

# La dilación en el arte contemporáneo: tiempo técnico y contención del acontecimiento de obra (Jonathan Schipper, Douglas Gordon y Dan Graham)\*

*DELAYS IN CONTEMPORARY ART: TECHNICAL TIME AND CONTAINMENT OF THE WORK EVENT (JONATHAN SCHIPPER, DOUGLAS GORDON AND DAN GRAHAM)*

*A DILAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: TEMPO TÉCNICO E CONTENÇÃO DO ACONTECIMENTO DE OBRA (JONATHAN SCHIPPER, DOUGLAS GORDON E DAN GRAHAM)*

**Sandra Molina\*\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 13- Número 2 / Julio - Diciembre de 2018  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 47-63

Fecha de recepción: 11 de enero de 2018  
Fecha de aceptación: 1 de abril de 2018  
Disponible en línea: 6 de julio de 2018  
doi 10.11144/javeriana.mavae13-2.Idee

- \* Resultado de la investigación doctoral realizada en el proyecto Fondecyt de iniciación n.º 11150732 "El dinamismo singular de la relación: elementos para una reconstrucción de la ontología relacional a partir de una teoría de las multiplicidades (Simondon, Deleuze)". Investigador responsable: doctor Cristóbal Durán Rojas.
- \*\* Licenciada en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Artes con mención en Artes Visuales por la Universidad de Chile y doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la misma universidad. Artista visual. Profesora de la Universidad de Chile. ORCID:0000-0003-0292-6037



## Resumen

La representación del tiempo en el arte implica una transferencia del tiempo del sujeto a aspectos técnicos y materiales que dan cuerpo a su signo y afectan el modo en que nos relacionamos con el tiempo desde la cuantificación. Entonces, ¿qué intenta problematizar el arte contemporáneo mediante obras que involucran dilaciones temporales? Ante este problema, se plantea lo siguiente: las obras que trabajan la dilación proponen la extensión temporal como una forma de relación con el tiempo que se contrapone a la instantaneidad de la técnica actual —el *tiempo real*— y generan una prórroga que propicia una nueva experiencia en el tiempo técnico, la lentitud. El análisis se aborda desde los trabajos de Jonathan Schipper (*Slow Motion Car Crash*, 2012), Douglas Gordon (*24 Hour Psycho*, 1993) y Dan Graham (*Present Continuous Past(s)*, 1974), donde se pone en obra un intento por detener el irrefrenable flujo del tiempo.

**Palabras clave:** dilación en el arte; poética del tiempo; tiempo real; tiempo expandido; contenido del tiempo.

## Abstract

Representation of time in art entails a transfer of the individual's time to technical and material aspects that give shape to its sign, affecting the way we relate to time based on quantification. Thus, what does contemporary art attempt to problematize through works involving temporal delays? To this problem, we propose the following: works addressing delays propose temporal extension as a way to relate with time that is opposed to the instant nature of the current technique—*real time*—, generating an extension that provides a new experience in technical time: slowness. The analysis is approached from the works of Jonathan Schipper (*Slow Motion Car Crash*, 2012), Douglas Gordon (*24 Hour Psycho*, 1993), and Dan Graham (*Present Continuous Past(s)*, 1974), where we attempt to halt the unstoppable flow of time.

**Keywords:** delay in art; poetics of time; real time; expanded time; content of time.

## Resumo

A representação do tempo na arte implica uma transferência do tempo do sujeito para aspectos técnicos e materiais que dão corpo ao seu signo, afetando a maneira como nos relacionamos com o tempo a partir da quantificação. Então, o que tenta problematizar a arte contemporânea através de obras que envolvem dilações temporárias? Diante deste problema propõe-se o seguinte: as obras que trabalham a dilação propõem a extensão temporária como uma forma de relação com o tempo que se contrapõe à instantaneidade da técnica atual —o *tempo real*—, gerando uma prorrogação que propicia uma nova experiência no tempo técnico; a lentidão. A análise é abordada a partir dos trabalhos de Jonathan Schipper (*Slow Motion Car Crash*, 2012), Douglas Gordon (*24 Hour Psycho*, 1993) e Dan Graham (*Present Continuous Past(s)*, 1974), onde efetua-se uma tentativa por deter o incoercível fluxo do tempo.

**Palavras chave:** dilação na arte; poética do tempo; tempo real; tempo expandido; conteúdo do tempo.

A partir de la modernidad industrial, la aceleración de los procesos técnicos de producción impone en la sociedad un régimen mediado y administrado de tiempo, en el que disminuye el lapso temporal que requieren ciertas actividades industriales y aumenta el ritmo y las exigencias de la vida cotidiana. Se impone entonces una nueva concepción del trabajo, que tiene influencia aun en nuestros días, en la cual no es la máquina la que se acomoda al ritmo humano, sino que sucede a la inversa: hombres y mujeres se limitan a asistir y adecuarse a la aceleración dada por la tecnología y adoptan una forma y un tiempo de trabajo estandarizado. En la actualidad, esta relación no se da, exclusivamente, con las grandes máquinas de producción serializada, sino que el trato con la celeridad de tecnologías digitales está también en el ámbito privado y cotidiano, en procesos automáticos, en sistemas de comunicación, en redes sociales, en internet, entre otros. Todos estos factores establecen una correspondencia con el tiempo, que permite concebirlo como si fuese posible modificar, acelerar, cortar o extender su flujo.

Por otra parte, el hecho de pensar el tiempo asociado a una cantidad o extensión temporal implica considerarlo desde convenciones culturales influidas por el contexto tecnológico, político y económico en que se gesta. Estas convenciones disponen parámetros de medida que determinan una relación con una forma de representar el tiempo más que un vínculo en o con el tiempo mismo. Si pensamos que el tiempo forma la experiencia sensible del mundo, donde se ven involucrados tanto las características técnicas que constituyen el entorno como las estructuras subjetivas que lo experimentan, podemos comprender que el tiempo en sí mismo es una figura compleja de determinar en cuanto ha sido asociado a su representación numérica. Esto es, desde la concepción moderna, el tiempo subjetivo en que acontece la experiencia no puede ser intervenido debido a que es “la forma de la interioridad” del sujeto (Deleuze 2008a, 62); pero, por otra parte, el tiempo es dado como convención numerada de minutos, horas y días, un tiempo conmensurado, técnico y alienado del sujeto, significado en características objetivas que intentan dar cuenta de un transcurso.

