

# POÉTICAS DEL TIEMPO EN ÉPOCAS DE PANDEMIA

Una búsqueda en la representación del tiempo desde las artes Plásticas, en los períodos de Pandemia y Post-Pandemia del Covid-19

**Miguel Ángel Martínez**



Trabajo Final de Grado

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

Universidad Nacional de Río Negro

2022

# POÉTICAS DEL TIEMPO EN ÉPOCAS DE PANDEMIA

Una búsqueda en la representación del tiempo desde las artes  
plásticas, en los períodos de Pandemia y Post-Pandemia del  
Covid-19

**Trabajo Final de Grado**  
**Licenciatura en Artes Visuales**

**Miguel Ángel Martínez**

Directora: Graciela Altieri



## ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1	
Concepciones teóricas acerca del tiempo.	
1. Reseña sobre la concepción del tiempo.	9
Capítulo 2	
La representación del tiempo en las artes plásticas.	
1. Representación de lo espacial y de lo temporal.	13
2. Múltiples tiempos concurren en una obra de arte.	14
3. Reseña histórica de la representación del tiempo.	17
4. Elementos técnicos para la representación del tiempo.	25
Capítulo 3	
La Pandemia como hecho disruptivo	
1. Hacia una nueva concepción del tiempo.	30
2. Poética del tiempo en artistas argentinos contemporáneos.	37
Capítulo 4	
Producción de obra propia.	
1. Series relacionadas con diferentes concepciones del tiempo.	47
2. Serie de la Pandemia.	60
3. Arte Hiper-situado.	63
4. Arte microscópico y arte microbiológico.	68
Conclusiones	81

## INTRODUCCIÓN

El ser humano es un ser temporal que percibe el tiempo y a la vez está tramado por el tiempo. La percepción del tiempo presente es siempre subjetiva pero subyace la convicción de que objetivamente el tiempo pasa. La convivencia problemática entre el tiempo subjetivo y el tiempo objetivo y esa percepción no binaria del tiempo donde parece de modo simultáneo que el tiempo es y no es a la vez, lo vuelve interesante para su abordaje desde las artes.

La tragedia esencial del ser humano es morir y tener la conciencia de morir, ser finito y a la vez pensar la infinitud. La religión, la ciencia y también las artes, han ensayado a su modo diversas alternativas para acotar la angustia y la incertidumbre que produce la muerte.

La Pandemia hizo experimentar a los seres humanos en forma global un tiempo vacío y opresivo, pero a la vez los enfrentó con la posibilidad cierta de la muerte. La muerte carga de significado el presente, haciendo que el pasado y el futuro confluyan en él.

La Pandemia no solo trastocó la noción temporal, también lo hizo con la espacial. Mientras que el confinamiento global exacerbaba las restricciones fronterizas, limitando el tránsito real, al mismo tiempo se producía un explosivo solapamiento de los espacios virtuales. Gran parte de la población quedó envuelta en una vorágine de audios, videos, encuentros por zoom o por meet, viviendo un entrelazamiento temporo-espacial de permanente tensión entre lo sincrónico y lo asincrónico. El autor de este trabajo considera que objetivamente está en el último tramo de su vida y eso quizás lo torna más sensible a la temática del transcurso temporal. Como parece que dijo alguna vez Charly García: “El tiempo es un invento de los viejos”.

Cuando a principios del 2020 se consideró abordar un trabajo final que contemplara la representación del tiempo en las artes plásticas, no se vislumbraba que la Pandemia podría llegar a transformar la forma de relacionarse con el mundo. A partir de allí se planteó pensar

o recrear una poética del tiempo desde las artes plásticas que incluyera los cambios de perspectiva temporal que introdujo la Pandemia.

Como punto de partida para reflexionar acerca de una poética del tiempo aplicada a las artes plásticas se hizo un breve recorrido por las reflexiones que han hecho distintos pensadores respecto al concepto del tiempo.

Tratando de cumplir con el objetivo planteado originalmente en el plan de trabajo final, acerca de contribuir en el campo disciplinar de las artes plásticas con una herramienta para aquellos productores de arte interesados en poéticas del tiempo, se elaboró un capítulo sobre la representación del tiempo en las artes plásticas. En ese capítulo se incluyeron algunas disquisiciones sobre la representación espacio-temporal, donde se advierte sobre la heterogeneidad de tiempos que confluyen en una obra de arte y se describe una historiografía coherente con esa visión. En consonancia con esta forma de ver la historia del arte, se realizó una breve reseña de las formas en que se ha representado lo temporal, no en forma cronológica, sino recurriendo a “bucles” que dan cuenta de la manera en que un mismo concepto fue abordado de modo diferente bajo distintos contextos históricos o cómo formas similares se utilizaron recurrentemente para representar lo temporal. En ese mismo capítulo se incluye una referencia sobre los elementos técnicos con los que cuentan las artes plásticas para representar lo temporal.

En el capítulo sobre la Pandemia como hecho disruptivo se plantea el interrogante si la Pandemia puede haber sido una especie de hito para una reformulación de la noción del tiempo y posteriormente se analizaron producciones contemporáneas de artistas argentinos que desarrollaron una poética temporal durante la Pandemia.

En el último capítulo se describieron las obras de producción propia en el período de Pandemia. Se comenzó con series inspiradas en los filósofos que reflexionaron sobre el tiempo: Heraclitana, Bergsoniana, Heideggeriana, Prigogiana. En una serie denominada “No esenciales” se trabajó a partir de cuestiones inspiradoras de la propia Pandemia. En la obra de arte hiper-situado se discute sobre la presunta evolución hacia lo evanescente en el arte. Finalmente se muestran obras que involucran al autor en su historia personal y en su quehacer en el ámbito laboral del laboratorio (Arte microscópico y arte microbiológico).

