

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Parámetros y Magnitudes del Tiempo en la Obra *One million years* de On Kawara**

Sandra Elisa Molina Franjola<sup>1</sup>

1) Investigadora independiente. Docente de la Universidad de Chile.

Date of publication: June 3<sup>rd</sup>, 2020

Edition period: June 2020 - October 2020

---

**To cite this article:** Molina, S. E. (2020). Parámetros y Magnitudes del Tiempo en la Obra *One million years* de On Kawara. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(2), pp. 161-181. doi: 10.17583/brac.2020.3755

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3755>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

# Parameters and Magnitudes of Time in *One million years* by On Kawara

Sandra Elisa Molina Franjola

Investigadora independiente. Docente de la Universidad de Chile.

(Received: 19 September 2018; Accepted: 1 April 2020; Published: 3 June 2020)

## Abstract

---

On Kawara's *One million years* exhibits enormous temporal magnitudes enumerations, with that, problematizes diverse ways of relation with time as representation and as experience possibility. However, time is apprehended in a sensitive way, therefore time is alienated from the means that try to contain it. But then, how can enumeration show temporary magnitudes in the piece? How can we record time? and how can art articulate time as a productive poetic? From this problem is proposed the following: time in *One million years* is addressed in three ways; enumeration, imagination and experience. These three modes of time problematize and exhibit the constant abandonment of time in the work of art. This study thinks over these time modes showed in Kawara's work, contrasting them with artistic proposals that address similar temporalities, reflecting upon the paradoxes and contradictions that the pieces try to display.

---

**Keywords:** On Kawara, time in art, numbered time, imagined time, experience time

# Parámetros y Magnitudes del Tiempo en la Obra *One million years* de On Kawara

Sandra Elisa Molina Franjola

Investigadora independiente. Docente de la Universidad de Chile.

(Recibido: 19 septiembre 2018; Aceptado: 1 abril 2020; Publicado: 3 junio 2020)

## Resumen

---

*One million years* de On Kawara, exhibe la enumeración de enormes magnitudes temporales, con eso, problematiza diversos modos de relación con el tiempo en tanto representación y en tanto posibilidad de experiencia. Sin embargo, el tiempo aprehendido de modo sensible, queda alienado de los medios que intentan contenerlo. Pero entonces, ¿cómo es que el ejercicio de enumeración puede dar cuenta de magnitudes temporales en la obra? ¿cómo se puede registrar el tiempo? y ¿cómo es que el arte puede articular el tiempo como parte de su poética? Ante dicho problema se propone lo siguiente: el tiempo en *One million years* se articula desde tres dimensiones; la enumeración, la imaginación y la experiencia. Estos tres modos del tiempo sirven para problematizar y exhibir el constante abandono del tiempo en la obra. Este estudio reflexiona en dichos modos del tiempo desprendidos de la obra de Kawara, contrastándolos con propuestas artísticas que abordan temporalidades similares, trabajando en torno a las paradojas y contradicciones que buscan hacer visible.

---

**Palabras clave:** On Kawara, tiempo en el arte, tiempo enumerado, tiempo imaginado, tiempo de experiencia

**E**l tiempo, desde la época moderna, ha sido representado como una línea unidireccional con un transcurso encaminado al futuro a modo de vector que avanza con una dirección determinada. Dicha forma de comprensión del tiempo se mantiene vigente incluso en nuestros días, donde si bien las disposiciones tecnológicas traslapan y vuelven instantáneas las diversas temporalidades de “lo que ocurre” en ellas, no dejan de estar orientadas hacia una dirección irreversible. Esta concepción de tiempo lineal admite el problema de la pérdida del pasado, “dejando atrás” lo que ha acontecido como un lugar en el tiempo que se vuelve inaccesible. Lo fundamental de esta forma de comprender la temporalidad, es que el mismo modo en que experimentamos temporalmente el mundo implica un descontrol de su transcurso. Por lo mismo, no tenemos herramientas para detener su avance, por más que desde la técnica se generen sistemas de representación que alienan la temporalidad y crean ilusiones de contención del tiempo – por ejemplo en relojes y calendarios-, no tienen la posibilidad para intervenir su transcurso. El paso del tiempo implica un constante flujo y una constante pérdida, siempre después de un instante viene el siguiente, generando una continuidad. Giorgio Agamben (2007) explica que “La incapacidad del hombre occidental para dominar el tiempo, y la consiguiente obsesión por “ganarlo” y por “hacerlo pasar”, hallan su primer fundamento en esta concepción (...) del tiempo como un *continuum* cuantificado e infinito de instantes puntuales en fuga.” (p.135). El tiempo así es considerado como un encadenamiento de hitos, una acumulación de momentos consecutivos que emergen y van quedando desplazados hacia el pasado, provocando la inaccesibilidad de lo que queda atrás. El tiempo se va, sin embargo, los acontecimientos son ordenados y representados bajo narrativas que les dan sentido.

Precisamente en esta elaboración de la temporalidad que está en la constante búsqueda por darle un sentido al paso del tiempo, podemos encontrar los grandes relatos de la humanidad contrastados con la propia experiencia subjetiva, la experiencia cotidiana del tiempo guiada y alterada por el tiempo vacío del reloj. La misma temporalidad moderna lineal que surge para pensar el universo, al ser dispuesta en la vida, impone una crisis de sentido.

El tiempo ‘convencional’ de relojes y calendarios, es obra, como se sabe, de un largo y penoso proceso de ajustes. Proceso con miras, por un lado, a una constante divisibilidad de las mediciones temporales; por

otra con miras a hacer *con-mensurable* este tiempo civil con la temporalidad cósmica total... (Giannini, 2004, p.53)

Lo problemático de este asunto, es que justamente los modos de representación del tiempo que buscan conmensurarlo, vaciarlo y dividirlo para lograr administrar su transcurso, son los que propician su alteración. “Sólo en la medida en que el tiempo está constituido en cuanto homogéneo, es medible” (Heidegger, 2014, p.7). Se reconoce así la siguiente paradoja: desde la modernidad se propone la comprensión del tiempo como intrínsecamente subjetivo que se emancipa de la naturaleza y se proyecta al interior del sujeto, liberándolo de la materia. Sin embargo, el sentido del tiempo trae consigo el afán de organizar la existencia, lo cual implica primero, el traslado del tiempo a representaciones y parámetros objetivos tales como relojes, agendas y calendarios. El requerimiento de organización de lo que acontece en el tiempo es lo que propicia circunscribir las acciones cotidianas en sistemas de escritura y administración del tiempo, sin embargo, el tiempo no está ahí donde se representa. Y segundo, la disposición subjetiva del tiempo, al proyectarlo al interior del sujeto, impide su disposición y por lo mismo, se hace imposible renunciar a su paso. Así, tenemos una percepción del tiempo como si fuese disponible y administrable, sin embargo, éste se fuga de los intentos por contener su transcurso. Esta condición del tiempo, problemática y contradictoria, es la que permite que el tiempo se haga parte de poéticas contemporáneas, problematizando las paradojas entre el tiempo, su representación y su disponibilidad.

