que representan lo transitorio, constituirían lo permanente. La realización de estas gotas se basaba en unos modelos que se habían obtenido al verter cera caliente sobre un lecho de agua. Uno de los atractivos de la formación de las piezas era el reto que suponía intentar representar estas formas de pequeño tamaño con plancha de metal. Surgieron muchas dificultades a la hora de soldar los volúmenes que componían las piezas ya que la plancha era demasiado fina y por otro lado el metal limitaba la organicidad de las formas. Se pensó en trasladar ese tipo de volúmenes al bronce, pero con ello se perdía la sutura física del material y la apreciación estética variaría sustanciosamente, por eso se desestimó la opción. La necesidad que sentía por unir los fragmentos de metal me llevó a buscar otra solución en la que no se tuviera que soldar. Como se pretendía evidenciar el punto de sutura de los trozos de metal, *naturalmente se suturó* (cosió) el material, una solución formal que siempre había estado ahí: no había más que mirar los dibujos. A partir de aquí, las dificultades durante el proceso y sus alternativas pusieron en marcha otra mecánica, y el fundamento discursivo a explorar cobró vida.

Cortázar en su cuento *El diario a diario* nos relata, bajo el telón del humor, cómo se da en lo cotidiano la noción de lo inesperado: “Un señor

¹²⁸ Louise Bourgeois, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002. pág. 19.

toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde desciende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que un muchacho lo ve, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis”.¹²⁹ Justo después de esto, en la página que sigue, al inicio de una narración diferente Cortázar corrobora: “Pequeña historia tendente a ilustrar lo precario/de la estabilidad dentro de la cual creemos existir,/o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones,/azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver”.¹³⁰ También su *Historia verídica* versa sobre el mismo postulado, donde un hombre, al que se le caen las gafas al suelo descubre al recogerlas que, afortunadamente no se han roto; decide, debido a la advertencia, ir a comprar un estuche para protegerlas; sin embargo, una hora después se le cae el estuche y las gafas quedan rotas, “a este señor le lleva un rato comprender que los designios de la Providencia son inescrutables y que en realidad el milagro ha ocurrido ahora”.¹³¹ Es así como en literatura se nos describe el acontecer de los cisnes negros que define Taleb y que para el arte, en algunos casos, proporcionan el consejo de la búsqueda.

¹²⁹ Julio Cortázar, *Cuentos Completos/1 (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 1998. pág. 446. Si hemos citado el texto completo se debe a que la comprensión de su final se asienta sobre la descripción de los actos repetitivos que lo preceden.

¹³⁰ *Ibid.*, pág. 447.

¹³¹ *Ibid.*, pág. 456.



Imágenes del proceso. Estas son dos de las piezas que resultaron de los vertidos en cera que se realizaron. Se buscó la forma mediante el azar. Luego se seleccionaron algunas de las piezas resultantes y se ejecutaron dibujos sobre ellas para comprender cómo se habría de distribuir la construcción de estos modelos para llevarlos al metal.

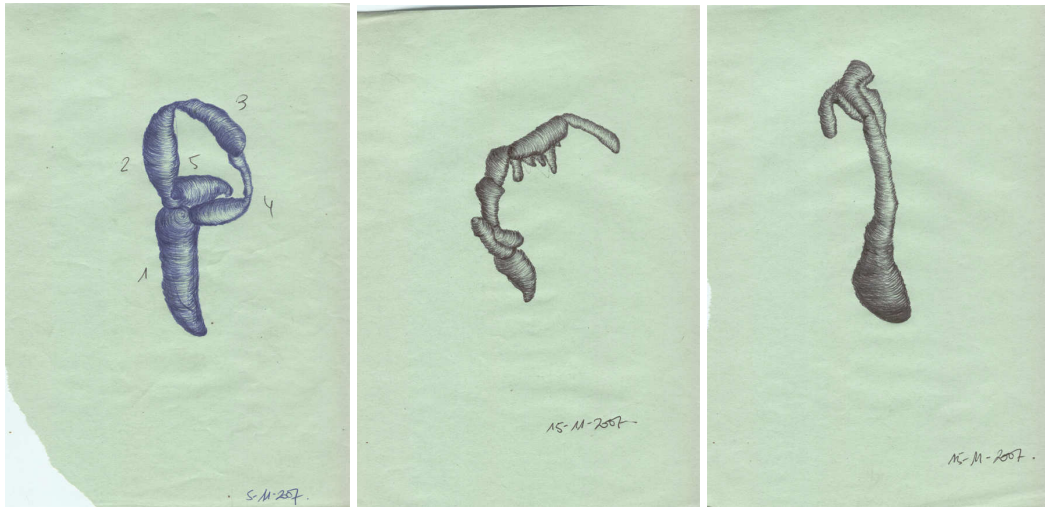
Las dimensiones de estas piezas no sobrepasan los dos centímetros.

Bocetos previos a la Serie: *De-espacio coagulado*. Rocío Garriga Inarejos. 2007.



Imágenes del proceso. Primer dibujo de tanteo.

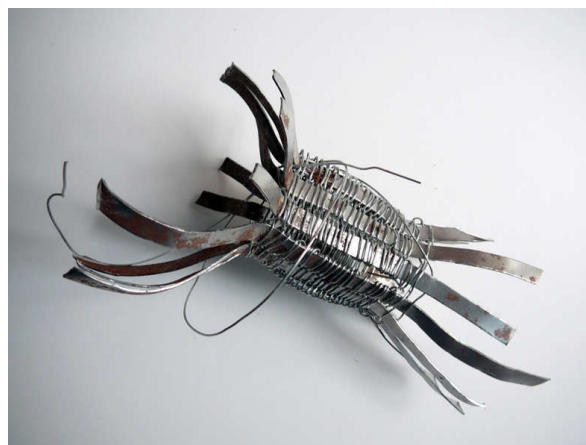
Bocetos previos a la Serie: *De-espacio coagulado*. Rocío Garriga Inarejos. 2007.



Imágenes del proceso. Cada uno de estos dibujos se corresponde con las formas que se deseaban realizar en metal. En el primero de ellos se distinguen las partes en las que se dividiría el conjunto de la pieza.

La ilusión de volumen en el plano se ha realizado a través de líneas horizontales que se superponen unas sobre otras. El aspecto de la superficie se aproximaría más a la solución formal en la que, en lugar de soldar el metal, se teje.

Bocetos previos a la Serie: *De-espacio coagulado*. Rocío Garriga Inarejos. 2007.



Imágenes del proceso. Una propuesta para solucionar los inconvenientes de la soldadura y la limitación formal de las planchas de metal para conseguir la organicidad de los volúmenes.

Bocetos previos a la Serie: *De-espacio coagulado*. Rocío Garriga Inarejos. 2007.



Imágenes del proceso. Metal *suturado*. Se aprecia la correspondencia formal que ya subyacía en los dibujos previos.

Bocetos previos a la Serie: *De-espacio coagulado*. Rocío Garriga Inarejos. 2007.

Las piezas de metal que se empezaron a construir en un principio eran huecas, ahora esta cualidad constituía una necesidad.

Desde espacios ajenos y desconocidos se entrecruzan el pensamiento y las palabras, igual se articula la trama del tejido: son líneas continuas que se traban, pero que también se intersecan en nudos ordenados por el tiempo de lo acompasado. Es como en el orden de las reglas religiosas que describíamos en el primer capítulo; y de lo que esta obra se nutre. Dentro de esa actividad monótona, aparentemente inalterable y reiterativa; parece que el mundo esté vacío de acontecimientos, de contacto, de trato y de relación; pero está lleno de introspección.

Estas piezas son pedazos de tiempo, que a intervalos pausados, se han coagulado despacio formando unos receptáculos que abrazan el tiempo que se ha empleado en hacerlas; es decir, el tiempo de la

construcción de los límites de este espacio se ha contabilizado, de manera que esa porción de espacio raptado responderá al tiempo empleado en acotarlo. Lo que aquí se muestra no es una espacialización del tiempo, sino un *tiempo espacializado*. Cada una de las piezas que componen la serie¹³² tendrá su propia identidad, y éstas se denominarán con el santo que corresponda, según el calendario católico, al día del inicio y al día del fin de su ejecución¹³³, seguido del número de horas en las que se ha desarrollado la pieza.

El que la carcasa de estas piezas sea de cobre no es algo casual: el cobre es uno de los metales cuyo valor está fuertemente sujeto a las leyes de la oferta y la demanda por sus aplicaciones en el mercado. El valor del tiempo empleado se mercantiliza en tanto al valor del material de ejecución.

A continuación mostramos en imágenes las piezas que componen la serie hasta ahora. En su exposición, algunas se colocarán colgadas en la pared, y otras se pondrán directamente en el suelo.

¹³² Como en el caso de la obra *Pesado deber pasado* también ésta queda abierta, es decir, la serie seguirá aumentando su número de piezas y el número de horas de su conjunto; sin embargo, cuando alguna de las piezas deje de formar parte de la serie (en el caso de que sea adquirida por otro) en el título figurará, además, la resta de esa porción de tiempo que ya no pertenezca al conjunto. Así, si se extrapola una de las piezas o varias del conjunto de la serie, no se tendrá más que una porción del tiempo total, como sucede con las relaciones humanas, que están condicionadas, en parte, por la concesión de parcialidades temporales que se comparten.

¹³³ En ANEXO DOCUMENTAL II. Santoral., se adjunta el santoral católico que se ha utilizado hasta ahora y que se seguirá usando para dar nombre a cada una de las piezas.



Serie: De-espacio coagulado (602 horas)

De San Lucas a Santa Bárbara (168 horas)
Cobre tejido. 77 cm. de alto. Diámetro variable.
Rocío Garriga Inarejos. 2007.



Serie: De-espacio coagulado (602 horas)

De San Ramón Nonato a San Rogelio (125 horas)

Cobre tejido. 65 cm. de alto. Diámetro variable.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Serie: De-espacio coagulado (602 horas)

De Santa Hildegarda de Bingen a San Mauricio de Agauno y compañeros
(172 horas)

Cobre tejido. 71 cm. de alto. Diámetro variable.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Serie: De-espacio coagulado (602 horas)

De Santos Ángeles Custodios a Nuestra Señora del Pilar (137 horas)

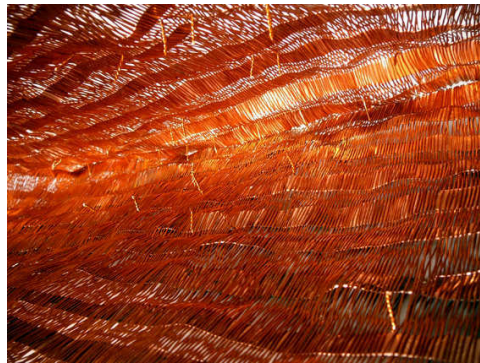
Cobre tejido. 83 cm. de ancho.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.

III.1.6. Serie: *Reliquias del tiempo*.

La idea que es punto de partida para elaborar la serie *Reliquias del tiempo* surge durante el proceso de las piezas pertenecientes a *De-espacio coagulado*.

Mientras se confeccionaba una de las piezas de esta serie, en el momento de unir cada una de las porciones de tejido, se reparó en la cara interior de la pieza, que estaba llena de las uniones entre un hilo de cobre y otro, percibiéndola como si se tratara de una piel cubierta por *pelos* metálicos.



Vista detalle del interior de una de las piezas de la serie *De-espacio coagulado*.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.

El hecho de *tejer* el metal es un trabajo muy lento que requiere destreza, y en su defecto, paciencia. En un momento dado, durante este proceso introspectivo y absorbente, se cayó en la cuenta de que el tiempo que se le estaba dedicando a las piezas era una resta al tiempo que podría compartirse con otras personas. En sesiones posteriores se usó un cuaderno de trabajo para anotar este tipo de pensamientos que tenían lugar durante la ejecución; y el nexo de unión entre ellos se concretó, cuando al cerrarlo, se descubrió el dibujo que había en las tapas del mismo.



Imagen del boceto previo a la serie *Reliquias del tiempo*. A la derecha un detalle del mismo.

La serie *Reliquias del tiempo* es el resultado del enlace que se produjo entre el pensamiento del tejido metálico como piel y la reflexión sobre el empleo del tiempo. El planteamiento para resolver estas piezas requiere de la presencia de otra persona. Se acuerda un día y una hora en el que se intercambiará recíprocamente una porción de tiempo entre ambos. Durante ese lapso se registra, con escayola y gasas, la parte de su cuerpo que el acompañante elige, compartiendo así tiempo y proximidad.



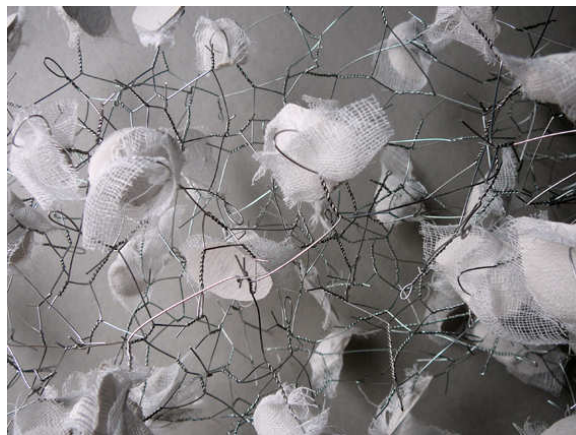
Imagen del proceso de la pieza *Las manos de Antonio*.

Escayola y gasa.



Imagen del proceso de la pieza *Las manos de Antonio*.

Con las huellas captadas de su piel se construye esa suerte de retícula fractal-molecular en el espacio que se intuía en los dibujos.



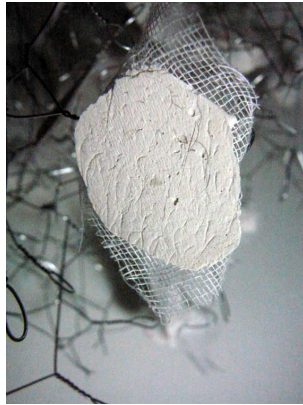
Vista detalle de una pieza de la serie *Reliquias del tiempo*.

Escayola, gasa y alambre galvanizado.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.

Es como si se fotografiara un desierto, la superficie aparentemente más estable por su homogeneidad, pero también la más cambiante: el

viento es a ella lo que el tiempo es a la piel, y por ello estas piezas quedan como una reliquia del tiempo que se hubo compartido. Esta serie, como sucede con el resto de las que integran esta exposición, queda abierta sin un acabado previsto, pues aumenta cada vez que se produce una reunión con este fin.



Vista detalle de una pieza de la serie *Reliquias del tiempo*.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Vista frontal. (Iluminación dirigida).

Serie Reliquias del tiempo: la espalda de Ernesto.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Vista general.

Serie Reliquias del tiempo: la espalda de Ernesto.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Vista detalle.