Esta constitución compleja y multifactorial del tiempo permite que en la actualidad algunas obras de arte contemporáneo dispongan de ritmos y lapsos tecnológicos para la configuración de sus diversas poéticas visuales. Esta alienación, en la que el tiempo del sujeto se traslada a su disposición técnica, permite que el arte tome al tiempo —o más bien los signos que lo representan— como materia de obra la hacer visible sucesos que configuran temporalidades particulares, simular una desmesura de tiempo donde el acontecimiento pierde el carácter instantáneo y problematizar capas de tiempo, demoras y descalces temporales.

Entonces, si la representación del tiempo —en relojes, calendarios o propuestas visuales contemporáneas— implica transferirlo de la experiencia del sujeto a diversos aspectos técnicos y materiales que dan cuerpo al signo del tiempo, ¿qué intenta mostrar o problematizar el arte contemporáneo mediante obras que involucran dilaciones temporales?

Ante este problema, se plantea lo siguiente: las poéticas visuales que trabajan la obra como dilación proponen la extensión temporal como un forma de relación con el tiempo contrapuesta a la instantaneidad de la técnica actual, generan una prórroga a nivel técnico que desarticula las cuantificaciones temporales reconocibles corrientemente y propician una percepción del tiempo cotidiano bajo parámetros extendidos. La obra se concibe críticamente como un proceso en exhibición, un acontecimiento que amplía sus propios límites temporales en pos de su propia presentación.

Lo anterior será abordado desde el análisis de tres obras visuales que problematizan un tiempo extendido de exhibición y hacen del tiempo un signo por transfigurar y modificar bajo las disposiciones plásticas de cada una. Los ejemplos corresponden a *Slow Motion Car Crash* (Reino Unido, 2012), de Jonathan Schipper, que consisten en la simulación del choque de un auto contra un muro en una extensión temporal de un mes; *24 Hour Psycho* (Reino Unido, 1993), de Douglas Gordon, quien interviene la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, y extiende su exhibición a 24 horas; y por último, *Present Continuous Past(s)* (Estados Unidos, 1974), de Dan Graham, en la que se propone una puesta en abismo espacial y temporal, quien interviene la sala de exhibición con espejos, una cámara y la reproducción diferida de la grabación de video. Estas tres obras fueron escogidas para esta investigación en cuanto exhiben una dilación temporal mediante estrategias visuales que, por una parte, reescriben los parámetros temporales de la experiencia cotidiana del tiempo y dilatan el acontecer mismo puesto en obra; y por otra, generan iteraciones temporales que extienden y problematizan las velocidades tecnológicas actuales. Por lo mismo, permiten abordar la pregunta por la dilación en el arte desde estrategias visuales concretas que profundizan en la compleja relación entre el tiempo, la tecnología y la experiencia.

## EL TIEMPO TÉCNICO O TIEMPO REAL

La dilación en el arte se refiere a la exhibición de procesos tecnológicos que se involucran con la percepción y generan “efectos” de tiempo. Lo anterior parece problemático cuando se considera que el tiempo en sí mismo no se puede modificar ni intervenir. El tiempo —como componente de la experiencia— solo puede ser percibido debido a que es la forma en que nos percibimos internamente. Kant lo define de la siguiente manera: “El tiempo no es otra cosa que la forma del sentido interno, esto es, del intuirnos a nosotros mismos y nuestro estado interno” (2006, 76-77). Pero, entonces, si es que el tiempo carece de arraigo objetivo, ¿cómo es que pueden realizarse estos efectos temporales en el arte? La respuesta tendría estrecha relación con el desarrollo de una temporalidad mediatizada técnicamente.

La relación que establecemos con el tiempo, bajo el contexto actual, se ve mediada por todos los elementos que componen nuestro entorno, tales como sucesos naturales, modos de comprensión cultural e, incluso, los componentes tecnológicos que nos rodean, los cuales, al acelerar el ritmo de los procesos que llevan a cabo, parecieran acelerar el tiempo. De esta forma, el componente técnico con el que se configura el mundo promueve procesos que afectan nuestra propia comprensión y experiencia del tiempo. Arendt (2009) propone que la edad moderna trajo consigo la glorificación del trabajo que transformó a las sociedades tradicionales en sociedades de trabajo. Mediante el concepto de *ajustamiento*, Arendt determina el proceso de adaptación del hombre al nuevo sistema técnico impuesto por las máquinas que genera un cambio respecto de las dinámicas de trabajo con útiles e instrumentos artesanales. Explica que, si la condición humana consiste en la capacidad de adaptarse a las circunstancias tanto de lo dado como de lo creado por sí mismos, “entonces el hombre se ‘ajustó’ a un medio ambiente de máquinas en el mismo momento en que las diseñó” (166-167). Lo fundamental del asunto es que el hombre haya tenido que acomodarse a los nuevos avances técnicos y no al revés. Arendt señala que las máquinas se han convertido en un elemento tan propio de nuestra vida como lo han sido desde épocas anteriores

los instrumentos utilitarios. Si bien el hombre se ajustó a un mundo de herramientas, estas no dejaron de estar sometidas a los ritmos y requerimientos de la mano; sin embargo, las máquinas exigen precisamente lo contrario, demandan un acoplamiento del hombre en pos de la productividad:

“Las máquinas exigen que el trabajador las sirva a ellas, que ajuste el ritmo natural de su cuerpo a su movimiento mecánico. Esto no solo implica que el hombre como tal se ajuste o se convierta en servidor de sus máquinas, sino que también significa, mientras dura el trabajo de las máquinas, que el proceso mecánico ha reemplazado al ritmo del cuerpo humano” (167).

En ese reemplazo del ritmo del cuerpo por el ritmo mecánico, se involucra nuevamente el factor temporal. El problema se enuncia de la siguiente manera: ritmo es el orden o sucesión de acciones que se realiza en una extensión de tiempo determinada. La cadencia de la máquina se caracteriza por ser veloz, serializada y constante, no así la cadencia orgánica de un cuerpo, que involucra factores más allá de la productividad y el funcionamiento y es mudable, irregular y dispersa. De este modo, el ritmo de la máquina es una aproximación al tiempo ordenado en el que las acciones están distribuidas de modo uniforme. Es un tiempo de antemano administrado y previsible y, por lo mismo, independiente y completamente alienado del sujeto. En cambio, el ritmo del cuerpo involucra en el tiempo la variedad de la experiencia y el carácter siempre mutable del presente. El cuerpo se ajusta a la temporalidad serializada de la máquina, administra su propio carácter imprevisible y acomoda el destiempo, el error y el cambio a la uniformidad maquinal. Entonces, el problema del ajustamiento lo que deja de relieve es el modo en que el hombre se acomoda, gracias a su irrenunciable variabilidad, a un tiempo alienado de sí mismo, un tiempo dado técnicamente.

