

EL DOMINIO DEL TIEMPO: UNA DISPUTA ESTÉTICA^{45*}

Pablo Hernández Hernández

1

La primera frase del título de este ensayo es intencionalmente ambigua. Se puede interpretar de diversas formas. Por ejemplo, se puede pensar que el dominio del tiempo se refiere a aquello que es dominado por el tiempo, en cuyo caso lo más interesante sería explicar en qué consiste ese dominio que es ejercido *por* el tiempo. Pero también se puede pensar que el dominio del tiempo se refiere más bien a aquello que domina al tiempo, en cuyo caso lo más interesante sería saber qué es eso que domina

45 * Este ensayo es parte y producto de una investigación mucho más amplia sobre los conceptos de 'representación' y 'narración' a la luz de fenómenos artísticos en los que se da la co-presencia de imagen y palabra escrita. Esta investigación se realiza como tesis doctoral en la Universidad de Potsdam, Alemania, bajo la dirección del Prof. Dr. Ottmar Ette y gracias a una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico).

al tiempo y en qué consiste ese dominio que es ejercido *sobre* el tiempo. El problema con estas dos formas de interpretar la primera frase de nuestro título es que ambas conceden una naturaleza sustancial al tiempo. Aun cuando algunos sólo crean que la objetivación del tiempo es una mera forma de hablar, lo cierto es que considerarlo una cosa más en el mundo es un problema que arrastra consecuencias muy serias teórica y prácticamente.

Si el tiempo es algo, y si ese algo que es el tiempo es una cosa, entonces podríamos hablar de él en términos de agente o paciente, podríamos hablar de él en términos de dominador o dominado, podríamos incluso hablar llanamente de sus relaciones con otras tantas cosas. Pero entonces nuestro concepto de cosa se relajaría al punto de incluir, justamente, cualquier cosa. La de sustancialidad sería una categoría que incluiría cosas tan heterogéneas entre sí que entonces necesitaríamos distinguir dentro de ella entre tantos tipos de sustancias tan diversas que la misma noción de sustancia se vaciaría de sentido como concepto unificador o categoría. Eso con respecto a un ejemplo de consecuencia teórica. Pero, igualmente, los efectos prácticos nos llevarían a problemas como el de considerar que el tiempo, como cualquier cosa, se puede poseer o se puede no poseer. Se podrían reducir una serie de temas políticos y éticos, como el tema del trabajo y de la riqueza, o como el tema de la determinación de responsabilidades ante nuestras acciones por ejemplo, a un asunto de propiedad del tiempo; dejándose así en un segundo plano preguntas más cruciales que la del tiempo, por ejemplo la pregunta por la conformación y el enfrentamiento de fuerzas, la pregunta por la violencia. Muchas veces nos vemos tentados a cancelar nuestras deudas, nuestras responsabilidades laborales, morales, políticas y hasta vitales, con el simple uso o enunciación de fórmulas en este sentido tan extrañas como por ejemplo: *No tengo tiempo ahora*. O de sus diversas formas: *no tenía tiempo entonces, no tendré tiempo*. O de su inversión: *tengo tanto tiem-*

po ahora, tengo mucho tiempo para... , ahora sí tengo tiempo. Todas ellas, creemos convencidamente, cuando menos son eufemismos de problemas muy diferentes al del tiempo y cuando más, son evasiones de nuestras diferentes responsabilidades. Como bien decía Agustín de Hipona en sus *Confesiones*⁴⁶ buscando invalidar la apelación a esta confusión racional, política y ética que puede provocar el problema del tiempo: "No hubo tiempo alguno en que no hubiese tiempo".

Pero la expresión que forma parte de nuestro título, *el dominio del tiempo*, puede simplemente interpretarse como aquello a lo que el tiempo pertenece o aquello que pertenece al tiempo. Pero entendiendo más bien este pertenecer no en el sentido de posesión sino de participación. Nos referimos a las diversas maneras de ver un campo o plano de relaciones entre conceptos y no necesariamente entre objetos. En este caso el tiempo no es una cosa sino un ámbito o un término dentro de un ámbito. Se trata de una trampa de abstracción, seguramente igual de inválida que la trampa de la sustancialización, pero que nos permite, esta sí, elaborar el discurso adecuado a nuestros intereses. De todos modos de trampas está(n) formada(s) nuestra(s) idea(s) del tiempo tanto como el lenguaje. El caso es que consideramos que el de tiempo es un concepto resultado de una serie de decisiones teóricas y prácticas a la hora de interpretar y de producir sentido en nuestra existencia y de acuerdo a la existencia de lo que nos rodea. Por lo tanto, el tiempo, en cuanto concepto, cambia de acuerdo a la naturaleza del juego en el que participa.

La naturaleza del juego viene impuesta por el orden de fines e intereses que quienes aceptan jugarlo le dan en forma de reglas o en forma de figuras. En este sentido creemos interesante también esta otra afirmación que Agustín de Hipona hace en el mencionado Libro XI de sus *Confesiones*, en la que expresa que

46 Para las ideas sobre el tiempo en Agustín de Hipona es indispensable dar lectura al menos al libro XI de sus .

ante la pregunta del tiempo hay una desorientación del pensamiento, una especie de disociación de la identidad en el pensamiento y del pensamiento de la identidad: “*quid est ergo tempus?* Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si alguien me lo pregunta ya no lo sé”. En este ensayo seguimos la pista no de la pregunta ¿qué es el tiempo? Sino que le seguimos la pista a este intento de pensarlo en la complejidad, la disociación y en la diferencia que se expresan en el discurso estético. Este ensayo sigue la pista no de un tiempo sustancial, objeto de un aislamiento de laboratorio físico o metafísico, sino del *tiempo*, es decir, del término tiempo como ficha dentro de un juego en el que sus posiciones son determinadas y determinables.

Por razones de espacio, que no de tiempo, iremos delimitando poco a poco ese juego para terminar analizando sólo una de sus posibilidades. Desde el tiempo y la estética, al tiempo y el arte, al tiempo y el sistema de las artes, al tiempo en su relación con la literatura y la pintura, y al tiempo entre ambas como forma de relación y no ya de exclusión.

2

Pasemos ahora a la definición de la estética, refiriéndonos a la segunda frase de nuestro título.

Punto central en el contexto contemporáneo de la estética es el estudio del arte *con* el arte. Parece paradójico expresado de esa manera, pero lo cierto es que hasta hace poco los trabajos que se han acercado al arte entendido no como categoría sino como práctica son excepciones en la corta historia de esta disciplina.

La preocupación por la coherencia sistemática ha cedido su lugar, dado el alto precio explicativo y analítico que se paga por dicha coherencia, a una apertura de la disciplina hacia lo que puede ser nombrado como un *campo de investigación*. La coherencia lógica, la revisión crítica de los conceptos, el cuidadoso recorrido

de las implicaciones ontológicas, políticas, éticas y epistemológicas de los propios argumentos, todos estos aspectos de la tradición estética desde el siglo XVIII,⁴⁷ se mantienen hoy sumados a la idea de un campo de investigación cuya configuración responde a las demandas de los objetos de estudio y a los fines de cada estudio más que al cumplimiento de las restricciones de la idea de sistema.