Serie Reliquias del tiempo: la espalda de Ernesto.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Vista general.

Serie Reliquias del tiempo: las manos de Antonio.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Vista general.

Serie Reliquias del tiempo: el antebrazo de Sara.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.



Vista detalle.

Serie Reliquias del tiempo: las manos de Antonio.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.

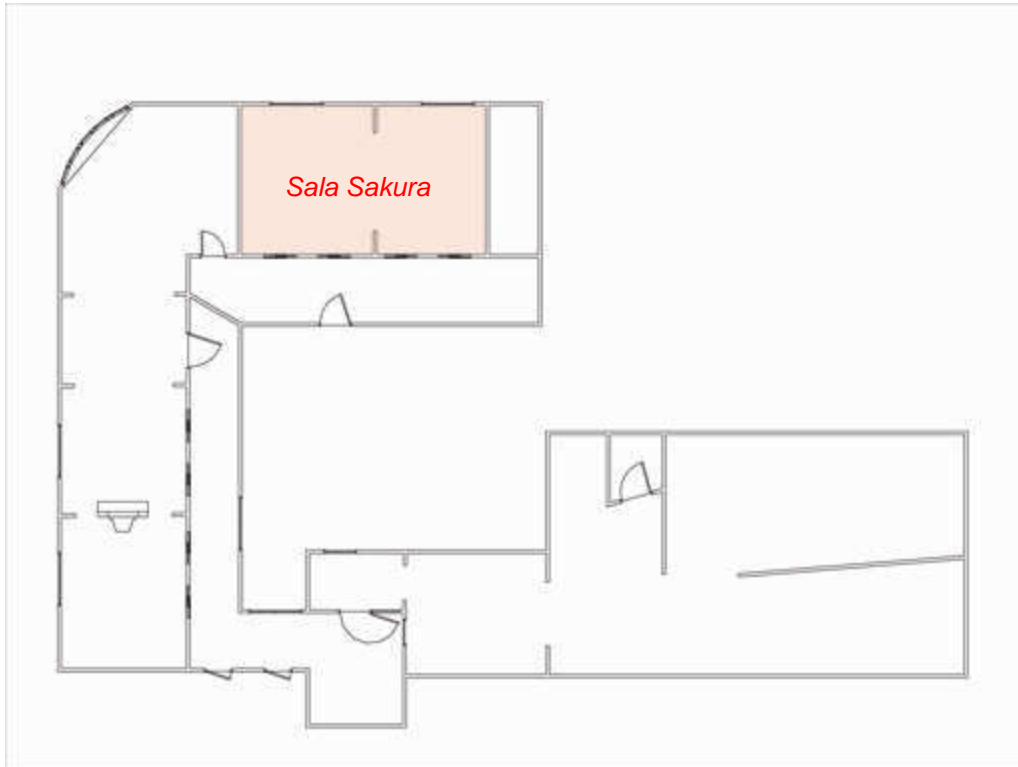


Vista detalle.

Serie Reliquias del tiempo: el antebrazo de Sara.

Rocío Garriga Inarejos. 2008.

otorga al espacio expositivo de una identidad añadida que tiene que ver más con lo cotidiano que con lo público.



Plano del espacio expositivo. Destacamos en color la zona de la que hablamos.



Imagen de la Sala Sakura proporcionada por la Galería Paz y Comedias.¹³⁶

¹³⁶ <<http://www.pazycomedias.com/espacio.php>> [Consulta: 28 de octubre de 2008]

La Sala Minerva, que no está incluida en el recorrido expositivo que nosotros planteamos, se halla contigua a la Sala Sakura. En este espacio se ubica la recepción para los visitantes y se destina, como ya indicamos al principio, a fines variados; por tanto, esta zona está salpicada de numerosos elementos que contaminarían la visualización de las obras en el caso de que hubiéramos decidido ocupar este lugar.



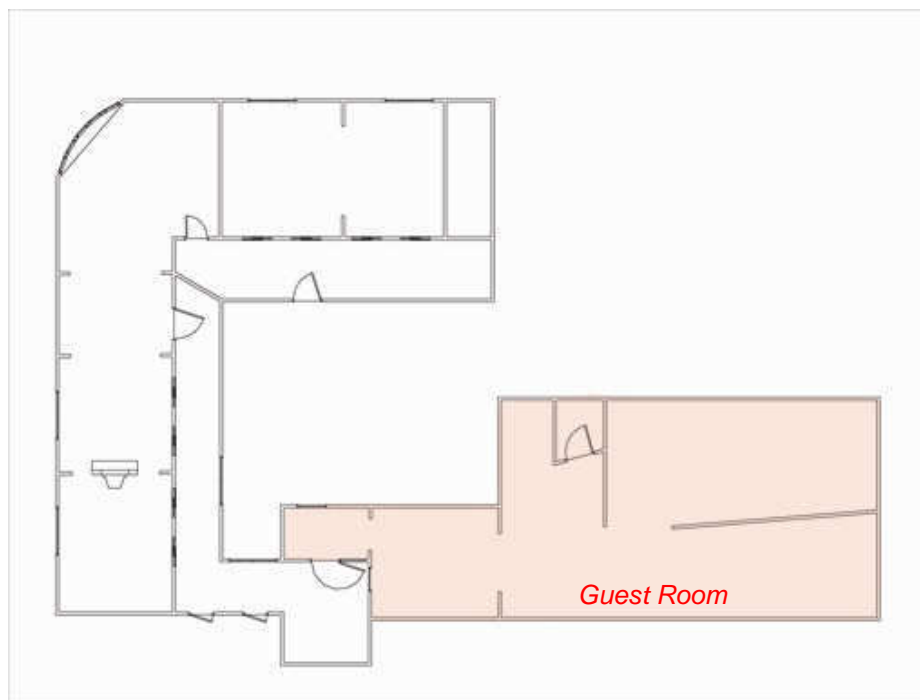
Plano del espacio expositivo. Destacamos en color la zona de la que hablamos.



Imagen de la Sala Minerva proporcionada por la Galería Paz y Comedias.¹³⁷

¹³⁷ <<http://www.pazycomedias.com/espacio.php>> [Consulta: 28 de octubre de 2008]

Otra zona, en la que es posible exponer, y que se encuentra en último lugar, es la Guest Room: un espacio diáfano, de colores claros, y desprovisto de ventanas u otros elementos que pudieran contaminar la visualización de la obra. Es la parte más convencional que nos ofrece como lugar de exposición esta galería.



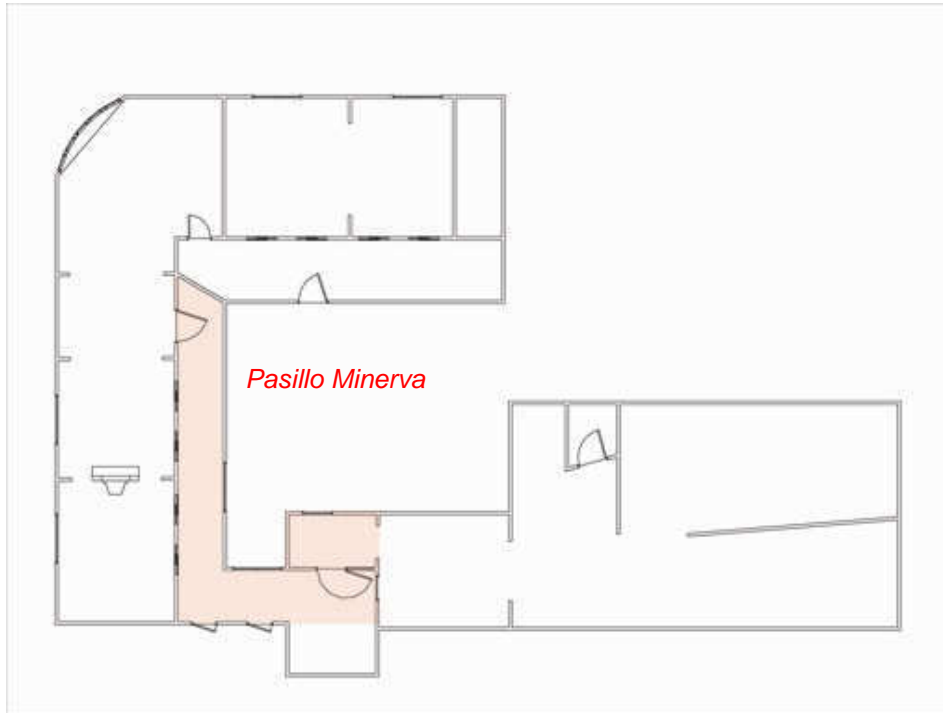
Plano del espacio expositivo. Destacamos en color la zona de la que hablamos.



Imagen de la Guest Room proporcionada por la Galería Paz y Comedias.¹³⁸

¹³⁸ <<http://www.pazycomedias.com/espacio.php>> [Consulta: 28 de octubre de 2008]

El Pasillo Minerva, que se sitúa entre la sala que lleva el mismo nombre y la Guest Room, constituirá el nexo de unión que compacte el recorrido expositivo que nosotros planteamos: desde la Sala Sakura, al Pasillo Minerva; y finalmente la Guest Room.

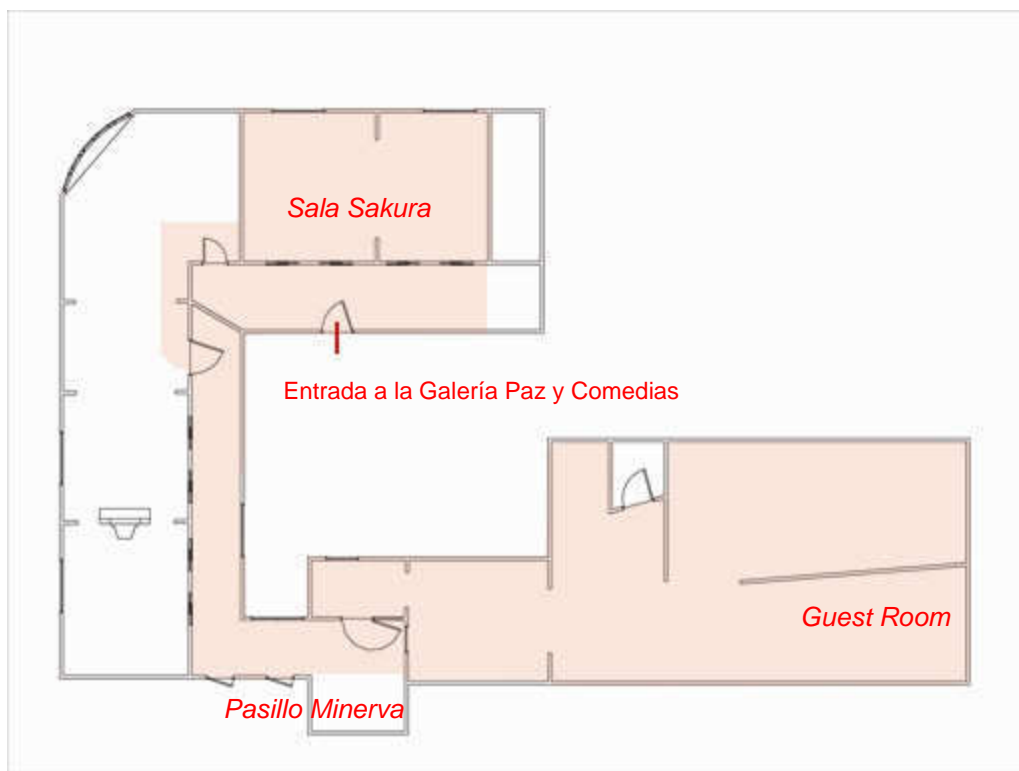


Plano del espacio expositivo. Destacamos en color la zona de la que hablamos.



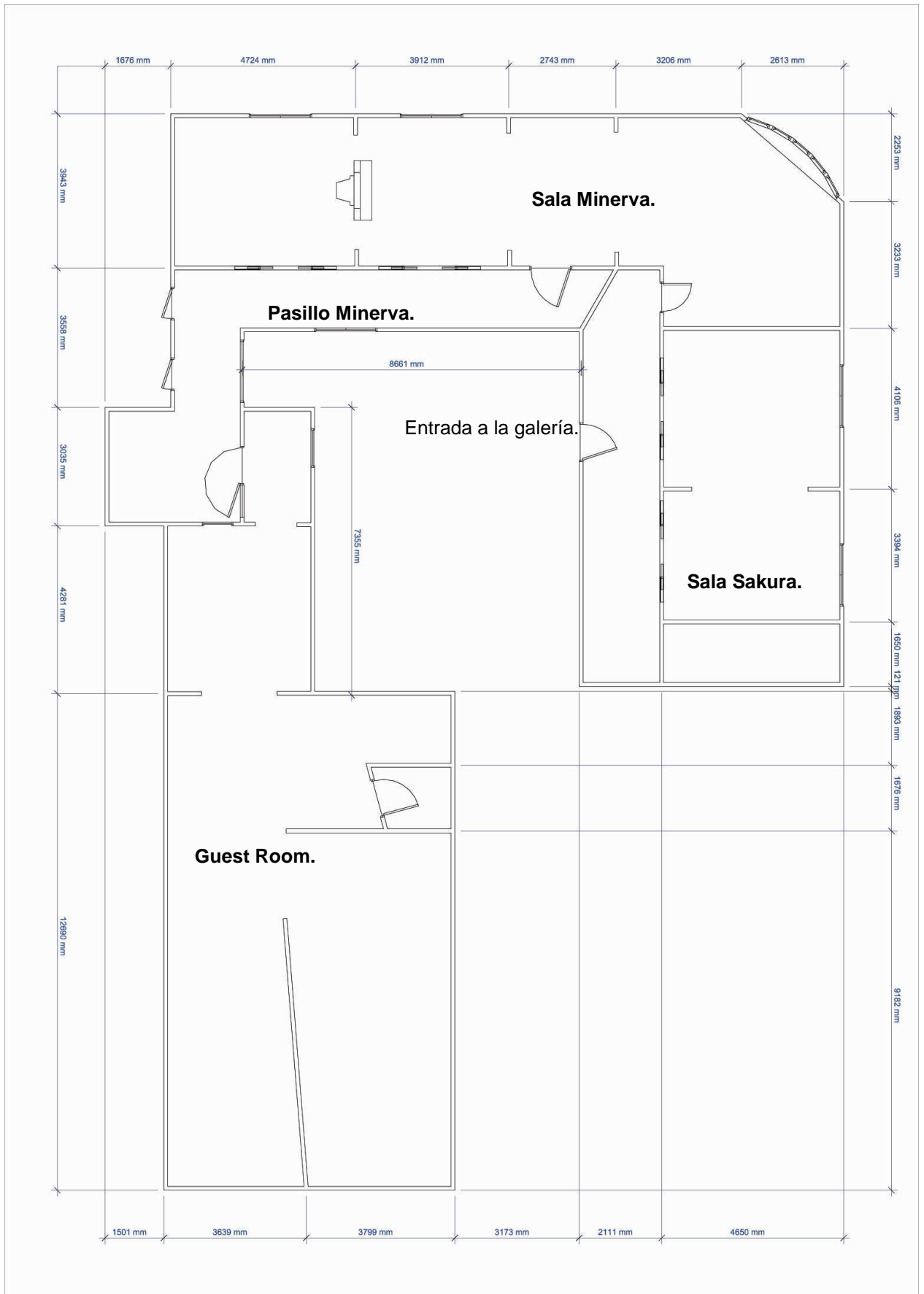
Imagen tomada en el Pasillo Minerva de la Galería Paz y Comedias.