Los referentes teóricos fueron recuperados en tanto hubieran sido útiles para la fase de producción y como el objeto de la investigación no estuvo definido hasta que fuera construido con la propia producción, fue necesaria una reacomodación dinámica entre método y objeto que tuviera en cuenta el proceso creativo. No obstante se pretende no renunciar a ciertos requisitos de objetividad, porque se busca elaborar un discurso narrativo que pueda ser compartido con la comunidad artística.

La investigación teórica acerca de las concepciones del tiempo y las formas de representar lo temporal en las artes plásticas fueron el sustento para las experimentaciones materiales dentro del laboratorio y para acceder a una poética del tiempo propia. Representar lo incorpóreo del tiempo a través de la materialidad de la obra no es una opción irreflexiva, sino que trasunta una postura de resistencia a un modo de entender la realidad, tendiente a la inmaterialidad de la obra.

## CAPITULO I

### CONCEPCIONES TEÓRICAS ACERCA DEL TIEMPO

## RESEÑA SOBRE LAS CONCEPCIONES DEL TIEMPO.

La concepción del tiempo de las culturas antiguas, como la de los incas, mayas, egipcios, babilonios, griegos y la de varias religiones orientales como el hinduismo y el budismo, es de un tiempo cíclico y circular. Este tipo de concepción se basa en la repetición incesante de los fenómenos climáticos y los ciclos de la vida (nacimiento, vida, muerte), que establecen una serie de regularidades de la naturaleza. Existen dioses portadores de significado que le dan sentido al mundo y el orden del cosmos es eterno e inmutable.

Entre los presocráticos, Heráclito reflexiona sobre el cambio, el fluir de las cosas, el movimiento permanente, el devenir. Aristóteles asocia la existencia del tiempo al movimiento, donde el tiempo se percibe porque existe un cambio entre los momentos de antes y los momentos de después.

A la visión circular de las antiguas culturas se le contrapondrá luego la tradición judeocristiana, que define el tiempo como lineal, comenzando con el acto de creación por Dios y donde los acontecimientos se encadenan con un sentido. Se trata de un tiempo escatológico que remite al fin del mundo.

En la Edad Media San Agustín se plantea si existe verdaderamente el tiempo. Ya que si se considera que el tiempo está compuesto de dos partes (y no tres, pues el presente no es una parte) resultaría evidente que el tiempo no existe de modo absoluto, sino solo de manera relativa. Pues la primera parte (el futuro) será en algún momento pero aún no es, y la segunda (el pasado) en algún momento fue, es decir, dejó de ser. En vistas de esta situación resultaría dudoso hablar de la existencia del tiempo, puesto que aquello que se compone de partes inexistentes difícilmente podría considerarse como algo que es.

Con la Ilustración el futuro se vuelve abierto y ya no apunta hacia un fin. La relación del hombre con el tiempo está determinada por la libertad. No hay ciclo natural de las cosas, ni tampoco final de los tiempos. El ser humano es amo del tiempo y sujeto de la historia. La narración se vuelve teleológica porque hay una historia de evolución pensada como progreso.



El planteo de Kant es que toda la experiencia parte de una intuición sensible, pura, trascendental, que es condición de posibilidad de todo conocimiento (El tiempo y el Espacio) y luego recurre a conceptos (Categorías) que le dan sentido a esa experiencia, como conocimiento de la misma. Kant pretende resolver la antinomia entre realismo e idealismo, porque no se pregunta por los objetos, si no por cómo se conocen los mismos, es decir su condición de posibilidad.

El existencialismo adopta una visión antropocéntrica del tiempo, alejada de la visión positivista, donde el principal foco de atención es la conciencia humana. La angustia de la temporalidad del hombre arrojado al mundo supone una de las preocupaciones fundamentales.

Para la fenomenología el tiempo no es un dato de la conciencia, sino que es la conciencia que constituye el tiempo. Desplegado como pasado, presente y futuro, nunca está completamente constituido. No habría movimiento sin noción de movimiento, no habría dirección sin un ser que trace un punto de referencia. No hay mundo sin un ser-en-el-mundo. Eso no quiere decir que el mundo sea constituido por la consciencia, sino que la consciencia ya se halla siempre en acción en el mundo.

Bergson considera que el tiempo escapa al dominio de las ciencias físicas y propone como primer objeto de meditación la conciencia en continuo devenir.

Heidegger aporta a la discusión del tiempo una perspectiva novedosa, como es la de valorar su dimensión del futuro por encima del pasado y el presente. La existencia desde un punto de vista histórico, está orientada hacia lo por venir, y fundamentalmente a nuestra mortalidad.

El científico y filósofo Illya Prigogine sostiene que el tiempo es irreversibilidad, devenir y evolución, pero que además tiene una función creadora. No se puede hablar del nacimiento del tiempo, sino del propio tiempo. En el vacío fluctuante preexistía un tiempo en estado potencial. En su teoría la relación entre espacio-tiempo por un lado y materia por el otro, no es simétrica. Cuando existe una inestabilidad del vacío, el tiempo se transforma en materia, se rompe la simetría temporal entre pasado y futuro y aparece la flecha del tiempo con su irreversibilidad.

Si en los tiempos modernos hubo un aumento en la velocidad de los procesos productivos que produjo una aceleración en el ritmo de vida, fue la aparición de las computadoras y de Internet lo que permitió eventos simultáneos integrados, con una velocidad superior al dominio de la conciencia humana. Esto transformó completamente la visión del tiempo. Se generó un contexto basado en un tiempo veloz, serializado y constante, que es diferente del tiempo humano que es mutable, irregular y disperso.

Manuel Castells en *La era de la información* (1996) afirma que los flujos de información se dan en un espacio que produce un tiempo atemporal (p. 489). La simultaneidad y la virtualidad pasan a ser lo real y el tiempo atemporal es la forma dominante de concepción del transcurrir en la sociedad en red. Los ciclos de la naturaleza ya no rigen la vida del ser humano, se crea un entorno artificial que crea un plano temporal rápido, eficiente y predecible.