La estética venía siendo producida por filósofos para los cuales ella cumplía el papel de completar el sistema universal de las ciencias. Así como la ética debía ocuparse del más elevado de los términos de la acción: el bien; y la epistemología del más elevado de los términos del conocimiento: la verdad; se hacía necesaria una disciplina correspondiente al supuesto término superior de la sensibilidad: la belleza. Esta necesidad producía estudios sumamente cuidados en sus categorías, organizados dentro de un esquema del pensamiento que se expresa en bloques homogéneos bajo la forma de *tratados*. A los tratados de teoría del conocimiento o epistemología, y a los tratados de ética, se les debía acompañar con un tratado también de estética. En este esquema del pensamiento el soporte textual *tratado* imponía implícita o explícitamente la configuración de los argumentos como criterios y de las conclusiones como principios. Así se explica que el objetivo de las estéticas comprendidas en este esquema era fundamentalmente normativo en el sentido en que no se busca con ellas la comprensión del fenómeno del arte sino la determinación de lo que el arte debe ser. Esto produjo cantidad de ideas y opiniones muy cuidadas en su correspondencia con un orden de objetivos éticos y epistemológicos, en algunos casos también teológicos y políticos, a los que se debían adaptar; pero, al fin y al cabo, ideas y opiniones inútiles como herramientas de análisis o comprensión del arte como práctica concreta y como experiencia contemporánea.⁴⁸ Dejamos de lado, por razones de

47 Y de la tradición filosófica desde la antigüedad hasta la actualidad.

48 Una prueba más de esto es el continuo recurso al ejemplo con obras de arte consagradas de ante mano por la historia del arte como obras clásicas, en su mayoría obras

espacio y de los límites mismos de la temática de este ensayo, las condiciones históricas y culturales que determinan el nacimiento de la estética en el siglo XVIII. Condiciones difícilmente simplificables pero que aclararían las circunstancias por las cuales la estética abandona el arte por la belleza.

Lo que realmente nos interesa marcar es el proceso por el cual la estética deja de manifestarse en forma de tratados, y cómo ese proceso obliga a la estética al estudio de casos y fenómenos por un lado y, por otro lado, a la mezcla con argumentos y elaboraciones teóricas y analíticas de otras disciplinas. Hoy la estética es un campo interdisciplinario. La intersección concreta y particular de diversas disciplinas en ella se da en razón de los diversos modos de comprensión que se reconocen necesarios en y para el mundo contemporáneo.⁴⁹

Algunos intelectuales críticos de estos cambios hablan de un amenazante esteticismo. Por ejemplo, se nombra con preocupación *la estetización de la política, la estetización de la teoría del conocimiento, la banalización de la filosofía*.⁵⁰ No dudamos que estos enfrentamientos existan en la política del saber de la época contemporánea, pero así como han existido desde la antigüedad, como enfrentamientos del sentido común con las exigencias del pensamiento filosófico. Creemos que una cosa es el enfrentamiento permanente que la filosofía y las ciencias en general ejercitan, y deben ejercitar a nuestro parecer, contra el sentido común, y otra cosa es afirmar que ese enfrentamiento puede ser característico de los tiempos actuales y caracterizado

de períodos anteriores a la misma teoría estética que ejemplificaban, y obras que en algunos casos los autores no habían conocido sino como referencias textuales.

49 A aquellas estéticas dogmáticas de orden empirista, idealista, espiritualista, etc. se llegan a sumar poco a poco estéticas cada vez más específicas en cuanto a su esquema de comprensión y metodología de análisis del arte. Por ejemplo, la preocupación por la historiografía, el tema del gusto, la crítica de arte, la filosofía de la cultura, el lenguaje, el formalismo, la analítica, la sociología del arte, la recepción del arte, la visualidad, la teoría literaria, los nuevos medios, etc. Este proceso desemboca en lo que llamamos la conversión de la estética de una disciplina filosófica a un .

50 Otros intelectuales responden a estas críticas invirtiendo esas fórmulas: , , .

como un problema de estetización que involucra culposamente a la estética.

Nos parece que lo que está detrás de dichos juicios y críticas a la apertura de la estética es finalmente la incomprensión de lo que la estética significa en el conjunto de las ciencias contemporáneas. Cuando se critica la estetización de la política, y demás *estetizaciones*, se supone un valor negativo de lo estético. Ese valor negativo proviene de la creencia irreflexiva en la asociación de lo estético con la sensibilidad, y de la sensibilidad como aquello que se opone, y es excluido, por definición, de la racionalidad.⁵¹ Contrario a esto la estética es aquella disciplina que ha venido a enfatizar las continuidades, conexiones y complejidades de las relaciones entre la sensibilidad y la racionalidad, justamente en el fenómeno de *lo estético*. Esta comprensión de lo sensible como integrado en el complejo de procesos racionales, culturales y sociales representa en el panorama contemporáneo del saber todo lo contrario a una banalidad y a una banalización. La estética estudia *lo estético*, que es sensible de múltiples definiciones y delimitaciones. En un sentido extremadamente amplio *lo estético* incluye las diversas configuraciones de la experiencia y los diversos papeles que la percepción sensible juega en dichas configuraciones. Pero además la estética incluye la necesidad de explicar eso y de producir esquemas diversos para su explicación.

3

Dadas esas condiciones de la estética como campo de investigación, se podrá entender entonces la enorme variedad de maneras en que desde ella nos podemos aproximar al problema

51 Las valoraciones culturales correspondientes a esta dicotomía en occidente, las conocemos desde hace aproximadamente 2500 años. Suponerlas sin evaluación crítica es lo que nos parece inadecuado en este punto que tratamos.

del tiempo. Pero no solo es enorme la variedad de métodos y perspectivas, sino también de aspectos en los que este problema se ve involucrado de manera crucial. El concepto de tiempo puede servir, y de hecho ha servido en investigaciones de teoría del arte y sobre todo en historia del arte, como puente para llegar a comprender las manifestaciones plásticas de la agonía, la antigüedad y la vejez, el momento, la vida y la eternidad, la velocidad, la lentitud y la rapidez, la medida, las dimensiones físicas y nuestras múltiples formas de percibirlas, el instante, el ritmo y el movimiento,⁵² el testimonio, la memoria, la efeméride, lo moderno y la historia, la diégesis y la visión.

En cada una de estas manifestaciones podemos ver reflejados aspectos de nuestra(s) idea(s) convencional(es) de tiempo: El tiempo es la forma en que nombramos una dimensión que poseen todos los elementos involucrados en la representación, en la medida en que son comprendidos como sucesivos. Mayoritariamente el tiempo es pensado como una dimensión orientada en un solo sentido e irreversible.

Pero lo más importante de este primer vistazo a nuestro tema es que en el arte, sobre todo en el arte plástico, por razones que explicaremos adelante, *la contemplación humana y sensible del tiempo está ligada al esfuerzo por comprender aquello que sucede mientras se establecen relaciones*. Podríamos decir, el tiempo es visto como aquello que pasa mientras contemplamos lo que sucede, los intervalos que se dan entre momentos, el antes, el después y el durante. Por eso no es difícil ver que el arte plástico es al mismo tiempo el instante y el pasar del tiempo. Porque, aunque los elementos que conforman la unidad de una obra plástica se ofrezcan de una vez al espectador y no sucesivamente como en el caso de la música o de la literatura, en la obra plástica las relaciones que establece el espectador terminan jugando ese juego

52 La implicación entre el problema de la representación del tiempo y la del movimiento es quizás uno de los dilemas teóricos y plásticos más ricos en la historia del arte visual en occidente (Hernández, 2004a).

que imponen todas las relaciones: el juego de lo que sucede, por lo tanto, de lo que pasa, es decir, del tiempo. El arte nos muestra cómo el tiempo es un producto de nuestra experiencia y está íntimamente ligado a nuestra capacidad para establecer relaciones entre las cosas, aún cuando esas cosas sean tan estáticas como las figuras dentro de un cuadro.

