LV2B
TURNO NOCHE
FACULTAD DE ARTES - UNLP

v2bturnonoche
LV2BTurnoNoche

Lo efímero de lo no efímero

Por Martín Comoglio
(Prof. DCV-Titular Lenguaje Visual 2B Turno Noche - 2025).

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, una de las categorías más consolidadas y reconocidas es la del 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) de las 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 volvemos a la concepción de que todo el arco de obras de arte 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. No hemos asistido al proceso, ni parcial ni totalmente. No hemos presenciado ensayos, bocetos, materialidades descartadas. Asistimos a la forma final, de la cual sí podemos conjeturar algo de aquel proceso del cual no hemos sido testigos. El artista puede sembrar indicios de su arché, 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. Nos es servida la comprensión de 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, en aquel “aquí hay y ya no habrá” o bien en “aquí hubo y ya no hay”.

2

Jacques Aumont define la complejidad del 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".
Jacques Aumont (pag 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 espacio del espectador y el espacio 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 efímera ofreciera certezas de su esencia y de su inequívoco tránsito a la extinción. El dispositivo empuja por la espalda al público espectador, aunque no participen 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.

"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".
Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti (pag 245)

La obra efímera no puede conservarse en su estado original. Esta definición de Ciafardo y Giglietti oficia de inmejorable puntapié inicial en este intento por profundizar en ciertas simplificaciones a las que asistimos cotidianamente en los intentos por definir el arte efímero.
Muchas de esas carencias de profundidad, de esos 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, 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.
Podríamos asegurar, entonces, que la obra efímera no desaparece. Lo que desaparece en términos del dispositivo inaugural, es su estatuto de obra. Una obra constituida con parafina, se convierte en un charco derramado en hebras donde antes hubo un busto de reminiscencia escultórica griega, o la obra realizada en hielo se convierte en un espejo de agua donde antes hubo una escultura de abstracción geométrica. Desaparece, en tal caso, el estatuto de confirmación de obra, no así la materia que la constituyó.
Esa materia que mutó, que cambió de estado, que envejeció, maduró, o se pudrió, no desapareció. Y no solo 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