Por su parte, Stiegler (2002) plantea: “La técnica es una superficie difiriente, un espejo instrumental que refleja el tiempo como diferenciación, diferimiento, tiempo diferido” (66). Aun cuando los procesos tecnológicos tiendan a la aceleración y sean prácticamente inmediatos, la temporalidad técnica que difiere de la temporalidad del sujeto es denominada “tiempo real”. Paradójicamente, para el autor, el “tiempo real” no es un tiempo de las cosas reales o de la naturaleza o del sujeto o de la existencia (o como sea que quiera denominarse al tiempo como tal), sino que es una forma de concebir una temporalidad tecnológica, un tiempo medido, industrializado, mediatizado, el que adopta el carácter de “real” en su aceptación de “como si fuera real” o “a ritmo real”. No obstante,

lo que llamamos “tiempo real” no es el tiempo; quizá es incluso la destemporalización del tiempo o la ocultación del tiempo; y sin embargo, aún es el tiempo industrialmente “ganado”; es decir, también perdido, es decir, radicalmente aprehendido a partir del reloj [...]. En este contexto, ya no podría ser ignorada la dimensión propiamente tecnológica de la temporalidad. (97)

Hoy, ese atributo de velocidad de la técnica contemporánea se haría cargo de ese retraso —por ejemplo mediante la instantaneidad de los sistemas informáticos— e integraría en sí misma el retraso de la técnica. Entonces, este “tiempo real” no es en sí mismo un tiempo propiamente tal, sino más bien una forma de concebir una temporalidad tecnológica, algo así como el tiempo que se origina y es consecuencia del ritmo de la máquina. El “tiempo real” es la ocultación del tiempo del sujeto bajo los parámetros que rigen la producción, de ahí que sea un tiempo “ganado” industrialmente, pero a la vez “perdido”; habría que agregar “perdido” como tiempo en sí mismo o como tiempo del sujeto.

Por su parte, Doane (2010) trabaja el concepto de *tiempo real* asociado a la instantaneidad como una forma de describir las características de las nuevas tecnologías informáticas en relación con otras temporalidades “específicas y distintivas”. Afirma: “El tiempo real es el del ahora, el del ‘tener lugar’ de los acontecimientos, y se opone específicamente a lo subsiguiente, al después. Idealmente, en el tiempo real no habría distancia entre el fenómeno y su análisis” (62). En esta definición de tiempo real, se subentiende un tiempo de reacción tecnológica instantánea, donde la tecnología emularía un tiempo de los hechos bajo la inmediatez del presente, sin problematizar el tiempo posterior, el después, como parte de su proceso. El tiempo real de la tecnología es el tiempo de una mediación instantánea, es una aceleración de procesos tecnológicos percibidos de forma inmediata, nuevamente “como si fueran reales”, pero que no dejan de estar en un nivel de mediación, de diferimiento técnico. Más adelante Doane indica: “La idea misma de un tiempo que es real presupone un tiempo irreal, un tiempo producido y mediado tecnológicamente” (62) Por lo mismo, más allá de su componente inmediato y más allá del soporte de mediación en que se dé lugar (en material audiovisual, respuestas computacionales o medios de difusión masiva), el “tiempo real” implica una diferencia dada por la técnica, una diferencia respecto de lo real no mediatizado.

En función de estos tiempos maquinales o de la evolución de “estilos temporales colectivos”, surge la noción de *cultura de la inmediatez* (Leccardi 2014, 62), la cual se caracteriza por trasladar el “cumplimiento del presente como dimensión estratégica del actuar al presente como instantaneidad des-temporalizada” (62). Esto significa que bajo la condición de desarrollo técnico actual, la noción de *presente* no implica “el lugar” de la acción, del acaecer, sino que se comprende como la concreción de la brevedad misma, esto es, el presente se vuelve el dominio de la inmediatez suscitada por las tecnologías instantáneas, así, el presente se destemporaliza, se vuelve el lugar del “tiempo real”. Bajo este contexto, la cultura de la inmediatez es la cultura de la tecnología sin tiempo, fugaz e instantánea, que se superpone al tiempo propiamente tal. Bauman (2012, 120) lo define como la era del *software* —precedida por la era del *hardware*— como una forma de diferenciar una modernidad maquinal *versus* una modernidad de la instantaneidad. En ambas, habría una concepción de tiempo diferente como consecuencia de la evolución tecnológica. La denominada era del *software*, o “modernidad liviana”, implica una desmaterialización de los medios, donde el valor fundamental ya no está en abarcar grandes extensiones, sino en la instantaneidad de los procesos, es decir, la “irrelevancia del espacio, disfrazado como aniquilación del tiempo” (126). En esta nueva concepción de la técnica y el tiempo, las distancias se vuelven irrelevantes debido a que la abismante velocidad para recorrer enormes distancias hace que el espacio ya no limite las acciones. De este modo, “el término ‘instantaneidad’ parece referirse a un movimiento muy rápido y a un lapso muy breve, pero en realidad denota la ausencia de tiempo como factor del acontecimiento” (126) Esto es, el tiempo concebido bajo la instantaneidad *software* es un tiempo que no da pie al suceso, porque se reduce a tal nivel que ya no puede “contener” el acontecimiento. Bauman recalca la condición límite en que se encuentra la concepción de tiempo en esta época, ya que augura la posibilidad de su propia aniquilación, es decir, minimizar hasta tal punto el desfase de la técnica que se vuelva simultánea. Sin embargo: “Por cerca que esté del cero el tiempo necesario para llegar a un destino espacial, todavía no llegamos a cero. Incluso la tecnología más avanzada, equipada con los más poderosos procesadores, no ha logrado aún una genuina ‘instantaneidad’” (126).

Lo interesante de este asunto es que, aun cuando la tecnología actual sea inmensamente veloz, bajo la condición del tiempo, siempre habrá un desfase técnico, aunque sea imperceptible para nosotros. Sin embargo, ya por el hecho de existir mediación, es imposible de anular por completo el desfase. La instantaneidad técnica es una forma de pensar una diferencia mínima, que, si bien se vuelve cada vez más breve, de igual modo permanece presente. En el solo hecho de pensar en esa imperceptible brevedad, se restablece la condición temporal sin ser aniquilada por la instantaneidad técnica. De este modo, tanto Bauman como Stiegler conciben que la técnica no puede funcionar sino como diferimiento temporal o como desplazamiento, de esta manera entra en juego un factor fundamental en el problema de la instantaneidad que es la concepción del ahora como unidad mínima, dentro de la cual se articula el diferimiento. Esta unidad sería problematizada mediante las obras que generan dilaciones temporales, debido a que invierten la aceleración técnica por las largas duraciones y extienden el ahora.