Dadas nuestras limitaciones de espacio, daremos a continuación una pequeña muestra de las consideraciones generales que se pueden hacer desde la estética sobre el problema del tiempo en su relación con las artes:

1. El tiempo es un objeto de representación estética. Desde la condición humana del nacer, el vivir y el morir, incluyendo el devenir del presente que ineluctablemente pasó y no cesa de pasar, la sucesión de generaciones, hasta los objetos y formas de medición del tiempo como los relojes, los calendarios y las agendas, el tiempo en sí mismo y fundamentalmente el fluir del tiempo es tema de innumerables obras de arte. Retablos barrocos incrustados en las paredes de los hospicios y hospitales, y la rica iconografía de las tumbas de este período,⁵³ son un buen ejemplo para el caso del arte visual. En el caso de la literatura pensamos de inmediato, como imaginamos que lo piensa también el lector, en Homero y la espera de Penélope, en las *Metamorfosis* de Ovidio, en las fantásticas anacronías de Dante,

53 Como podrían ser los interesantes retablos y , de 1670-1672, que Juan de Valdés Leal pintó en el Hospital de la Caridad en Sevilla, o la tumba del papa Alejandro VII que Gianlorenzo Bernini esculpió entre 1672 y 1678 en la Basílica de San Pedro en Roma. También serían ejemplares los trabajos de Goya sobre la vejez y la finitud como el cuadro de 1788 que se encuentra en la Catedral de Valencia o como en innumerables de sus grabados, dibujos y aguatinas. O también para las evidentes muestras que Jan Vermeer van Delft da de las complejas relaciones entre el instante y el fluir se puede ver el interesante estudio a propósito del tiempo que a partir del óleo sobre madera (1658-1660) realiza Heinrich Theissing en su libro . Estos son ejemplos no muy difíciles de encontrar en nuestra memoria, y de mi predilección, pero paradigmáticos de temas que aparecen en todas las artes y a lo largo de sus historias.

en Proust, en *Cien años de soledad* de García Márquez, en el problema del tiempo que plantea la improvisación musical en el Jazz y su influencia en la literatura según Cortázar. El caso es que hay innumerables ejemplos en cada una de las artes.⁵⁴

2. El tiempo puede ser estudiado en relación con la obra de arte en cuanto a su contemplación.⁵⁵ Acá se trata del estudio de las diferentes formas en que el tiempo interviene en la percepción de las obras de arte. Igual que en el punto pasado acá la dimensión del tiempo se aplica por igual a las artes visuales, que presentan todas sus partes dadas simultáneamente y de forma actual, y a las artes musicales, escénicas y verbales que no cumplen con esta forma. La percepción de una obra de arte en cualquiera de sus formas, como hemos aclarado, no se da de la totalidad de la obra de un solo golpe. Se trata siempre de una percepción que involucra formas de movimientos, puntos de vista que se dan sucesivamente y con diferentes ritmos. Los artistas de todas las épocas y culturas han trabajado esta dimensión del arte intentando condicionar esos puntos de vista, esos movimientos y esos ritmos. La progresión del revelarse de la obra a la percepción, aún ante el espectador inmóvil como en el caso de las artes visuales en las que hay sin embargo vibraciones retinales, movimientos del ojo y recorridos de la mirada, marca un recurso artístico vinculado esencialmente con el tiempo. De esta forma el tiempo es un factor incluido necesariamente en la experimentación

54 No se deja de hacer presente un enorme escrúpulo ante la injusticia del nombrar acá sólo aquellos que vienen a nuestra memoria por las arbitrariedades de nuestros gustos.

55 Para un desarrollo de esta cuestión en cuanto a las implicaciones filosóficas del tiempo considerado desde la , y para una interesante y sesuda problematización de la tripartición del tiempo en presente-pasado-futuro, y de la distinción eternidad-duración, en cuanto factores a considerar en la comprensión de la mencionada , ver Ortega, 2004a.

y condición de las exploraciones perceptivas de una obra de arte, y que una obra de arte posibilita o imposibilita. Al respecto hay innumerables estudios sobre la relación entre los movimientos de la mirada, para continuar con ejemplos de las artes visuales, y la organización material formal de las obras.⁵⁶ También hay estudios sobre la no linealidad de la lectura de un texto, dado que ningún lector se exime de saltos entre palabras, párrafos y oraciones, ni se exime de la constante referencia al nombre del Autor, a los títulos de las partes de la obra, de las frases y del mismo final del texto. En este sentido no hay que olvidar que los libros se leen, pero fundamentalmente se ojean y se exploran, como le gustaba pensar a Borges a propósito de las comparaciones entre el texto, la biblioteca, los mapas y la enciclopedia. Parece entonces que por su propia naturaleza sensible, por los temas que aborda y por su relación con el contemplador, toda obra de arte es temporal.

3. El tiempo también es elemento de la diégesis⁵⁷ de una obra de arte. En este caso se trata de una especie de tiempo virtual que se ve implicado en la gran mayoría de obras de arte que pretenden contener o representar la realidad. Este punto es crucial para comprender el concepto de arte en las culturas occidentales, siendo que la

56 En este punto son muy interesantes las investigaciones que se aproximan desde la psicología al tema de la percepción y de sus aplicaciones a temas relacionados con fenómenos artísticos como los trabajos de Ulrich Neisser, J.J. Gibson, L.S. Vigotski. Por otro lado tenemos textos clásicos sobre óptica como los de Goethe, Wittgenstein y Helmholtz, Arnheim, Gardner, Kandinsky, Gombrich, Pawlik y muchos otros.

57 Según Aristóteles la diégesis es el relato puro, transmitido por el narrador, y se diferencia de la mimesis, que sería el relato recitado por los personajes. Desde las teorías contemporáneas del relato y la narración, que también se aplican, con variaciones que ahora no viene al caso detallar, a las artes visuales y no exclusivamente a las verbales, la diégesis es identificada con la historia, el conjunto de acontecimientos narrados en un relato. Bajo un modelo funcional de la narración la diégesis viene a ser el contenido de los núcleos constitutivos que ordenamos en una sucesión lógico-cronológica.

pretensión señalada se confunde en estas culturas con la definición misma del arte. Estas artes, supuestas artes de la representación y de la semejanza, de la mimesis y de la diégesis, pero sobre todo artes entendidas desde la suposición de lo real como término suficiente y necesario de la representación, se ven obligadas a crear en su *universo interno* sus propias dimensiones de espacio y tiempo. La duración de las acciones, la velocidad de los eventos, el ritmo de los eventos, la superposición de momentos diversos, los juegos libres con los órdenes de pasado-presente-futuro, así como las relaciones entre el tiempo material y el tiempo de diégesis, establecen todo un *échelle temporelle*⁵⁸ que se ha estudiado no sólo desde la teoría del relato y de la narración en el caso de la literatura, sino también en las formas plásticas de lo súbito, de lo lento, de la co-presencia de pasado-presente-futuro, de lo apacible y de lo violento, por ejemplo en el caso de las anacronías renacentistas donde una virgen espera en el estudio de su palacio florentino, a las matutinas horas de lectura y estudio, en trajes propios del siglo XV al mediterráneamente perfilado ángel de la anunciación.⁵⁹

58 Como analiza Genette en , los juegos de temporalidades en los diversos niveles textuales del relato instaura una especie de conductor o guía temporal que se convierte finalmente en recurso del artista para la manipulación de la percepción y demás efectos en el contemplador.