Una vez descrito el espacio expositivo nos ocuparemos de señalar cómo se distribuiría la obra en él, las razones de su disposición, y las características de iluminación y montaje. Nos interesan las características particulares de esta galería porque en ella se registran dos espacios diferenciados al margen de su distribución arquitectónica; así, nuestro proyecto expositivo, ajustado a ella, quedará separado en dos zonas que se unen mediante el recorrido del Pasillo Minerva, en el que también instalaremos una de nuestras piezas.



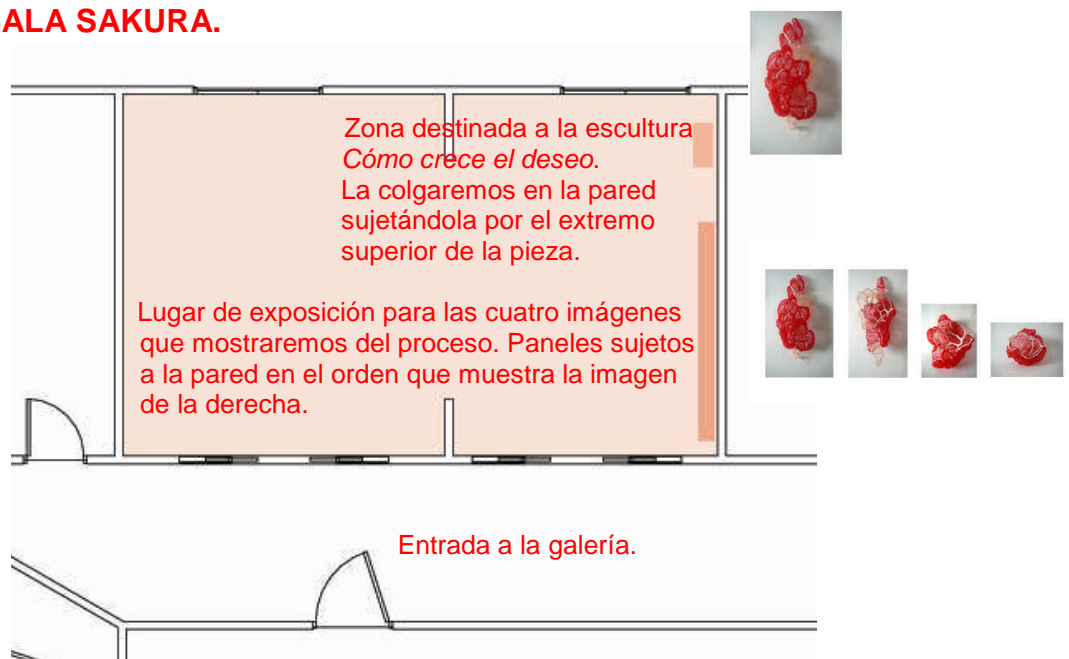
En esta imagen destacamos en color el espacio expositivo que ocuparíamos con el proyecto *HACIENDO TIEMPO*.

En la página siguiente mostramos el plano completo con las cotas para indicar sus medidas. La distribución de cada una de las obras se vincula, por una parte a la relación existente entre su contenido; y por otra, a las características del espacio elegido para su ubicación, que potencian el discurso en base al contexto que éste proporciona.

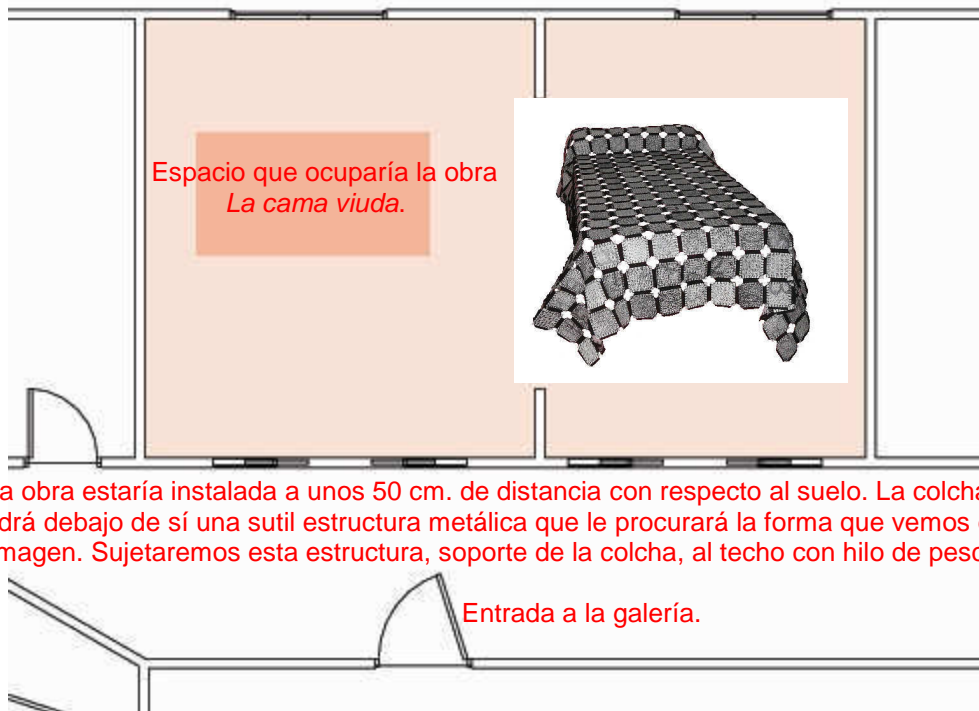


Entramos en la galería, y siguiendo una lógica de la proximidad, penetramos en la Sala Sakura, donde situamos enfrentadas dos obras: *Cómo crece el deseo* y *La cama viuda*. La ubicación de estas piezas en el primer espacio visitado por el espectador se debe, a que en ellas, a pesar de mantener el discurso del *tiempo de trabajo* en su proceso de realización, responden más a una noción de tiempo que se vincula con lo indeterminado: así, *La cama viuda* remite a los sueños; lo que se conecta con el deseo (concepto en el que se basa la pieza con la que comparte espacio) de que éstos se cumplan o no, con la expectativa de lo que podría suceder. Quizás se muestran también, en una lectura conjunta de las obras, *deseos viudos* por estar desprovistos de identidad. La iluminación en ambos casos estará dirigida a las obras. Para las esculturas se dirigirá un foco más intenso, y para las fotografías del proceso la intensidad será media. En el caso concreto de estas dos piezas, dado que el espacio está provisto de dos grandes ventanas que dan a la calle; durante las horas que sea posible se aprovechará la luz natural, pasando al tipo de iluminación descrita en ambas cuando la luminosidad del exterior no sea suficiente.

SALA SAKURA.



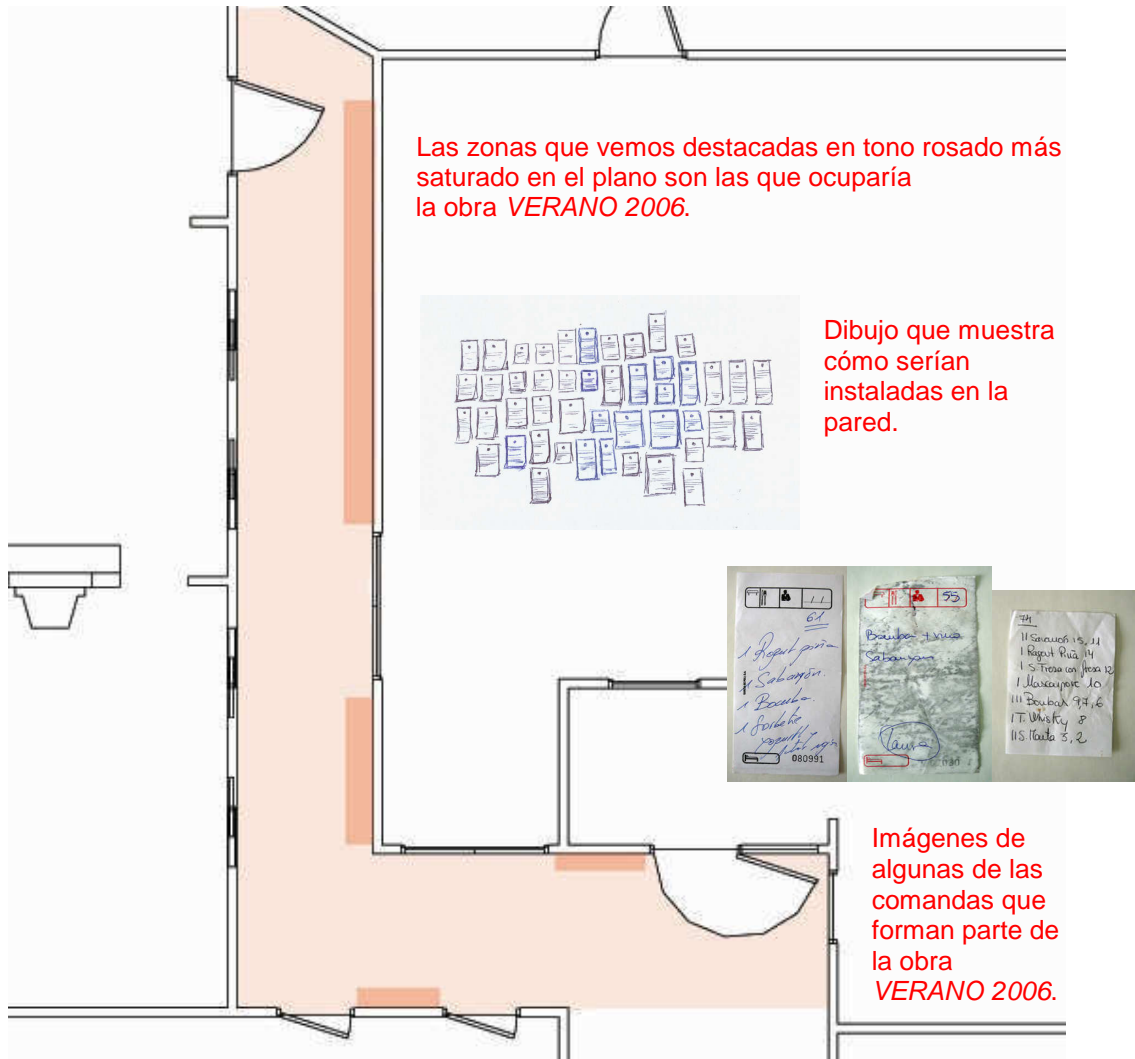
SALA SAKURA.



Esta obra estaría instalada a unos 50 cm. de distancia con respecto al suelo. La colcha tendrá debajo de sí una sutil estructura metálica que le procurará la forma que vemos en la imagen. Sujetaremos esta estructura, soporte de la colcha, al techo con hilo de pescar.

De aquí nos dirigiremos al Pasillo Minerva, donde situamos la obra *VERANO 2006*. Esta zona es muy estrecha, por lo que no suele emplearse para exponer obra. En nuestro caso las características de este espacio nos benefician porque garantizan la proximidad del espectador: éste ve, cómo a lo largo de todo el pasillo, se extienden las mil siete comandas que constituyen la pieza. Las notas estarían sujetas a la pared con chinchetas de forma yuxtapuesta, en varias filas horizontales continuadas.

PASILLO MINERVA.



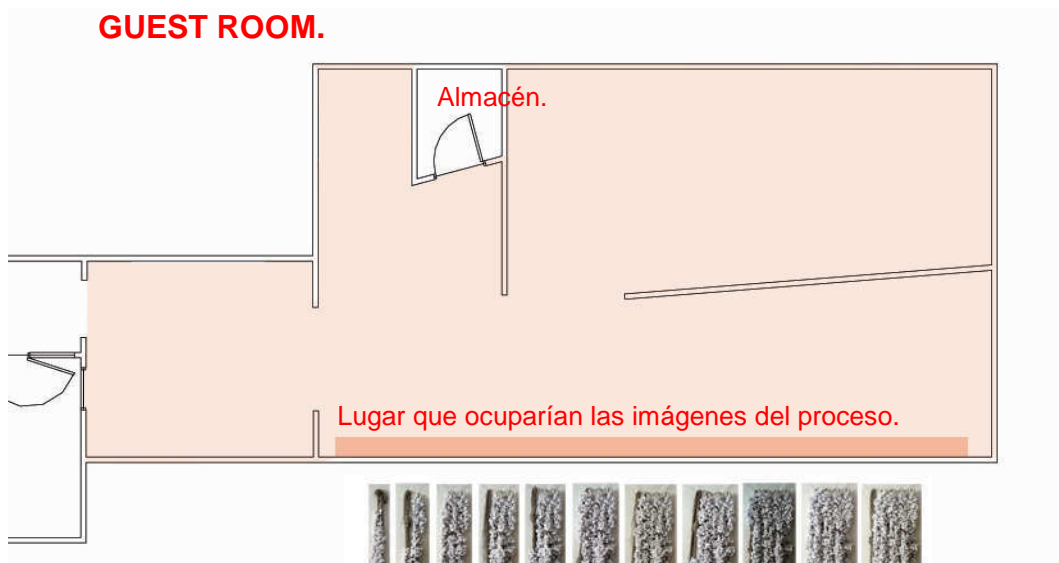
Este pasillo se conecta a la Sala Minerva en toda su longitud por medio de dos puertas que permanecerán abiertas para dejar paso a la luz natural que entra por las ventanas de dicha sala. Dado que esta obra representa de manera notoria un tiempo de trabajo vinculado a la oferta laboral, deseamos mantener la iluminación natural prescindiendo de lámparas o focos cuando esta disminuya. Proponemos esta distinción para diferenciar el paso del tiempo a través del cambio de una estancia a otra; y para distinguir sin interferencias el ciclo del día y la noche, que también afecta significativamente a la distribución de la jornada laboral.