Cuando se habla de un “tiempo real”, en realidad se habla de un tiempo simultáneo, mediado técnicamente, que de real tiene poco. Es un tiempo tan veloz que ya no puede contener el acontecimiento. Tanto el filósofo contemporáneo Hartmut Rosa<sup>1</sup> como el historiador Reinhart Koselleck hacen referencias a la aceleración del tiempo.

Según señala Byung-Chul Han en *“el aroma del tiempo”*, el predominio de la información sobre el conocimiento establece un nuevo paradigma y la temporalidad se manifiesta en un tiempo atomizado. La fragmentación impide la recopilación y que haya un proceso narrativo. Todo tiene que estar a disposición aquí y ahora, lo que no puede hacerse presente no existe, reina la simultaneidad total. Hay una experiencia de continuidad cuando existe una tensión dialéctica entre un “ya fue” y un “todavía no”; en cambio si todo es una mera sucesión de presentes, el tiempo se vuelve discontinuo y nada liga los acontecimientos. “El final de la narración es, más que nada, una crisis temporal” (2019, p. 77).

---

<sup>1</sup> En su obra “Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía”.

## CAPÍTULO II

# LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN LAS ARTES PLÁSTICAS

## 1. REPRESENTACIÓN DE LO ESPACIAL Y DE LO TEMPORAL

Las artes visuales iniciaron su recorrido a partir del concepto de mimesis, es decir la imitación de la naturaleza como fin esencial. Prevalció la noción metafórica de la obra de arte como “ventana” que muestra la realidad. Sin embargo aún hoy podría sostenerse ese mismo principio, si se considerase que la naturaleza no solo implica lo empírico y lo contingente, sino también lo subjetivo e irracional.

La naturaleza se ha intentado representar a partir de sus dos factores constituyentes más importantes como son el espacio y el tiempo. Gombrich sostiene que: “el espacio temporal es el nivel más elemental de organización del mundo fáctico”. (2003, p. 151)

En las artes visuales, desde un principio la dimensión espacial estuvo representada en forma sustancial, pero no ocurrió lo mismo con la dimensión temporal que fue escasamente representada. Por ejemplo, a través de la perspectiva se finge la tercera dimensión del espacio, pero en cambio la inclusión del tiempo siempre resulta más compleja.

De todas formas el arte, como herramienta de reflexión fundamental del ser humano, se ha tenido que situar inevitablemente frente al tiempo, que es una de las coordenadas básicas sobre las que se basa la existencia humana.

Luis Rivero Romero dice en su artículo *Entre la Eternidad y la Caducidad* (2010):

“Pero si el tiempo es un elemento de preocupación prioritaria es sin duda por las consecuencias de su devenir en la existencia del hombre. La angustia producida por lo efímero de la existencia, los estragos de su paso en las funciones corporales y, como punto final, la muerte”. (p. 46)

El arte no es el único camino que el ser humano ha intentado para comprender el enigma del tiempo, como se ha mencionado anteriormente también ha buscado respuestas a través de la religión, la magia, la filosofía y la ciencia.

Una alternativa que ofrecerá el arte es ir tras el deseo de alcanzar la eternidad y para ello propondrá en primera instancia una duplicación que sobreviva al original. Las máscaras mortuorias y los retratos son “soluciones” de este tipo. Una corriente actual del arte propone una superación biológica de los límites del propio cuerpo (ampliación protésica o fusión con máquinas). La propuesta de creación de avatares en un metaverso<sup>2</sup> de Zuckemberg sería una

---

<sup>2</sup>Se puede trazar una continuidad histórica en el deseo de mostrar simbólicamente el poder, que unifica a faraones, mecenas y magnates de la tecnología. Quizás la astucia de estos últimos sea que en lugar del

fusión de todas estas opciones. La realidad virtual se ofrecería como otro espacio de alteración de los límites temporales del hombre a través de una expansión plenamente mental y una negación de la realidad matérica corporal. El hombre crearía de este modo espacios y tiempos virtuales programados por él mismo (con unas reglas y leyes previas), sometiendo mientras tanto al cuerpo físico a una especie de hibernación.<sup>3</sup>

Frente a estas propuestas surge también la alternativa de un arte situado en un territorio e interactuando en un momento concreto. Una de las dimensiones constitutiva del ser humano está relacionada con su territorialidad. Como sostiene Jean Marc Besse cuando señala su concepto de geograficidad: "...la presencia del ser humano en el mundo implica una *situación* y por lo tanto una *espacialización*" (2009, p. 289). Existen diferentes modos de organización de la experiencia espacial, varias maneras de pensar y de vivir social y culturalmente el espacio.

El otro aspecto que sobredetermina al ser humano es su historicidad particular, la configuración temporal de sus comportamientos. La noción de *régimen de historicidad* propuesta por François Hartog debería "poner a la luz modos de relación con el tiempo: formas de la experiencia del tiempo, aquí y allá, hoy y ayer. Maneras de ser en el tiempo" (2003, p. 20). Describe los modos de articulación de pasado presente y futuro.

## 2. MÚLTIPLES TIEMPOS CONCURREN EN UNA OBRA DE ARTE

Cuando se comenzó con el rastreo bibliográfico acerca de las formas de representar el tiempo a través de las artes plásticas, surgió un tema recurrente; más allá de que se intente o no representar el tiempo en la obra, tiempos diversos concurren en la misma.

Existe el lapso temporal entre la concepción y la producción de la obra, que a su vez está incluido en el propio tiempo de vida del artista. A su vez en la ejecución se abre una ventana temporal, donde el artista pone en juego saberes aprendidos, recuerdos y memorias en el mismo ahora del instante en que está produciendo, junto a deseos a que permanezca esa

---

carácter restrictivo y elitista que tenían las máscaras y los retratos, los avatares estarían en principio a disposición de cualquier persona.