59 Categorías cercanas a la de diégesis son también utilizadas en casos como este por las interpretaciones que son hechas desde la semiótica y la iconología de las artes visuales consideradas narrativas o simbólicas. Además de un recurso teórico para separar lo imitado de lo representado, lo interesante es ver cómo algunas de estas herramientas pueden trascender la descripción de los recursos puestos en juego por la obra, para trasladarlos a las formas de percepción que el espectador, culturalmente condicionado, espera y ejecuta ante una obra de arte. Estamos de alguna manera condicionados o condenados a intentar aquello que se nos presenta para nuestra contemplación, aun cuando este no sea el único proceso, ni el proceso más rico ni el más complejo ni el más interesante que se da en la contemplación. Muchas teorías contemporáneas de las artes intentan liberar el tema de la percepción y de la producción de sentido a partir de recursos estéticos de ese imperio del lenguaje y de

4. El tiempo expresado, sugerido o significado. Al igual que los tres anteriores este punto no hace exclusión de ninguna de las formas del arte al abordar el problema de la creación de recursos de significación y simbolización para la sugerencia o impresión del tiempo. En este caso tenemos símbolos del tiempo, expresiones del tiempo y las formas alternativas del instante. En cuanto a los primeros (símbolos del tiempo) pensamos en lo cíclico, en el tiempo cósmico representado por los movimientos de los astros, el cambio de estaciones, los días, en los círculos y sus derivados como figuras de este tiempo; y pensamos también en lo lineal, en el tiempo histórico, el de la vida, en los vectores orientados, en la rueda y el rayo, la rueda de la fortuna, el zodíaco, las cúpulas, las serpientes, el río, la muerte y el reloj. En cuanto a las segundas (expresiones del tiempo) pensamos en cómo los artistas se ven enfrentados a las diferentes propiedades de los objetos y de los seres en general que implican a su vez diferencias en los tipos de tiempo y en las duraciones, los tiempos míticos, la eternidad, la finitud, la decadencia y la caducidad. En cuanto a las terceras (formas del instante) nos parece interesante pensar primero en las formas de alargar los instantes como en algunos retratos, naturalezas muertas y paisajes aparentemente fuera del tiempo; luego pensar también en las formas de robar el instante, como en el caso de algunas fotografías que intentan perpetuar un evento considerado importante o una escena pintoresca; y no podemos dejar de pensar en el instante fluido en el que se representa la fugacidad misma del tiempo, lo que, como decía Géricault, representa "l'événement résumé dans un instant unique". Para estos casos dejo a los recursos y gustos de cada cual el encontrar los ejemplos adecuados.

5. La conservación y la transformación de las obras en el tiempo. No tenemos por qué escapar a esta otra perspectiva. Toda obra de arte atraviesa el tiempo material e histórico, y lo hace más o menos bien. Esta temporalidad de la obra de arte no sólo tiene que ver con su conservación y sus más o menos durables materiales, sino también con sus expresiones y sus sentidos que están sujetos al cambio de los gustos, de los conocimientos, de las técnicas, de las sociedades, de las culturas y de los horizontes mentales. Este punto comúnmente aparece acompañando los estudios sobre el tiempo de la contemplación de la obra que resumimos en el punto segundo de nuestra lista. No se debe olvidar que a este punto está ligado también el tema de la legitimación del arte como tal y la estipulación del canon. Se puede pensar en la exclusión de ese canon de las mujeres creadoras y sus obras hasta fechas muy recientes, en la obligación a respetar géneros, temas y motivos, en la fijación temporal de una tradición, por ejemplo, la que nombramos constantemente como “arte occidental”, etc. En el caso del arte occidental, justamente, es además de especial interés el estudio que se hace de artes de otras culturas y las formas de incluirlos o excluirlos de la categoría arte a partir del canon occidental. En todos estos temas el concepto de tiempo y su manipulación se revelan fundamentales.
6. Por último tenemos un sexto punto que nos interesa especialmente por varias razones. La primera de ellas por el papel que se le da al tiempo como criterio de delimitación entre las artes, muy diferente al que se le daba en los puntos anteriormente reseñados como elemento del arte; luego también porque establece una relación diferente entre las artes según sus medios de representación, siendo que por otro lado el tiempo puede ser considerado él mismo

como un medio de representación; y por último por las implicaciones institucionales y culturales que ha tenido en el estudio y definición de las diferentes artes dentro de la cultura occidental desde un modelo de la pureza, la oposición y la confrontación como relaciones fundamentales entre las artes. Este sexto punto también entiende el tiempo como una dimensión del arte pero fundamentalmente una dimensión de la diferenciación esencial de las artes. Hay unas artes del tiempo como la música y la poesía, la danza y el teatro; y hay otras artes del espacio como la escultura, la arquitectura y la pintura. Según esta convención, que ha tomado la forma de sistema universal de las artes en el siglo XVIII, no sólo se puede distinguir sino que se debe marcar la distinción entre artes del tiempo y del espacio como símbolo de sus respectivas esencias y de la posibilidad de su calidad y perdurabilidad. Para profundizar en esta dimensión del tiempo debemos desarrollar más su propia genealogía y la importancia que reviste analizar sus cambios en el presente.

4

Hemos de notar que este punto que desarrollamos, de la tradicional discusión estética de la definición de un sistema de las artes a partir de la diferenciación de las artes del tiempo respecto de las artes del espacio, renuncia al análisis de los otros puntos reseñados anteriormente. Justamente lo que salta a la vista, sin necesidad de dar los innumerables ejemplos que se podrían dar y sin necesidad de incluir las complicaciones que supone la inclusión del arte contemporáneo y de sus nuevos medios,⁶⁰ es que

⁶⁰ Sobre estos temas se han producido recientemente muchos estudios más o menos específicos. Creemos fundamentales al respecto las discusiones que sobre las diferentes categorías de tiempo en las intervenciones artísticas en la red, fundamentalmente entre lo que podríamos nombrar tiempos virtuales y tiempos reales, encontramos en

en el caso de las artes, contrario al caso de las ciencias naturales y la filosofía, como lo denunciara Henri Bergson, en lugar de hablarse de una espacialización del tiempo lo que parece imponerse es una temporalización del espacio. El descubrimiento y desarrollo de la escritura y los ensayos ancestrales en sus diversas posibilidades de direccionalidad,⁶¹ son un buen ejemplo de este proceso. La organización de la lejanía y la cercanía en las artes tridimensionales y visuales también es un buen ejemplo. Parece entonces que no es el tiempo aquello que representan las artes o al menos no parece ser una disputa por el tiempo, sino una relación crítica, reflexiva y creativa con la objetivación del tiempo que se da en este interesante problema: ¿Cómo hacer sensible, perceptible, el tiempo? Su pluralidad, multiplicidad, variabilidad y maleabilidad hacen ver que la estructura del tiempo se muestra en las artes con un valor sumamente rico no solo para su imitación, mención o representación sino fundamentalmente para la investigación y el estudio. Justamente lo que vamos a ver a continuación es cómo la institucionalización del tiempo como criterio de distinción niega ese saber del arte sobre el tiempo y juzga negativamente la idea de una constante historia de formas *diversas* en que *todas* las artes aprovechan las dimensiones espaciales y las temporales no para *excluir*las de sus posibilidades de creación y representación sino para *problematizarlas*.