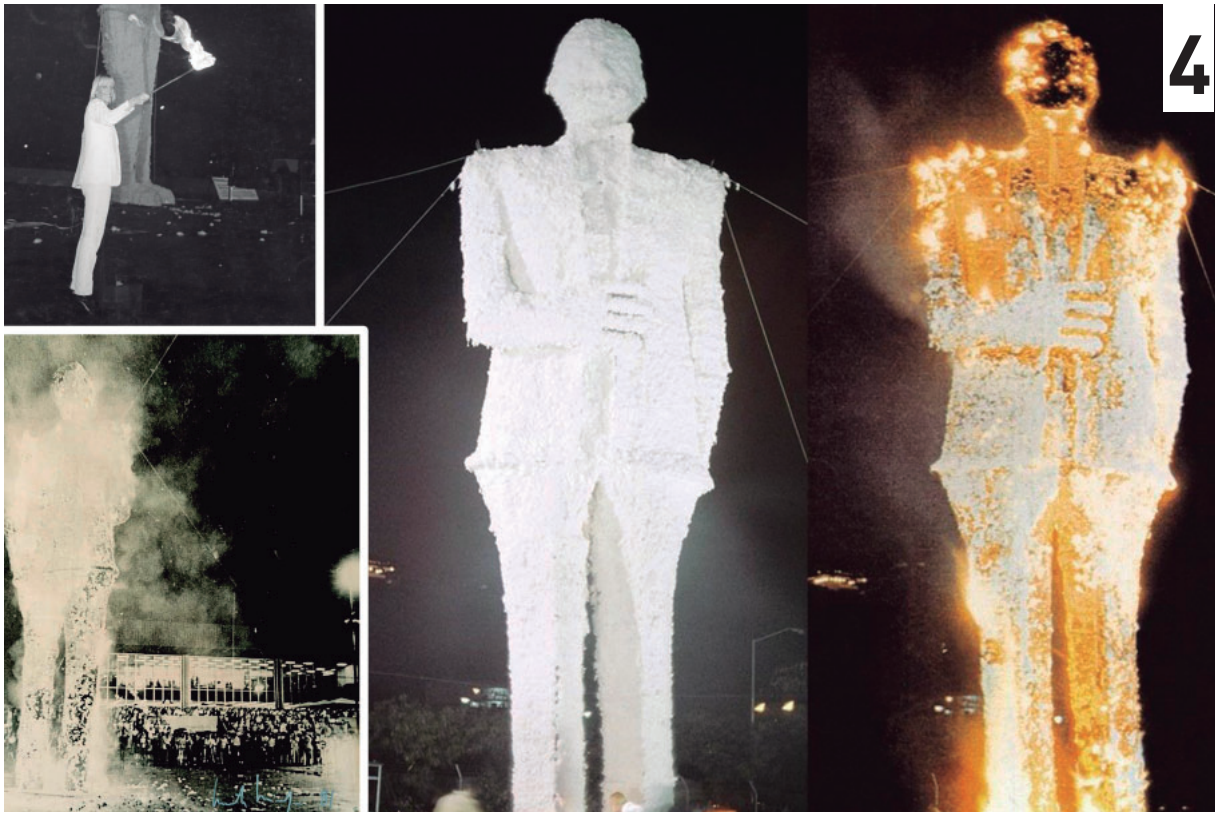
comprendía aquella obra de aquel autor. Pero podría renacer en una nueva obra, y en un nuevo dispositivo del mismo autor o de otro.
Para ponerlo en un ejemplo: pensemos en la artista Rebecca Louise Law al montar su obra "Community" (2018), obra que basó su poética y su potencialidad de experiencia en el natural proceso de marchitado de un vastísimo conjunto de flores. Finalizada la muestra, con la obra habiendo cumplido su ciclo efímero, la misma artista podría reutilizar esos pétalos desprendidos, marchitos, resecos, o bien desecharlos y ser reutilizados por otro artista, y reconvertirlos en el relleno de una serie de almohadones transparentes que permitan ver su interior, o bien de 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.

Rebecca Louise Law - "Community" (2018)

Ha caducado en un dispositivo determinado, pudiendo ser cien por ciento utilizable en un nuevo dispositivo de obra.

De un pestañeo 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 Minujin, emplazado en 1981 en el exterior de la Exhibición Bienal de Medellín, Colombia. Con una altura de 12 metros y un armazón metálico recubierto íntegramente de algodón, fue encendido 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.
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 Copenhage 2014, luego en París 2015 y finalmente en Londres 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 blo-



Marta Minujin - "Carlos Gardel de fuego" (1981).

ques ya a la deriva, desprendidos 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 del público espectador busca 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. 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 haya 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.

Olafur Eliasson - "Ice Watch" (2018).

Sin embargo, es para destacar que hay hoteles íntegramente edificados en hielo, como el ya célebre “Ice Hotel” a orillas del río Torne. 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 circunden y que también, aunque muchas veces se de 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 sugestivo, 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. Claro, obsolescencias programadas mediante…
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.
Es un gran ejemplo de grafiti 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.
Independientemente de que toda obra bajo esta técnica también aborda un eje temporal de pasado/presente, vinculado a la restauración, a “volver parcialmente a ser como era” o “volver parcialmente el tiempo atrás”, nos ocupa en esta instancia la fugacidad o no de tal intervención. Un conjunto de rostros se configuran 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 imprecisable, lo seguro que 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.
Profundizando esta línea de mayores amplitudes entre el disparo de largada y la finalización de una obra efímera, ¿el tatuaje habilitaría una consideración como arte efímero? Tal interrogante inicial nos posiciona en un territorio relativamente polémico. Sin embargo, la fenomenología de dicha expresión artística nos permite reflexionar sobre cuánto de cierto hay en esta pregunta de aparente cosmética efectista.