En la Guest Room situaremos aquellas obras en las que predomina un discurso vinculado al tiempo de trabajo en el proceso creativo. Este espacio no tiene ventanas por lo que la iluminación será artificial en su totalidad. Para las piezas escultóricas requeriremos de iluminación directa; y para las imágenes fotográficas procuraremos que la intensidad de los focos que las iluminan sea media. Aportamos la información sobre éstas y el espacio que ocuparían por orden de aparición en el recorrido:

VERANO 2006 (constricción espacio-tiempo): la imagen fotográfica que ubicamos aquí es el broche que cierra el completo de esta obra. En ella vemos aglutinadas, en un paquete, cada una de las comandas que hemos colocado a lo largo del Pasillo Minerva; espacio éste, que conecta la Sala Sakura con la Guest Room.

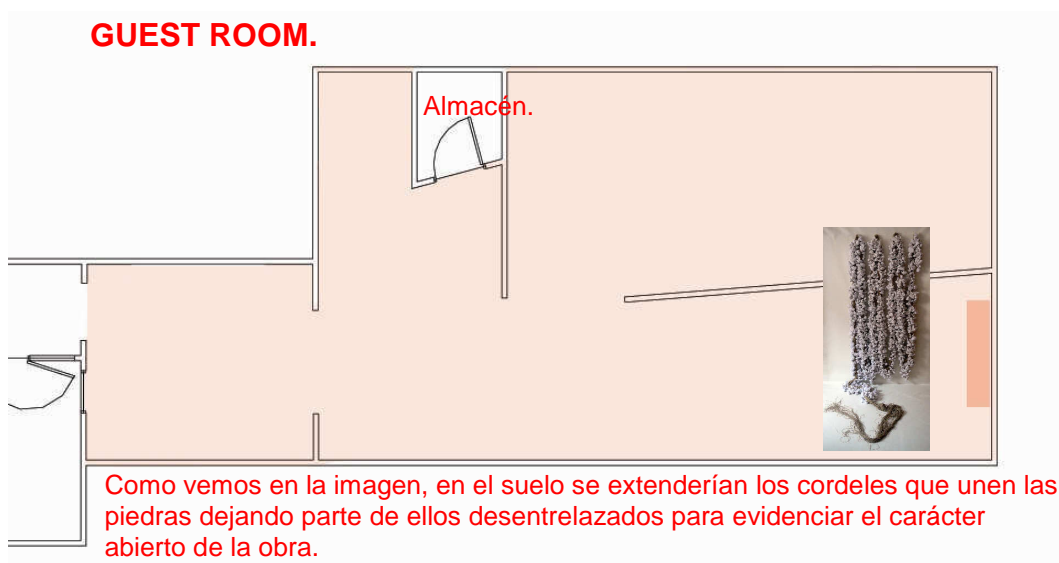


Serie: *Pesado deber pasado*. Las ciento veintidós imágenes que muestran todos los estados del proceso de la obra se colocarán ubicarán en la pared distribuidas de manera yuxtapuesta en una línea horizontal que ordene las fotografías desde la más temprana a la más actual.



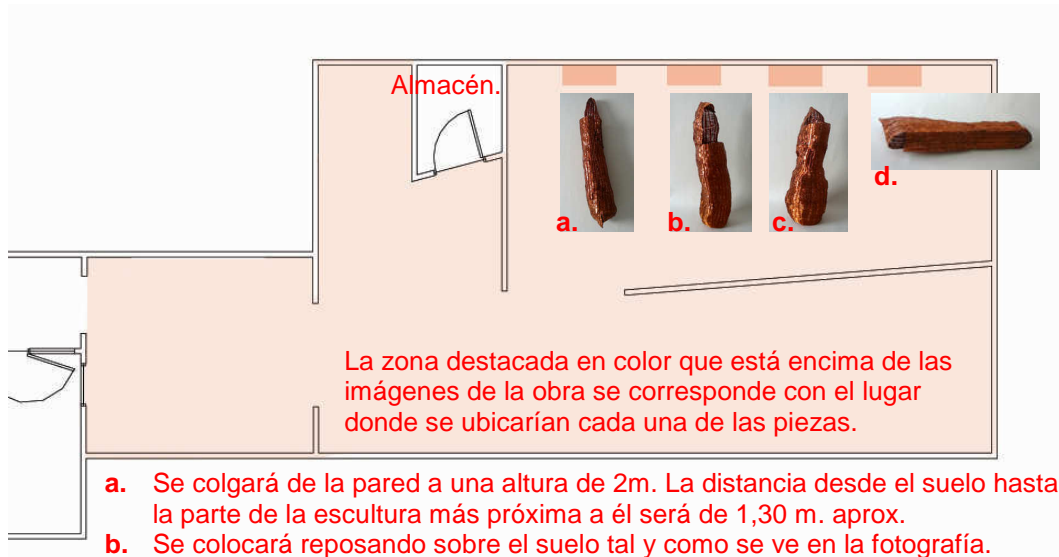
Imágenes de algunas de las fotografías del proceso que forman parte de la Serie: *Pesado deber pasado*.

Abajo en el plano, mostramos dónde colocaríamos la escultura resultante del proceso *Pesado deber pasado*. La instalaríamos colgada de cuatro hembrillas abiertas, siendo la distancia entre las mismas de unos 40 cm. Estos puntos de anclaje deben de estar situados a 2 m. del suelo; así, cuando colguemos la pieza, la distancia entre ella y el suelo será de 40 cm. aprox.



En la zona que está paralela al espacio donde se halla la pieza *Pesado deber pasado*, instalaremos *De-espacio coagulado* (602 horas). Esta serie, que por el momento, está compuesta por cuatro piezas será colocada en el espacio como indicamos en el plano.

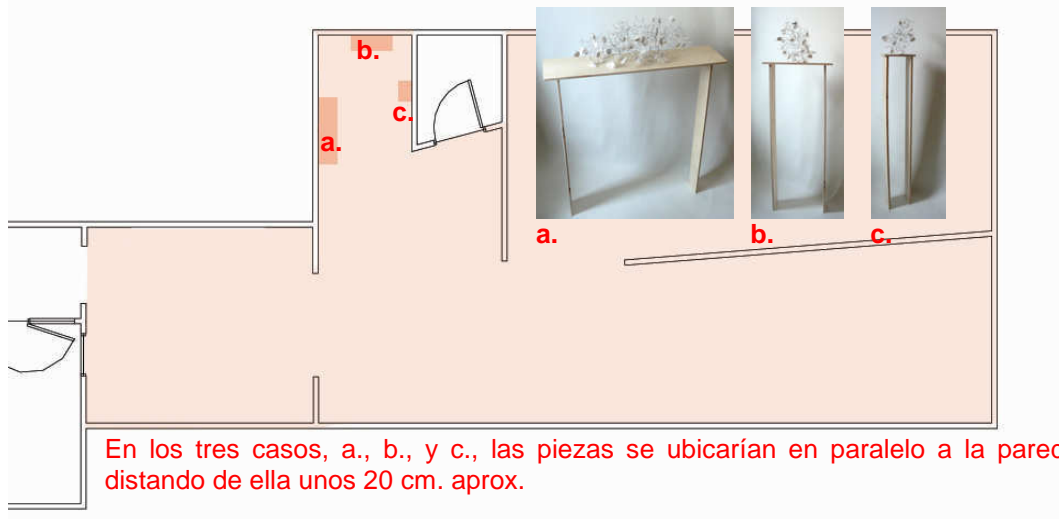
GUEST ROOM.



- a. Se colgará de la pared a una altura de 2m. La distancia desde el suelo hasta la parte de la escultura más próxima a él será de 1,30 m. aprox.
- b. Se colocará reposando sobre el suelo tal y como se ve en la fotografía.
- c. Sobre el suelo de la misma manera que en la imagen.
- d. Instalada al modo de las dos anteriores: sobre el suelo.

El recorrido del espacio expositivo finaliza con las piezas que integran la serie *Reliquias del tiempo*, cuya iluminación será directa procurando la sombra proyectada de las piezas en la pared. Un foco directo para cada una de ellas.

GUEST ROOM.



III. 3. Presupuesto.

En el presupuesto del proyecto expositivo *HACIENDO TIEMPO*, que detallamos aquí abajo, distinguimos entre los costes de material y los relativos únicamente al montaje de la exposición. Finalmente sumaremos estos dos importes para obtener la cifra del coste total del proyecto. Hemos decidido no incluir el coste de producción de la obra porque tratándose de un proyecto expositivo destinado al espacio de una galería de arte, entendemos que esta cantidad influiría necesariamente en el precio de la obra, que en el caso de que el proyecto se realizara, debería de pactarse con la galería donde fuera expuesto.

OBRA ARTÍSTICA	MATERIAL	PRECIO POR UNIDAD (I.V.A. incluido)	NÚMERO DE UNIDADES	TOTAL
Serie: <i>Cómo crece el deseo.</i>	Hilo de pescar rojo. Bobina de 1.000 m. / 0.60 mm.	85,00 €	1	85,00 €
	Hilo de pescar rosado. Bobina de 300 m. / 0.60 mm.	10,20 €	2	20,40 €
	Cordel de lino blanqueado. Ovillo de 100 gr. 175 metros.	5,04 €	4	50,20 €
	Impresión plateada a color de 90 x 50 cm. En soporte cartón pluma (0,5 cm. de grosor).	12, 55 €	4	87,85 €
Serie: <i>La cama viuda.</i>	Papel sulfurizado 100 x 70 cm.	0,40 €	75	30,00 €
	Paquete de 25 hojas de papel de seda. Formato A-2.	1,15 €	1	1,15 €
	Papel poliéster. Formato A-2.	0,90 €	20	18,00 €
	Ovillo negro de algodón egipcio 100%. 200 gr. aprox.	13,20 €	7	92,40 €

OBRA ARTÍSTICA	MATERIAL	PRECIO POR UNIDAD (I.V.A. incluido)	NÚMERO DE UNIDADES	TOTAL
VERANO 2006.	Chinchetas. Cajas de 15 Uds.	0,51 €	67	34,17 €
	Impresión plateada a color de 100 x 70 cm. en soporte cartón pluma (0,5 cm. de grosor).	47,18 €	1	47,18 €
Serie: Pesado deber pasado.	Loneta blanca lisa de doble ancho. En metros.	8,95 €	9	80,55 €
	Hilo pulido de cáñamo nº 4. Ovillo de 100 gr. aprox.	1,85 €	52	96,20 €
	Impresión plateada a color formato A-4 en soporte cartón pluma (0,5 cm. de grosor).	4,40 €	122	536,80 €
Serie: De- espacio coagulado. (602 horas)	Plancha de cobre de 0,6 mm. 120 x 80 cm.	70,00 €	1	70,00 €
	Hilo de cobre barnizado. 0,7 mm. En kilos.	30,00 €	7	210,00 €
Serie: Reliquias del tiempo.	Saco de escayola de 25 kilos. Dureza ALAMO 70.	25,10 €	1	25,10 €
	Rollo de 50 m. de alambre galvanizado. 0,6 mm.	1,10 €	2	2,20 €
	Paquete de 50 gasas de algodón en compresas.	3,05 €	1	3,05 €
	Tablero contrachapado 1.200 x 600 x 10 mm.	12,55 €	3	37,65 €
TOTAL: (Precio de coste materiales)				1.527,90 €

MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN	MATERIAL	PRECIO POR UNIDAD (I.V.A. incluido)	NÚMERO DE UNIDADES	TOTAL
	Transporte. Furgoneta alquilada por días.	110,00 €	1	110,00 €
	Tacos. Tornillos, alcayatas y hembrillas abiertas y cerradas de acero. (paquetes seleccionados a granel)	3,50 €	2	7,00 €
	Cinta adhesiva de espuma acrílica. Doble cara. Rollos de 3 metros.	6,99 €	35	244,65 €
TOTAL: (Montaje de la exposición)				361,65 €

PRECIO DE COSTE MATERIALES:	1.527,90 €
MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN:	361,65 €
	1.889,55 €

Conclusiones.

El proyecto propuesto nos ha servido para definir con bastante claridad una línea de trabajo a seguir de aquí a un futuro, logrando así la obtención del primer objetivo que nos habíamos propuesto; ya que, gracias a la presente tesis, hemos obtenido conclusiones precisas acerca de los intereses con los que nos aplicamos al discurso y que tratamos de proyectar coherentemente en la práctica artística.

Durante el periodo empleado para la elaboración de la tesis hemos podido reflexionar a la par que trabajar en el proyecto presentado; de forma parcial íbamos extrayendo conclusiones en la medida en que los diferentes apartados de la tesis se iban completando y, simultáneamente, hacíamos lo mismo mientras la obra plástica continuaba *creciendo*. Tal experiencia ha incidido de manera notable sobre el trayecto de nuestra práctica artística llevada hasta el momento; y concluimos que una metodología de investigación que vincula teoría y práctica, es sumamente beneficiosa en nuestro campo. Cumplimos así, con el objetivo que nos propusimos en segundo lugar.

Cuando investigábamos para conseguir datos con los que argumentar en la tesis, ya en su procesamiento podíamos obtener información útil fruto de los respectivos análisis y comparaciones que con esos datos podíamos realizar, también hemos advertido que las fuentes y la documentación relativas al genérico tiempo son muy abundantes, pero esto no implica que lo fueran sobre nuestro argumento central: el tiempo de trabajo; un tema que está comenzando a abordarse con rigor muy recientemente y del que existen pocos documentos específicos en lengua castellana. Por estos motivos podemos decir que algunas de las afirmaciones formuladas en la presente tesis de master son un aporte valioso en las consideraciones sobre este tema en la medida en que podrían ser la semilla de una investigación posterior. Hemos comprobado y demostrado (con las reservas que esto implica en un trabajo de

investigación tan breve) que existe un interés creciente sobre nuestro tema, el *tiempo de trabajo*; lo que no deja de ser un síntoma de su importancia, tanto en sus aspectos sociológicos, es decir colectivos; como psicológicos, es decir, individuales. El *tiempo de trabajo* es una de las claves manifiestas de la economía global, un concepto del sistema, una lógica instrumental que revierte en las formas de la vida, que aún teniendo sentido en sí misma se vincula a un mundo del trabajo, conformando, por añadidura, el modelo de un sistema social que verá su repercusión en la psicología individual. Con estas conclusiones creemos que nuestros tercer y cuarto objetivos han sido satisfechos a la par.

Mientras construíamos las obras que componen el proyecto expositivo pensábamos en la necesidad de tener un espectador activo que les diese vida, para ello intentábamos suscitar este interés cuidando especialmente las posibilidades seductoras que de una u otra manera están implícitas tanto en la forma como en el contenido con que se constituye una obra. Para lograrlo buscábamos una correspondencia lo más equilibrada posible entre forma y contenido, de manera que la atracción amable de la epidermis, aquello que hace visible la obra; y la exposición, la evidencia de su proceso formativo, sugestionara al espectador un motivo para que en él comenzara su propia narración interior; dirigida en parte, por la acotación de lo que mostramos y de lo que ocultamos, de lo que queremos que busque; transportándolo así, en este caso, hacia discursos que no abordamos en el día a día por la constricción temporal a la que estamos sometidos. Todo esto, que está relación con nuestro quinto objetivo, creemos haberlo cumplido al modo de un ensayo que refiere un reparto a partes iguales, entre estructura formal y significado.

