

LO EFÍMERO DE LO NO EFÍMERO EN EL ARTE

Martín Comoglio

Metal(N.º11), e055, 2025. ISSN 2451-6643

<https://doi.org/10.24215/24516643e055>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metalojos>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina

LO EFÍMERO DE LO NO EFÍMERO EN EL ARTE

THE Ephemeral of the Non-Ephemeral in Art

MARTÍN COMOGLIO

mmcomoglio@gmail.com / orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9544-4690>

Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Argentina

Resumen

El artículo propone profundizar y expandir la dimensión de lo efímero en el arte contemporáneo, para cuestionar ciertos excesos metonímicos y acercar matices entre la fugacidad y lo paulatino de un proceso inexorable de finalización. A partir del concepto de dispositivo de Jacques Aumont, sostenemos que no toda intención efímera se reduce a determinados materiales *per se*, sino a las múltiples relaciones desplegadas en el interior de la obra misma, por un lado y, por otro, el exterior, en su vinculación consciente con el entorno y las condiciones de su emplazamiento.

Abstract

The article proposes to deepen and expand the dimension of the ephemeral in contemporary art, to question certain metonymic excesses and to bring nuances between the fleetingness and the gradualness of an inexorable process of completion. Based on Jacques Aumont's concept of the device, we argue that not all ephemeral intentions are reduced to specific materials *per se*, but rather to the multiple relationships deployed within the work itself, on the one hand, and, on the other, toward the outside, in its conscious connection with the environment and the conditions of its location.

Palabras clave

dispositivo, arte efímero, espacio-tiempo, categorías temporales

Keywords

device, ephemeral art, space-time, temporal categories

Recibido:15 de agosto | Aceptado: 23 de octubre



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Toda clasificación persigue revelar y ordenar principios internos de un fenómeno determinado, para comprender su composición, lo esencial de cada porción diferenciada, y la relación entre dichas divisiones. Y, sin duda alguna, en lo que concierne a la dimensión temporal de las obras artísticas en la contemporaneidad, una de las categorías más consolidadas y reconocidas es la de arte efímero. Quizás, la más física de cualquier clasificación temporal posible, pues lleva rápidamente a la superficie la necesaria conciencia de los espectadores al momento de la experiencia al presenciarla. Un aura performática, un proceso orgánico hacia la caducidad que asoma palpable.

Aunque toda experiencia artística discierne entre el tiempo y el espacio físicos, mensurables, de aquel ficcional y poético, en el arte efímero la cercanía, la anuencia recíproca entre ambos ejes temporales es incuestionable. Hay poética en la duración y duración en la poética, con una convicción frente a la que poco puede hacer la subjetividad del espectador. Jacques Aumont (1990) clasifica entre imágenes temporalizadas (cine, video) y no temporalizadas (pintura, escultura), dentro de una lógica reflexiva vinculada a aquella concepción tradicional ya muy cuestionada de clasificar «artes temporales», por un lado, frente a «artes espaciales», por otro. Pero si retomamos la concepción de que las obras de artes visuales tienen un tiempo intrínseco, diferente al tiempo y espacio físico, incuestionable e ineludible, podríamos afirmarnos en dos nociones: persistir en sostener que hay artes sin tiempo, en la medida de que no haya una «duración experimentada» ya torna a ingenuo, comprendiendo que las fronteras en el arte contemporáneo son porosamente magnéticas, más conscientes en la potencia de la influencia y la conectividad, que en la consolidación de funciones divisorias. Y en segunda instancia, quizás el arte efímero nos permita asegurar que es el más temporalizado de las artes no temporalizadas en términos de Aumont. De algún modo, en lugar de invitarnos a sentarnos y relajarnos, la obra efímera nos introduce en la cabina del piloto y nos obliga a transitar, a mayor o menor velocidad, pero a transitar esa linealidad inexorable, apretando y sintiendo el grip del volante rumbo a la caducidad.