Ice Hotel - Jukkasjärvi (Suecia)

Klaus Dauven - "Franz Kafka" (2018)

"El tatuaje es para siempre", o el aún más terrenal "el tatuaje es para toda la vida", dan cuenta de dos afirmaciones instaladísimas en el imaginario general, que tienen mucho de cierto, por supuesto. Pero en esos pequeños intersticios en donde ambas afirmaciones evidencian inexactitud, es en donde estas líneas proponen ampliar la mirada.

Inobjetablemente, todo tatuaje tiene inicialmente un factor imperecedero: su marca es indeleble. La piel nunca volverá a ser la misma. Incluso hoy, al menos hasta el momento de desandar estos argumentos, la ciencia y sus tratamientos dérmicos con láser pueden aclarar sucesivamente los pigmentos tatuados, hasta incluso mitigarlos casi por completo. Pero casi… La piel no vuelve a su estadio previo a haber sido tatuada. Más allá de ello, ¿por qué se podría habilitar la afirmación de que hay mucho de efímero en el arte del tatuaje? En estas cuestiones del devenir histórico, del plano constatable pero también simbólico de una sociedad cada vez más abierta a este arte corporal y que gana en experiencia de visualización de los tatuajes en cuerpos ajenos, comenzaron a eclosionar fenomenologías no del todo conocidas por el amplio público.

En un balneario, en un club de actividad estival, incluso en estadios cuando un espectáculo deportivo o musical convoca, comenzó a asistirse en forma involuntaria a una verdadera autopista de tatuajes, yendo, viniendo o momentáneamente detenidos. Un verdadero clima de época. Y fue cada vez más cercana la posibilidad de peritar, de catar algunos niveles de ese arte aún desvinculado de galerías o salones, pero prolíficos en playas y parques. Se dice que el cartelista Cassandre alguna vez aseguró que un afiche es "un grito en la calle", fundamentalmente consolidando un dispositivo gráfico que acudía a buscarnos. Podríamos afirmar que nunca oímos la frase "¡salgo a la calle a mirar afiches y vuelvo!". Nadie sale a la calle a mirar carteles, marquesinas, a menos que seamos absorbidos por el magnetismo de alguno de ellos, su grado de interpelación, y por todo un dispositivo funcionando consciente de ese sentido de "pesca". Hoy los tatuajes gritan desde los cuerpos, pero de muchos de esos gritos ya solo queda un susurro borroso.

Por dicha experiencia adquirida, por ese conocimiento del tattoo art y su evolución con el paso de los años, hay de un tiempo a esta parte en los interesados en tatuarse una preocupación inicial que, paradójicamente, no desactiva el deseo de intervenir su cuerpo, pero que muestra ya cabal conciencia de la naturaleza de este arte corporal: "Esto que me voy a hacer, ¿cada cuánto se debe retocar?". Es raro pensar que esa pregunta se le formule a una pintora de caballete, a un escultor, a una ceramista. Pero ciertas convenciones en el uso de los materiales consolidan una creencia de perdurabilidad, al menos, más allá de los umbrales de nuestra propia existencia. Existencia que claro, tratándose del tatuaje, no garantiza absolutamente nada. Siendo más realistas que escépticos, nadie sabe con certeza si quien porta un tatuaje hecho hoy, mañana estará entre nosotros.