Al finalizar la investigación, reflexionamos haciendo una lectura retrospectiva sobre el trabajo elaborado concluyendo que la iniciación a la investigación nos ha servido para adquirir y reafirmarnos en una

Conclusiones.

metodología de trabajo en la que teoría y práctica se vinculan la una con la otra de manera fehaciente, ambas se retroalimentan y no pueden existir la una sin la otra. Así mismo comprobamos la importancia que tiene la transdisciplinariedad en la investigación, como germen de ideas, como conjunto de reflexiones que se extienden en varios campos y que se nutren de forma recíproca; empleándola también como antídoto contra los sesgos disciplinarios.

Finalizada la tesis observamos que alcanzamos también nuestro sexto y último objetivo, que se centraba en la obtención de un proyecto expositivo que fuese sólido en su planteamiento. Éste lo integran un total de seis series de trabajos, unos trabajos que son indicios de lo que podría ser todo un proyecto de vida, puesto que ahora no decidimos que estas series concluyan, sino que, incompletas y vivas como están, puedan ser expuestas repetidas veces sin llegar a ser nunca la misma obra.

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA. Selección.

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

En su *Teoría estética*, Adorno postula, en la primera tesis que presenta, una autonomía para el arte: independiente de los cánones, de los condicionamientos político-sociales; e incluso, de la razón misma. La vertiente de su ensayo que nos ha interesado más en nuestra investigación consiste, específicamente, en el papel liberador que le asigna al arte con respecto al hombre dentro de una sociedad opresiva y cosificadora; su segunda tesis. A lo largo del escrito, Adorno intentará conciliar ambas posturas, que pueden entenderse como contradictorias: si el arte es independiente (primera tesis), no puede tener una función social, política o moral (como se prescribe en la segunda tesis).

Althusser, Louis. *La filosofía como arma de la revolución*, México, Pasado y Presente, 1976.

Althusser sigue en sus ensayos las coordenadas del pensamiento marxista. Cree que esta filosofía no ha sido construida plenamente y por ello sus ensayos son una contribución a la elaboración de esa postura a partir de la relectura de las obras teóricas fundamentales de Marx. Las aportaciones de Althusser a la obra de Marx nos han servido para comprobar y analizar en qué modo se ha dilatado el pensamiento de este pensador desde su fundación.

Ambrosius, Gerold y Hubbard, William H. *Historia social y económica de Europa en el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

El contenido de este ensayo trata sobre la relación entre la historia social y económica y la política contemporánea. Lo hemos empleado como apoyo documental en el *Capítulo I*.

Anisi, David. *Tiempo y técnica*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

El catedrático de economía David Anisi, analiza en sus investigaciones cómo las visiones del mundo que proporcionan los economistas pueden ser utilizadas para el ejercicio del poder. En concreto, en su trabajo *Tiempo y técnica*, divide el tiempo de trabajo en los siguientes epígrafes: tiempo de trabajo de mercado, el que se realiza de forma legal, con los derechos y las obligaciones que la normativa indica; y tiempo de trabajo extramercado, refiriéndose aquí a las múltiples formas en las que un individuo social “se busca la vida”. En algunos casos el trabajo extramercado es un complemento del trabajo mercado, lo que podría hacerse para acceder al consumo que oferta el sistema; no obstante, tal consumo requiere un tiempo, que muchas veces es incompatible con el tiempo de trabajo. El ensayo de Anisi nos sirve para corroborar que la forma en que los individuos trabajan y consumen, constituye una forma de vida.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Ética a Nicómaco es el primer tratado sistemático sobre la ética. En él se habla de la felicidad y el placer; de la virtud, la voluntad y la justicia; sin embargo, en la investigación que nos ha ocupado, nos hemos referido a este escrito únicamente por esa anécdota (*cap. VII, Ética a Nicómaco*) en la que se menciona el dinero como valor simbólico del cambio.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Autor en el que confluyen ciencia y poesía, letra e imagen. En este ensayo, se centra en el espacio interior y en el exterior: en su complementariedad, su significación, su transformación y su simbolización. Las apreciaciones que Bachelard genera de la sutilezas de lo real ha sido una de las actitudes asumidas en la continuación del proceso de la obra artística, que se muestra a lo largo del *Capítulo III*.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2004.

Este libro de poemas, que Baudelaire quiso presentar como una serie de escritos con principio y final, y no como una mera recopilación de poemas inconexos; nos ha servido como referente por el contenido y también por su estructura en general. Hemos añadido a nuestro texto unos versos de su poema *El Reloj*, porque es una referencia directa al tiempo; pero también podríamos haber elegido otros como *El cisne*, *El enemigo*, *Las dos buenas hermanas*, *La Beatriz*,...

Bauman, Zygmunt. *Amor líquido*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2007.

Ensayo que trata sobre nuestros modos de relacionarnos como personas y como ciudadanos en una sociedad *líquida*. Bauman emplea esta acepción para señalar el fluir de lo que se nos escapa; pues deseamos seguridad y continuidad pero no queremos responsabilidades, compromisos y rutina. En su descripción sobre los mecanismos de las relaciones interpersonales y sociales, Bauman pone de manifiesto las contradicciones que provoca el sistema en el individuo. De su libro, los capítulos 2. *Fuera y dentro de la caja de herramientas de la socialidad*, y 3. *Sobre la dificultad de amar al prójimo*; han contribuido a la elaboración de los puntos 1.1.3. y 1.2. de la presente tesis.

Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

El autor caracteriza el tiempo de la modernidad como un tiempo líquido. Esta expresión muestra el tránsito de una modernidad sólida, a una flexible, líquida; cuyos cambios no perduran lo suficiente para solidificarse. Bauman nos hablará en su libro de cómo este nuevo marco produce la fragmentación del individuo; aspecto que destacaremos en nuestra investigación.

Beigbeder, Frédéric. *13,99 Euros*, Barcelona, Anagrama, 2003.

Frédéric Beigbeder simultaneó durante diez años su trabajo publicitario con colaboraciones en varios medios de comunicación. Su novela *13,99 Euros*, que tuvo un gran éxito, constituyó la razón de su despido en la agencia de publicidad donde trabajaba, por plantearse la dudosa moral de su oficio. A lo largo del relato, Beigbeder pone de manifiesto, desde un punto de vista marcadamente autobiográfico, cómo el sujeto se halla sometido a la manipulación que los publicistas son capaces de hacer en virtud de la fiebre del consumo. La narración del francés nos sirve para trazar las bases de uno de los malestares de la sociedad actual que se vincula al sistema económico y a su tiempo.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Las ficciones del autor argentino se ven inundadas de la creencia de un tiempo cíclico en sus descripciones. Valoramos las imágenes que construye a través de

la narración y los espacios simbólicos que recrea. De la recopilación de cuentos que constituyen *El Aleph* destacamos, para este proyecto expositivo, *Los dos reyes y los dos laberintos*, *La espera* y *El inmortal*.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Del mismo modo al caso anterior sucede con la selección elaborada en *Ficciones*. En este caso mencionaremos especialmente el cuento de *Funes el memorioso*; al que nos dedicamos especialmente en punto III.1.4.

Bourgeois, Louise. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

En este libro se recogen escritos y entrevistas de la artista Louise Bourgeois. Su manera de entender el proceso artístico es muy similar, aunque con salvedades, a cómo la planteamos nosotros; y es por ello que la mencionamos en el *Capítulo III*.

Bürger, Christa y Bürger, Peter. *La desaparición del sujeto*. Madrid, Akal, 2001.

En este ensayo se destaca el decaimiento de la filosofía del sujeto a partir del giro que se da hacia la filosofía del lenguaje. Desde Montagne a Blanchot, los autores de este análisis, rastrearán el eclipsamiento del yo por el lenguaje, en el psicoanálisis lacaniano; pero también verán la raíz del mismo en el asesinato metafísico que propugnaría Nietzsche con la sentencia de la muerte de Dios. El aporte documental de este ensayo se ha resuelto en la globalidad del conjunto del *Capítulo I*, donde hacemos un repaso sobre las influencias de las que el individuo participa.

Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002.

Lo que nos interesa de esta novela de Italo Calvino, compuesta por diez relatos inacabados, es que el verdadero protagonista resulta ser el lector (y no un personaje de ficción): que empieza diez veces a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue acabar. En esta compilación de *novelas* se da esa intencionalidad por parte del autor hacia el lector, espectador en nuestro caso, que manifestamos nosotros con respecto a la obra en el apartado II.2.2.

Camón, José. *El tiempo en el arte*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1958.

José Camón analiza cómo se da la noción de tiempo en el arte desde la antigüedad clásica hasta el arte de su tiempo. Esta publicación, que es de 1958, se nos queda un poco anticuada y lamentamos que no se haya operado una actualización de la misma por parte de otros autores; no obstante, José Camón realiza aportaciones valiosas en la relación que establece entre el arte y otras áreas del pensamiento, podríamos citar como ejemplo, la correlación que nos presenta entre las teorías de Bergson y las arquitecturas de Gaudí.

Cortázar, Julio. *Cuentos Completos/1 (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 1998.

En *Cuentos Completos*, se reúnen varios relatos breves de Julio Cortázar. Del escritor nos interesa el uso que hace de los términos alusivos al azar y la

determinación. En muchas de sus historias, la incertidumbre se presenta como elemento integrador de lo cotidiano, que es así como abordamos el proceso de la obra artística de este proyecto.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2001.

Lo que nos interesa del ensayo de Deleuze es cómo plantea la reinterpretación de la imagen a través del tiempo. El cine del movimiento realiza encadenamientos de imágenes por cortes racionales: podemos atisbar qué es lo que vendrá a continuación; pero en el cine del tiempo, se encadenan las imágenes de modo irracional: la yuxtaposición entre unas y otras (incluyendo los sonidos) nos dan la clave para entender aquello que se nos pretende transmitir de un modo no explícito. Deleuze nos muestra, a través de la lectura de este libro, cómo surge la imagen-tiempo.

Dorfles, Gillo. *Del significado a las opciones*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975.

Del significado a las opciones, una publicación de 1975; recoge el pensamiento de una estética del proceso basada en los hechos que entonces se comenzaban a dar en el arte conceptual. Se destaca la dedicación de Gillo Dorfles a la noción de tiempo en el proceso artístico, y los análisis que elabora de las obras de artistas como Dan Graham o Joseph Kosuth.

Feuerbach, Ludwig. *La esencia del cristianismo*, Valladolid, Editorial Trotta, 1998.

En *La esencia del cristianismo*, Feuerbach se propone reducir la teología a la antropología. Afirma que no es Dios quien ha creado al hombre a su imagen sino el hombre quien ha creado a Dios proyectando en él su imagen idealizada. El ser humano, que atribuye a Dios sus cualidades y refleja en él sus deseos realizados, da origen a su divinidad alienándose. La razón que da lugar a tal enajenación es sencilla: aquello que el hombre necesita y desea, pero que no puede lograr inmediatamente, es lo que proyecta en Dios. Esta crítica al cristianismo desde el humanismo más radical; fundamenta en parte, la necesidad, de la que hablamos en el punto 1.1.2., de una escisión entre el tiempo de lo sagrado y el tiempo de lo profano.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

En este ensayo de la estética, Hal Foster nos invita a reflexionar sobre la experiencia estética del sujeto en base a la relación que establece entre las vanguardias históricas y las neovanguardias.

Fromm, Erich. *Del tener al ser*, Barcelona, Paidós, 1996.

En este libro Eric Fromm propone al individuo un redescubrimiento de sí mismo con la finalidad de abandonar la orientación hacia el *tener*, que es propia de la sociedad industrial moderna en la que vivimos. Una revisión de nuestras condiciones económicas, políticas y sociales, de nuestra organización en el trabajo y en su modo de producción, quizás nos lleven a una nueva orientación del *ser*. Este ensayo nos ha servido como un aporte documental más, que demuestra que la sociedad contemporánea se halla fuertemente influenciada por el consumo.

Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 2000.

Fromm en *El miedo a la libertad*, hace un estudio del concepto de libertad en el individuo, tratándolo no sólo desde un punto de vista psicológico-clínico, sino también sociológico, económico e histórico. Algunos capítulos del ensayo no tienen tanto sentido hoy en día como en el momento en que se escribieron (en el apogeo del nazismo alemán); no obstante, las ideas básicas se pueden extrapolar perfectamente al momento presente. Eric Fromm entiende que hombre y sociedad son inseparables, y fue uno de los primeros pensadores en advertir que el comportamiento del conjunto de sujetos individuales es el que da impulso a los cambios sociales. Por lo primero y por lo segundo sus escritos han contribuido al contenido de nuestra investigación.

Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

En esta recopilación de los manuscritos económico-filosóficos de Marx, Eric Fromm valora las tesis marxistas en torno a la naturaleza del hombre y su espíritu de independencia. En el tránsito de la protesta de Fromm hacia la enajenación del hombre en la sociedad industrial, se cruzan el materialismo histórico y el socialismo marxista. Como en el caso de *La filosofía como arma de la revolución* (Althusser), que referenciábamos arriba, los apuntes de Fromm al pensamiento marxista nos han servido para manejar las teorías del último desde interpretaciones sociales realizadas con posterioridad.

Fromm, Erich. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

La tesis que Eric Fromm plantea en este ensayo, y que desarrolla también en otros; consiste en la afirmación de la huída de la libertad que experimenta el ser humano situando la causa de la misma, en los cambios sociales que han provocado el sistema industrial y el capitalismo. Este análisis humanístico de la sociedad se aproxima mucho a cómo hemos tratado nosotros las síntesis históricas que nos han llevado a lo largo del *Capítulo I* al concreto del punto 1.2.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987.

Jürgen Habermas desarrolló su teoría de la acción comunicativa con la intención de lograr una reconstrucción del materialismo histórico. En su reflexión sobre el pensamiento marxista critica duramente el fuerte hincapié en lo económico-material que realiza, según él, Marx. La distinción que hace Habermas entre el sistema y los mundos de la vida, le sirve para ordenar toda la información sociológica aportada. Esta distinción es la que hemos tomado nosotros como referencia para separar el tiempo de trabajo del tiempo de la vida en nuestra tesis.

Harris, Marvin. *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

En su *Antropología cultural*, Marvin Harris realiza de forma sintética un repaso por la evolución, el lenguaje, la producción, la reproducción, la economía, la organización de la vida doméstica, la política y el estado, los grupos estratificados (clases sociales, minorías,...), la religión, el arte,... todos ellos aspectos culturales. En nuestro caso, al margen de que la totalidad del libro nos haya resultado provechosa, destacaremos el apartado que dedica a los *Aspectos emic y etic de la cultura* (respectivamente punto de vista de los participantes y punto de vista de los observadores), y *El arte como categoría*

cultural; que hemos tenido en cuenta a la hora de hablar del papel del espectador. También nos hemos considerado de interés para nuestra investigación el desarrollo que realiza en el punto que denomina *La antropología de una sociedad industrial*.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2006.