## EL TIEMPO EXTENDIDO

Este tiempo tecnológico recién descrito, comprendido como un tiempo emancipado de la experiencia y trasladado a la medición de procesos automáticos, es el tiempo que permite producir las iteraciones del tiempo extendido —por contradictorio que parezca—, esto es, la extensión o dilación temporal solo es posible mediante la delimitación de parámetros que permitan, por comparación, la extensión de una medida del tiempo que no responde al tiempo del sujeto (el tiempo como tal), sino más bien al tiempo técnico. De esta manera, mientras el tiempo real intenta acelerar y emular procesos bajo parámetros apresurados de medición del tiempo, el tiempo extendido dilata esos mismos procesos, no emula la instantaneidad de la técnica contemporánea, sino que se basa en esta tecnología para demorar procesos instantáneos. De esta manera, los aparatos de mediación que permiten la emergencia de un tiempo real son los que también permiten la demora, como factor que problematiza técnicamente la duración. Las poéticas visuales contemporáneas que trabajan el tiempo se relacionan con esa diferencia del mismo modo que cualquier técnica productiva.

Para comprender un poco más el fenómeno de aplazamiento y la medición de parámetros temporales, es preciso referir el ejemplo de *The Present*, de Scott Thrift, realizado en 2011, que consiste en el diseño de un reloj comercializable que mide 8760 horas cada vuelta de 360° del puntero (Thrift 2018). Esto quiere decir que la unidad de medida que en un reloj tradicional corresponde a 12 horas —una vuelta completa del puntero horario— en el caso de *The Present* corresponde al lapso de un año completo. La base del reloj fue diseñada con una transición cromática de blanco, azul, verde, amarillo y rojo, que representa el cambio de las estaciones del año. Este reloj aborda el contraste entre un tiempo humano y un tiempo mecánico y hace de la extensión de la medición del tiempo un problema de parámetros al ampliar los límites temporales por medir. Se ve como un reloj, mide el tiempo como un reloj, pero, al moverse de manera tan lenta, el puntero pareciera permanecer en completa inmovilidad. No es sino hasta que han pasado días, incluso semanas, que se logra denotar que algo ha cambiado, que el puntero se ha movido. De este modo, la solución de *The Present* apunta a liberar la medición del tiempo de la mínima unidad del segundo, que implica una acelerada y constante fuga del tiempo. La cadencia del reloj tradicional recuerda el constante

movimiento de todos los elementos que componen la vida y le dan un ritmo en el que el presente se vuelve una unidad cambiante y en avance: segundo tras segundo, la vida se va. Al ampliar el rango de tiempo por medir, lo que entrega este reloj es una medida temporal que no está en referencia a la inmediatez, sino a un largo plazo, por lo que proporciona un presente sin un flujo acelerado —el puntero se detiene— y genera un contraste respecto de la idea de tiempo instantáneo y veloz de la técnica actual.

Bergson (1936) sostiene que “no existe verdadera inmovilidad, si por inmovilidad entendemos la ausencia de movimiento. El movimiento es la realidad misma” (118). De modo que la concepción de lo inmóvil no es más que un efecto de la percepción, en la que dos movimientos se coordinan para dar paso a la experiencia de la quietud. Pero, aun cuando no exista la inmovilidad propiamente dicha, Bergson propone que, paradójicamente, “razonamos sobre el movimiento, como si fuera inmovilidad, y cuando pensamos en él, lo reconstruimos con inmovilidades” (119). Así, el movimiento es pensado como una serie de puntos detenidos asociados a una trayectoria, los cuales están unidos por un “pasaje” (119) que vincula las posiciones progresivas. Por su parte, Deleuze se refiere a esa tesis y plantea la diferencia que existe entre la consideración de movimiento y el espacio recorrido en Bergson, incluyendo el tiempo como un factor primordial. Deleuze plantea que “el espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer” (2008b, 13).

Volviendo al ejemplo, si pensamos en un reloj común, el ritmo constante del segundero es el indicio que hace visible el presente como movimiento, el espacio recorrido (el pasado), es lo que el mismo puntero va dejando atrás. En el caso de *ThePresent*, el efecto aparentemente inmóvil del puntero pareciera congelar la percepción del paso del tiempo. El espacio, en este caso, sería el diámetro de la circunferencia al igual que un reloj común, el cual circunscribe un pasado cualificado cromáticamente. Sin embargo, lo que demarca el presente a modo de movimiento ha sido drásticamente enlentecido, anulado como movimiento visible, aun cuando siga demarcando en el espacio la división de un pasado y un porvenir. Deleuze continúa:

Vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir con “cortes” inmóviles... Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. (2008b, 13)

Según lo expuesto, la reconstrucción del movimiento no puede darse mediante cortes o intervalos quietos, sino estando en una lógica de sucesión dada por el tiempo homogéneo de la máquina, el tiempo medido (el “tiempo real”). En este sentido, el movimiento es indicio de un transcurso y de un presente que no está sujeto a una longitud espacial, sino más bien enfrentado la fragmentación detenida. Por lo mismo, la suerte de invisibilidad del movimiento en *ThePresent* pareciera inscribir el movimiento en el espacio, en la oposición del corte y la quietud; sin embargo, no deja de inscribir el tiempo en una concepción de transcurso, por muy gradual que sea.

Lo paradójico es que, aun cuando este reloj dé la sensación de mayor disponibilidad del tiempo presente mediante el mínimo movimiento (un tiempo congelado), no deja de ser un dispositivo de medición, de tecnificación y representación de un tiempo que igualmente está en avance. Es un tiempo en fuga bajo parámetros más extensos que aminora

el impacto que implica el control de la representación temporal. En este sentido, este reloj problematiza un tiempo racionalizado e industrializado bajo parámetros extensos, que se relacionan más con las magnitudes temporales de los cambios naturales de las estaciones del año que con la evidente subdivisión temporal del ritmo de la máquina.

Los parámetros de medida del tiempo parecen perder su objetividad en el momento de experimentar la dilación del tiempo cotidiano, en que la sensación de extensión depende del contenido de lo que en ese tiempo ocurre. El tiempo objetualizado es un tiempo sin contenido y homogéneo que, sin embargo, hace evidente una experiencia de lo ordinario como una temporalidad de la que paradójicamente nos queremos sustraer. En la pregunta por el tiempo real, las máquinas dan cuenta de un tiempo otro, es decir, de un tiempo que se diferencia del tiempo en el que estamos y que, por lo mismo, evidencia un contenido y una aceleración diferentes. En el caso del contenido temporal de las obras que se abordan en este análisis, lo interesante es de qué manera el tiempo real dado por la técnica, en lugar de aumentar la velocidad de sus contenidos, genera el efecto contrario, de una aparente detención o retardo.