Con este antecedente, el ingreso del tiempo como problema en el arte, implica que la producción de obra dialogue y se constituya desde los diversos modos del tiempo. Así, por ejemplo, el arte produce instancias en las que se pone en tensión el tiempo subjetivo con el tiempo representado técnicamente, o bien, el tiempo de la experiencia y los diversos modos de conmensurarlo. Por lo mismo, la obra de arte exhibe las diversas relaciones que establecemos con el tiempo.

*One million years* del artista japonés On Kawara, pone en obra la estandarización de la representación del tiempo mediante la utilización de sistemas de medida, haciendo un énfasis en los límites de la conmensuración del tiempo. El artista utiliza como referencia inicial la enumeración de años para inquirir acerca de las enormes magnitudes temporales que se pueden representar, en contraposición a la duración de los tiempos bajo los reducidos parámetros humanos. La obra problematiza el tiempo como componente que activa un sentido poético, es decir, requiere del tiempo como una parte

constituyente de la obra, en tanto representación numérica y en tanto posibilidad de experiencia, sin embargo, el tiempo como forma de nuestra experiencia del mundo es aprehendido de modo sensible. Es decir, el tiempo no está en los relojes ni en los números, sino en el propio encuentro del sujeto con el mundo. Cabe preguntar entonces, ¿cómo es que el ejercicio de enumeración puede dar cuenta de magnitudes temporales en la obra de Kawara? Si el tiempo, tal y como lo percibimos, está en un constante flujo, entonces ¿cómo se puede registrar el tiempo? o bien, ¿cómo es que el arte puede articular el tiempo como parte de su poética productiva? Ante dicho problema se propone lo siguiente: el tiempo en la obra *One million years* de On Kawara se articula desde tres dimensiones; la enumeración, la imaginación y la experiencia. Estos tres modos del tiempo sirven para problematizar y exhibir mediante los diversos dispositivos plásticos, el constante abandono del tiempo en la obra. Esto es, si bien *One million years* es una obra que se ocupa de hacer visibles paradojas acerca del tiempo, lo único que deja ver es la imposibilidad del arte –y de cualquier técnica productiva- de tomar posesión del tiempo.

### **El Tiempo Enumerado**

El proyecto de Kawara (ver imagen 1) consiste en una serie de calendarios de un millón de años enumerados consecutivamente. La obra fue realizada en dos ciclos: *One million years: Past* (1970-71) escrito en orden descendente desde el año 1969 -año en que se concibe la obra-, con la dedicatoria “Para todos aquellos que vivieron y murieron” (*For all those who have lived and died*) y *One million years: Future* (1980-98) escrito en orden ascendente desde el año 1980 y dedicado “Para el último” (*For the last one*). No hay registro de datación en la obra entre los años 1971 y 1980, ya que fue el lapso de tiempo que separa la creación de los calendarios pasado y futuro.

Ambas partes de la obra completan en total 20 tomos, 10 tomos por cada calendario. Cada tomo contiene 200 páginas ordenadas en sobres de plástico transparente empastados en cuero. Cada volumen contiene 100.000 años escritos a máquina y fotocopiados. En cada hoja hay 500 años ordenados en 10 columnas y 50 filas regulares en que las cifras se leen horizontalmente de izquierda a derecha (Weiss, 2015). Cada una de las cifras de los calendarios pasados y futuros están acompañadas de la sigla BC (Before Christ) y AD (Anno Domini) respectivamente (imagen 2 y 3). Los calendarios completos – cada uno de 10 tomos- fueron editados 12 veces mediante fotocopias.

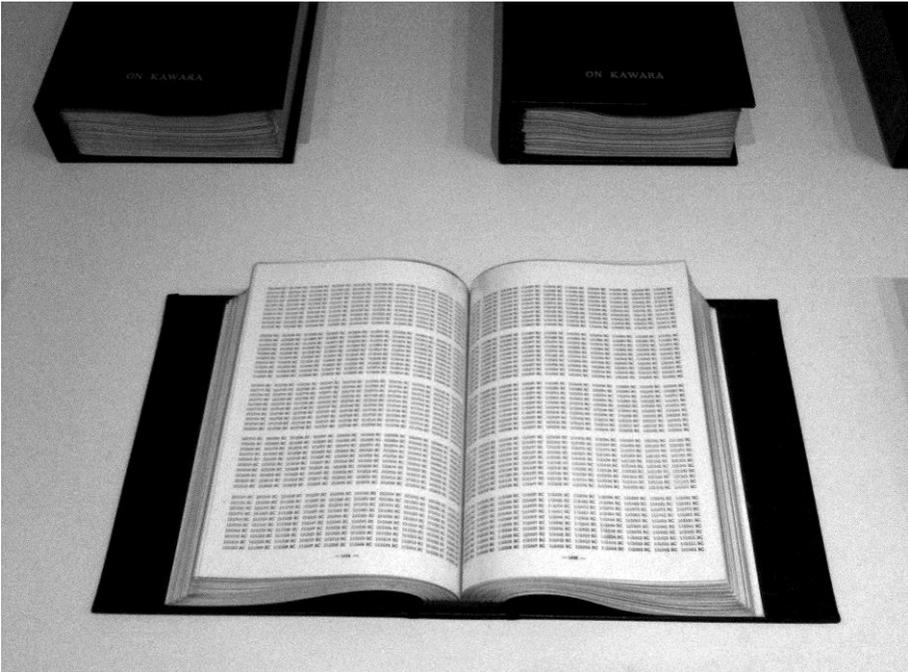


Imagen 1. On Kawara, *One million years*. Fotografía: tomada por autora. MOMA, NY. 2012.