Al ver cualquier obra de arte, en la inmensa mayoría y heterogeneidad de sus posibles expresiones, se asiste a la finalización decretada por la o el artista que la produjo. No hemos presenciado el proceso, parcial o totalmente, como tampoco los ensayos, bocetos, o materialidades descartadas. Accedemos a la forma final, de la cual sí podemos conjutar algo de aquel proceso del cual no hemos sido testigos. El artista puede sembrar indicios de su proceder, de la huella del tratamiento material, para que las y los espectadores se sirvan y lo periten. Pero en el arte efímero, además, somos invitados a un disparo de largada hacia un proceso que no ha terminado. Se nos ofrece un mecanismo de relojería que nos advierte sobre su lógica. Como en aquellos complejísimos circuitos de piezas de dominó, que luego de horas y horas de cálculos, conjeturas y disposiciones en el espacio, esperan al golpe preciso sobre esa primera ficha que provoca el efecto en cadena. Aquella conciencia de proceso irrefrenable y, sobre todo, de inexorable finalización, se erigirá como lo estructurante de la propuesta, del «aquí hay y ya no habrá», hacia un «aquí hubo y ya no hay».

Jacques Aumont define el dispositivo artístico de la siguiente manera:

Las determinaciones fisiológicas y psicológicas [...], de la relación del espectador con la imagen, no bastan, evidentemente, para describir completamente esta relación. Esta se encuadra, además, en un conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación individual con las imágenes. Entre esas determinaciones sociales figuran, en especial, los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de estos datos, materiales y organizacionales es lo que entendemos por dispositivo. (1990, p. 143).

Esta definición es de una importancia vital. A modo de una auténtica interfaz, ese andamiaje conscientemente inaugurado por el artista y denominado «dispositivo», gestiona el vínculo entre dos espacios ajenos: el del espectador y el plástico de la obra. En el arte efímero, el dispositivo resuelve caminos de elocuencia para que, incluso, si no se asistiera a la totalidad del proceso, la obra ofrezca certezas de su propuesta y de su inequívoco tránsito a la extinción. El dispositivo empuja por la espalda al público espectador, aunque no participe presencialmente del epílogo. Se infiere que finalizará.

¿Pero cuáles pueden ser esos indicios? Muchos y muy variados, como todas las *fractalizaciones* que el arte contemporáneo propicia.

Ciafardo y Giglietti señalan: «Como su nombre lo indica, la obra efímera no está destinada a trascender. Lo pasajero, lo que dura poco, lo que no puede conservarse en su estado original es la condición *sine qua non* de este tipo de producciones» (2019, p. 245). La obra efímera no puede conservarse en su estado original. Esta definición de Ciafardo y Giglietti oficia de inmejorable introducción en este intento por desbaratar aquellas simplificaciones a las que asistimos cotidianamente ante definiciones poco sustanciosas sobre arte efímero.

Muchas de esas carencias de profundidad, de excesos metonímicos, suelen referir en modo oral o escrito a que las obras efímeras desaparecen. Este sobrevuelo puede portar cierta veracidad, pero fertiliza el terreno para posibles malinterpretaciones.

¿Algo de nuestra cotidianeidad, en el espacio y tiempo que habitamos y fuera de la digitalidad, tiene la propiedad de desaparecer? En un estadio muy prematuro de la evolución madurativa de un niño, las cosas que le son negadas a la vista han desaparecido, hasta que su maduración paulatina, definida por Jean Piaget (1972) como «permanencia de los objetos», le permite comprender que, si un juguete no está al alcance de su vista, no ha desaparecido, sino que tan solo está detrás de algo o en la habitación contigua.

En una obra teatral, todos aquellos que abandonan el escenario desaparecen de la vista del público, redefiniendo artísticamente aquel postulado de Piaget. Pues en el pacto ficcional desaparecen, pero en la intermitencia propia de los espectadores en la que entramos y salimos permanentemente de esa ficción, parafraseando las ideas de Zygmunt Bauman citadas y desarrolladas por Mariana Maggio (2018), incluso en estado de concentración absoluta, nadie se atrevería a pensar que «esa actriz desapareció», sino más bien «ha salido de cuadro hasta su próxima aparición, o su saludo final».