De la *Fenomenología del espíritu* tan sólo hemos consultado unos fragmentos. La introducción, que Manuel Jiménez Redondo hace de este ensayo, pone en claro el uso que Hegel hacía de la terminología que empleaba en sus escritos. De ella hemos tomado el concepto de *in concreto*, para aproximarnos a la transposición que se elabora en arte del pensamiento a la obra.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del derecho*, Buenos Aires, Claridad, 1937.

En esta obra, el filósofo alemán nos propone; en el marco de su época, nuevas ideas de libertad individual y de Estado que trascienden tanto la filosofía moral kantiana como la política económica inglesa. Los fundamentos que asienta Hegel en este ensayo, verán su influencia proyectada en el primer Marx y su *Manifiesto comunista*; y también asentarán un precedente en los escritos de Keynes. De ellas y de sus aspectos hablamos en el punto 1.1.3.

Heidegger, Martin. *¿Para qué poetas?*, México, Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

A través de la interpretación de los escritos de Hölderlin, Martin Heidegger, que considera que su propio tiempo es un tiempo de penuria, se preguntará sobre *la razón de la poesía*. En este sentido, hemos intentado responder, o al menos ensayar una respuesta en nuestra investigación; para la siguiente pregunta: ¿para qué poetas en una sociedad en la que prima la funcionalidad de cosas y personas en términos cuantitativos?

Hume, David. *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1998.

En este ensayo Hume nos señala cuáles son los factores que alteran o modifican el gusto en el sujeto que percibe. Lo que nos interesa a nosotros es la prontitud con la que el filósofo asienta algunas de las bases de la experiencia estética que todavía tienen vigencia en la actualidad. Hume pone de manifiesto varias de las circunstancias que tienen lugar antes, durante y después de la percepción de una obra de arte para señalar después sus condicionantes.

Jaques, Elliot. *La forma del tiempo*, Barcelona, Paidós, 1984.

En *La forma del tiempo*, Elliot Jaques se ocupa específicamente del tiempo en el sujeto. Entiende el primero del modo en que lo entendió San Agustín: como simultaneidad de pasado/presente/futuro. Esta visión es la que hemos tomado de él como punto de partida en algunas de las obras que planteamos para el proyecto expositivo; no obstante, no coincidimos con algunas de sus reflexiones en torno a la cosificación del tiempo, considerada errónea por parte del autor en todos sus aspectos.

Jiménez, José. *Cuerpo y tiempo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

En este ensayo José Jiménez se centra en el concepto de metamorfosis como síntesis del título que lo encabeza: *Cuerpo y tiempo*. Nos ha resultado grata su lectura porque el escrito está sembrado de referencias literarias y mitológicas. Nosotros adaptaremos esa metamorfosis de la que él habla, respecto del *cuerpo* que insertamos en la obra escultórica que practicamos.

Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 2001.

En la novela que escribe Kundera hemos encontrado referencias significativas en torno a la consideración cíclica del tiempo y sus proyecciones. A lo largo del relato se plantea, en la historia que se trama entre sus cuatro personajes, una pregunta traducida en disyunción constante: la levedad o el peso. Esta reflexión entre lo efímero y lo permanente se traducirá en la noción de proceso que nosotros llevamos a cabo en el durante de la obra.

Landes, David S. *Revolución en el tiempo: el reloj y la formación del mundo moderno*, Barcelona, Crítica, 2007.

La totalidad de esta investigación, por David Landes, en torno a la medición del tiempo, ha sido muy considerada a la hora de elaborar el *Capítulo I*. El autor relaciona la sucesión de los inventos para medir el tiempo que se ha dado a lo largo de la historia, con los complejos entramados del mundo social que se dieron en cada momento.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.

Este autor entiende que el estudio de la memoria social es fundamental para afrontar los problemas del tiempo y de la historia. Jacques Le Goff nos muestra en su libro cómo, ante la incertidumbre o la vulnerabilidad, el ser humano se ha inclinado, a lo largo de los tiempos; hacia los mitos, las religiones de la salvación, o las utopías del progreso. En este último sentido es donde nosotros situaríamos el énfasis, ya que aludimos a esa vulnerabilidad del ser humano (referenciada por Le Goff en la historia pasada), para explicar su estado en el sistema actual.

Le Goff, Jacques. *La vieja Europa y el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

En este brevísimo escrito, Jacques Le Goff redacta la transición de la Europa medieval al mundo moderno evidenciando cuáles son los factores sociales que precedieron a una sociedad fundamentada en el capital. De este ensayo hemos valoramos la capacidad de síntesis a la que son capaces de llegar aquellos autores que dominan una materia; además nos ha ayudado a tener una visión general, amplia y sintética de un periodo de la historia europea; que nosotros hemos tratado en el *Capítulo I*.

Le Goff, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura: en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

En el marco de la Edad Media europea, donde se centran los estudios de este autor, se nos presenta el entendimiento de un tiempo cíclico y un tiempo lineal con el cambio de comportamiento que esto implica en la sociedad. En la especificidad de este ensayo, Le Goff nos habla del tiempo de trabajo y su repercusión en una sociedad marcada por las directrices de lo sagrado; ambos

aspectos relacionados con las bases históricas de la noción de tiempo que analizamos en el punto I.1.2.

Mann, Thomas. *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 1997.

Esta novela de Thomas Mann, paradigmática para los surrealistas que comenzaran sus andaduras hacia 1929; se salpica, en el contexto de un sanatorio de tuberculosos, de referencias directas al tiempo de la vida y la enfermedad, a las alteraciones sufridas por el individuo en espacio y tiempo.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

Marcuse nos presenta, en *El hombre unidimensional*, a una sociedad capitalista que provoca la pérdida del sentido crítico del hombre que habita en ella. El consumismo lo transforma, en unos casos, en un ser dependiente; y en otros, en un individuo desesperado por obtener ese requisito que significa la adaptación e integración al sistema en el que está inmerso. El autor nos muestra cómo el capitalismo avanzado ejerce su dominio manipulando los deseos y las necesidades de las personas. En el I.1.3. tratamos el factor de lo económico, en relación al tiempo como un factor de manipulación social, para lo que nos hemos servido de este ensayo entre otras referencias bibliográficas.

Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1976.

De este libro destacamos los puntos en los que el autor se dedica a la metamorfosis de las mercancías, a la moneda como signo de valor y al atesoramiento. Son estos tres temas los que prevalecen sobre los otros, en las aportaciones que este ensayo ha podido atribuir a nuestra investigación.

Marx, Karl. *Formaciones económicas precapitalistas*, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1979.

En este ensayo Marx analiza el desarrollo económico en las diversas etapas de la historia. No hemos tenido muy en cuenta este tipo de estudio en la elaboración de nuestra síntesis histórica por el riesgo que significaba asumir la descripción de un autor de marcada ideología, en un apartado de carácter neutral.

Perniola, Mario. *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.

Mario Perinola critica la ingenuidad con la que se aborda el entendimiento de la obra de arte en la actualidad. En sus reflexiones, apunta que el primer error está en identificar el arte con la obra (el objeto artístico), y señala que, además, a éste se le implementan valores de tipo cultural, simbólico y económico; que considera cuestionables. De otro punto, también sentencia como ingenua la disolución del arte con la vida. El contenido de este pequeño ensayo nos ha servido para reflexionar sobre este tipo de planteamientos, aunque no coincidamos completamente con lo que Perniola postula en su libro. La lectura del mismo nos ha servido para la elaboración del apartado II.2.2.

Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado, 2002.

Esta recopilación de escritos (autobiográficos unos, reflexivos y de opinión otros) de Fernando Pessoa constituye una fuente inacabable de imágenes poéticas

que ven su proyección a través de la literatura. Su contenido nos ha servido de apoyo en el proceso creativo de varias de las piezas escultóricas que mostramos como parte de este proyecto.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2000.

En esta obra, cumbre del realismo mágico, el autor nos pierde en una complejidad narrativa buscada con el fin de transmitir al lector la confusión que experimenta el protagonista del relato, Juan Preciado. La superposición de un tiempo presente, que experimenta el personaje principal; y un tiempo pasado, que se surte de los diálogos que tuvieron los fallecidos Pedro y Miguel Páramo; junto con los aspectos estructurales de la narración, que ya mencionábamos antes; nos muestra cómo desde la literatura también se trata el tema del tiempo: tanto en el contenido, como en la forma.

Russell, Bertrand. *Elogio de la ociosidad y otros ensayos*, Barcelona, Edhasa, 1986.

En este ensayo, que versa sobre el tiempo de ocio, Russell nos advierte de los peligros que supone una dedicación excesiva al trabajo, o de la dependencia moral que tenemos con respecto a él debido a nuestra educación. Del texto de Russell apreciamos la prontitud con la que se advierte que el tiempo de ocio es importante. Su descripción social acerca de la dedicación excesiva al tiempo de trabajo nos sirve de documento para corroborar las razones que mostramos nosotros, en torno al mismo tema, en la actualidad.

Saramago, José. *La caverna*, Madrid, Suma de Letras, 2002.

A través de la ficción, Saramago nos muestra cómo tiene lugar la transición del artesanado a lo industrial. Este relato es un ejemplo de la repercusión social que provocan los grandes cambios producidos en los sistemas laboral y económico, ambos estrechamente relacionados. En nuestra tesis usamos una síntesis de la lectura de este libro para esclarecer cuáles con las consecuencias de estos cambios en la sociedad.

Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. Granada, Editorial Comares, 2003.

De este ensayo se han realizado consultas superficiales, no es un tema en el que hayamos profundizado en el corpus de la tesis; pero sí que hablamos de él de manera tangencial. Le otorgamos un lugar en esta selección bibliográfica porque consideramos que nos resultaría provechoso el análisis pausado de su texto para una posterior investigación más amplia y rigurosa.

Taleb, Nassim Nicholas. *El Cisne Negro*, Barcelona, Paidós, 2008.

Este libro trata sobre la incertidumbre, el azar y la determinación. Su autor evidencia los escollos que albergan las previsiones asumidas como certezas que se dan, desde la vida cotidiana hasta las que se realizan para inyectar grandes inversiones monetarias en la bolsa. En el apartado donde nos dedicamos a la descripción de la obra que compone este proyecto, describimos más detalladamente en qué consiste el término de cisne negro que acuña Taleb. Comprendemos que su teoría es aplicable a toda nuestra investigación: tanto en su metodología teórica, como en el contenido del desarrollo de su práctica.

VV.AA. Aguilera Cerni, Vicente. Bonet, Juan Manuel. Cirici, Alexandre. Contreras, Ernesto. Matheos, José Corredor. García Viñó, Manuel. Giralt-Miracle, Daniel. Marchán Fiz, Simón. Rodríguez Aguilera, Cesáreo. *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

Bajo la opinión de distintos teóricos se intenta esbozar un plano, sobre el consumo del arte, que integre las respuestas a quién consume, para qué, cómo y por qué. Aunque las reflexiones elaboradas en este libro, que es de 1976, nos resulten un tanto anticuadas en algunos casos; sí que hemos apreciado localizar un volumen de estas características.

VV.AA. *Art i temps*, Barcelona, Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2000.

En este catálogo se recoge la obra de distintos artistas, que desde varios puntos de vista, han abordado el tema del tiempo en su trabajo. Entre ellos contamos la presencia de Bruce Nauman, Rebecca Horn, John Davies, Christian Marclay, Hans Haacke, Gabriel Orozco, Giovanni Anselmo,... De entre los textos que componen este catálogo nos hemos interesado por *El arte, una cuestión de empleo del tiempo* (Jean-Pierre Criqui); y *Michael Snow/Johan van der Keuken: el tiempo del espectador*.

VV. AA. Carrière, Claude., Delumeau, Jean., Eco, Umberto., Jay Gould, Stephen. *El fin de los tiempos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

Es un libro que se compone de varios artículos o entrevistas realizadas a distintas personalidades del mundo del pensamiento. Las preguntas a las que responde Stephen Jay Gould nos han aportado datos específicos sobre la evolución del sistema de los calendarios en occidente. Jean Delumeau nos aporta información acerca del binomio tiempo y religión. Jean-Claude Carrière elabora un elogio de la lentitud que mucho tiene que ver con la filosofía de este proyecto; y de Umberto Eco destacamos la mención que realiza del cuento de *Funes el memorioso*.

VV.AA. Jáuregui, Ramón. Egea, Francisco. y de la Puerta, Javier. *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo*, Barcelona, Paidós, 1998.

Nos gustaría destacar especialmente este ensayo, pues ha constituido, en todo su desarrollo, un gran aporte en nuestra investigación. La especificidad de su tema coincidía en muchos aspectos con el nuestro, tratándose, además, de un estudio reciente (lo que no ocurre con muchos de los otros libros de los que hemos tomado referencia).

VV.AA. Ricoeur, Toynbee, Gadamer, Gardet, Ashish, Honderich, Aguessy, Askin, Karsz, Ohe, Hama, Witt-Hansen, Jeàniere, Hasnaoui. *El tiempo y las filosofías*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1979.

El recopilatorio de ensayos breves *El tiempo y las filosofías*, nos ha aportado, desde la variable cultural de sus autores, información muy variada acerca de la noción de tiempo. Los artículos se distribuyen en tres apartados que los aglutinan en base a su tema general. El apartado que más nos ha interesado es en el que se ubican Honorat Aguessy y Abel Jeàniere, sus textos consisten en una visión sociológica del tiempo emparentada con el tiempo de trabajo y los sistemas político-económicos.

VV.AA. *The power of feminist art: the american movement of the 1970s, history and impact*, New York, Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, 1994.

En este libro se recoge el trabajo de varias artistas vinculadas al movimiento feminista americano de los años setenta. Entre ellas destacamos a Sylvia Sleigh, Cynthia Mailman, Lorna Sympson, Cindy Sherman, Janine Antoni y Faith Wilding. Las dos últimas las hemos tomado como referentes en nuestro planteamiento artístico.

VV.AA. Varela, M., Muñoz, C., Brea, J. L., Sichel, B., Casares, N., Salas, R., Pérez, D., Jiménez, J., Coordina: Francis Naranjo. *Tiempo devorador*, Tenerife, Ediciones Canaricard, 2002.

Este volumen recoge varios textos y conferencias. De todas ellas la que más nos ha interesado ha sido la de David Pérez: que relaciona tiempo y música desde el orden y la armonía de los pitagóricos hasta las obras de John Cage.

Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

Jorge Wagensberg, autor dedicado al mundo de la ciencia, analiza las formas que se repiten en la naturaleza. Describirá, en torno a las formas de la esfera, el hexágono, la espiral, la hélice, el ángulo, la onda, la parábola, la catenaria y los fractales; las propiedades de cada una de ellas debido a la función que desempeñan en el medio. Su lectura nos ha resultado muy sugerente a la hora de pensar el desarrollo material de la obra escultórica que presentamos.

Whitehead, Alfred N. *Proceso y realidad*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.

Whitehead entiende que la realidad entera es un proceso formado por los acontecimientos que se dan en ella según relaciones espaciotemporales. Denomina *prehensión* a la interconexión producida entre los fenómenos. Todo se relaciona y fluye como si se tratara de un organismo en proceso creador constante. En ese sentido nos ha interesado esta obra de Whitehead, que hemos consultado parcialmente.

Wu, Chin-tao. *Privatizar la cultura*, Madrid, Akal, 2007.

La investigadora Chin-tao Wu manifiesta en su libro cómo la esponsorización y la implicación empresarial está cada vez más presente en el mundo del arte. En su ensayo analiza la repercusión que este fenómeno tiene en la cultura desde las transformaciones que se produjeron en el gobierno, cuando Margaret Thatcher subió al poder; hasta nuestros días. En la presente tesis, esta documentación resulta ser una prueba de la relación tan estrecha entre las distintas esferas en las que se mueve la sociedad, y que nos ocupan en este estudio: política y economía en relación a la obra de arte; y que en nuestro caso específico, vinculamos a partir del tiempo de trabajo.

Yourcenar, Marguerite. *El Tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989.

En este libro se recogen varios textos de la autora, nosotros destacamos aquel que recibe el mismo nombre que titula esta selección de escritos: en él,

Yourcenar, nos habla de cómo el tiempo hace y deshace la materia. Y el pensamiento.

Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*, Barcelona, Paza & Janés Editores, 2001.

En *Memorias de Adriano*, Marguerite Yourcenar nos sumerge en el contexto en el que vivió este emperador romano. El contenido del relato no nos es próximo en la investigación; no obstante, lo que nos resulta cercano es el modo que tiene la autora de contar las experiencias de su protagonista: en la poesía de sus frases y en la profundidad de sus pensamientos, encontramos puntos de partida, o de inflexión, que son muy sugerentes en el proceso creativo.

Zambrano, María. *Claros del bosque*, Barcelona, Seis Barral, 1993.

Claros del bosque es el título que unifica esta recopilación de escritos de María Zambrano. El segundo y tercer apartado tienen una clara conexión con la noción de tiempo que estudiamos asociada al proceso artístico. Así, en el segundo punto titulado *El despertar*, hallamos textos como *La inspiración*, *El tiempo naciente*, o *El deslizarse de las imágenes*. En el tercer punto, *Pasos*, destacamos *La sincronización* y *El transcurrir del tiempo*.

Zambrano, María. *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004.

En *Los sueños y el tiempo*, la autora nos habla de la dualidad sueño-vigilia, de la atemporalidad a la que los sueños están sujetos, de cómo se generan éstos y de su correspondencia o no con la realidad. Aunque nosotros no hemos tratado concretamente el sueño en el sentido en el que lo trata Zambrano, sí que aludimos a ella cuando mencionamos la fragmentación a la que se halla expuesto el sujeto.

CONSULTAS WEB COMENTADAS. Selección.

<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/hi_stdeltiempo/pasado/tiempo/p_arte.htm> [Consulta: 11 de septiembre de 2008] Se trata la noción de tiempo en el arte desde la Edad Media hasta el Cubismo. También se hace mención de la cronofotografía.

<<http://mosaic.uoc.edu/articulos/demoscene0406.html>> [Consulta: 11 de septiembre de 2008] Arte en tiempo real. Reflexiones sobre proyectos artísticos de audiovisual y multimedia.

<<http://www.pbs.org/art21/artists/antoni/index.html>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Web en la que se nos muestra parte del trabajo de la artista Janine Antoni y su biografía.

<<http://www.artnet.com/awc/janine-antoni.html>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] ARTNET. Sobre el trabajo de la artista Janine Antoni.

<<http://www.ritnit.com/2008/07/16/janine-antoni-freeport-bahamas-1956/>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Artículo sobre el trabajo de la artista Janine Antoni.

<<http://en.wikipedia.org/>> [Varias consultas. Desde: 31 de agosto de 2008] Wikipedia. Enciclopedia libre on-line.

<<http://www.arteleku.net/estherferrer/>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Contiene información sobre la obra de la artista Esther Ferrer, sus exposiciones y su biografía. También se añaden textos de varios de sus catálogos.

<<http://www.uclm.es/artesonoro/EstherFERRER/INDEXE.html>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Obra sonora de la artista Esther Ferrer y el grupo ZAJ.

<<http://www.noticiasdegipuzkoa.com/ediciones/2006/10/04/mirarte/cultura/d04cul61.328164.php>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Artículo periodístico sobre el trabajo de Esther Ferrer.

<http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/publicaciones_espanol/catalogos/esther_ferrer_ritmo.htm> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Publicaciones del Instituto Cervantes. Catálogo de la exposición *Al ritmo del tiempo* de Esther Ferrer.

<<http://www.mnav.gub.uy/gonztorres.htm>> [Consulta: 10 de octubre de 2008] Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay. Comentarios a la exposición realizada por Félix González-Torres.

<http://www.latinartmuseum.com/gonzales_torres.htm> [Consulta: 10 de octubre de 2008] Web que reseña varios artistas cubanos, entre los que se encuentra González-Torres.

<<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixIndex.html>> [Consulta: 10 de octubre de 2008] Web monográfica sobre el artista Félix González-Torres.

<<http://jojuzapalps.wordpress.com/2007/03/25/felix-gonzalez-torres/>> [Consulta: 10 de octubre de 2008] Dirección electrónica que muestra el trabajo de Félix González-Torres.

<<http://www.artcyclopedia.com/general/alphabetic.html>> [Varias consultas. Desde: 3 de septiembre de 2008] Enciclopedia on-line que cataloga artistas plásticos por orden alfabético.

<<http://www.picsearch.es/>> [Varias consultas: desde el 1 de septiembre de 2008] Buscador de imágenes.

<<http://www.monografias.com/trabajos5/marx/marx.shtml>>

[Consulta: 24 de septiembre de 2008] Monografía sobre Karl Marx.

<<http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/>> [Consulta: 24 de

septiembre de 2008] Biblioteca de autores socialistas. Información sobre Karl Marx.

<<http://www.luventicus.org/articulos/03U019/index.html>> [Consulta:

13 de septiembre de 2008] Artículo sobre la idea de Dios en Feuerbach.

<<http://www.filosofia.org/enc/ros/feue.htm>> [Consulta: 14 de

septiembre de 2008] Biografía de Ludwig Feuerbach.

<<http://www.pensament.com/bergson.htm>> [Consulta: 2 de

septiembre de 2008] Biografía y pensamiento de Henri Bergson.

<<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1639>> [Consulta: 4 de

septiembre de 2008] Biografía de Gilles Deleuze.

<<http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html>> [Consulta:

4 de septiembre de 2008] Artículo que vincula a Proust y Deleuze a través del tema: el tiempo y la memoria.

<<http://www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/index.htm>>

[Consulta: 5 de septiembre de 2008] Web que contiene textos de Gilles Deleuze.

<<http://www.heideggeriana.com.ar/>> [Consulta: 24 de septiembre de

2008] Sobre Martin Heidegger. Contiene fotos, comentarios, textos, bibliografía y cronología.

<<http://www.globalizacion.org/opinion/LeGoffCultura.htm>> [Consulta:

6 de octubre de 2008] Artículo de Jacques Le Goff sobre la globalización.

<<http://www.monografias.com/trabajos37/mercaderes-y-banqueros/mercaderes-y-banqueros.shtml>> [Consulta: 6 de octubre de 2008]

Contiene textos de Jacques Le Goff.

<<http://eibar.org/blogak/prospektiba/es/archive/2006/10/07/509>>

[Consulta: 16 de octubre de 2008] Escrito sobre el impacto de la revolución tecnológica.

<http://www.hipersociologia.org.ar/catedra/material/Castellsca_p1.html> [Consulta: 16 de octubre de 2008] La revolución tecnológica de la información según Manuel Castells.

<<http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primero/modulos/tecnologia-y-sociedad/tecnoso.htm>> [Consulta: 16 de octubre de 2008]

Artículo procedente de la Universidad de Sevilla sobre la revolución tecnológica y la sociedad de la información.

<<http://www.manuelcastells.info/es/>> [Consulta: 14 de octubre de 2008] Dirección web del sociólogo Manuel Castells. Monográfico.

<http://www.aache.com/alonsogamo/george_santayana.htm>

[Consulta: 11 de octubre de 2008] Jorge Santayana, referencias a su vida y obra.

<<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/personajes/6270.htm>>

[Consulta: 17 de septiembre de 2008] Biografía de Wilhelm Leibniz.

<http://www.eumed.net/coursecon/1/el_capitalismo.htm> [Consulta: 22 de septiembre de 2008] Información sobre el capitalismo procedente del

grupo EUMED de la Universidad de Málaga.

<<http://artescontemporaneos.com/posminimalismo-arte-en-proceso/>>
[Consulta: 13 de octubre de 2008] El posminimalismo y el proceso en el arte.

<<http://www.uclm.es/profesorado/irodrigo/lm%C3%A1genes%20Arte%20%20como%20proceso%20y%20como%20concepto.htm>>
[Consulta: 12 de octubre de 2008] Pequeño listado de artistas conceptuales y procesuales.

<<http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/gargola/1997/sergio.htm>> **[Consulta: 23 de septiembre de 2008]** Sobre la fenomenología de Husserl.

<http://forteza.sis.ucm.es/profes/juanfran/crono/tiempo_sujeto.htm>
[Consulta: 2 de septiembre de 2008] Tiempo y Sujeto, investigación desarrollada por Mario Toboso Martín.

<<http://www.herramienta.com.ar/varios/9/9-5.html>> **[Consulta: 17 de septiembre de 2008]** Texto sobre la organización del trabajo y el sujeto social.

<http://forteza.sis.ucm.es/profes/juanfran/crono/filosofia_tiempo.htm>
> [Consulta: 2 de septiembre de 2008] Estudios sobre el tiempo.

TEXTOS ELECTRÓNICOS COMENTADOS. Selección.

<<http://www.rebellion.org/docs/20118.pdf>> [Consulta: 26 de septiembre de 2008] Resumen sobre *El Capital* de Karl Marx.

<<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf>> [Consulta 23 de septiembre de 2008] Rizoma. Gilles Deleuze.

<<http://www.librosgratisweb.com/pdf/karl-marx/manifiesto-comunista.pdf>> [Consulta:1 de octubre de 2008] Manifiesto comunista. Karl Marx.

<<http://tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/106.pdf>> [Consulta: 29 de septiembre de 2008] Internet y la sociedad en red. Manuel Castells.

<<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cruz38.pdf>> [Consulta 25 de septiembre de 2008] El giro hermenéutico de la fenomenología: de Husserl a Heidegger. Antonio de la Cruz Valles.

<<http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/1/1mm128.pdf>> [Consulta: 1 de septiembre de 2008] Félix González-Torres: reflexiones sobre lo temporal. Marcia Morgado.

<<http://wzar.unizar.es/siem/Formativas/Esther%20Ferrer.pdf>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Esther Ferrer: Performance art: teoría y práctica.

<<http://alua.mundua.com/files/2006/11/esther-ferrer-gazt.pdf>> [Consulta: 9 de octubre de 2008] Entrevista a Esther Ferrer.

<<http://www.reesshad.com/writings/essays/antoni.pdf>> [Consulta: 10 de octubre de 2008] Janine Antoni. Rees Shad. New Media Art: Past, Present, Future. Adam Chapman.

<<http://forteza.sis.ucm.es/profes/juanfran/crono/resutesis.pdf>> [Consulta 23 de septiembre de 2008] Tiempo y sujeto: nuevas perspectivas en torno a la experiencia del tiempo. Resumen de la tesis doctoral de Mario Toboso Martín.

<<http://www.revistadefilosofia.com/31.pdf>> [Consulta: 28 de septiembre de 2008] Heidegger, Martin: Parménides. Pelayo Pérez.

<<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/hisder/cont/17/cnt/cnt3.pdf>> [Consulta: 13 de septiembre de 2008] Una aproximación histórico-filosófica al pensamiento de David Hume: sus ideas acerca de la justicia, la propiedad y lo judicial. Andrés Botero Bernal.

<http://hum.unne.edu.ar/academica/departamentos/letras/catedras/ibero2/realismo_magico.pdf> [Consulta: 17 de septiembre de 2008] Realismo mágico. Héctor Azzetti.

<<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02143038/articulos/ELEM9797110009A.PDF>> [Consulta: 12 de septiembre de 2008] Tiempo, religión y política. Fernando Álvarez García.

ANEXO DOCUMENTAL I. Serie: Pesado deber pasado.



1/9 pesado.



2/4. 13 pesado.



3/6. 19 pesado.



4/6. 25 pesado.



5/3. 28 pesado.



6/6. 34 pesado.



7/6. 40 pesado.



8/6. 46 pesado.



9/6. 52 pesado.



10/6. 58 pesado.



11/6. 64 pesado.



12/6. 70 pesado.



13/6. 76 pesado.



14/6. 82 pesado.



15/6. 88 pesado.



16/6. 94 pesado.



17/10. 104 pesado.



18/10. 114 pesado.



19/10. 124 pesado.



20/8. 132 pesado.



21/6. 138 pesado.



22/6. 144 pesado.



23/8. 152 pesado.



24/8. 160 pesado.



25/10. 170 pesado.



26/8. 178 pesado.



27/17. 195 pesado.



28/10. 205 pesado.



29/10. 215 pesado.



30/10. 225 pesado.



31/10. 235 pesado.



32/10. 245 pesado.



33/11. 256 pesado.



34/11. 267 pesado.



35/8. 275 pesado.



36/8. 283 pesado.



37/10. 293 pesado.



38/10. 303 pesado.



39/18. 328 pesado.



40/22. 350 pesado.



41/13. 363 pesado.



42/13. 376 pesado.



43/5. 381 pesado.



44/8. 389 pesado.



45/15. 404 pesado.



46/8. 412 pesado.



47/10. 422 pesado.



48/11. 433 pesado.



49/9. 442 pesado.



50/11. 453 pesado.



51/12. 465 pesado.



52/8. 473 pesado.



53/8. 481 pesado.



54/8. 489 pesado.



55/12. 501 pesado.



56/10. 511 pesado.



57/5. 516 pesado.



58/7. 523 pesado.



59/10. 533 pesado.



60/6. 539 pesado.



61/9. 548 pesado.



62/10. 558 pesado.



63/8. 566 pesado.



64/8. 574 pesado.