La tradición estética occidental utiliza la noción de tiempo como criterio de diferenciación entre las artes y entre los medios artísticos. Respectivamente entre pintura y literatura, y entre imagen y palabra. Esta utilización de la noción de tiempo se da dentro de sistemas estéticos que comprenden las relaciones

autores ya clásicos en la teoría de los nuevos medios como Manuel Castells, Pierre Lévy, Jean Baudrillard, Paul Virilio.

61 Dentro de la que, además de la verticalidad u horizontalidad, se han ensayado en múltiples tiempos y culturas las orientaciones derecha izquierda, izquierda derecha, la circularidad, transversalidad, y las combinaciones que de todas ellas podamos deducir.

entre las artes y entre los medios artísticos exclusivamente en términos de comparación (ut pictura poesis⁶²) y competencia (paragone⁶³).

Veamos de manera resumida algunos ejemplos fundamentales de esta tradición. Desde la antigüedad se han desarrollado argumentos de diferenciación entre la literatura y la pintura que involucran la noción tiempo. Por ejemplo ya en 105 d.C. Dión de Prusa, llamado Crisóstomo, afirma en su *Discurso olímpico XII* que la obra poética se desarrolla en el tiempo, mientras que la imagen perdura. Esta diferencia apreciada por el estoico, basada en la relación de cada medio artístico con el tiempo, le da pie para toda una serie de diferencias que han sido asumidas por el pensamiento occidental hasta tiempos recientes. Al hecho de que la obra poética se desarrolla en el tiempo se asocia la capacidad de provocar la imaginación de todo lo que viene al pensamiento. La fábula poética puede llegar a representar hasta lo inimaginable, la fábula de las ideas, es decir, los pensamientos. Mientras que la pintura sólo alcanza a representar una efigie, una imagen, una apariencia. En el caso de la representación de lo humano es fundamental el papel del concepto 'tiempo' en la diferenciación. La pintura no puede representar los pensamientos de los seres humanos, sino sólo la efigie, imagen o apariencia del ser humano, y alcanza la representación de sus pensamientos solo mediante símbolos fríos y estáticos. Según Crisóstomo el poema está realizado con un material, las palabras, que no se resiste ante la voluntad del poeta, dejando más libertad a la representación. Incluso, este material llega a aumentar su capacidad de ilusión

62 La frase, aparecida en el verso 261 de la de Quinto Horacio Flaco en el contexto de una marcada diferencia entre los modos óptimos de recepción de una pintura y de una poesía, luego se fue deformando de "ut pictura poesis" a "Ut pictura poesis erit", y ya en el siglo V d.C. en "non erit dissimilis poetica ars picturae".

63 Término italiano con el que los teóricos del Renacimiento confrontaban y comparaban las diversas formas del arte. El supone el necesario dictamen de una de las artes como superior y ejemplar para todas las demás. Leonardo da Vinci fue quien más profundamente argumentó en su a favor de la superioridad de la pintura sobre las demás artes que, como decía de la música, desafortunadas mueren en seguida.

y excitación mediante efectos acústicos como el ritmo, la versificación y la rima, todos ellos recursos también definidos como esencialmente temporales. Mientras que la pintura, también por la particular naturaleza de su material, ve limitada su libertad de representación siendo que sólo tiene capacidad de representar para el sentido de la vista. Por eso la preocupación fundamental de quienes crean imágenes, en cuya concentración se desgastan todos sus esfuerzos y sus propias capacidades de representación, es la exigencia de crear un objeto que de lugar a una impresión visual lo más intensa posible en cuanto impresión visual. Sobra decir que una impresión es un golpe que corresponde a un instante, y que la representación visual de ese instante pasa por la necesaria negación de la misma duración temporal.

Dion de Prusa es realmente quien realiza la síntesis de las comparaciones entre la pintura y la poesía que se hacían desde la antigüedad griega. El lector atento habrá notado en los argumentos de Dión de Prusa, resumidos exageradamente acá, el eco de ideas ya presentes en la poética de Aristóteles sobre la importancia que tiene que la tragedia se haga acompañar de recursos visuales con el fin de lograr mayor intensidad en sus impresiones, siempre y cuando la imagen esté al servicio y obediencia absoluta de la palabra en su conformación como trama, es decir, la palabra en cuanto recurso para la representación de acciones en el tiempo. Pero también habrá notado el eco de ideas de la poética de Quinto Horacio Flaco dentro de la que la poesía es productora de representaciones visuales y hasta plurisensoriales, pero al fin y al cabo fantasías imaginarias, internas, espirituales o mentales. Carácter este, de las imágenes literarias, que les permite no sólo representar el tiempo sino trabajarlo en el juego con la historia en sus dimensiones pasadas, presentes y futuras.

De la misma manera como, según Plutarco, ya antes Simónides de Ceos había dictado que la pintura es la poesía muda y la poesía es la pintura que habla, también se puede interpretar en

Dión que las diferencias entre poesía y pintura son a la vez aquello que las puede hacer establecer una relación y una similitud y no solo aquello que las diferencia y hasta las opone. Porque la relación que les es legítima es jerárquica, en este caso una relación de superioridad de la palabra sobre la imagen; la superioridad de la palabra que apela a la narración que se da en el tiempo, frente a la imagen que se muestra en el espacio.⁶⁴ Igualmente, como parte de esta tradición que recoge el autor estoico, se nota la influencia de las diferentes tesis, del mismo Platón del libro X de la *República* y del Cicerón del libro V de sus *Tusculanae disputationes*, sobre los peligros de la representación visual por su apelación a la sensibilidad corporal que aleja de la relación primaria de la palabra, y con ella del *logos*, con la idea o con la verdadera naturaleza. También resultan fundamentales, para terminar de reseñar este juego intertextual que impone Dión con su *Discurso*, referencias implícitas a la obra *Sobre lo sublime* de Longino, en la que se asume la idea de que las palabras alcanzan por su relación con el tiempo la posibilidad de una progresión de lo sensible hasta lo racional y lo ideal, e incluso hasta lo sublime y la misma experiencia conciente de la divinidad.