En el terreno de las obras pictóricas, escultóricas, o de las hibridaciones como la bidimensión expandida y las instalaciones, también podríamos encontrar instancias o elementos que se nieguen a la vista de los espectadores, en un eje similar de análisis al del hecho teatral. Sin embargo, en una enorme generalidad de situaciones planteadas por los dispositivos de obras efímeras, la materia no desaparece. En todo caso, cambia de estado, muta, evoluciona, se distorsiona, se degrada. Se abandona el estatuto de obra original, atravesando un proceso temporal mensurable, físico y poético, de cambio, de fin de ciclo.

Lo efímero en el arte, entonces, da certezas sobre la no trascendencia. Pero, además, abre un abanico infinito de posibilidades de mensurar, encontrando poética y sentido en la diferencia entre un proceso fugaz, de tan solo minutos u horas de desarrollo, con otros que amplían generosamente la brecha entre inicio y desenlace.

Una obra constituida con parafina y un puñado de mechas encendidas se convierte en un charco derramado en hebras, donde antes hubo un busto de reminiscencia escultórica griega. Una obra realizada en hielo se transforma en un espejo de agua por natural acción térmica, donde antes hubo una escultura de abstracción geométrica. En ambas situaciones, podríamos asegurar que lo que desaparece en términos del dispositivo inaugural es el estatuto de obra. La materia se transforma, no desaparece.

Esa materia mutó, cambió de estado, envejeció, maduró, se pudrió. No sólo no desapareció; ese desecho podría convertirse en la materia prima de una nueva obra. Estaríamos aquí frente a un punto donde confirmar el postulado: lo efímero ha caducado, solo en términos del dispositivo que comprendía aquella obra de aquel autor. Pero podría renacer en una nueva obra, y en un nuevo dispositivo del mismo autor o de otro. Para ponerlo en un ejemplo: pensemos en la artista Rebecca Louise Law al montar *Community* (2018), obra que basó su poética y su potencialidad de experiencia en el proceso natural de marchitado de un vastísimo conjunto de flores [Figura 1]. Una vez finalizada la muestra, y cumplido el ciclo efímero de la obra, la artista podría reutilizar esos pétalos desprendidos, marchitos, resecos, o desecharlos, para que sean recuperados por otro artista, y convertirlos en el relleno de una serie de almohadones transparentes o en una obra bidimensional, que invite a las y los espectadores a una experiencia táctil o sonoramente crujiente.

La materia, en términos contemporáneos y artísticos, no ha caducado en absoluto. Sí ha caducado en un dispositivo determinado, pero pudiendo ser cien por ciento utilizable en un nuevo dispositivo de obra.



Figura 1. Rebecca Louis Law. *Community Exhibited*, 2018-2019. Toledo Museum of Art, USA.
<https://www.rebeccalouislaw.com/community>

De un pestaño a un encanecimiento

La fugacidad es una característica que acude con frecuencia al imaginario cuando se trata de arte efímero. Casi como si se tratara de una normativa general, de una condición *sine qua non*. Muchos artistas han aprovechado y poetizado esta cualidad. Un ejemplo emblemático es *Carlos Gardel de fuego* de Marta Minujín, emplazado en 1981 en el exterior de la IV Bienal de Arte de Medellín, Colombia [Figura 2]. Con una altura de 12 metros y un armazón metálico recubierto íntegramente de algodón, la obra fue encendida por Minujín con una antorcha, al son de algunos de los tangos que inmortalizaron la voz del «Zorzal Criollo». Se consumió, claro, ante la vista de cientos de personas, tan solo en un puñado de minutos.