<sup>3</sup> Existe tal dinamismo en estas cuestiones que los avatares, los token no fungibles (NFT), los bitcoins y otros elementos propios de una realidad virtual, que se presentaban como panaceas cuando se inició este trabajo, resultan en la actualidad ampliamente cuestionados.

huella en el futuro e incluso esperanzas de que esa obra sea generadora de cambios. Se trata de un conjunto de fenómenos que trascienden lo visual y que no siempre es traducible en palabras.

Una vez que la obra se hace visible a la comunidad, porque ya no puede hablarse de obra finalizada o concluida, la misma adquiere una trayectoria temporal que se despega de su autor. Al ser exhibida, la obra entrelaza sus tiempos con los del espectador, que se acerca, la recorre, la contempla y además piensa en ella y a su vez la interpreta. Hay una sucesiva trama de interpretaciones futuras que le da a la obra un rasgo temporal casi infinito.

Están además los avatares propios que sufre la obra además de ser mostrada; la misma puede ser adquirida, robada, recuperada, vuelta a comprar, atacada, abandonada, desaparecida, restaurada, entre otras vicisitudes que puede atravesar durante su existencia. También puede ser copiada, plagiada, intervenida, apropiada y finalmente alcanzar la módica eternidad de ser “re-significada”.

Específicamente el arte visual se expresa en imágenes y ante una imagen siempre estamos ante el tiempo. Como dice Didi Huberman: “Ante una imagen el presente no cesa jamás de reconfigurarse” (2008, p. 32).

Uno de los aportes que puede hacer este trabajo, especialmente para estudiantes de artes visuales, es la de presentar aunque sea de forma abreviada una perspectiva de la historia del arte que abordaron numerosos críticos, filósofos e historiadores y que quizás no está suficientemente desarrollada en los programas de esas carreras.

Existe una manera de concebir la historia del arte desde lo temporal, donde el tiempo no es el tiempo de las fechas, el tiempo del pasado de hechos objetivos, sino el tiempo de la memoria. La memoria de alguna forma interviene el pasado y lo “impurifica”. No existe una única memoria, las memorias son múltiples y responden a tiempos heterogéneos.

Se trata de una Historia que se presenta como una especie de arqueología de lo material, pero también de lo psíquico, lo que a su vez se relaciona con lo reprimido y lo fantasmagórico.

Hubo muchos críticos o historiadores del arte que rompieron con una noción cronológica del arte y rastrearon las interrelaciones entre producciones artísticas de diferentes

tiempos. Schlosser analizó los préstamos realizados por el arte de la Edad Media, Aby Warburg lo hizo con el Renacimiento italiano e introdujo el concepto de pervivencia de la imagen (Nachleben). Según ese autor las imágenes no estarían ni en el presente ni el pasado, sino que estarían en un plano de constante interrogación en cada presente. En la misma línea Walter Benjamin desarrolló el concepto de arqueología del presente, estableciendo una relación dialéctica, no lineal o simplemente causal, con el pasado. Carl Einstein consideró que la imagen artística no está constreñida a un contexto histórico o estilístico y que la historia del arte es una lucha de formas, de espacios inventados, de experiencias ópticas que se van reconfigurando y no una mera evolución de formas. Reinhart Koselleck sostiene en su obra *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1996) “que en cada presente las dimensiones del pasado y el futuro son puestas en relación” (p. 340). Giorgio Agamben señala en *Tiempo e Historia* que “cada concepción de la historia va siempre acompañada por una experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer” (2003, p. 131).

En contraposición a los autores mencionados se puede sostener que existe una línea tradicional que busca interpretar la Historia del Arte; la cual comienza con los escritos de Plinio el Viejo en la antigua Roma, se continúa con los relatos del Renacimiento de Vasari, se afirma con los conceptos de Kant, para finalmente lograr su forma más acabada en la obra escrita de Ernst Gombrich. En esa misma línea, Erwin Panofsky hace su contribución con sus estudios iconográficos que dan cuenta de los mensajes propios del contexto cultural. Se pretende aportar una visión “correcta” de la historia. Hal Foster en *el retorno de lo real*, refiriéndose a Panofsky dice que a pesar de introducir algunos cambios en su perspectiva historicista: “sí presenta la perspectiva como una verdadera visión, y sí se figura la historia como una retrospectiva científica” (2001, p. 229)

Existirían entonces miradas disímiles de desentrañar la historia del arte. Por un lado una que se presenta como “canónica”, con tendencia al catálogo calendarizado en un proceso continuo, que busca establecer vínculos causales entre hechos considerados objetivos y que se articula en un relato teleológico donde subyace una teoría del progreso. Es una visión que entiende la historia del arte como una evolución de las formas en el tiempo. Por otro lado una historiografía que descrea de cualquier orientación, que bucea en las latencias, las memorias

enterradas, que considera a la imagen artística como un “síntoma”<sup>4</sup>, el cual aparece de pronto interrumpiendo el curso normal de los acontecimientos, que muestra y oculta a la vez y que en forma dialéctica muestra su apertura a la novedad, pero muestra lo que se repite, lo que sobrevive. Esta visión entiende a la historia del arte como un conflicto incesante entre formas y experiencias visuales. Las imágenes plantean intervenciones que no se deducen de los contextos y como sostiene Andrea Giunta en *Contra el canon*: “Las obras no solo ilustran la realidad, también la configuran. Desde esa perspectiva se entienden como objetos visuales que suceden, que acontecen, produciendo reacciones estéticas, afectivas e intelectuales” (2020, p. 43)

### 3. RESEÑA HISTÓRICA DE LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

Teniendo en cuenta lo que se mencionó en la parte anterior de los múltiples tiempos que concurren en una obra de arte y que la historia de las imágenes artísticas no es un hilo continuo sino una madeja infinita de mechas deshilachadas que se ramifican y se vuelven a entrelazar, se propone una reseña histórica de la representación del tiempo en las artes pictóricas a través de “bucles”. Esos “bucles” se refieren a diferentes contextos donde se vuelven a utilizar recursos similares o a las diversas formas expresivas que aluden a conceptos semejantes.