En este repaso histórico hemos pasado por alto los argumentos que al respecto de la comparación de las artes se pueden apreciar en autores medievales, como Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, el Pseudo Dionisio Areopagita, Hraban Maur, pero también en maestros retóricos y poéticas innumerables. No cabe duda que también el período del Renacimiento representa otro momento importante en esta disputa, pero que nos es imposible reseñar acá sin terminar traicionando el tema con el que nos hemos comprometido. Solo habría que mencionar la importancia que tiene esta disputa y en ella la noción tiempo en

64 Con respecto a la afirmación de Simónides mucho se han preguntado los críticos y estudiosos por qué razón la comparación se establece desde el imperativo del expresar a partir de la palabra, es decir, del hablar y no del ver. ¿Por qué no afirmar que así como la pintura es la poesía muda, la poesía es la pintura ciega?, por ejemplo.

autores como Dante, Giulio Cesare Scaligero, Giorgio Vasari, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci por mencionar los más conocidos. En este caso invirtiendo la jerarquía para defender la superioridad de la pintura sobre la poesía a la que por el uso de las palabras y su esclavitud al tiempo le está imposibilitado el cuidado y profundidad del detalle de la representación adecuada de la naturaleza. Más tarde, ya en el siglo XVIII se pueden revisar argumentos interesantes en Alexander Pope, Joseph Addison, Roger de Piles, Jean-Baptiste Dubois, James Harris, Jacob Breitinger y Denis Diderot, por ejemplo.

Dentro de este siglo, el XVIII, que hemos mencionado ya como crucial para la disciplina estética y, en general, para los estudios del arte, hay un personaje sobresaliente para el tema que nos ocupa. Se trata de Gotthold Ephraim Lessing quien en 1766 publica su texto *Laocoonte. Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Igual que como lo comentamos respecto al texto de Dión de Prusa el escrito de Lessing resulta ser la unificación y síntesis de polémicas e ideas que desde la antigüedad se esgrimían sobre las diferencias entre las artes, pero además, en este caso, se trata de la actualización de dichas polémicas e ideas al contexto ilustrado del siglo XVIII ¿por qué se hace necesario este repaso, actualización y relanzamiento de las cuestiones sobre las competencias artísticas y sus diferencias? Sería imposible responder a cabalidad en las páginas que restan de nuestro ensayo. Conformémonos con aclarar que se trata del contexto en el que las teorías humanistas, y en general renacentistas, del arte se evalúan a la luz de los ideales ilustrados de autonomía de las artes y las ciencias, de modernidad y progreso en la comprensión histórica de la cultura y en la resolución definitiva de tensiones que se expresaban entre antiguos y modernos, razón y revelación, naturaleza e historia, individuo y sociedad, ética y estética.

En este contexto la figura de Lessing ha sido consolidada además como uno de los padres de la moderna literatura alemana

y figura indiscutible de la Ilustración Alemana. A lo largo de sus obras, tanto poéticas como teoréticas, presenta la fundamental preocupación por la tensión entre lo uno y lo múltiple que se expresa en las relaciones entre la distinción analítica de las categorías y la exigencia de un modelo de totalidad. Su experiencia entre la filosofía y la poesía parecen ser signo de estas tensiones y el objetivo mismo de escribir un texto como el que nos interesa analizar para nuestro ensayo también.

Lessing busca dar una respuesta definitiva a la disputa en torno al sistema de las artes y a la preeminencia de unas artes sobre otras. Una respuesta a la manía descriptiva en la poesía y al prurito de la alegoría en la pintura, pero una respuesta que antes que hacer una verdadera síntesis de ambas termine con la creación de cadenas de pura erudición e imponga un criterio a las artes, una frontera como el subtítulo del *Laocoonte* claramente lo expresa. A su entender no solo la tradición del *ut pictura poesis* y la estrategia del *paragone* renacentista, sino también la consideración de la écfrasis como figura artística intermedial paradigmática en cuanto *cuadro poético*, son producto de la incomprensión de los límites entre los fines y necesidades de lo poético y los fines y necesidades de lo pictórico. Para lo cual Lessing termina creando una síntesis de los cánones neoclásicos de su época con respecto a la determinación del *sistema de las artes*, las diferencias entre acciones y cuerpos, y finalmente, entre tiempo y espacio.

Para esto Lessing establece un diálogo con la interpretación que Winckelmann hace de la figura del *Laocoonte*. Según este último lo maravilloso del caso de la representación artística del sufrimiento por castigo divino del sacerdote troyano *Laocoonte* está en que hay un ideal estético que se encarna en todas sus formas artísticas. Para Winckelmann se trata de elevar a un mismo ideal las diferencias de las manifestaciones artísticas, como en el caso de la narración sobre *Laocoonte* en el texto literario de las *Eneidas* de Virgilio y el caso del conjunto escultórico helenístico de la misma

figura: desde estas formas nos elevamos hacia el ideal griego de la belleza. Ante esto Lessing prefiere hacer notar no un supuesto ideal, imposible de comprobar en cuanto tal, sino las diferencias de los lenguajes respectivos de la poesía y la escultura y con ellos de las artes visuales y las verbales.⁶⁵

En esta nueva propuesta de diferenciación se dan argumentos a favor de límites estrictos entre literatura y pintura, entre las artes visuales y las artes verbales, incluso en términos de contaminación y pureza. El argumento de Lessing reside en una diferencia entre las artes que por el uso de las figuras y los colores como medio de representación se ven restringidas a la representación de cuerpos, y las artes que por el uso de sonidos articulados se ven restringidas a la representación de acciones. A las primeras corresponde el dominio de la simultaneidad de la imagen que trabaja con *signos naturales* y que se reduce a la *imitación* de los cuerpos y sus propiedades visibles *en el espacio*; a las segundas corresponde la progresión de las palabras que son *signos arbitrarios* y que se abren a la imitación de las acciones sucesivas *en el tiempo*. A estos argumentos Lessing suma el hecho de que las artes del espacio, contrario a las artes del tiempo, deben invertir la mayor parte de sus energías en la representación del *momento más fecundo*, el *momento pregnante*, aquél que se roba al suceder del tiempo y que se fija espacialmente para despertar el libre juego de la fantasía y así suscitar más pensamientos.

Es evidente, según el marco de intereses del pensamiento de Lessing, que la literatura tiene signos de superioridad. Porque tiene acceso al campo ilimitado de nuestra imaginación al liberarse de las copiosas enumeraciones o descripciones de objetos singulares. Así, por ejemplo, en el caso de la descripción homérica del escudo de Aquiles que no tiene valor porque represente el escudo como aparentemente era, sino que tiene valor por

65 De acuerdo a su momento histórico Lessing utiliza los términos para lo que nosotros hoy entendemos como , y para lo que nosotros entendemos hoy como .

mostrarlo como algo que está haciéndose, como un proceso o una sucesión de acciones en el tiempo. Las preocupaciones del pensamiento del dramaturgo alemán según las cuales sólo en la literatura se podrían mostrar las tensiones entre las acciones humanas y el conocimiento práctico, y entre la experiencia estética de acciones y la de la racionalidad ética, terminan por perfilar la superioridad de la literatura sobre las artes visuales. La fuerza de la verosimilitud y la purificación, conceptos tomados de la poética de Aristóteles, provienen no tanto de la verdad por semejanza y similitud especular, propiedades de las artes visuales, sino de los principios prácticos de las acciones que las artes verbales utilizan para alcanzar además de un sentido estético un sentido moral.