|           |           |           |           |           |           |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 498898 BC | 498897 BC | 498896 BC | 498895 BC | 498894 BC | 498893 BC |
| 498888 BC | 498887 BC | 498886 BC | 498885 BC | 498884 BC | 498883 BC |
| 498878 BC | 498877 BC | 498876 BC | 498875 BC | 498874 BC | 498873 BC |
| 498868 BC | 498867 BC | 498866 BC | 498865 BC | 498864 BC | 498863 BC |
| 498858 BC | 498857 BC | 498856 BC | 498855 BC | 498854 BC | 498853 BC |
| 498848 BC | 498847 BC | 498846 BC | 498845 BC | 498844 BC | 498843 BC |
| 498838 BC | 498837 BC | 498836 BC | 498835 BC | 498834 BC | 498833 BC |
| 498828 BC | 498827 BC | 498826 BC | 498825 BC | 498824 BC | 498823 BC |
| 498818 BC | 498817 BC | 498816 BC | 498815 BC | 498814 BC | 498813 BC |
| 498808 BC | 498807 BC | 498806 BC | 498805 BC | 498804 BC | 498803 BC |
|           |           |           |           |           |           |
| 498798 BC | 498797 BC | 498796 BC | 498795 BC | 498794 BC | 498793 BC |
| 498788 BC | 498787 BC | 498786 BC | 498785 BC | 498784 BC | 498783 BC |
| 498778 BC | 498777 BC | 498776 BC | 498775 BC | 498774 BC | 498773 BC |
| 498768 BC | 498767 BC | 498766 BC | 498765 BC | 498764 BC | 498763 BC |
| 498758 BC | 498757 BC | 498756 BC | 498755 BC | 498754 BC | 498753 BC |
| 498748 BC | 498747 BC | 498746 BC | 498745 BC | 498744 BC | 498743 BC |
| 498738 BC | 498737 BC | 498736 BC | 498735 BC | 498734 BC | 498733 BC |
| 498728 BC | 498727 BC | 498726 BC | 498725 BC | 498724 BC | 498723 BC |
| 498718 BC | 498717 BC | 498716 BC | 498715 BC | 498714 BC | 498713 BC |
| 498708 BC | 498707 BC | 498706 BC | 498705 BC | 498704 BC | 498703 BC |

Imagen 2. Detalle página 1000 *One million years*-Past. Fotografía extraída de Weiss, J. (Ed.). (2015). *On Kawara - Silence*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

|           |           |           |           |           |           |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 501103 AD | 501104 AD | 501105 AD | 501106 AD | 501107 AD | 501108 AD |
| 501113 AD | 501114 AD | 501115 AD | 501116 AD | 501117 AD | 501118 AD |
| 501123 AD | 501124 AD | 501125 AD | 501126 AD | 501127 AD | 501128 AD |
| 501133 AD | 501134 AD | 501135 AD | 501136 AD | 501137 AD | 501138 AD |
| 501143 AD | 501144 AD | 501145 AD | 501146 AD | 501147 AD | 501148 AD |
| 501153 AD | 501154 AD | 501155 AD | 501156 AD | 501157 AD | 501158 AD |
| 501163 AD | 501164 AD | 501165 AD | 501166 AD | 501167 AD | 501168 AD |
| 501173 AD | 501174 AD | 501175 AD | 501176 AD | 501177 AD | 501178 AD |
| 501183 AD | 501184 AD | 501185 AD | 501186 AD | 501187 AD | 501188 AD |
| 501193 AD | 501194 AD | 501195 AD | 501196 AD | 501197 AD | 501198 AD |
| 501203 AD | 501204 AD | 501205 AD | 501206 AD | 501207 AD | 501208 AD |
| 501213 AD | 501214 AD | 501215 AD | 501216 AD | 501217 AD | 501218 AD |
| 501223 AD | 501224 AD | 501225 AD | 501226 AD | 501227 AD | 501228 AD |
| 501233 AD | 501234 AD | 501235 AD | 501236 AD | 501237 AD | 501238 AD |
| 501243 AD | 501244 AD | 501245 AD | 501246 AD | 501247 AD | 501248 AD |
| 501253 AD | 501254 AD | 501255 AD | 501256 AD | 501257 AD | 501258 AD |
| 501263 AD | 501264 AD | 501265 AD | 501266 AD | 501267 AD | 501268 AD |
| 501273 AD | 501274 AD | 501275 AD | 501276 AD | 501277 AD | 501278 AD |
| 501283 AD | 501284 AD | 501285 AD | 501286 AD | 501287 AD | 501288 AD |
| 501293 AD | 501294 AD | 501295 AD | 501296 AD | 501297 AD | 501298 AD |

*Imagen 3.* Detalle página 1000 de *One million years-future*. Fotografía extraída de Weiss, J. (Ed.). (2015). On Kawara - Silence. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

La obra se presenta como una metáfora en la que el tiempo es desplazado a una inmensa cantidad de cifras numéricas, las que intentan conmensurar un pasado y futuro inalcanzables, abordando la representación lineal del tiempo mediante el registro de un tiempo ficcionado y concebido desde la numeración. Si en el diario vivir, el tiempo se intenta medir en pos de organizar la existencia en función de esa disposición, el tiempo como tal excede todo tipo de medición y organización ya que es independiente de cualquier carácter objetivo. Por lo mismo, el gesto poético de Kawara consisten en extender los límites de la numeración del tiempo a tal nivel que integra en un paradigma moderno y organizado, tiempos que van más allá de la historia de la humanidad, pasando a registrar un tiempo de la naturaleza o del universo. De este modo, el rango o la limitación temporal que propone el artista intenta mapear una magnitud que está fuera de los términos de la experiencia humana del tiempo - “la prehistoria y la posthistoria” (Nancy, 2013, p.220)-, tomando posesión de una extensión deshumanizada. Esta alusión a un tiempo inexperimentado por la humanidad, ya sea porque remite a un pasado deshistorizado o a un futuro aun por suceder, deja de manifiesto, por un parte, que el tiempo contabilizado de los hombres en la tierra es muy pequeño en función de otras temporalidades que pueden ser contabilizadas, y por otra, que las estrategias de medición del tiempo pueden tomar un carácter tan extenso como la capacidad de representación misma del pensamiento.

Pero es importante pensar en lo que implica la numeración como un modo de relación con la temporalidad. En la obra, cada número mecanografiado representa un año, como si en el gesto de graficar una cifra fuese posible contener una cantidad de tiempo correlativa al de la cifra siguiente. Este modo de relación con el tiempo es algo que está estandarizado y por lo tanto es una estrategia de orientación en el mundo, tal como plantearía Jacques Attali (2001): “Cada sociedad tiene su propio tiempo (...) y se organiza alrededor de un dominio del calendario...” (p.10). Por lo mismo, implica un sistema de orden cultural desde el que las sociedades se ordenan.