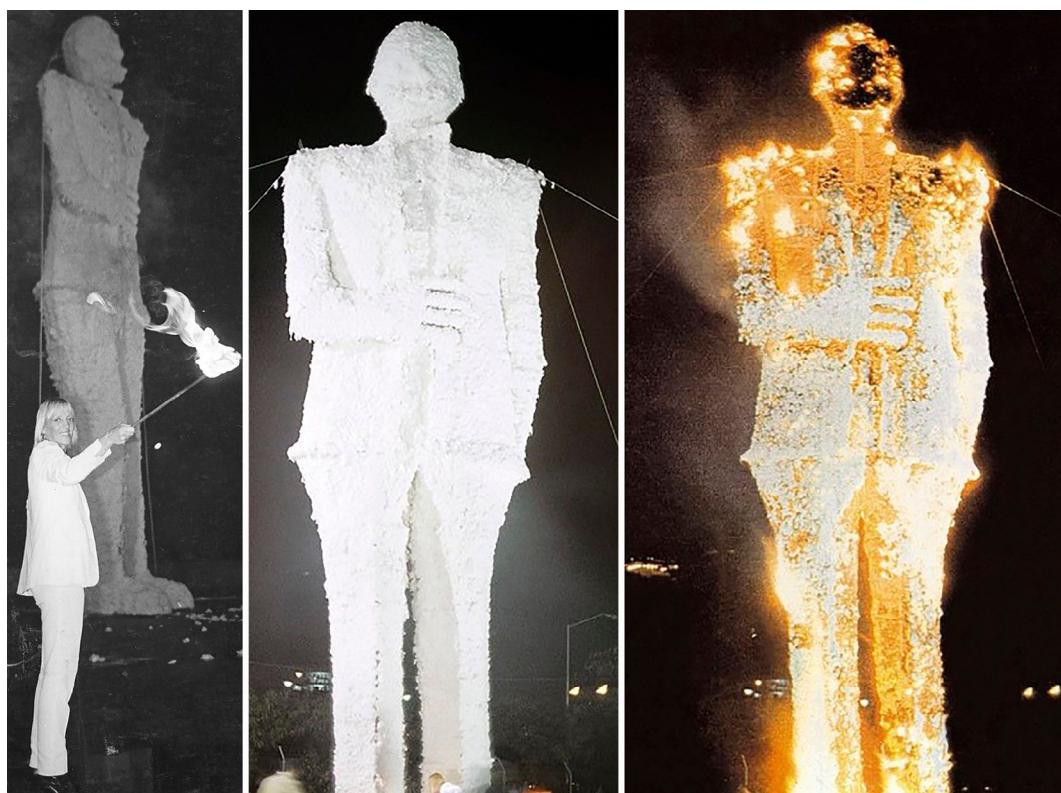


Figura 2. Marta Minujin. *Carlos Gardel de fuego*. Serie *La caída de los mitos universales*, 1981. IV Bienal de Arte de Medellín, Colombia. Instagram. (15 de abril de 2022). <https://www.instagram.com/p/CcZlJlvMKc9>

Volviendo al hielo, una de las materialidades más utilizadas en el arte efímero, podríamos citar la obra *Ice Watch* del artista Olafur Eliasson. La obra fue emplazada en diversas ciudades, originalmente en Copenhague, en 2014; luego en París, en 2015, y finalmente en Londres, en 2018. Siempre como un posicionamiento de concientización frente al cambio climático, y en espacios lindantes a cumbres y conferencias que abordaron dicha problemática.