#### El tiempo como movimiento

La primera forma que encontró el ser humano de integrar el tiempo en sus representaciones fue la de aludir al movimiento (Cambio de coordenadas espaciales en un lapso de tiempo). Se ve en el arte pre-histórico escenas que muestran arqueros “disparando”, cérvidos “corriendo”; de este modo se genera una imaginaria extensión en el tiempo en el que se desarrollan esas acciones<sup>5</sup>.

Otra posibilidad de mostrar el movimiento es representando objetos que se mueven. En el caso de la imagen de un objeto que gira, el cerebro la decodifica interpretando que se trata

---

<sup>4</sup> La hipótesis de imagen-síntoma es propuesta inicialmente por Carl Einstein y es analizada luego por Didi-Huberman. Lacan hace un análisis de la obra de arte como síntoma refiriéndose a la obra de Joyce.

<sup>5</sup> Es lo que se puede observar en la Cueva de los Caballos una obra del levantino (3000-6000 a.C.) en el barranco de la Valltorta en España o alguien “saltando” en el fresco del Salto del Toro en el palacio de Cnossos en Creta (1500 a.C.)



de una sucesión de imágenes. Ese efecto fue utilizado por el pintor barroco Velázquez en “*Las Hilanderas*” (1657), para expresar desde la inmovilidad lo rotatorio. La tensión generada por el uso de líneas-fuerzas o espirales dinámicas para denotar el movimiento es un recurso que han utilizado diversos artistas en la antigüedad, pero son más visibles en las pinturas de Turner como “*Tormenta de nieve sobre barco de vapor en la bocana del puerto de Turner* (1842)”, o en la de Van Gogh como “*Noche estrellada de Van Gogh* (1889)”.

Los futuristas también aludirán al tiempo haciendo hincapié en el movimiento. Para plasmar el movimiento, utilizarán técnicas del divisionismo y del facetado cubista. Aprovechan además las novedosas visiones que ofrecen los nuevos medios de transporte. Muestran un tiempo vertiginoso que se dirige sin dudar a un futuro promisorio, le encuentran un sentido a la aceleración, porque existe una dirección orientada hacia el Progreso.

El tiempo como secuencia de hechos:

Otra forma de representar el tiempo es valerse de la representación de una secuencia de acontecimientos. Este recurso fue utilizado en la Columna de Trajano en Roma (113 d.C.) para conmemorar la victoria de Trajano sobre los dacios y también fue usado en el siglo XVI para confeccionar el tapiz de Bayeux, donde una secuencia de imágenes concatenadas describe la conquista normanda de Inglaterra.

Al principio del medioevo se busca plasmar temas sacros en forma clara y sencilla, utilizando colores elementales y zonas cromáticas definidas. Lo temporal se narra a través de la seriación de obras en capiteles o claustros de los monasterios. Esas narraciones tenían una clara función pedagógico-moralizante, destinada a un público mayoritariamente analfabeto, que de esa forma accedía al conocimiento de las Escrituras y la vida de los santos. Detrás del mensaje esperanzador hay un intento de brindar certezas, de rechazar la inquietud ante el devenir del tiempo.

En el gótico y en el Barroco se realizaron polípticos, cuadros compuestos por varias imágenes, que también utilizaron prerrafaelistas y simbolistas. Haciendo un bucle mayor, puede decirse que todos estos ejemplos constituyen un lenguaje de cómics “avant la lettre” para mostrar el discurrir del tiempo. El cómic es quizás el formato que mejores posibilidades ofrece dentro de las artes visuales de captar la dialéctica espacio-temporal. En el cómic

siempre existe una dialéctica entre lo local y lo global, que de alguna forma pre-anuncia las conexiones transversales del hipertexto.

Los tiempos diversos:

La noción casi universal de que existe una ley inmutable en la naturaleza estableciendo que todo nace, se reproduce y muere, en una repetición incesante, es quizás el origen de una concepción del tiempo cíclica y circular, propia de numerosas culturas antiguas, como incas, mayas, egipcios, babilonios y de religiones orientales como el hinduismo y el budismo.

El mundo antiguo organiza la medición del tiempo alrededor de una lectura sagrada de los ritmos de la naturaleza, sin embargo los griegos logran superar esa mirada y muestran la complejidad de lo temporal a través de diferentes dioses, revelando distintas formas de pensar el tiempo.

Chronos: Posiblemente de origen pre-helénico. Es el padre tiempo, personifica el tiempo eterno, infinito, imperecedero. Se lo representa como un viejo de larga barba blanca y grandes alas, con un reloj de arena y una guadaña al hombro.

Crono: Pertenece a la mitología griega. Hijo de Gea, se le levantó contra su padre Urano, lo castró con una hoz para evitar que siguiera fecundando a su madre y se apoderó de su trono. Se unió a su hermana Rea con la que tuvo los dioses olímpicos, a los que devoraba al nacer, excepto a Zeus que fue salvado por su madre y logró después vencerlo. Se relaciona con un tiempo humano, organizador de la vida humana, de los calendarios. Es un tiempo cronológico que engendra vida, pero lo devora todo. Se lo representa con forma humana y una hoz. El mito del doble parricidio puede interpretarse como la imposibilidad de detener el tiempo, pero invita a pensar al tiempo no solamente como un transcurrir, sino también a través de sus interrupciones.

Aión (o Eón): Surge de la mitología fenicia. Se relaciona con el tiempo cíclico, de las estaciones, que se repite eternamente. Se lo representa como un joven desnudo dentro de un círculo zodiacal o como un anciano (un tiempo sin tiempo). Se conecta con la imagen del ouroboros, que es un anillo formado por una serpiente que se come la cola.

Kairos: Nieto de Cronos e hijo de Zeus. Es el tiempo de la inspiración, es inestable, aparece y en un instante desaparece. Se lo relaciona con el tiempo de la oportunidad. Se lo

representa calvo con un solo mechón en la parte delantera de la cabeza y un par de alas. (Pasa rápido y solamente se lo puede tomar cuando viene). Porta una balanza desequilibrada.