En un ejemplo a modo de comparación, la obra del pintor Roman Opalka *1965 / 1 – ∞* (1965-2011), al igual que la obra de Kawara, problematiza el tiempo desde soportes gráficos que intentan acumular un transcurso en la materia. La obra consiste en una enumeración realizada en diversas telas de 196 x 135 cm pintadas con números hechos con óleo blanco sobre un fondo negro, registrando progresivamente el tiempo. Con el transcurrir de la obra Opalka fue aclarando los fondos, llegando a pintar desde el año 2008 en blanco sobre blanco. Cada nuevo *detail* -término con el que el artista denominaba a sus pinturas- retomaba la enumeración donde la anterior la había dejado, armando así un corpus de obras donde las cifras escritas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, ordenadas consecutivamente contenían la enumeración desde el 1 hasta el 5.607.249 –número que alcanzó el 2011, año en que Opalka muere- (Opalka, 2017). Este enfoque para abordar el problema del tiempo en el arte, a diferencia de la obra de Kawara, no utiliza la estandarización del sistema de calendarios para aludir al tiempo, sino que se articula desde una lógica independiente donde el número designa un hito en la producción que debía ser continuada por el siguiente para concretar el infinito. Ambas obras utilizan el recurso de la enumeración para aludir al tiempo, sin embargo, el uso del número no implica la captación de un tiempo, más sí la de una progresión.

El tiempo entendido como un modo de relación con el mundo plantea una paradoja en el momento en que vemos este tipo de obras. Por una parte, el tiempo es parte constituyente de nuestra experiencia del mundo, y por lo mismo, es de carácter subjetivo. Sin embargo, es representado mediante numeraciones, pero ¿cómo es que el número se presenta como un significante de tiempo? Si es que el tiempo es inaprensible, el tiempo no ha de estar ahí donde se grafica el número. Al respecto, Jacques Derrida (2014) plantea en *Tiempo y presencia (Ousía y Grammé)*, que, si bien el tiempo es proclive a ser numerado matemáticamente, “...no es en sí, en su naturaleza, un ser matemático.” (p.27). El tiempo y el número que intenta numerarlo son de

carácter completamente diferente, ajenos entre sí, por lo tanto, pertenecen a dimensiones distintas. Mientras que el tiempo pertenece a una dimensión inmaterial de la experiencia, no asociado a la presencia, en tanto se hace presente, ya deja de ser llamado tiempo para pertenecer a otro ámbito. Cada vez que el número que intenta hacer presente el tiempo aparece gráficamente, el tiempo ya lo ha abandonado. Entonces ¿cómo es que estas obras problematizan el tiempo si es que han de trabajar desde la numeración? Podemos proponer que el tiempo en las pinturas de Opalka se mantiene emancipado de la numeración y es solamente en el momento en que la pintura está siendo realizada que el gesto de enumerar calza con la temporalidad misma. En el caso de la obra de Kawara, ese calce con la temporalidad misma no estaría dado por el momento de su producción sino por la designación de años, en ese sentido, cada año que pasa calza con algún punto de los dos millones de cifras escritas. Así, el tiempo en la obra de Kawara se mantiene en constante emancipación del número que intenta significarlo, sin embargo, es en tanto que representa metafóricamente la numeración desde las convenciones del calendario occidental –y no desde la coincidencia de un tiempo de producción con la numeración como en la obra de Opalka- que la obra retoma, en la relación con el espectador, la posibilidad de establecerse como una referencia temporal. En este sentido, desde la numeración, la obra exhibe más nuestro modo de concebir el tiempo desde la representación gráfica de convenciones que aluden al tiempo, que el tiempo propiamente tal.

Teniendo presente esta paradoja, ambas propuestas, al materializar de forma gráfica alusiones al tiempo bajo la acumulación numérica, aluden a una experiencia temporal que busca ser consignada. La voluntad de exhibición del tiempo, otorga a la escritura del número el “domicilio” material de su inscripción a modo de archivo, el lugar que va a demarcar el paso de lo privado a lo público (Derrida, 1997). De modo, que lo que se percibe de modo sensible –el paso del tiempo- busca ser representativo bajo códigos comunes. Sin embargo, esta voluntad de escritura numérica del tiempo, tal como se analiza más arriba, no consigue captar el tiempo propiamente tal, sino un modo de desplazarlo a la representación. Por lo mismo, se inscribe en la materia el domicilio de la intención de exhibición del paso del tiempo, más que el tiempo en sí.

La obra de Opalka problematiza la magnitud de la progresión numérica y los límites temporales desde que comienza la obra hasta que termina la vida del artista, trabaja así una temporalidad de la existencia individual, aun cuando sea despojada de toda anécdota. En el caso de Kawara, si bien sus obras contienen un aspecto autobiográfico al generar registros de lo que acontece en

su tiempo de vida, como es el caso de las series *I Met, I read, I went* y *Today*, la neutralidad de los datos que componen las obras, deja de designar el acontecimiento experimentado por un yo y exhiben la acumulación de cifras sin acontecimiento. Durante su vida, Kawara fue bastante reservado con su biografía. Nunca dio entrevistas ni comentarios de sus obras, además, nunca publicó fotografías suyas o expuso acontecimientos de su vida personal (McCarthy, 2015, p.192). Con relación a eso Anna María Guasch (2009) escribe:

Respecto a On Kawara, apenas se conoce un dato tan relevante de su biografía como el año de su nacimiento (24/12/1932). Se conoce en tanto que el 11 de agosto de 1974, según el catálogo de su exposición en Berna, contaba 15.211 días de edad. Y en verano de 2002, el 8 de junio, día de la inauguración de la Documenta en Kassel, había vivido 25.373 días y el 1 de enero de 2008 (...) 27.406 días (es decir 75 años). (p.23)

Es interesante el modo en que Kawara despersonaliza su propio tiempo de vida resumido en un dato numérico que se escapa de las convenciones de escritura del tiempo. Al registrar su propia existencia, a pesar de hacerlo en un formato que parece anónimo e industrial, con la regularidad de los números que marcan una marcha temporal, su producción, como gran parte del arte conceptual, evita la subjetividad en el registro de acciones y procesos (Wylie, 2008, p.35).