Cuando Heidegger (2007) se refiere a las variaciones en la percepción del tiempo, explica que bajo el temple del aburrimiento el tiempo se percibe lento, experiencia que resuena con familiaridad en cuanto hemos percibido que bajo ciertas circunstancias el tiempo parece detenerse o dilatar su curso. Por eso, imbuidos en esa disposición del ánimo, buscamos modos de estimular o acelerar el paso del tiempo o darle contenido “llenando” el tiempo de actividades que “impulsen” el transcurso (112). El examen del aburrimiento heideggeriano, entonces, muestra un modo de relación con el tiempo, en el que, sujeto a las variables de la experiencia de su contenido, la percepción de extensión temporal cambia conforme ocurren cosas “en” el tiempo. Lo relevante de esta consideración es que la percepción de extensión temporal nada tiene que ver con parámetros objetivos de medida, los cuales son representaciones estandarizadas que se relacionan más con un modo de comprensión productivo del tiempo que con una experiencia subjetiva. De ese modo, cualquier unidad de medida temporal —minutos, horas, días, semanas, etc.— puede percibirse acelerada o dilatada, dependiendo de lo que acontece en su transcurso. Así, el examen del aburrimiento deja de manifiesto la necesidad humana de hacer pasar el tiempo al otorgarle diversos contenidos, aun cuando este fenómeno no queda exento de contradicciones, ya que, si bien queremos una experiencia de vida larga, en el momento en que se dilata nuestra percepción del tiempo, intentamos acelerar su transcurso. Es entonces que Heidegger propone que el tiempo, “cuando se percibe detenido”, ejerce opresión en la experiencia, la vacía y hace evidente el tiempo, no en cuanto transcurre, sino más bien en cuanto parece haberse detenido.

“El tiempo [...] no se muestra como transcurriendo ni como imponiéndose, y no obstante se revela. ¿Cómo, pues? De modo que parezca que no está ahí. Se muestra y no discurre: está *detenido*. Pero eso no significa en absoluto que haya desaparecido, sino que este *estar detenido del tiempo* es el *dar largas más original*, y eso significa *oprimir*” (160).

El tiempo se hace evidente en la supuesta detención, ya que, como plantea Heidegger, el tiempo lo conocemos como lo que pasa, como tiempo que transcurre, mas el tiempo detenido se vuelve indeterminado y es así como se nos hace presente. Por lo mismo, el tiempo se detiene para “sujetarnos más originalmente” (161), puesto que no podemos pensar en sustraernos del tiempo. Por otra parte, en esta detención del tiempo planteado por Heidegger, el flujo de “ahoras” se vería estancado y daría paso a un “único ahora extendido” (162), que, además de oprimir la experiencia, nos instala en un lugar en que estamos abiertos a lo que ocurre en el presente.

Esta noción de *detención* que deja de manifiesto el análisis del aburrimiento, se problematiza desde las poéticas visuales e invierte los factores. Esto es, si desde el aburrimiento se deduce el requerimiento de hacer impulsar el tiempo, las obras que problematizan la dilación en lugar de acelerar los acontecimientos ralentizan el tiempo que se percibe ya en avance y, por lo mismo, propician ese temple del ánimo. Si el tiempo se hace presente en cuanto se “detiene”, estas obras elaboran una estética que busca exhibir el tiempo propiamente dicho, el tiempo en su forma originaria vacía y oprimente.

## LA EXTENSIÓN DEL ACONTECIMIENTO EN SLOW MOTION CAR CRASH, DE JONATHAN SCHIPPER

En relación con el problema anterior, la obra de Jonathan Schipper articula una ficción de la extensión del tiempo y fuerzan procesos instantáneos por adoptar largas duraciones. En la obra *Slow Motion Car Crash* (Locus+ en AV Festival 12, Reino Unido, 2012), se extiende la “cantidad de tiempo” que toma un suceso fortuito de pocos segundos. El trabajo consiste en el choque frontal de un auto contra el muro de la galería que dilata el suceso a un mes de duración. Un mecanismo instalado en la parte inferior del auto lo iba presionando al muro a 7 mm/h en un movimiento constante y controlado, casi imperceptible (Schipper 2012). Como resultado, el capó del auto, que en el comienzo de la muestra se veía intacto, al término del mes de exhibición estaba completamente destruido. La lentitud del movimiento no permitía hacer del proceso de deformación del capó del auto un rasgo visible *in situ*—en el presente, en el aquí ahora de la exhibición— aparentando inmovilidad del mismo modo que el reloj de un año aparentaba congelar el presente mediante el puntero inmóvil. Sin embargo, a lo largo del paso del tiempo y el registro de los cambios que iba sufriendo el auto por la presión, se denotaba la enorme fuerza que se estaba ejerciendo entre los dos cuerpos expuestos (auto y muro). De este modo, la obra trabaja una poética del tiempo extendido que pone el acontecimiento al servicio de la técnica, prolonga el tiempo de lo que podría ser un suceso instantáneo y violento e invierte los imperativos actuales de aceleración y masividad.

La puesta en obra del choque no pretende sustituir una colisión propiamente tal como si fuera un suceso fortuito, no pretende otorgar a la materia la velocidad de una colisión, sino que utiliza el gesto material para proponer una narración causal que extiende el tiempo del acontecimiento, inmoviliza la acción y delimita una sucesión, esto es, extiende el presente de la acción. Lo interesante de la elección temática del artista es que escoge un hecho de destrucción repentina para recrearlo, darle tiempo y prolongar su acontecimiento. De modo que problematiza el daño y la ruina desde un lenguaje contemporáneo, da espacio a la percepción enlentecida de un hecho accidental y genera controladamente la producción técnica de la catástrofe.

El antes y el después de un choque real parecieran no tener un punto de unión al ser tan acelerado el instante en que ocurre y tan evidente la transformación material, es decir, la intensidad viene dada por la enorme magnitud de fuerza en un fragmento muy corto de tiempo. En cambio, en la propuesta de Schipper, existe un antes y un después separados por un lapso extendido; por lo mismo, el tiempo se hace parte de la obra—al modo de la detención del tiempo revisada desde Heidegger— y se plantea como un tiempo que contiene acontecimientos que no se rigen por los parámetros de la experiencia cotidiana debido a la

dilación que exhibe. La obra modifica el contenido del tiempo, extiende el acontecimiento, transforma la experiencia temporal que conocemos desde la vida cotidiana y hace patente la supuesta detención del tiempo. La obra se plantea como devenir en sí misma, bajo sus parámetros y condiciones particulares, como un tiempo *otro* dado por la técnica que la gesta.