En ese reciclado permanente que ocurre en la historia del arte, el cristianismo aprovechará la imagen de Aión para convertirla en símbolo de la eternidad y fusionará la de Kairos con la de Cristo.

El tiempo en el Renacimiento:

En este período el intento por imitar la naturaleza alcanza su apogeo. Puede observarse en la gran cantidad de bocetos que hacen los artistas de esa época, el deseo de representar fielmente plantas, animales y la anatomía humana. La representación del espacio queda perfectamente materializada en la configuración de la tercera dimensión por medio de la profundidad fingida que ofrece la perspectiva.

Al determinar con la perspectiva cónica que a cada escena le corresponda un único punto de vista, en realidad se implantó un dispositivo normalizador que impide puntos de vista simultáneos y dificulta la conceptualización del tiempo.

El tiempo fugaz e inexorable:

El uso de símbolos para representar la fugacidad del tiempo y la inexorabilidad de la muerte aparece con las Vanitas en el Barroco y ya nunca dejarán de usarse, incluso hasta en el arte contemporáneo. Lo mismo ocurre con los retratos que también son una forma de aludir al paso del tiempo y a la brevedad de la vida.

El tiempo como instante

Lo que caracterizó al Impresionismo fue la intención de plasmar la luz y el instante, sin mayor preocupación por las formas. Si bien seguía siendo un arte que imitaba la naturaleza, bajo los principios de figuración y verosimilitud, introdujo cambios que abrirían el camino a las vanguardias. Los impresionistas entendían la realidad como un constante devenir, donde lo importante ya no es representar lo que perdura, sino captar el momento irrepetible.

Mostrando el instante se puede representar el transcurso del tiempo. Hay una obra de Manet llamada "*El almuerzo*" (1873), que muestra un jardín florido con una mesa a modo de naturaleza muerta, testimoniando que allí hubo un almuerzo. Algo similar a lo que intenta

en forma más prosaica Tracey Emin, con su instalación “*My Bed*” (1998), donde su cama desecha da cuenta que allí se comió y bebió, hubo consumo de drogas y se copuló.

Después de la Segunda Guerra Mundial las sociedades se ven influidas por las corrientes existencialistas y se produce una gran desconfianza en los valores absolutos. Surge una exaltación de lo inmediato, que se valora como signo de libertad y modernidad. Aparece lo que se da en llamar la generación Beat, que se aglutina bajo el concepto de “vivir el momento”, cuyas manifestaciones artísticas están basadas en la improvisación y en la libertad expresiva. Sin embargo junto a la exaltación del instante, la obra de arte Pop de Warhol parece rechazar la momentaneidad y propone eternizar la figura de mitos colectivos. A la par de imágenes que muestran el cuerpo convertido en objeto de consumo, aparece un tipo de representación que propone un retorno a la espiritualidad, apostando a la atemporalidad.

El tiempo congelado:

Giorgio de Chirico en su pintura metafísica utiliza un clasicismo representacional con motivos similares a los del Renacimiento, pero que le sirven para expresar una tremenda parálisis del tiempo. Una forma de representación que le había servido a Piero Della Francesca para lograr una visión conservadora y atemporal, cobra entonces un significado totalmente diferente. La detención del tiempo es algo que también logra Hopper con otros recursos. Usa una representación austera de edificios para que el espectador no se distraiga, los personajes permanecen expectantes, con la mirada perdida, en un instante que parece detenido. A diferencia de las figuras hieráticas del medioevo, no contemplarían el infinito de la eternidad sino la permanente recurrencia de la cotidianeidad.

El tiempo como cuarta dimensión

En una de las primeras aproximaciones al tema de la representación del tiempo en el arte pictórico que se hicieron al comenzar este trabajo, surgió como un eco repetido, la idea de que los cubistas habían incorporado el tiempo como cuarta dimensión a la tela. Pareció pertinente buscar un nexo entre el Cubismo y las ideas de la física relativista que se estaban desarrollando en el mismo momento histórico. Fue el primer fracaso.

En realidad el Cubismo lo que hizo fue abandonar la perspectiva euclidiana unifocal propia de la perspectiva renacentista. Dejó de existir una relación unívoca entre el espacio y

el tiempo, como en la pintura tradicional. El espacio quedó subsumido al concepto temporal de la consciencia humana y por lo tanto el artista tenía el poder de alterar proporciones y ubicaciones.

Es por ello que los cubistas, más que acercarse al relativismo einsteniano, se aproximaron al pensamiento de Bergson<sup>6</sup> que a través de su concepto de “duración” ve una forma de la consciencia capaz de discernir la naturaleza interna de la realidad a través del flujo del tiempo.

#### El tiempo del inconsciente

El Surrealismo atacó la supremacía de la racionalidad en el pensamiento occidental, lo cual provocó una ruptura con respecto a la ordenación tradicional de la representación espacio- temporal. El uso de formas automáticas de plasmación del movimiento gestual muestra un tratamiento del tiempo ligado al inconsciente.

Hubo algunas bravuconadas de Dalí acerca de la relación de su obra con las modernas teorías de la física cuántica, en especial a raíz de su famoso cuadro “La persistencia de la memoria” que muestra unos relojes derretidos.<sup>7</sup> Si bien al derretir los relojes, se rebela contra la convención tradicional del tiempo, lo que estaría mostrando y esto es acorde al título, sería el tiempo personalísimo de la memoria. Similarmente a lo que sucede con los cubistas, es la sombra de Bergson y no la de Einstein la que se asoma. En todo caso, quizás haya sido Escher el artista surrealista que mejor ha interpretado lo temporal unido a lo espacial, con sus fabulosas construcciones de universos propios.