Esa misma síntesis numérica es la que se pone en obra en los calendarios, intentando contener un tiempo que parece excesivo de calendarizar. Así, *One million years* se relaciona con la temporalidad de una existencia colectiva. Una temporalidad que, aunque escrita por un individuo, se constituye como una datación sin subjetivación posible, debido a que los límites temporales que abarca sobrepasan el tiempo de un solo ser humano.

La obra problematiza conceptualmente la cuantificación de un tiempo extenso, y junto con ello alude a la cuestión de los límites de la capacidad cognoscente del ser humano mediante la enumeración de una magnitud tan amplia, que demarca como signo el hecho de que la razón tiende al infinito. Según los planteamientos de Kant en la primera crítica (Kant, 2006), el pensamiento, al ser capaz de especular acerca del límite que pone la sensibilidad en la relación con el mundo, e incluso nombrar lo desconocido como incognoscible –las cosas en sí mismas-, tiende a proyectarse más allá del conocimiento empírico, aun cuando solo es posible conocer el objeto de los sentidos. Las cosas en sí mismas limitan nuestro conocimiento desde lo

sensible, ya que no tenemos acceso a ellas más que de forma fenoménica. Pero, aun cuando las cosas no pueden ser sentidas en sí mismas, si pueden ser –*al menos*- pensadas (Kant, 2006). Esta distinción que plantea Kant, entre el límite que propicia la sensibilidad y el límite del pensamiento que se extiende más allá del conocimiento empírico, sería un asunto que de cierta manera esta obra estaría problematizando. Si bien, la temporalidad de la que se hace cargo la obra no se extiende hasta el infinito, limitándose a un tiempo finito de dos millones de años, aun así, representa un tiempo demasiado extenso como para poder ser aprehendido de otro modo que no sea bajo la lectura de un número. En este sentido, el ejercicio de retención de un tiempo inexperimentable propuesto en la obra, deja de manifiesto que la calendarización como ejercicio del pensamiento, puede indicar una temporalidad que se extiende potencialmente al infinito -tal como la razón- pero que no puede ser aprehendida en su total extensión de modo sensible. Es decir, la obra comporta en su disposición material –numérica-, el despliegue de la imaginación para poder conmensurar el tiempo aludido.

### **El Tiempo Imaginado**

En función de estas grandes magnitudes temporales representadas en la obra de Kawara, Jeffrey Weiss (2015) en el catálogo de la exposición *Silence* del Museo Guggenheim de Nueva York, propone que toda la obra de Kawara estaría inscrita en extremos que demarcan dualidades, por una parte, la dualidad temporal entre la instantaneidad y la infinitud, y por otra, la dualidad de lo material y lo inmaterial como potencial de significado. De esta manera, tenemos dos magnitudes, la material que consiste en la cantidad de fechas mecanografiadas en papel, o la cantidad de hojas escritas, la cantidad de tomos que conforman la obra, etc. Todas extensiones que responderían a tamaños aprehensibles desde el ejercicio de la sensibilidad. La segunda magnitud correspondería a la aludida conceptualmente, y es ahí, al remitir a la dimensión temporal que cada una de las cifras crece exponencialmente, saliendo de los parámetros sensibles, extendiéndose al ejercicio de la imaginación para poder dar con una longitud del tiempo. Así, no se puede generar una cuantificación estética del tiempo demarcado en la obra, solamente una alusión numérica que incite a reflexionar y buscar modos de representarlo. Por lo mismo, en el intento por imaginar dicha extensión temporal podría eventualmente ocurrir una cierta discordancia entre lo que se proyecta racionalmente y lo que se percibe de modo sensible -lo que Kant denominaría inadecuación del ánimo- remitiendo a una suerte de experiencia

sublime, debido a la crisis a la que se ve sometida la magnificación de la experiencia del tiempo. Kant (2014) escribe en *Crítica de la facultad de juzgar*:

Pero precisamente porque en nuestra imaginación reside una tendencia a la progresión hacia lo infinito, y en nuestra razón, una pretensión de absoluta totalidad como idea real, esa misma inadecuación de nuestra facultad de estimación de magnitudes de las cosas del mundo sensorial para esta idea es lo que nos despierta el sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros; y es el uso que de modo natural hace la facultad de juzgar de ciertos objetos en pro del último (sentimiento) y no, en cambio, el objeto de los sentidos, lo que es absolutamente grande, y ante él, todo otro uso es pequeño. Por lo tanto, ha de ser llamado sublime el temple del ánimo debido a una cierta representación que da que hacer a la facultad de juzgar reflexionante, y no el objeto.” (p.182)

Más allá de que la magnitud del tiempo al que alude la obra sea, en comparación con parámetros humanos muy extenso, y en comparación con parámetros universales muy pequeño, el ejercicio de proyección de la imaginación es lo que sería proclive a “despertar el sentimiento de una facultad suprasensible” (Kant, 2014, p. 182). Aun cuando la obra se inscribe en límites determinados –mil años antes y después de sus respectivas fechas de producción-, la idea de contención de un tiempo universal en parámetros humanos es lo que se percibe como absolutamente grande por un asunto de relación comparativa. Sin embargo, es importante hacer hincapié en un punto que expone la cita, que consiste en que más allá del tamaño del objeto de los sentidos, sublime es llamado al sentimiento que promueve la actividad de la facultad reflexionante. Por lo tanto, no es que la obra misma como objeto sea de una magnitud tal que propicie el sentimiento sublime, sino más bien, es lo que conceptualmente comporta la obra, la idea que expone el gesto de escritura y la cifra numérica, la que podría incitar al ejercicio de la imaginación, y solo bajo ese contexto es que se estaría ante el sentimiento de algo absolutamente grande. La obra expone, de ese modo, un potencial de representación de un infinito temporal – o si bien no un infinito, una proyección que podría tender al infinito- mediante una visualidad sobria y sencilla que comporta el potencial signifiante al adentrarse en su contenido conceptual y no en su mera materialidad.