Eliasson y el científico Minik Rosing, pescaron enormes bloques de hielo en el mar de Groenlandia, desprendidos a causa del calentamiento global. El concepto de pesca es perfectamente aplicable pues son bloques ya a la deriva, escindidos del glaciar, condenados a un derretimiento silencioso en altamar. Eliasson desacelera el descongelamiento de los bloques en buques adaptados para su transporte, para después acelerar y descontextualizar el proceso, fuera del agua, en emplazamientos de formato circular que aluden a un reloj, y siempre en espacios exteriores. La escala, la descontextualización, el derretimiento, y la cercanía espectatorial, buscan conmover a las personas que inmersas en sus vorágines cotidianas y lejanas al dramático síntoma climático, experimentan lo inexorable, y viven físicamente esa despedida. A diferencia de la obra de Minujín, *Ice Watch* necesitó de varios días para extinguirse [Figura 3]. Y también, a diferencia de la primera, donde las y los espectadores vieron todo el

devenir de ese *Carlos Gardel de Fuego*, la obra de Eliasson seguramente no ha sido observada por nadie en todo su proceso de degradación. A pesar de ello, ofrece certezas de inexorabilidad suficientes como para completar y prefigurar lo que sucederá.



Figura 3. Olafur Eliasson. *Ice Watch* (2014). Londres 2018. Olafur and Studio Wayne McGregor at *Ice Watch*, Londres.
<https://olafureliasson.net>

Sin embargo, es para destacar que hay hoteles íntegramente edificados en hielo, como el ya célebre *Ice Hotel* a orillas del río Torne [Figura 4]. Pero claro, el hotel no se encuentra en París, Londres o Buenos Aires, sino en Jukkasjärvi, al norte de Suecia, en pleno círculo polar ártico. Entonces, lo pertinente sería expresar cuán efímero es el hielo, pero frente a determinadas condiciones térmicas y/o meteorológicas que lo circundan y que también, aunque muchas veces se dé por hecho, son variables que forman parte del dispositivo artístico: lugar, marco y situación de emplazamiento de la obra. Mismos bloques de hielo, unos en *Ice Watch* en el puerto de Londres, otros dispuestos arquitectónicamente para que duren no días, sino seis meses.

Lo efímero, entonces, ¿solo es válido si es relativamente fugaz? ¿El hielo es efímero en términos poéticos si demora horas o un puñado de días en volverse agua, y no si demora 180 días? ¿Hay sommeliers de arte contemporáneo que puedan argumentar *hasta aquí es efímero, a partir de aquí ya no?* Sigue adquiriendo mayor trascendencia la noción de *aquello destinado a no trascender*, más que cuánto le llevará concluir su no trascendencia. Lo interesante, lo sugerido, es que, si nada es para siempre, si filosóficamente todo es finito, el arte efímero viene a correr el manto del equívoco, del negacionismo sobre nuestras aparentes muy duraderas existencias y la de aquello que producimos, obsolescencias programadas mediante.

ARTICULOS EN SAYOS



Figura 4. Ice Hotel. *Celebrate your birthday, life or love at Icehotel... With our Icelebrate package! Treat yourself and someone special to a celebratory.* <https://www.icehotel.com/icecelebrate>

La obra *Franz Kafka* de Klaus Dauven, nos plantea seguir esta línea reflexiva sobre la ampliación del período entre aquel disparo de largada y la finalización de una obra efímera [Figura 5]. Es un gran ejemplo de graffiti inverso, también conocido como graffiti ecológico o graffiti verde, cuya técnica consiste en limpiar una superficie enmohecida por el tiempo y por una determinada condición ambiental, y trabajar el concepto de figura/fondo determinado entre lo removido y lo no removido.



Figura 5. Klaus Dauven. *Franz Kafka*, 2018. Bamberg, Alemania. Copyright Kärcher, Fotos: David Franck

Independientemente de que toda obra bajo esta técnica también aborda un eje temporal de pasado/presente, vinculado con la restauración, con volver parcialmente el tiempo atrás y mostrar la materia como era originalmente, lo que nos ocupa en esta instancia es la fugacidad o no de tal intervención. Un conjunto de rostros se configura sobre un ennegrecido puente peatonal en Bamberg, Alemania. Y ante las mismas condiciones ambientales, ¿cuánto tiempo tardará en desaparecer la obra, es decir, en volver el puente a sufrir la inclemencia atmosférica? ¿Meses? ¿Años? Más allá de ese dato impreciso, lo que seguro ofrece el graffiti inverso en términos de dispositivo es solo *limpié parcialmente con criterio artístico. Lo que se manchó antes, volverá a mancharse inexorablemente*. Otro claro indicio ofrecido a las y los espectadores sobre la certeza de una no trascendencia.