Muchas han sido las críticas que ha recibido esta propuesta contrastante y discriminadora de Lessing, y también son muchos los que se han influenciado por sus ideas en uno u otro sentido. No tenemos duda de que la crítica a la idealización de la belleza que Winckelmann y otros defendían desde el Renacimiento tiene frutos importantes luego en autores como Nietzsche. Tampoco dudamos que es importante la pregunta que se plantea Lessing sobre el condicionamiento que el medio artístico impone a la representación de ciertos asuntos, ya que es una pregunta que abre los estudios del arte a los estudios comparativos entre las artes y entre los diferentes medios de los que estas se sirven para imitar la realidad. Podríamos decir que Lessing inaugura la moderna estética de los medios con su teoría de los signos naturales y los signos arbitrarios y los ámbitos de la realidad que conjuran respectivamente.⁶⁶

66 Aunque la historia de la recepción de estas ideas de Lessing es larga nos parecen dignas de mención las respuestas de Herder sobre el hecho de que la poesía no es las palabras en cuanto relación del oído con el sonido, sino que lo más importante de las palabras es su significado y que si se remplaza la relación sonido-oído por la de significado-imaginación-pensamiento, se acaba entendiendo que las palabras guardan una especial relación con los sentidos internos y no con los externos, y que esta especial relación asocia los pensamientos e imaginaciones con independencia de

Sin embargo creemos que no se justifica la separación de la belleza de la imitación de la realidad simultánea del espacio, de la energía del ritmo y la profundidad moral que se suman a la belleza de la realidad sucesiva de lo temporal. Nos interesa además señalar el hecho de que en esta explicación de Lessing se enfatiza la necesidad de que hay un campo común a todas las artes para poder pasar luego a la comparación entre ellas y a su organización. Ese campo es la *mímesis*, la imitación. Todas las artes comparten la capacidad de ser representaciones y guardan una relación icónica, en términos de Peirce,⁶⁷ con la realidad. Esto es lo que las define como artes, según Lessing. Además de este nos parece que hay otros puntos que nos hacen dudar de la conveniencia de la teoría lessingniana. Fundamentalmente su dependencia de Aristóteles, su sensibilidad confusa ante las artes visuales, la suposición de que la belleza es una cualidad de las cosas, la subvaloración del espacio como el término donde se detiene el movimiento y la negación de la acción. Además, Lessing olvida, por su pobre contacto con las artes visuales, que la línea es una trayectoria y en tanto tal un movimiento que abre un reino intermedio entre el espacio y el tiempo.⁶⁸ Por otro lado, frente al momento pregnante se da en el caso de una obra visual, como vimos en al inicio de nuestro ensayo, un modo dinámico de percepción visual.⁶⁹ Al mismo tiempo que la palabra tiene un

tiempo y espacio, es decir de las mediaciones materiales sensibles de cada forma de arte. También es importante la respuesta que da Burke para quién las imaginaciones no son producidas por las palabras sino por el esfuerzo particular del receptor, adelantándose el inglés, también en esto, a Kant. Y así se puede continuar la huella de Lessing todavía en argumentos de Schiller y Goethe. Y más cerca de nuestra época Bloch utiliza las categorías del para analizar la nueva época estética que impone la aparición del cine y la variación de las categorías de lo espacial y lo temporal como rasgos de las imágenes y de los textos respectivamente.

67 Aunque para Ch. S. Peirce, padre de la semiótica, la relación icónica es sólo una de las muchas y variables relaciones que un signo, símbolo, alegoría o representación puede establecer con lo real, para nada término definitivo de lo que es o no es arte.

68 El ejemplo clásico al respecto es el efecto de elevación y el de las líneas de la arquitectura de las catedrales góticas.

69 Hay que apuntar que en la misma época de Lessing ya habían artistas visuales, que este desconoce u oculta, que experimentaban con lo desdibujado, la percepción de

efecto plástico no sólo en su escritura, sino también en cuanto a la idea de que *la palabra precisa*, para un natural de la lengua utilizada, es considerada como un signo más natural que arbitrario.⁷⁰ Sobra decir además que la comprensión de un texto no se va completando ni se realiza de palabra en palabra, sino con base en unidades mayores a la palabra como la frase o el párrafo.⁷¹

5

Más allá de esta tradición teórica que continúa Lessing, dominante en las teorías del arte y los sistemas estéticos hasta no hace mucho, en la misma historia del arte occidental se dan fenómenos continuos, desde la antigüedad, de relación entre el tiempo y el espacio, entre la palabra y la imagen, entre la literatura y la pintura. Estas obras *intermediales* se pueden analizar también como ejemplos de una tensión entre el intento por sobrepasar el flujo temporal para lograr la fijación espacial y el ansia de escapar a dicha fijación para lograr la libertad del flujo temporal. Esta tensión define el arte occidental (no exclusivamente) y de alguna manera es lo que hemos querido reflejar con este ensayo. Se trata de la tensión entre la *ilustración* y la *écfrasis* como modelos de relación entre las artes y los medios artísticos, entre el tiempo y el espacio.

La discusión, como mostramos, antes que cancelarse con Lessing se revitalizó. Movimientos artísticos diversos desde el romanticismo hasta las vanguardias artísticas han dedicado muchas de sus creaciones y manifiestos a echar abajo las fronteras entre medios, lenguajes y entre las artes. Muchos son los

la insinuación y la fantasía que lo no , lo no concluido en sentido espacial, despierta. Como por ejemplo Gainsborough, Wilson y Constable.

70 Por ejemplo en el caso de las maldiciones, los insultos, las declaraciones de amor, promesas y demás alocuciones performativas.

71 Como en el caso de las ironías y los juegos de doble sentido.

artistas en la música, el teatro y la danza que han renunciado a las delimitaciones que cada canon les imponía para asumir la experimentación artística como un trabajo con las fronteras mismas de *lo artístico* en general y de cada arte en particular. Y las exploraciones literarias del siglo XX han intentado sacudirse de diferentes maneras de la idea de que la creación literaria gira alrededor de la representación de acciones con contenido moralmente interpretable. La aparición de los medios masivos de comunicación y de las nuevas tecnologías, y su integración como medios artísticos, han llamado la atención sobre la caducidad de algunas de las categorías por las que explicábamos las producciones culturales que determinábamos como arte.⁷² Dentro de todos estos cambios la noción de tiempo también se ha visto alterada en su aplicación en los discursos sobre el arte. Teóricos del siglo XX, fundamentales para las artes han elaborado nuevos aparatos teóricos para la comprensión y no la definición y determinación de las relaciones entre los conceptos de tiempo y espacio en las artes, y sobre las relaciones del lenguaje con las imágenes más allá de los términos del XVIII de la pintura y la literatura, como por ejemplo los teóricos literarios Gérard Genette, Roland Barthes, Jacques Derrida, Mieke Bal, los teóricos del cine Ernst Bloch, Rudolf Arnheim, David Bordwell y Edward Branigan, los filósofos Nelson Goodman, Michel Foucault, Gilles Deleuze,⁷³ los teóricos del arte Ernst Gombrich, W.J.T. Mitchell, Michel

72 Para quienes se interesen en el problema del tiempo en el arte contemporáneo y la utilización de nuevos medios como el video, las instalaciones, las acciones y plataformas multimediales es imprescindible replantearse los conceptos de medida del tiempo, fluir del tiempo, simultaneidad, tiempo vital y nuestro modelo histórico del tiempo. Y al mismo tiempo es imposible negarse a analizar obras de artistas como Magritte, Duchamp, Kandinsky, Malewitsch, Jackson Pollock, Andy Warhol, Nam June Paik, On Kawara, Dan Graham, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Timm Ulrichs, Claudio Costa, Duane Michals, Abramowitsch/Ulay, entre muchos otros aun más contemporáneos que ellos.