En este punto, es interesante comparar las operaciones de *One million years* con la *Serie de gases inertes/Helio, Neón, Argón, Criptón, Xenón/de un*

*volumen medido a la expansión infinita* de Robert Barry realizada en 1969. En esta obra el artista liberó a la atmosfera cinco volúmenes de gases incoloros e inodoros alrededor de Los Ángeles, California, donde se difundieron y ampliaron de forma natural al infinito (MoMa, 2014). La operación completamente inmaterial comporta un gesto de obra basado en la imaginación. Los gases son imperceptibles y solo tenemos datos de su liberación por los medios de registro que dan testimonio de que la apertura de las latas realmente ocurrió. Esta obra es de interés en el contexto del presente análisis ya que trabaja la desmaterialización de la obra de arte, articulando una temporalidad que se desencadena desde el ejercicio conceptual. En ese punto es donde ambas obras encuentran un territorio común. Las dos propuestas tienen un punto de partida, el de su propia realización, sin embargo, ambas siguen y demarcan un transcurso temporal que podríamos proyectar hasta el día de hoy. Por una parte, la propuesta de Kawara determina en una temporalidad que sigue vigente en sus calendarios, en el momento en que cada cifra designa una medida del tiempo la obra crece y se extiende más allá de las cifras escritas, designando un tiempo imaginado. Por otra parte, la extensión temporal y espacial que demarca la obra de la liberación de los gases, requiere de la imaginación. La obra comienza a conquistar la atmosfera completa en el momento en que no se puede representar los límites de los gases, así, amplía conceptualmente su tamaño y podríamos decir que siguen en expansión ya que los gases nunca regresaron a las latas. De este modo, ambas obras problematizan una magnitud radicalmente extensa que se despliega desde el trabajo conceptual, solo tomando posesión de un tiempo en tanto demarca un hecho en progresión.

Susan Stewart (2015), explica en el catálogo de *Silence* que la densidad temporal de la obra de Kawara se encuentra en la indicación de un final. De modo que una fecha, como marca común, se vuelve la indicación de nuestra existencia en el cosmos, una alusión a la infinita bóveda del sublime matemático. Agrega además que en nuestra experiencia cotidiana del tiempo, se piensa el pasado y el futuro como infinitos, paradójicamente, conmensurables. Sin embargo, explica que el universo, espacialmente simétrico, despliega una asimetría temporal en que las galaxias parecen ser distribuidas de manera uniforme en todas las direcciones, pero están alejándose entre sí en lugar de acercarse en el tiempo. Por lo mismo, el tiempo aparece como una dirección. Tenemos rastros del pasado, recuerdos y registros del tiempo, más no hay rastros del futuro. Es la obra de Kawara la que va escribir ese futuro mediante su calendario de fechas por suceder.

La imaginación es convocada a pensar un tiempo que aun no es presente, un tiempo todavía inexistente, por lo mismo, no solo existiría una problematización de la conmensuración del tiempo proyectado en la obra, sino también, una anticipación como forma de extender los límites de la calendarización, donde la ficción de la escritura del tiempo deja de manifiesto un modo de proyectar lo que vendrá. Tal como escribe Stewart, el trabajo de Kawara mediante un gesto simple y mundano guía la atención a la ubicación de la existencia –del artista al hacer la obra y del espectador al observarla- en un amplio contexto universal. Además, su trabajo, si bien da cuenta de un pasado humano, natural, universal o como se quiera denominar la magnitud temporal, también da cuenta de un futuro como parte de un espacio tiempo en que se desarrollará la vida, una noción moderna de proyección hacia un más allá del presente, que en el caso de *One million years*, excede la proyección cotidiana del futuro.

Lucian Hölscher (2014) explica en *El descubrimiento del futuro*, que el concepto mismo de futuro tiene una dificultad que consiste en que al momento de referirnos al futuro en un sentido objetivo describiendo lo que sucederá, no se puede separar de un carácter subjetivo, es decir, de las ideas que nos hacemos de él. Escribe: “En el primer sentido, -objetivo- el futuro es una realidad que trasciende nuestra propia existencia temporal; en el segundo, -subjetivo- es una mera idea y, precisamente en cuanto tal, constituye una parte esencial de nuestra existencia, fundamentalmente orientada al futuro” (p.15). De esta manera, el futuro no deja de ser una instancia de proyección subjetiva en la que se da forma a la idea de los acontecimientos, los cuales posteriormente, contrastan con lo que sucede en realidad. En la obra de Kawara se da un fenómeno interesante, y es que la proyección del futuro se realiza solo como una presencia inminente, es decir, el futuro está representado en número, no en cualidad y por lo mismo, la proyección subjetiva de ese tiempo se da solamente como algo disponible, no como una narración cualitativa anticipada a modo de predicción. En ese sentido, nuevamente la magnitud del tiempo en la obra juega un rol importante, ya que la extrema anticipación con la que se hizo la cuenta del futuro da pie a cuestionarse si es que la humanidad continuará existiendo en los límites temporales demarcados. Si uno de los límites de la obra parte en un tiempo que podría denominarse como antes de la humanidad, también se puede pensar que termina en un tiempo después de la humanidad.

## El tiempo en la Experiencia de Obra

La obra de Kawara plantea otras capas de lectura del problema del tiempo, como, por ejemplo, el tiempo que tomó mecanografiar y fotocopiar las cifras de los 20 tomos. Por otra parte, más allá del despliegue técnico y material de la obra, *One million years* contempla también un acto performático en la lectura de los libros, donde se combina no solo esta proyección de la magnitud del tiempo hacia el pasado y el futuro, sino también lo contrasta con la propia experiencia del tiempo de lectura y escucha. En 1993 bajo el contexto de la exposición “One Thousand Days One Million Years” en la galería Dia Art Foundation en Nueva York, se reprodujo por primera vez la grabación de la lectura en voz alta de los libros completos. De ahí en adelante la lectura en vivo y la reproducción de la grabación ha tenido parte en diversas exhibiciones, siguiendo siempre un mismo formato que consiste en la lectura en inglés de cada una de las cifras y letras ordenadas y consecutivas, intercalando una voz femenina y otra masculina (Weiss, 2015).

Mediante la lectura de las cifras, la obra toma posesión de un tiempo presente aludiendo a otra temporalidad –la que representa la lectura del número-, difiriendo ambos tiempos. De este modo, presenta la independencia temporal respecto de sus medios de representación, ya que el tiempo propiamente tal no está en cada uno de los números escritos ni en la totalidad de los volúmenes, sino en el instante en que el espectador experimenta la obra y se conforma la idea de una magnitud. Por lo mismo, la lectura en voz alta de la numeración da una nueva profundidad al problema de la obra, incluyendo una nueva dimensión temporal. Esto es, por una parte, está el tiempo al que la obra refiere numéricamente mediante los extremos del calendario, por otra, el tiempo que requiere para ser leída y escuchada. Esta nueva temporalidad es el tiempo de la experiencia de la obra que contrasta con el ejercicio escritural. El requerimiento de presencia de los lectores de la obra, junto al ejercicio monótono de lectura, someten al ejecutante a la experiencia de un tiempo presente que se “llena” mediante la enunciación en voz alta de cada uno de los números, los cuales, a su vez, refieren a un momento que se proyecta en la enorme vastedad de los dos millones de años escritos. Se exhibe así la complejidad que comporta la obra, la que intenta tomar posesión de un tiempo distante mientras colma el presente de su propia cadencia.