Materialmente, el auto parece revelar el mismo movimiento y la misma desfiguración de un golpe acelerado, sin embargo, la violencia del accidente es disipada en el tiempo, solapada en la dilación. Desde ese punto de vista, se sumarían unidades temporales a la demora de la obra, “dejando espacio” en el tiempo, en que, como diría Heidegger, “somos *por entero presente para lo que comparece*” (2007, 162); que, en el caso de la obra, es un acontecimiento tan lento que es prácticamente imperceptible. En la violencia disipada, se oculta el proceso de destrucción en cuanto no podemos verlo en su totalidad aconteciendo, sino en los fragmentos en que podemos experimentarlo. Sin embargo, ocurre un fenómeno paradójico: la dilación permite que el observador sacie el deseo de ver cada detalle del fragmento de choque que le toca ver y, al mismo tiempo, frustra el deseo del observador al exhibir el choque como aparente quietud debido a que se despoja de la inmediatez de la colisión. En un mundo en el que estamos acostumbrados a la circulación inmediata de imágenes de violencia y desastres, esta obra subvierte la temporalidad de los medios y permite ver en detalle el daño material bajo un tiempo mediado técnicamente. Así, lo que se está poniendo en obra es un potencial de destrucción y, a la vez, la impaciencia a la que nos vemos sometidos al no satisfacer el encuentro de la experiencia con la violencia del acontecimiento.

Por lo mismo, ante la obra estamos siendo espectadores de lo que acontece en el presente, espectadores de los acontecimientos que al ser dilatados nos muestran nuestra propia temporalidad, nuestra propia experiencia siendo oprimida. Así, se puede pensar que el tiempo que ha sido abierto en el acontecimiento cotidiano y se ha multiplicado en su interior, generando nuevas unidades de medida que permiten que la obra exhiba, desde sus propios dispositivos técnicos, un tiempo que de lo contrario (de no existir la obra) nos sería negado. Esa noción de apertura en el tiempo, en este caso, es dada por un tiempo técnico, un tiempo que “ficciona” la demora, de modo que se invierte la instantaneidad de la temporalidad tecnológica y propicia una estética contemporánea que problematiza el transcurso críticamente desde la dilación.

## EL TIEMPO EXTENDIDO EN 24 HOUR PSYCHO, DE DOUGLAS GORDON

En otro ejemplo, la obra *24 Hour Psycho*, de Douglas Gordon (Reino Unido, 1993), trabaja bajo una poética temporal común, pero articulando una estrategia visual diferente. La propuesta consiste en la exhibición de una copia VHS de la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960), ralentizando la reproducción a 24 horas de duración y eliminando por completo el sonido. El resultado es una película que pareciera ser desmembrada en cada fotograma, ya que, en el traspaso de una imagen inmóvil a la siguiente, hay un lapso que determina un ritmo extremadamente lento que rompe la cadencia y la continuidad de una imagen cinematográfica. Por lo mismo, el tiempo empleado en reproducir la película es suficientemente extenso como para hacer muy difícil presenciar la obra completa (al igual que la obra de Shipper), ya que, incluso, la visualización de fragmentos se vuelve abrumadora (opresiva) debido a la extrema lentitud.

Gordon interviene con tiempo un producto de la industria cultural reconocible y remite a una tendencia popular posmoderna en que la cita, el préstamo, la apropiación y la reproducción de imágenes masivas son estrategias visuales utilizadas comúnmente. Así, impone una prórroga en su estructura cinematográfica y articula la poética temporal desde un ritmo alterado. La dilación temporal acompasada que dicta la obra no se condice con el tiempo en que uno acostumbra a ver un film. La acción de los personajes no se encuentra mimetizando la realidad, sino que se abre a un tiempo *en* el tiempo de cada movimiento. En este caso, el aplazamiento se hace visible como parte del lenguaje visual —no como en los ejemplos de *Present Clock* o *Slow Motion Car Crash* en que el aplazamiento oculta el movimiento haciendo parecer un transcurso detenido— y, por lo mismo, el intervalo entre movimientos cuadro a cuadro permite que haya una sucesión manifiesta que genera la tensión en la obra al mantener siempre confiscado el ritmo en que se produce la acción.

Phillip Monk plantea que el aplazamiento de la famosa escena del asesinato en la ducha (que en la obra se extiende por diez minutos mientras que en la película real dura tan solo uno), la lentitud y el silencio resaltan la instancia de observación de quien la mira y permite “a nuestro voyerismo ser consentido libremente” (2013, 132). Por eso, al igual que en la obra de Schipper, la demora permite dar un énfasis a la observación de detalles y captar sutilezas que un testigo a tiempo real no los puede hacer en la representación de un asesinato o en un choque automovilístico. La película, al ser un exponente de reconocimiento popular, apela a la memoria de cómo se ha visto anteriormente y frustra la expectativa de lo que viene mediante la extensión abrumadora que hace que no coincida el recuerdo con lo que se está viendo. Monk afirma:

Cuando ya conocemos la película, y por lo tanto, podemos anticipar la acción, sin embargo, estamos frustrados por su demora. Debido a la extrema lentitud del drama en la proyección de Gordon, parecemos expulsados de la película, nunca logrando registrar nuestro sentido del tiempo en la trama. Siempre estamos fuera de sincronización con el tiempo de la acción, que separa nuestra experiencia. El pasado (nuestro recuerdo de la película de Hitchcock), nuestra actual visión, y nuestra anticipación de futuras acciones, que es demasiado lenta para llegar, nunca pueden calzar. (132)

Según plantea Monk (2014), esa expulsión que produce la obra en el espectador nos vincula más con la imagen que con el argumento que plantea la película, con lo cual queda en un segundo plano la acción-reacción del movimiento, que se vuelve cada vez más despojado de dramatismo. El tiempo, según el análisis de Monk, es el que saca al espectador de la obra al no reproducir lo que se conoce del tiempo y mostrar una imagen bajo “otro tiempo”. La falta de sincronía que se espera de un medio que opera a tiempo real articula un lenguaje visual basado en la demora y el juego de anticipación/frustración que problematiza un constante descalce. Más adelante, Monk continúa:

La cámara lenta distiende tan drásticamente la construcción narrativa de la película que otra realidad se impone. La intervención de Gordon abre un espacio de locura para ver pero, más importante que eso, drásticamente da nueva forma a nuestra experiencia del tiempo. La cámara lenta de *24 Hour Psycho* nos sitúa en un universo temporal diferente, donde no hay momentos privilegiados. En la versión de Gordon de la escena de la ducha —epítome de montaje en *Psicosis*— no es más significativa que cualquier otra. De hecho, la escena no hace sentido cuando la construcción de la trama se disipa y el montaje es omitido a través de la prolongación. El montaje es la primera víctima de la cámara lenta; la duración naturalista de la película promovida ficticiamente, es la segunda. (132)

Esa nueva forma de experiencia del tiempo que describe Monk, una experiencia basada en una temporalidad detenida y contrapuesta a la instantaneidad de los medios actuales, es elocuente respecto del problema del descalce que se mencionaba. La dilación técnica que se produce en la obra proporciona el extrañamiento de la experiencia del tiempo en el que pasado, presente y futuro llegan descalzados de la expectativa del espectador. En el juego de anticipación de lo que va a suceder y acaecer en tiempo presente que exhibe la obra, se encuentra un primer descalce, entre nuestro recuerdo de la película vista en el pasado y la experiencia de la reproducción lenta se encuentra el segundo, y entre el tiempo en que experimentamos el mundo y el tiempo que nos propone la obra existiría un tercer descalce. Deleuze señala que todo presente se encuentra influenciado por el pasado y el futuro, así como todo pasado y todo futuro se encuentran en función de un antiguo o nuevo presente, y da cuenta de ellos en la sucesión (2009, 60). El montaje y los descalces descritos de *24 Hour Psycho* exhiben de cierta manera esta forma de comprender el tiempo como capas en que todo presente se mantiene en relación y tensión con estos otros tiempos contenidos. El uso de una película proveniente de un imaginario popular masificado contribuye a que las capas de tiempo se articulen mediante el reconocimiento de la imagen, de modo que lo que muestra la obra en tiempo presente contiene las trazas del pasado y del futuro acopladas y da paso a que el efecto visual despliegue el entramado de otros tiempos contenidos. Así, también, la obra requiere la imagen en sucesión para intervenir y extender el tiempo presente, cuestiona el movimiento y el ritmo del tiempo real y establece desde el montaje un punto de vista crítico en torno a los modos de reproducción técnica de la imagen actual. La obra de Gordon deja de ser cine comercial (aun cuando use esa referencia), ya que articula una temporalidad que dista del tiempo de la entretención o del espectáculo, dilata el acontecimiento, altera la percepción y somete al espectador a la propia incapacidad de experimentar la larga duración.

## LA SUPERPOSICIÓN DE PLANOS DE TIEMPO EN PRESENT CONTINUOUS PAST(S), DE DAN GRAHAM

Por último, es preciso revisar la poética del tiempo extendido que trabaja Dan Graham en su obra *Present Continuous Past(s)* (Estados Unidos, 1974). La obra consta de una sala intervenida con dos espejos, una cámara de video y un monitor que muestra lo que registra la cámara. Desde la entrada de la sala, el muro frontal y el izquierdo están completamente cubiertos por grandes espejos. En el muro del lado derecho, está instalada la cámara de video y más abajo la pantalla que reproduce lo que graba la cámara, diferido con ocho segundos de retraso.

Los espejos reflejan lo que sucede frente a ellos y producen una distorsión en la noción espacial de la sala, la que contempla la repetición del mismo espacio en cuatro orientaciones diferentes: el espacio real de la galería y los tres reflejos. Lo que registra la cámara es el espectador que entra en este espacio y se refleja en los espejos. Graham lo explica de la siguiente manera:

Si el cuerpo de un espectador no obstruye directamente la vista del lente del espejo del frente, la cámara está grabando el reflejo de la habitación y la imagen de la pantalla reflejada (que muestra el tiempo registrado ocho segundos previamente reflejados en el espejo). Una persona que está viendo el monitor ve tanto la imagen de sí misma de ocho segundos antes, y lo que se reflejaba en el espejo del monitor ocho segundos antes de esos dieciséis segundos en el pasado (la vista de la cámara de ocho segundos estaba reproduciendo en el monitor 8 segundos antes, y esto se refleja en el espejo junto con el entonces reflejo presente del espectador). Se crea una regresión infinita del *continuum* de tiempo dentro del *continuum* de tiempo del *continuum* de tiempo (siempre separadas por intervalos de ocho segundos). (1999, 39)

Como lo explica Graham, la disposición enfrentada de la cámara con la pantalla y el espejo generan una puesta en abismo, en la que la repetición de la imagen registrada es reproducida al infinito. Lo más relevante de este efecto es que, mientras el espejo reproduce la imagen que lo enfrenta en tiempo presente, el registro de la cámara “a tiempo real” es reproducido con demora, por lo que la apertura que se origina entre la pantalla y el espejo proyecta una imagen con 8 segundos de retraso, luego una más pequeña de 16 segundos de retraso, luego otra imagen dentro de la imagen con 24 segundos de retraso, y así sucesivamente se proyecta al infinito. De esta manera, la puesta en abismo no es solo respecto de la imagen o en términos espaciales, sino que también ocurre como un abismo de tiempo mediatizado técnicamente, en que el pasado se va reproduciendo de manera infinita.

Por la misma apertura temporal y el juego espacial de reflejos de los espejos se producen dos procesos o direcciones entre los efectos visuales. El primero se tiene lugar entre la cámara, la pantalla y el espejo frontal y genera un juego de reflejo y reproducción que abre el espacio y el tiempo hacia la puesta en abismo. Así, se origina líneas de reflejo y reproducción paralelas que se extreman y complejizan conforme aumentan las iteraciones de la imagen. El espectador se ve sometido a la desorientación de la reproducción análoga y tecnológica, en busca de entender el origen y funcionamiento del efecto. El segundo proceso consiste en la amplitud espacial que produce el espejo que está ubicado de manera frontal a la entrada y perpendicular al otro espejo. El reflejo solo entrega la visión del tiempo presente y forma el abismo temporal al reflejar lo que está sucediendo en la pantalla ubicada en el muro contiguo, pero con pérdida de nitidez. De esta manera, el extrañamiento temporal y espacial se produce al repetir y retrasar la imagen desde diferentes ángulos.

El procedimiento técnico desplegado en la obra permite la anticipación de lo que vendrá. Una vez descubierta la relación de dilaciones en la reproducción de imagen entre la cámara, la pantalla y los espejos, se prevén los acontecimientos que serán reproducidos. Es interesante el hecho de que la obra alcance a hacer visible su procedimiento en cuanto el espectador se encuentra con su propia imagen repetida en diversas formas; de ahí que los distintos soportes que exhiben su imagen produzcan un juego de saturación que se condice

con los medios de comunicación actuales, donde los usuarios de redes sociales exhiben fotografías propias para mostrar un carácter de sí mismos. En la obra de Graham, esta saturación es involuntaria. El espectador entra en la instalación a la espera de un acontecimiento que termina siendo la observación de sí mismo en un despliegue técnico que tiende a lo infinito. El efecto es hipnotizante y produce un juego narcisista, donde, por continuar experimentando la obra, el espectador no deja de hacerlo con la imagen de sí.