En el tatuaje, salvo rarísimas excepciones vinculadas a la calidad de los pigmentos utilizados, o a ciertos tipos de alergias donde no se consolidan los colores en la dermis, no se produce una desaparición, sino una evolución generalmente degenerativa hacia el ensanchamiento de los trazos, al desenfoque, la pérdida de contraste, o todas en simultáneo. Actúan múltiples factores, como la acción del sol, el envejecimiento cutáneo, la acción del drenaje linfático intentando librarse de ese cuerpo extraño depositado en el techo de la dermis

y solo cubierto por la epidermis, el modo de cicatrizar de cada individuo… Y es ahí donde un tatuaje viejo debe ser cubierto por otro, que disimule su existencia al punto de intentar lograr que no se advierta que allí hubo otro. Quizás no haya mayor conciencia de caducidad de obra que tapar aquel vestigio de obra con una nueva. Un divorcio, literal, del que fue y ya no es.
Hay un amplísimo mercado en el mundo del tatuaje para aquellos artistas que intentan recuperar, cubrir, camuflar, o clausurar tatuajes corroídos por el tiempo, no deseados justamente por esa pérdida de estatus de obra. La viralización del meme como construcción, ha consolidado que los problemas que afronta este arte y que atañen a tapar tatuajes, es el de la falta de ortografía en un nombre, la aberración en la búsqueda de parecido en un retrato de alguna celebridad… A decir verdad, y más allá de la comicidad que despierta ver esas tragedias que son un profundo pesar para quienes las portan, una inmensa y mayoritaria estadística indica que frente a obras originalmente bien tatuadas, sus dueñas y dueños decretan el fin de su ciclo por su distorsión devenida por el paso de los años, su pérdida de estatuto de obra, más allá de la permanencia de "la marca", pero también y no es un hecho menor, por ser una obra que ya no los representa. No es un óleo que ya no satisface y se descuelga de la pared para ser regalado, reinaugurando un espacio de emplazamiento para otra obra. El tatuaje no es mercancía transferible. Se enciende y se apagará en un único cuerpo.

Anahí tenía en su abdomen un gato tatuado hacía veinte años, y sus intenciones de cubrirlo aparecieron a diez años de realizado. No pudo afrontar su deseo por diversas cuestiones, y sí lo concretó diez años después de haber sentido la necesidad de hacerlo. Obviamente, el objetivo del arte de cobertura tiene como principal intención inaugurar un nuevo estatuto de obra, pero además, no dejar indicio alguno de lo poco que quedaba de la anterior. Es tan importante que nadie pregunte "¿qué te tapaste ahí?" como la calidad artística del que camufla o cubre. El gato había caducado su estatuto de obra, y al no poder descolgarse ni removerse, se le brinda la pátina de "no haber sido".
El tatuaje, entonces, por la imposible garantía de vida de quien lo porta, y por la pendiente más o menos pronunciada en su degradación por acción y efecto de su dispositivo general, "no está destinado a trascender", volviendo a la cita de Ciafardo y Giglietti.
Jorge de los Ríos, uno de los caricaturistas más prolíficos y destacados de la historia argentina, pinta sus obras con anilina sobre papel. Un pigmento indudablemente más vinculado al mundo textil. Sin embargo, De los Ríos encontró en ese pigmento cualidades que se ciñen mejor que ningún otro a sus intenciones

Martín Comoglio – "Anahí Acosta cobertura" (2020).

artísticas. El pigmento destinado al tatuaje serviría al mismo fin, sirve incluso para pintar lienzos. Son de base mayoritariamente acrílica, similar a los acrílicos de caballete. Perdurarían lo mismo en un cuadro que cualquier otro de los pigmentos conocidos para tal fin. Sin embargo, lo que lo vuelve efímero es el dispositivo "arte en la piel". No la materialidad en sí misma, sino el dispositivo que integra.

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 artística 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.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques: La imagen, Capítulos: "El papel del dispositivo", "La dimensión temporal del dispositivo". Barcelona, Paidós (1990).

CIAFARDO; Mariel; GIGLIETTI; Natalia: La enseñanza del Lenguaje Visual, Capítulo: La dimensión temporal de las imágenes". La Plata, Papel Cosido (2019).

PIAGET, Jean: La construcción de lo real en el niño, Capítulo: "El desarrollo de la noción de objeto". Buenos Aires, Guadalupe (1972).