La obra problematiza el tiempo mediante el lenguaje –escrito y hablado- e intenta traerlo a la presencia mediante el nombramiento, produciendo en esta segunda etapa de la obra una instancia reconstitutiva de significado en que la palabra suple la referencia de lo que designa, haciendo un desplazamiento

metafórico donde la duración de la lectura de cada cifra adopta la carga simbólica del año completo que nombra. En este sentido, las dedicatorias de los libros “Para todos aquellos que vivieron y murieron” en *One million years: Past* y “Para el último” en *One million years: Future* enfatizan esta reposición, haciendo de la solemnidad de la lectura un gesto memorial de todos los individuos que han vivido –y que vivirán, de ser posible generar una instancia conmemorativa de la vida que aun no acontece- a lo largo del lapso temporal que demarca la obra. En palabras de Nancy (2003): “El «millón» no es una cuenta, es la cifra, el código de lo inconmensurable –como medida común-. Todos juntos presentes, ya pasados o no llegados todavía, innominados, no anónimos, unidos en un único recopilatorio múltiple: no «los hombres», sino los representantes del presente” (p.221).

Por otra parte, la experiencia de escucha de la lectura de los libros de *One million years* se relaciona con la puesta en obra de la pieza *Vexations* (1893) de Eric Satie realizada el 20 de octubre del 2011 en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile organizada por ala1RECs y Arsomnis en la que 32 pianistas tocaron la pieza 840 veces durante 28 horas. La propuesta consistía en tomar al pie de la letra las indicaciones de la partitura, la cual, al final de las cuatro variaciones que la componen tenía el escrito: “Para tocar 840 veces seguidas, sería bueno prepararse de antemano en total silencio, mediante una seria inmovilidad” (Jatz, 2011). Mediante este texto, la obra dificulta su propia posibilidad de realización, ya que se concreta en tanto sea interpretada el número de veces que la partitura indica, exigiendo una predisposición de la sensibilidad. La partitura anticipa la neutralidad y monotonía que va a experimentar el interprete, y a su vez, el hastío al que conduce su terquedad. La indicación de repetir la pieza 840 veces desafía los límites y capacidades del pianista –y del oyente-, ensayando la imposibilidad de ser interpretada –y escuchada-, sin embargo, la obra ha sido tocada en varias oportunidades. La puesta en obra de la pieza completa fue organizada por primera vez por John Cage en 1963, de ahí en adelante ha sido tocada en múltiples ocasiones ya sea con uno o varios interpretes. Dos años antes de la primera ejecución completa de la obra, Cage (2011) comenta que tan solo imaginar la interpretación de *Vexations* en su totalidad, le resulta un desafío insoportable, pensando en su estructura repetitiva y en la estimación de duración de 24 horas.

Inicialmente, la idea de tocar la misma pieza la cantidad de veces solicitada parece un cometido extenuante. La exigencia física que solicita *Vexations* pone de relieve la importancia del factor temporal, ya que, por una parte, la percepción del presente se vacía a partir de la monotonía del contenido de la pieza musical, acentuado mediante la cuenta de las repeticiones y la eventual

proyección de término de la obra. Por otra parte, la larga duración -28 horas de música- dificulta las posibilidades de experimentarla en su totalidad. Ambos factores, el vaciamiento del presente y la larga duración, implican la principal transgresión de la obra, ambas asociadas a la experiencia del tiempo. La solicitud de repetición de la obra que excede las magnitudes temporales experimentables de modo sensible, parece no tener una piedra de tope en la representación numérica de la magnitud. De ese modo, tal como ocurre con la obra de Kawara, la representación del tiempo bajo la numeración propone una extensión imaginable más no necesariamente experimentable.

Por otra parte, esta puesta en obra musical con la lectura de los libros de Kawara, se relacionan en que la monotonía de la numeración pareciera ser una repetición, aun cuando no haya ningún número igual al otro. El escuchar la lectura de las cifras escritas en los calendarios de un millón de años, una tras otra, genera una experiencia en la que el tiempo parece enlentecer a partir de la regularidad del sonido. Estructuralmente ambas obras responden a estructuras diferentes, esto es: mientras *Vexations* repite la partitura sin modificaciones más que las accidentales en la interpretación y la progresión no se encuentra en la cualidad de cada una de las unidades –la pieza completa– sino en la cantidad de veces que se escucha la pieza; la lectura de *One million years* implica una progresión lineal del principio al fin de la obra, en la que la cualidad de lo que se escucha cambia mínimamente de cifra en cifra.

Pero, tal como existiría una dualidad en la problematización del tiempo en la obra de Kawara en la proyección del número y la experiencia de la lectura y escucha, habría también una dualidad en la obra de Satie, en que la sugerencia de repetición proyecta un tiempo que se vuelve cualitativamente diferente al experimentar dichas repeticiones. Podemos pensar la idea de repetición enfocándonos sólo en el número 840, y pensar en el tiempo que toman diversas actividades repetidas 840 veces, sin embargo, la representación de la cifra no da cuenta de la diversidad de la experiencia que puede estar contenida en la reiteración. La redundancia en la pieza musical no es regular debido a que no es una repetición mecánica, sino que es una insistencia interpretada cada vez. Por lo mismo, el número 840 oculta en la cifra una duración variable y en la experiencia de esa variabilidad, se oculta entonces la posibilidad de experimentar el tiempo puesto en crisis bajo los parámetros de la duración. Así, tal como lo analizado en *One million years*, la cuantificación o búsqueda de magnitud de modo racional, no tiene una correlación exacta con la aprehensión sensible de tal magnitud. Es distinto imaginar una repetición de algo 840 veces, que presenciar dicha reiteración, al igual que es diferente imaginar dos millones de años que experimentar la

lectura de su numeración o el tiempo de vida que se inserta en ese lapso, ya que al someternos a la cuantificación estética –o bien a parámetros formulados desde lo sensible– el número pierde la relevancia racional y aflora solamente la cualidad del transcurso de percepción.