En otro punto, si bien la dilación en la obra no se formula desde la acumulación de una gran cantidad de tiempo (como sí se ha visto en los otros ejemplos), sí problematiza el tiempo del retraso que se multiplica infinitamente y hace de la acumulación de dilaciones un problema de extensión temporal. En este sentido, la idea de acopio, de retención de un pasado que ya se fue pero que se repite por los medios técnicos y los efectos visuales empleados en la obra, resulta fundamental para problematizar la noción del tiempo como flujo. Esto es, el tiempo comprendido linealmente en esta obra es fragmentado y evocado en la reiteración visual, la cual tiene una estructura jerárquica en la que el pasado lejano se vuelve más difuso en la imagen, mientras que el pasado reciente tiene mayor presencia en definición y tamaño. Todo esto contribuye a generar la ficción de una compuerta hacia el pasado. El gesto de retención temporal que se produce en la obra permite que la percepción del tiempo se atasque en la repetición de la imagen, por lo mismo, la interpretación que se realiza de las implicancias estéticas de la propuesta apunta a que la obra intenta impedir que el tiempo se vaya, trayendo el pasado a la presencia, siempre reviviendo en la imagen el fragmento anterior del anterior del anterior, y así sucesivamente.

## ACERCA DEL ARTE COMO DILACIÓN

Si nuestra experiencia contemporánea del tiempo, en función de la aceleración de los medios de reproducción de imágenes y la inmediatez de los diversos procesos digitales, se caracteriza por percibir que el mundo va muy rápido, este tipo de poéticas que ensayan la lentitud de un transcurso —una poética de tiempo extendido u obras que trabajan con la dilación— proponen una reflexión acerca de las implicancias que tiene la duración como problema en el arte. Lo interesante de este punto es que, más allá de trabajar plásticamente con el tiempo (lo cual sería un contrasentido pensando en que el tiempo solo se puede percibir y el arte trabaja desde la relación que se establece con el tiempo o su representación), lo que hacen estas obras es modificar las características del acontecimiento para que se perciba en un tiempo más extenso de lo acostumbrado bajo parámetros cotidianos y así generar el extrañamiento de la experiencia del tiempo desde el aplazamiento. Por lo mismo, la dilación en el arte no implica una extensión del tiempo propiamente tal como materia que se corta, se monta, se extiende o se encoge, sino que el tiempo es el parámetro que se mantiene constante y es justamente el contenido de ese tiempo el que se modifica para percibirlo de modo diferente y dar la sensación de que el tiempo mismo es el que está siendo modificado a partir de “la cantidad” de acontecer que lo llena.

Las obras analizadas que “extienden” el tiempo y que abisman un pasado exhiben la ansiedad por detener el tiempo y no permitir que el acontecimiento se escape de manera fugaz. De este modo, las obras estudiadas requieren la mediación técnica —del tiempo entendido desde la máquina, desde los medios de reproducción a tiempo real, desde la

inmediatez digital, etc.— para alargar el acontecimiento de obra. La extensión del tiempo en estas poéticas sería, paradójicamente, lo contrario al efecto del tiempo real y la instantaneidad, sin embargo, problematizado técnicamente desde los mismos medios. Es decir, el tiempo tecnificado es el que empieza a radicalizarse, a extenderse y operar como si fuera maleable, tras lo cual da cuenta de una puesta en cuestión del contenido del tiempo bajo los parámetros actuales. Esto es, mediante la dilación en el arte, se exhibe una crisis de la representación del tiempo donde cabría abrir un espacio de tiempo contenido desde las posibilidades técnicas, con el fin de sacar el tiempo de los parámetros cotidianos. Así, poner en obra el tiempo extendido es el gesto contrario a la fugacidad; sin embargo, proviene de la misma conciencia de que el tiempo se va y, por lo mismo, es un intento por dar la sensación momentánea de que el tiempo se ha detenido en su interminable flujo.

---

## REFERENCIAS

- Arendt, Hannah. 2009. *La condición humana*. Traducido por Ramón Gil Novales. Bueno Aires: Paidós.
- Bauman, Zygmunt. 2012. *Modernidad líquida*. Traducido por Mirta Rosenberg y Jaime Arrambride Squirru. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, Henri. 1936. *El pensamiento y lo movable*. Traducido por Gonzalo San Martín. Santiago de Chile: Ercilla.
- Deleuze, Gilles. 2008a. *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- 2008b. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- 2009. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- Doane, Mary Anne. 2010. "Tiempo real: la instantaneidad y el imaginario fotográfico". En *El tiempo expandido*, editado por Alberto Anaut, 61-88. Madrid: La Fábrica.
- Graham, Dan. 1999. "Present Continuous Past(s)". En *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, editado por Alexander Alberro, 39-41. Massachusetts: MIT Press.
- Heidegger, Martin. 2007. *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Traducido por Alberto Ciria. Madrid: Alianza.
- Kant, Immanuel. 2006. *Crítica de la razón pura*. Traducido por Pedro Rivas. Madrid: Taurus.
- Leccardi, Carmen. 2014. *Sociologías del tiempo: sujetos y tiempo en la sociedad de la aceleración*. Traducido por Ana María Yévenes Ramírez. Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Monk, Phillip. 2014. "The Split of the Unconscious: 24-Hour Psycho". En *Time (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, editado por Amelia Groome, 131-132. Cambridge: MIT Press.
- Schipper, Jonathan. 2012. "Slow Motion Car Crash", acceso el 10 de enero de 2018, <https://jonathan-schipper-cfh7.squarespace.com/slow-motion-car-crash/>
- Stiegler, Bernard. 2002. *La técnica y el tiempo: la desorientación*. Vol. 2. Traducido por Beatriz Morales Bastos. Gipuzkoa: Argitaletxe Hiru.
- Thrift, Scott. 2018. "ThePresent", acceso el 11 de enero de 2018, <https://timeincolor.com/products/the-present>

**Cómo citar:**

Molina, Sandra. 2018. "La dilación en el arte contemporáneo: tiempo técnico y contención del acontecimiento de obra (Jonathan Schipper, Douglas Gordon y Dan Graham)!" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (2): 47-63. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.Idee>