#### El tiempo de la obra.

El expresionismo abstracto tras la Segunda Guerra Mundial introdujo el tiempo real en la obra de arte, no representándolo sino como algo vivido, como parte del proceso de creación de la obra. La concatenación de los sucesivos estadios que atravesó la obra durante el proceso de realización de alguna forma se adhiere a la imagen resultante y completa su significado

---

<sup>6</sup> Los pintores que luego serán cubistas, tienen contacto con las ideas de Bergson a través de un alumno suyo, Alfred Jarry que pronuncia una conferencia en París, titulada *Le temps dans l'art* en París en 1902.

<sup>7</sup> En alguna ocasión Dalí comentó: «Desde ellos (los relojes) soy históricamente aquel que ha sabido resolver la ecuación espacio tiempo, pero todo mi arte traduce la calidad de la angustia más moderna, en cuanto expresión de un delirio que rebasa todos los dinamismos de lo real. El tiempo no se puede concebir sin el espacio». Resulta más creíble cuando afirma que fue inspirado por la blandura de unos quesos camembert.

El mayor exponente será Jackson Pollock con su técnica de dripping, en una especie de continuidad con el automatismo propuesto por los surrealistas.

El tiempo de lo efímero:

Una forma de ruptura con la idea de inmutabilidad fue la incorporación de materiales perecederos que producen obras en permanente cambio, en consonancia con la constante transformación que nos rodea. Los primeros fueron los cubistas con el uso de papel pegado de los collages. El arte povera retomará el uso de materiales desechables. Duchamps usará alimentos que se irán descomponiendo. Giovanni pondrá una lechuga que al pudrirse hace que se desarme la obra, Hirst utilizará una cabeza de vaca que es comida por abejas. En Argentina el grupo Mondongo recurrirá a diversos materiales perecederos para confeccionar sus obras.

El tiempo desarticulado

En lo que se denominó la posmodernidad hay una noción del tiempo como sumatoria de presentes desenlazados. La expresión artística que caracteriza a ese tiempo desarticulado es el arte digital. La negatividad de lo distinto se elimina y todo es presente inmediato. Hay contacto directo imagen-ojo, se busca suscitar el agrado inmediato y el consumo voraz de imágenes. La percepción actúa como contagio, contagio viral que viraliza imágenes y las entrega directamente al consumo sin que exista una distancia contemplativa.

Como señala Oliveras en su libro *La metáfora en el arte*, el posmodernismo se caracteriza por la hibridez, el pastiche y la liviandad afectiva. “Se corresponde con la superficialidad en la representación, descentramiento del sujeto, libre flotación de los signos, ausencia de intensidades, ocaso de los afectos, encierro en la burbuja consumista.” (2021, p. 225)

Lo temporal en el arte contemporáneo por fuera del arte pictórico:

Para el pensador y crítico de arte Boris Groys, la instalación es el epitome del arte contemporáneo. No importa la originalidad de la obra sino de su inclusión en determinado contexto. La instalación permite que tanto el espacio como el espectador ingresen como obra. Hay un tiempo infinito de posproducción.

El arte de acción (performance, happening) y el body-art utilizarán el cuerpo como elemento fundamental de expresión. Es una forma de destacar la fugacidad de las acciones en el presente, únicas e irrepetibles.

En las performances la variable tiempo es un componente de la obra y en algunas es además parte de su reflexión (Como sucede en las performances de Marina Abramovic). El énfasis está en el proceso creador y existe una interrelación en ese momento, entre artista y espectador.

En este tipo de expresiones del arte contemporáneo se trata de brindar un entorno donde sea posible una experiencia vivida, la obra es entonces un trozo de vida del espectador, un lapso de tiempo que se busca que perdure en su memoria.

Los artistas contemporáneos aludirán al tiempo de diversas formas: Gonzalez Torres trabaja a partir de la muerte de su pareja, con la desincronización del tiempo, entre la vida y la muerte. Wei Wei se refiere a la irreversibilidad del tiempo con su obra "*Caída de una urna de la dinastía Han*". Douglas Gordon pone el acento sobre el tiempo al ralentizar películas. On Kawara utiliza una numeración inalcanzable del pasado y el futuro en "*One Millions Years*". Opalka utiliza el paso del tiempo que acontece en la obra "*1965/1-∞*".

Existen diversos tipos de expresiones artísticas que se vinculan con lo temporal: El land-art altera entornos naturales haciendo que su devenir esté marcado por los tiempos de la naturaleza en una dicotomía de alteración y permanencia. Las obras que acuden a los fractales son capaces de desarrollarse en el tiempo por sí mismas, en forma independiente de su creador. Lo mismo ocurre con obras que utilizan la manipulación genética, la obra no se crea, se genera. Hay un ámbito de obras digitales que mantienen un proceso abierto a las modificaciones de los usuarios. Una rama del arte trata de suprimir los límites biológicos del cuerpo mediante el desarrollo tecnológico.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Son ejemplos el manifiesto Cyborg de Donna Haraway, los trabajos de Marcell Antunez sobre el género post-humano y los de Stelarc.

Una reciente Instalación denominada “La persistencia del presente”<sup>9</sup> de Pablo Logiovine, reflexiona sobre el devenir del tiempo y sobre la reversibilidad de la historia, en una simbiosis de procesos orgánicos, analógicos y digitales.

Desde una lógica binaria de ser y no ser, resulta sencillo absolutizar el presente (El pasado ya fue y el futuro todavía no es); esto es algo muy utilizado por los manuales de auto ayuda de la new-age que incitan a “vivir el presente”. Se ha hecho común en nuestro lenguaje el uso del prefijo re como denotativo de intensificación, aún en casos que no están contemplados por las normativas semánticas. Hoy se estaría ante un presente que se ha hipertrofiado, dicho en lenguaje actual: un re-presente (Ah, re!). Ese re-presente está atestado de imágenes donde las redes sociales amalgaman presentes puntuales. Pero representar implica un distanciamiento para la pausa reflexiva y la demora contemplativa. Se puede decir que a este re-presente, no hay quien lo represente.

#### 4. ELEMENTOS TÉCNICOS PARA LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

Al representar el espacio y el tiempo en la pintura, se acude a elementos configurantes que generen efectos similares a los que produce la realidad. Al fin y al cabo toda percepción humana es una interpretación que se hace teniendo en cuenta representaciones y conocimientos previos.