Tal como sucede en la percepción cotidiana del tiempo, *Vexations* y *One million years* funcionan bajo claves formales similares: el oyente se enfrenta a la insistencia de la obra de la misma manera en que se enfrenta a su propia representación del tiempo, es decir, desde la dirección lineal en el que se ordenan narrativamente sucesos concatenados repetidos una y otra vez. Durante la experiencia de ambas obras –mediante la repetición de la interpretación musical o la lectura de las cifras numéricas–, el oyente se encuentra en busca de elementos de orientación, exige que las obras hagan perceptible algún parámetro para intentar conmensurar el tiempo, sin embargo, ninguna de las dos entregas referencias para orientar a la sensibilidad dentro de los límites de la experiencia. En el caso de *Vexations*, las frases melódicas son las que se constituyen como parámetro donde el individuo intenta ubicarse, sin embargo, la monotonía de la reiteración aliena la sensibilidad, abandonando la posibilidad de experimentar la cualidad de cada nota. El tiempo se vacía y expulsa toda posibilidad de experiencia. En la abundancia de frases melódicas idénticas en las que nos imbuimos al oír *Vexations*, la pieza nos lleva al hastío de la sensibilidad quedando solo el automatismo de la interpretación. Así, las unidades de medida pierden su sentido –como en la pérdida de sentido de la repetición de una palabra–, y entonces, ya no se puede representar la parcelación del tiempo en un fragmento, o en la totalidad de la obra. En el caso de *One million Years*, la progresión numérica es la entrega de parámetros propiamente tal, sin embargo, la enorme cantidad de tiempo que toma a lectura hace que esos mismos parámetros pierdan su capacidad métrica. Luego de ambas pérdidas de sentido, el asistente no puede dejar de percibirse a sí mismo dentro de un transcurso incontrolable, el tiempo sigue su flujo, sin embargo, no deja de ser una forma de la propia sensibilidad del que escucha, sometida al ejercicio poético de las obras que ponen en crisis el contenido del tiempo.

Si bien las obras comentadas en este estudio intentan exhibir diversos modos del tiempo, ya sea mediante la experiencia de su contenido, la proyección de su magnitud o el trabajo de captación material-numérica, nunca logran tomar posesión del tiempo como tal. Sino más bien, trabajan diversas formas de desplazar el tiempo a otros medios que permiten representarlo. De este modo, estas poéticas de producción de obra reflexionan el tiempo desde su propia incapacidad de asirlo, es así como hacen visible las paradojas que

implica la relación actual –alterada y administrada- que tenemos con el tiempo.

La obra de Kawara elabora una poética donde el tiempo se hace parte de la obra como un modo de relación con el tiempo, en lugar de trabajar con tiempo por sí mismo. En este sentido, no es que trabaje con el tiempo como un tema o como un material de obra, sino que hace del tiempo parte integrante de la reflexión que da paso a la poética productiva. El tiempo enumerado busca representar de forma material la magnitud del tiempo, busca traspasar el transcurso a cifra, de este modo, se relaciona metafóricamente con el tiempo del calendario occidental como parámetro de la progresión del presente hacia el futuro. Dicha magnitud correspondería a un ejercicio del pensamiento, dando paso a la noción del tiempo imaginado al enunciar duraciones muy extensas pudiendo indicar un tiempo que se extiende al infinito. El ejercicio de imaginación es lo que completa conceptualmente la obra. De este modo, ambas temporalidades proponen un tiempo espaciado, un tiempo disponible en el que la numeración se encontrará con el presente. Y así, el tiempo de la experiencia se pone en crisis como contenido existencial debido a que la obra apunta a representar extensiones temporales inexperimentables. Y es justamente en ese encuentro con el presente en que la obra se vuelve relevante bajo una estética contemporánea, ya que hace visible el modo en que el tiempo se emancipa, se vacía y actualiza la crisis de su contenido, forzándonos a percibir cómo el tiempo ante la obra y ante nosotros, se va irremediadamente sin tener ningún tipo de capacidad de retenerlo.

## Referencias

- Agamben, G. (2007). *Infancia e Historia*. Bueno Aires: Adriana Hidalgo SA.
- Attali, J. (2001). *Historias del tiempo*. México D.F: Fondo de cultura económica.
- Cage, J. (2011). *Silence*. Middletown: Wesleyan University press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Ediciones Galilée.
- Derrida, J. (2014). *Tiempo y presencia (Ousía y Grammé)*. Recuperado de <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/Tiempo%20y%20presencia.pdf>
- Giannini, H. (2004). *La “Reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria.

- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Heidegger, M. (2014). *El concepto de tiempo*. Recuperado de <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Heidegger%20-%20El%20concepto%20de%20tiempo.pdf>
- Hölscher, L. (2014). *El descubrimiento del future*. Madrid: Siglo XXI.
- Jatz, S. (2011). *Vexations de Eric Satie*. Arsomnis. Recuperado de <http://www.arsomnis.com/es/vexations>
- Kant, I. (2006). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Kant, I. (2014). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- McCarthy, T. (2015). Eighteen Semiconnected. Thoughts on Michael de Certeau, On Kawara, Fly fishing and various other things. En Weiss, J. (Ed.). (2015). *On Kawara - Silence*. (pp. 191-195) New york: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Museum of Modern Art. (2014). *Robert Barry*. MOMA: Art and Artist. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/109710?locale=en>
- Nancy, J. L. (2003). “Técnicas del presente: ensayo sobre On Kawara” en *La partición de las artes*. (pp 217-239). Valencia: Universidad politécnica de Valencia.
- Opalka, R. (2017). *Method, Statement*. Roman Opalka: 1961 1- ∞ Recuperado de <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=en>
- Stewart, S. (2015). Annal and Existence. On Kawara’s Date inscriptions. En Weiss, J. (Ed.). (2015). *On Kawara - Silence*. (pp171-178) New york: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Weiss, J. (Ed.). (2015). *On Kawara - Silence*. New york: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Wylie, C. (2008). Of Today. En *On Kawara 10 Tableaux and 16,952 pages*. (pp. 32-27). Dallas: Dallas Museum of Art.

**Sandra Elisa Molina Franjola:** Doctora en filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Investigadora independiente. Docente de la Universidad de Chile.

**Email address:** [sandramolinaf@gmail.com](mailto:sandramolinaf@gmail.com)

**Contact Address:** Francisco de Villagra 408B, Ñuñoa, Santiago, Chile.