73 Algunas de las implicaciones conceptuales del problema de la representación en la teoría de Gilles Deleuze sobre la imagen cinematográfica y su relación con el tiempo y el movimiento son hoy de las aplicaciones más fecundas teórica y artísticamente hablando (Hernández, 2004b).

Ribon, entre muchos otros. Al mismo tiempo se han elaborado aparatos interdisciplinarios de estudio como los estudios de la *transmedialidad*, y la *intermedialidad*, las teorías sobre el *Iconotexto* y el *Fonotexto*. Todos ellos lidiando con la complejidad de los fenómenos culturales contemporáneos y con la necesidad fundamental de revisar nuestras categorías y conceptos sobre el arte y la estética.

No hemos querido con este ensayo profundizar en toda la riqueza de las posibles distinciones y discusiones conceptuales y filosóficas, y más allá políticas y éticas, de algunas de las afirmaciones que hemos reseñado. Justamente lo que hemos querido hacer es simplemente ejemplificar la complejidad que el campo estético abre a un tema como el del tiempo. Con este ensayo el lector podría guiarse en esta complejidad con mayor o menor éxito, pero tampoco creemos que debe ser tomado como un mapa borgesiano del problema. Como todo mapa no borgesiano este tan solo pretende ubicar los recorridos que otros deben emprender y no dictar esos recorridos, ni reproducir el territorio por el que nos podemos desplazar. Siguiendo nuestros intereses actuales hemos reducido poco a poco el problema del tiempo al problema de los criterios de distinción entre medios artísticos y campos artísticos, concretamente a la distinción entre la palabra y la imagen, y entre la literatura y la pintura. Pero eso sólo da respuesta a nuestros intereses, por lo que hacemos evidente que son posibles muchísimos otros intereses que pueden dibujar diferentes recorridos en coordinación con atenciones y afecciones diversas. En este sentido, este ensayo abre un campo que no pretende abarcar en su totalidad y del cual los límites son hasta el momento imprecisos. De todos modos, como bien decía Wittgenstein: *Das Unendliche ist kein Bild* (Lo infinito no es una imagen). Algo que se puede aplicar a este ensayo y al tiempo mismo, para entonces dejar abierta una nueva polémica.

Referencias

- Arnheim, R. (1987). *The Reading of Images and the Images of Reading*. En J., Heffernan (ed.), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*. Nueva York: Lang.
- Arnheim, R. (1983). *Das Verharren in der Zeit*. En R., Arnheim, *Die Macht der Mitte*. Colonia: DuMont.
- Barasch, M. (2003). *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Barricelli, J. P. & Gibaldi, J. (Eds.). (1982). *Interrelations of Literature*. Nueva York: MLA.
- Baudson, M. (Ed.). (1985). *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim: Acta Humaniora.
- Belford, M. & Herman, J. (1980). *Time and Space concepts in art*. Nueva York: Pleaides Gallery.
- Bértola de, E. (1972). *On Space and Time in Music and the Visual Arts*. *Leonardo*, 5, 27-30.
- Bieri, P. (1972). *Zeit und Zeiterfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bluestone, G. (1961). *Time in Film and Fiction*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19(3), 311-316.
- Blumenberg, H. (1986). *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boehm, G. (1983). *Das Werk als Prozess*. En W., Oelmüller (ed.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 3* (326-359). Paderborn: Schöningh.
- Borst, A. (1990). *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*. Berlin: Wagenbach.
- Chipp, H. B. (Ed.). (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Cicerón. (2005). *Tusculanae Disputationes*. Madrid: Gredos.
- Dión Crisóstomo. (1989). *Discursos XII-XXXV*. Madrid: Gredos.
- Gombrich, E. (1964). *Moment and Movement in Art*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 293-306.
- Haselbeck, O. (1979). *Illusion und Fiktion. Lessing Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*. Munich: Fink.
- Heffernan, J. (Ed.). (1987). *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*. Nueva York: Lang.
- Hernández, P. (2004a). *La inestabilidad de lo estable: observaciones sobre el movimiento en la cultura occidental*. En A., Horta (ed.), *Pensar el diseño. Una profesión del siglo XXI* (71-98). San José: Editorial Veritas.

- Hernández, P. (2004b). Imágenes y conceptos: relaciones entre cine y filosofía. En A., Horta (ed.), *Pensar el diseño. Una profesión del siglo XXI* (99-112). San José: Editorial Veritas.
- Husserl, E. (2000). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Niemeyer.
- Kelly, M. (2003). *Iconoclasm in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeller, P. O. (1951a). The modern system of the arts I. *Journal of the History of Ideas*, 12, 496-527.
- Kristeller, P.O. (1951b). The modern system of the arts II. *Journal of the History of Ideas*, 13, 17-46.
- Lee, R. W. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Lessing, G. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid: Técnos.
- Maravall, J. A. (1966). *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones.
- McLure, R. (2005). *The Philosophy of Time. Time before times*. Londres: Routledge.
- Mooij, J. J. (2005). *Time and Mind. The History of a Philosophical Problem*. Leiden: Brill.
- Ortega, P. (2004a). El diseño diacrónico: el tiempo y la experiencia estética. En A., Horta (ed.), *Pensar el diseño. Una profesión del siglo XXI* (pp. 123-140). San José: Editorial Veritas.
- Ortega, P. (2004b). ¿Quién le teme al abogado Coppelius? El tiempo y la experiencia estética. En A., Horta (ed.), *Pensar el diseño. Una profesión del siglo XXI* (pp. 141-162). San José: Editorial Veritas.
- Paflik, H. (Ed.). (1987). *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: VCH Acta humaniora.
- Paflik, H. (1997). *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*. Munich: Scaneg.
- Patocka, J. (1987). *Kunst und Zeit: kulturphilosophische Schriften*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Platón. (1999). *República*. Madrid: Alianza.
- Plutarco. (1996). *Vidas paralelas*. Madrid: Gredos.
- Pochat, G. (1996). *Bild-Zeit*. Viena: Böhlau.
- Prigogine, I. (1997). *El fin de las certidumbres. Tiempo, caos y las leyes de la naturaleza*. Madrid: Taurus.
- Pseudo Longino. (1979). *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- Quinto Horacio Flaco. (2002). *Epístolas. Arte poética*. Madrid: Consejo

Superior de Investigaciones Científicas.

- Rewers, E. (1999). *Language and Space: the poststructuralist turn in the philosophy of culture*. Frankfurt a.M.: Lang.
- San Agustín. (2006). *Confesiones*. Madrid: Tecnos.
- Schneider, N. (1981). Zeit und Sinnlichkeit. *Kritische Berichte*, 8, 8-34.
- Simmel, G. (1957). *Brücke und Tür*. Stuttgart: Köhler.
- Smith, Q. (2002). *Language and Time*. Nueva York: Oxford University Press.
- Theissing, H. (1987). *Die Zeit im Bild*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tiemersma, D. & Oosterling, H. (Eds.). (1996). *Time and Temporality in Intercultural Perspectiv*. Amsterdam: Rodopi.
- Turetzky, P. (1998). *Time*. Londres: Routledge.
- VV. AA. (1988). *Ut pictura poesis*. Barcelona: Fundació Caixa Pensions.
- Wendorff, R. (1985). *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*. Opladen: Weststadtliche Verlag.