65/10. 584 pesado.



66/6. 590 pesado.



67/11. 601 pesado.



68/15. 616 pesado.



69/10. 626 pesado.



70/12. 638 pesado.



71/6. 674 pesado.



72/18. 692 pesado.



73/10. 702 pesado.



74/15. 717 pesado.



75/13. 730 pesado.



76/9. 739 pesado.



77/14. 744 pesado.



78/7. 751 pesado.



79/8. 759 pesado.



80/10. 769 pesado.



81/10. 779 pesado.



82/12. 791 pesado.



83/12. 803 pesado.



84/9. 812 pesado.



85/14. 826 pesado.



86/15. 845 pesado.



87/10. 855 pesado.



88/15. 870 pesado.



89/11. 881 pesado.



90/10. 891 pesado.



91/12. 903 pesado.



92/7. 910 pesado.



93/13. 923 pesado.



94/12. 935 pesado.



95/14. 949 pesado.



96/14. 963 pesado.



97/10. 973 pesado.



98/10. 983 pesado.



99/13. 996 pesado.



100/12. 1008 pesado.



101/12. 1020 pesado.



102/10. 1030 pesado.



103/15. 1045 pesado.



104/16. 1061 pesado.



105/12. 1073 pesado.



106/10. 1083 pesado.



107/17. 1100 pesado.



108/7. 1107 pesado.



109/10. 1117 pesado.



110/12. 1129 pesado.



111/9. 1138 pesado.



112/12. 1150 pesado.



113/8. 1158 pesado.



114/8. 1166 pesado.



115/16. 1182 pesado.



116/10. 1192 pesado.



117/10. 1202 pesado.



118/11. 1213 pesado.



119/11. 1224 pesado.



120/10. 1234 pesado.



121/14. 1248 pesado.



122/12. 1261 pesado

ANEXO DOCUMENTAL II. Santoral.

Santos del mes de ENERO.

1 Emmanuel, nombre del Mesías. **2** San Basilio Magno. **3** Santa Genoveva. **4** San Abrúnculo. **5** San Juan Nepomuceno Neumann. **6** Epifanía del Señor, Beato Andrés Bessette. **7** San Raimundo de Peñafort. **8** San Alberto obispo. **9** San Adriano abad. **10** Adalrico. **11** Albrado. **12** Beato Antonio Fournier. **13** San Hilario. **14** Baetano. **15** Santa Raquel. **16** San Acursio. **17** San Antonio Abad. **18** Beato Andrés de Peschiera Grego. **19** Beato Marcelo Spínola. **20** San Sebastián. **21** Santa Inés. **22** San Vicente mártir. **23** San Ildefonso. **24** San Francisco de Sales. **25** Adelgundis. **26** San Agustín Erlandsön. **27** San Enrique de Ossó y Cervelló. **28** Santo Tomás de Aquino. **29** San Pedro Nolasco. **30** Aidano. **31** San Juan Bosco.

Santos del mes de FEBRERO.

1 Santa Brígida de Irlanda. **2** Beato Andrés Carlos Ferrari. **3** San Blas. **4** San Eutiquio de Roma. **5** Santa Águeda. **6** San Pablo Miki y compañeros. **7** Beato Adalberto Nierychlewski. **8** Santa Cointa. **9** San Alto. **10** Santa Austreberta. **11** Bienaventurada Virgen María de Lourdes. **12** Santa Eulalia de Barcelona. **13** Agabo. **14** San Cirilo. **15** Beato Onésimo. **16** Santa Juliana. **17** San Teodoro de Bizancio. **18** San Eladio. **19** Beato Álvaro de Córdoba. **20** Beata Jacinta Marto. **21** San Pedro Damían. **22** San Maximiano de Ravena. **23** San Policarpo. **24** San Modesto. **25** San Valerio de Astorga. **26** San Alejandro. **27** San Hipólito. **28** San Hilario, papa. **29** San Dositeo.

Santos del mes de MARZO.

1 San David de Gales. **2** San Simplicio, papa. **3** San Anselmo, abad. **4** San Casimiro. **5** San Adriano, mártir. **6** San Julián. **7** Santas Felicidad y Perpetua. **8** San Juan de Dios. **9** Santa Catalina de Bolonia. **10** San Attalo. **11** Santa Áurea. **12** San Inocencio I, papa. **13** Santa Cristina. **14** Santa Matilde. **15** San Raimundo de Fitero. **16** Santo Patriarca Abraham. **17** San José de Arimatea. **18** San Cirilo de Jerusalén. **19** San José. **20** San Martín de Dumio. **21** San Nicolás de Flüe. **22** San Basilio de Ancira. **23** San José Oriol. **24** Santa Catalina de Suecia. **25** San Dimas, el buen ladrón. **26** San Braulio de Zaragoza. **27** San Ruperto de Worms. **28** Beato Antonio Patrizi. **29** San Eustasio de Luxeuil. **30** San Clino. **31** San Amós profeta.

Santos del mes de ABRIL.

1 San Hugo de Grenoble. **2** San Francisco de Paula. **3** San Cresto de Tomis. **4** San Isidoro de Sevilla. **5** San Vicente Ferrer. **6** Beata Catalina de Palencia. **7** San Juan Bautista de la Salle. **8** Beato Domingo del Santísimo Sacramento Iturrate. **9** Santa Casilda de Toledo. **10** San Ezequiel. **11** San Estanislao. **12** San Julio I papa. **13** San Hermenegildo. **14** Santa Lidia de Schiedam. **15** San Telmo Confesor. **16** Santa Engracia. **17** San Aniceto papa. **18** San Perfecto. **19** San Expedito. **20** Santa Inés de Montepulciano. **21** San Anselmo. **22** San Sotero papa. **23** San Jorge. **24** San Fidel de Sigmaringen. **25** San Marcos evangelista. **26** San Cleto papa. **27** Madre de Dios de Montserrat. **28** San Luis María Grignon de Montfort. **29** Santa Catalina de Siena. **30** San José Benito Cottolengo.

Santos del mes de MAYO.

1 San Jeremías profeta. **2** San Anastasio. **3** San Felipe apóstol. **4** San Godofredo de Hildesheim. **5** San Ángel de Sicilia. **6** Beata Ana Rosa Gattorno. **7** San Agustín Roscelli. **8** Nuestra Señora de Luján. **9** San Gregorio Ostiense. **10** Santo Job patriarca. **11** San Mayolo de Cluny. **12** Santo Domingo de la Calzada. **13** Bienaventurada Virgen María de Fátima. **14** San Matías apóstol. **15** San Isidro Labrador. **16** San Simón Stock. **17** San Pascual Bailón. **18** Beata Blandina Merten. **19** San Ivo. **20** San Bernardino de Siena. **21** San Carlos Eugenio de Mazenod. **22** Santa Joaquina de Vedruna. **23** San Desiderio de Langres. **24** María Auxiliadora. **25** San Beda el Venerable. **26** San Felipe Neri. **27** San Agustín de Cantorbery. **28** San Germán de París. **29** Santa Bona de Pisa. **30** San Fernando III. **31** Santa Petronila de Roma.

Santos del mes de JUNIO.

1 San Justino mártir. **2** San Marcelino y San Pedro. **3** San Carlos Lwanga y compañeros. **4** Santa Noemí. **5** Beato Fernando de Portugal. **6** San Marcelino Champagnat. **7** San Isaac de Córdoba. **8** San Medardo. **9** Beata Ana María Taigi. **10** San Armancio mártir. **11** San Bernabé apóstol. **12** San Onofre de Egipto. **13** San Atonio de Papua. **14** Santa Digna de Córdoba. **15** Santa Venidle de Córdoba. **16** San Juan Francisco Regis. **17** San Alberto Chmielowski. **18** San Marcelino de Roma. **19** San Gervasio de Milán. **20** Beato Dermicio O'Hurley. **21** San Luis Gonzaga. **22** Santo Tomás Moro. **23** San José Cafasso. **24** San Juan Bautista (Natividad). **25** San Adalberto. **26** San Josemaría Escrivá. **27** San Cirilo de Alejandría. **28** San Ireneo de Lyon. **29** San Pablo Apóstol. **30** San Adolfo de Osnabrück.

Santos del mes de JULIO.

1 San Aarón. **2** San Aristón mártir. **3** Santo Tomás apóstol. **4** Santa Isabel de Portugal. **5** San Agatón de Sicilia. **6** Santa María Goretti. **7** San Fermín. **8** San Procopio. **9** San Nicolás Pieck y compañeros. **10** San Canuto de Dinamarca. **11** San Benito de Nursia. **12** San Clemente Ignacio Delgado Cebrián. **13** San Enrique. **14** San Camilo de Lelis. **15** San Buenaventura. **16** Nuestra Señora del Carmen. **17** San Alejo mendigo. **18** San Federico de Utrecht. **19** Santa Áurea de Córdoba. **20** Ansejiso. **21** San Daniel profeta. **22** Santa María Magdalena. **23** Santa Brígida de Suecia. **24** Santa Cristina de Bolsena. **25** San Cristóbal de Licia. **26** Santa Ana, madre María. **27** San Cucufate. **28** San Acacio de Mileto. **29** Santa Marta de Betania. **30** San Pedro Crisólogo. **31** San Ignacio de Loyola.

Santos del mes de AGOSTO.

1 San Alfonso María de Liborio. **2** Nuestra Señora de los Ángeles. **3** Beato Agustín Kazotic. **4** San Juan María Vianney, Cura de Ars. **5** Nuestra Señora de las Nieves. **6** Beato Escelino. **7** San Cayetano de Thiene. **8** Santo Domingo de Guzmán. **9** Santa Edith Stein (Sor Teresa Benedicta de la Cruz). **10** San Lorenzo. **11** Santa Clara de Asís. **12** San Aniceto de Nicomedia. **13** Aurora. **14** San Maximiliano María Kolbe. **15** Asunción de la Virgen María. **16** San Roque. **17** Beato Alberto de Siena. **18** San Agapito de Lacio. **19** San Juan Eudes. **20** San Bernardo de Claraval. **21** San Agatónico y compañeros. **22** Santa María Reina. **23** Santa Rosa de Lima. **24** San Bartolomé apóstol. **25** San José de Calasanz. **26** Santa Teresa de Jesús Jornet Ibars. **27** Santa Mónica. **28** San Agustín de Hipona. **29** San Juan Bautista (Martirio). **30** San Agilo de Rébais. **31** San Ramón Nonato.

Santos del mes de SEPTIEMBRE.

1 San Josué. **2** San Agrícola de Aviñón. **3** San Gregorio I Magno papa. **4** San Moisés profeta. **5** Beata Madre Teresa de Calcuta. **6** Santa Bega de Cumberland. **7** San Alpino de Chalons. **8** Natividad de Nuestra Señora. **9** San Pedro Claver. **10** San Nicolás de Tolentino. **11** San Adelfio de Luxeuil. **12** San Albeo de Emly. **13** San Juan Crisóstomo. **14** Exaltación de la Santa Cruz. **15** Nuestra Señora de los Dolores. **16** San Cipriano obispo. **17** Santa Hildegarda de Bingen. **18** San José de Supertino. **19** San Jenaro de Nápoles. **20** San Andrés Kim Taegön y compañeros. **21** San Mateo evangelista y apóstol. **22** San Mauricio de Agauno y compañeros. **23** San Pío de Pietrelcina, el Padre Pío. **24** Nuestra Señora de la Merced. **25** San Cleofás, discípulo. **26** San Cosme. **27** San Vicente Paúl. **28** San Lorenzo Ruiz y compañeros. **29** San Gabriel Arcángel. **30** San Jerónimo.

Santos del mes de OCTUBRE.

1 Santa Teresita del Niño Jesús. **2** Santos Ángeles Custodios. **3** San Francisco de Borja. **4** San Francisco de Asís. **5** San Froilán de León. **6** San Bruno de Colonia. **7** Nuestra Señora del Rosario. **8** San Evodio de Rouen. **9** San Abrahán patriarca. **10** Santo Tomás de Villanueva. **11** San Anastasio de Schemaris. **12** Nuestra Señora del Pilar. **13** San Eduardo III el confesor. **14** San Calixto I papa. **15** Santa Teresa de Ávila. **16** Santa Eduvigis. **17** San Ignacio de Antioquia. **18** San Lucas Evangelista. **19** San Pablo de la Cruz. **20** San Honorio abad. **21** Madre Laura de Santa Catalina de Siena. **22** San Abercio de Hierápolis. **23** San Juan de Capistrano. **24** San Antonio María Claret. **25** San Frutos de Segovia. **26** San Evaristo papa. **27** San Bartolomé de Bregantia. **28** San Judas Tadeo, apóstol. **29** San Narciso de Jerusalén. **30** San Marcelo de León. **31** San Alonso Rodríguez.

Santos del mes de NOVIEMBRE.

1 Todos los Santos. **2** Todos los fieles difuntos. **3** San Martín de Porres. **4** San Carlos Borromeo. **5** Santa Isabel. **6** Beato Abilio Sáiz López. **7** San Ernesto. **8** Beato Juan Duns Escoto. **9** Nuestra Señora de la Almudena. **10** San Andrés Avelino. **11** San Bartolomé el Joven de Rossano. **12** Santa Agustina. **13** San Leandro de Sevilla. **14** San Adeltrudis. **15** San Alberto Magno. **16** Santa Inés de Asís. **17** San Gregorio Taumaturgo. **18** San Odón. **19** Santo Profeta Abdías. **20** San Edmundo rey. **21** San Alberto de Lieja. **22** Santa Cecilia. **23** Beato Miguel Agustín Pro. **24** Santa Flora. **25** Santa Catalina de Alejandría. **26** San Silvestre Gozzolini. **27** Beato Ramon Llull. **28** Santa Catalina Labouré. **29** San Saturnino de Tolosa. **30** San Andrés apóstol.

Santos del mes de DICIEMBRE.

1 San Eloy. **2** Santa Bibiana. **3** San Francisco Javier. **4** Santa Bárbara. **5** San Sabas. **6** San Nicolás de Bari. **7** San Ambrosio. **8** Inmaculada Concepción de María. **9** San Juan Diego. **10** Nuestra Señora de Loreto. **11** San Dámaso I. **12** Nuestra Señora de Guadalupe. **13** Santa Lucía de Siracusa. **14** San Juan de la Cruz. **15** Beato Carlos Steeb. **16** Santa Adela. **17** San Josep Manyanet y Vives. **18** Basiliano. **19** Santa Eva. **20** Santo Domingo de Silos. **21** San Pedro Canisio. **22** Santa Francisca Javiera Cabrini. **23** San Antonio de Santa Ana Galvao. **24** Anatalón. **25** Nuestra Señora del Belén. **26** San Esteban. **27** San Juan evangelista y apóstol. **28** Santos Inocentes. **29** Santo Tomas Becket. **30** Alfreda. **31** Santa Melania.