Una botella de PET (polietileno tereftalato) puede tardar entre 100 y 1.000 años en degradarse, con un promedio de 500 años aproximadamente. Podríamos fácilmente considerar que, si del hecho material dependiera, cualquier obra construida con PET sería imposible de pensarse como efímera. Sin embargo, si imaginamos que dentro del dispositivo artístico de una obra donde una flor de girasol constituida íntegramente por capas de PET, es sometida al efecto calórico directo o elíptico de una estufa, nuestra percepción de durabilidad cambiaría drásticamente. En términos artísticos, el estatuto de obra caducaría con la desaparición del girasol, y no dependería de la desaparición material del PET, cuyos desechos derretidos en el piso de la sala volverían a tardar otros 500 años en degradarse. Que esos cinco siglos, al menos, encuentren esos restos chamuscados reconvertidos en parte del dispositivo de otra obra de arte.

Consideraciones finales

Quizás, el principio de certeza al cual podamos asomarnos sea que, tanto a la hora de producir una obra, como de invitar a una reflexión sobre las categorías temporales en el arte contemporáneo, la elección material no es *per se* determinante para encarnar lo efímero, lo no destinado a trascender. Un mismo material puede ser y no ser efímero. Un mismo material puede ser de degradación fugaz, y puede también no degradarse tan rápidamente. Un mismo material que caducó en un dispositivo artístico, puede ser un material absolutamente apto para un nuevo dispositivo. El concepto de dispositivo de Jacques Aumont se erige como vehículo de reflexión para discernir que no toda intención efímera se reduce a determinados materiales ni a determinadas duraciones, sino a múltiples relaciones hacia el interior de la obra y hacia un exterior en vínculo consciente con su entorno y con el público.

Las inagotables posibilidades de interacción e hibridación material que pueden producirse en el arte contemporáneo, sumado a la evaluación de situaciones y condiciones de emplazamiento, y de una oferta que promueva expectación o expectación y acción por parte del público, son los verdaderos propiciadores de obras que encuentren poética en caducidades conscientes y no complacientes. Conscientes de las posibilidades de diversificación en llegar

a decretar la finalización de un estatuto de obra, y no complacientes apelando a procesos de evolución aletargados, en apariencia desconectados con el ser efímero.

En ese camino de búsqueda, seguramente un camino mucho menos ligado a los estereotipos y más propenso al descubrimiento y a la experimentación, es factible hibridar categorías en términos de lo temporal. Imaginemos un último caso: una escultura en arcilla. Podría durar generaciones en espacios de emplazamiento interiores, con los cuidados del caso. Pero si se emplazara en un exterior, las contingencias climáticas irían dando cuenta de su conmoción estructural hacia el agrietamiento. Misma materialidad, efímera o no por cuestiones inherentes al dispositivo. ¿Y si dentro de la arcilla hubiera otra obra oculta fundida en platino, y al finalizar el descascaramiento se erigiera en plenitud? ¿Y si algún espectador viera solo esa segunda etapa de la obra, y no la inicial perdida? Todas potenciales instancias de permeabilidad e hibridación de la categoría. Lo efímero de lo no efímero. Lo no efímero, dentro de un dispositivo inicialmente efímero.

Referencias

- Aumont, J. (1990). El papel del dispositivo. En *La imagen*. Paidós.
- Ciafardo, M.; Giglietti, N. (2019). La dimensión temporal de las imágenes. En *La enseñanza del Lenguaje Visual*. Papel Cosido.
- Maggio, M. (2018). Una didáctica en vivo. En *Reinventar la clase en la universidad*. Paidós.
- Piaget, J. (1995). El desarrollo de la noción de objeto. En *La construcción de lo real en el niño*. Grijalbo.