En el lenguaje pictórico se utilizan signos, que como tales remiten a otra cosa, a la cual representan o con la que están en relación, ya sea por parecido o por evocación. La representación se puede hacer mediante analogías, con relaciones de similaridad, estableciendo una especie de comparación con la realidad, o bien mediante metáforas que apuntan a la significación.

La analogía es un conjunto de relaciones lógicas entre objetos, es una correspondencia estructural que establece una semejanza entre cosas que son distintas. Se puede utilizar la analogía para el espacio real y el espacio representacional.

---

<sup>9</sup> La obra fue ganadora del premio Itaú Artes Visuales 2022 y consiste en una serie de acuarelas que son comidas por una colonia de caracoles. Un algoritmo computacional intenta recomponer la imagen de la última acuarela



En cambio el tiempo no se puede representar por similitud como se hace con el espacio. Se debe emplear necesariamente la metáfora. La metáfora es necesaria para comprender el tiempo, que de manera literal no podemos explicar.

“La metáfora es un instrumento cognoscitivo de naturaleza asociativa, nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, es el modo fundamental que se establece para la correlación de nuestra experiencia y nuestro saber, produce un cambio de sentido o un sentido figurado opuesto al sentido literal o recto, que ofrece una connotación discursiva diferente de la denotación que los términos implicados poseen.” (Beristáin, 2003, p. 313)

La metáfora tiene el papel de introducir lo nuevo a partir de lo ya conocido. Detrás de cada concepto hay implícita una metáfora, cualquier cosa puede ser concebida en términos de otra. La metáfora permite la comprensión y tiene la finalidad de hacer que algo que de modo literal no se puede explicar, se vuelva imaginable.

La capacidad humana de realizar inferencias se basa en la habilidad para elaborar y manipular símbolos. La comprensión del mundo se realiza construyendo en la mente modelos de mundo. Esos modelos son más simples que las entidades que representan. Contienen elementos que simulan la realidad. El conocimiento es siempre “el resultado de una interpretación, la cual depende de toda la experiencia anterior del que interpreta y de su posición en el ámbito de una tradición” (Winograd & Flores, 1989, p. 102)

Puede considerarse que las imágenes representan un conjunto de reglas que permiten establecer inferencias. Cuando a través de la mirada se recorre la superficie de una imagen, se establece una relación temporal entre un elemento y otro.

La conceptualización del tiempo es dependiente del conocimiento del espacio. El ser humano tiene detectores para el espacio (tacto, visión, oído, etc.) pero ninguno que detecte directamente el tiempo. El espacio resulta más básico que el tiempo conceptualmente, porque es más palpable y menos abstracto.

Los elementos morfológicos (punto, línea, plano, fondo-figura, textura, color, transparencia, traslapo, oclusión, sombras), los elementos dinámicos (equilibrio, ritmo, contraste) y los elementos escalares (dimensión, proporción, formato), son los elementos con los que se cuenta en las artes plásticas para homologar la realidad concreta.

En el orden el espacio y el tiempo son definidos, estáticos, equilibrados. En el caos el espacio-tiempo es fluido, ambiguo, con límites desmaterializados. En el caos la contradicción es la base del movimiento y de la transformación.

Para representar la temporalidad hay que basarse en la simultaneidad, que a su vez depende del espacio. La mera presencia de elementos espaciales no basta, tienen que ser activados para crear una estructura temporal progresiva. Esto se logra con los elementos dinámicos de la imagen como son la tensión y el ritmo. Lejos de la cohesión, la armonía, el equilibrio, lo que transmite la noción temporal es la ruptura de esa uniformidad para mostrar el cambio y la transformación.

La representación del espacio-tiempo es de carácter dialéctico, entre un elemento creador de orden y un elemento creador de caos. Para alcanzar esa complejidad es necesario poner en juego la cohesión, la armonía, el equilibrio con sus contrapuestos.

La Teoría de la Gestalt como paradigma clásico establece que la totalidad, la buena forma, la simplicidad son los principios fundamentales que debe contemplar la forma. Se basa en considerar el orden y la no contradicción como elementos principales. Esto hace que se pueda poner en cuestionamiento si el uso de los principios de la Gestalt resulta adecuado para lograr la complejidad antes mencionada.

Las fluctuaciones impredecibles con posibilidades variadas expresan mejor el no-equilibrio, que a su vez está más relacionado con el espacio-tiempo. El equilibrio carece de tiempo, es estático, inmóvil. En cambio el no-equilibrio genera cambio.

A mayor caos visual, mayor representación del binomio espacio-tiempo. La inestabilidad, la irregularidad, la asimetría proveen a la obra movimiento y con ello aparece representada la idea del tiempo. La complejidad, la fragmentación, la yuxtaposición, son características que permiten dar cuenta de espacios-tiempos múltiples. Mediante la sintaxis de estos elementos, que el ojo capta y el cerebro interpreta, se establece un nexo entre lo real y lo virtual.

Diferentes autores se han referido a las herramientas visuales para la representación del tiempo, por ejemplo Scott menciona las siguientes: el contraste, los colores sepia y pasteles para el pasado, los azules para el futuro y la textura táctil. Considera “la textura táctil

relacionada con la trama del tiempo, la textura visual transparente atraviesa el tiempo, lo opaco es lo presente”. (Scott, 1982, p. 129)

Arnheim establece que el equilibrio está relacionado con lo eterno y el desequilibrio con algo que va a suceder y que la dialéctica del tiempo se establece entre lo estable y lo móvil. Las direcciones indican velocidad o retroceso. Nos dice que podemos ver en las formas un relato temporal. La semejanza y la diferencia enlazan pasado y presente, mientras que el agrupamiento y la separación pueden indicar un relato temporal. (Arnheim, 1971)

Dondis muestra las diferentes formas en que puede representarse el caos y el orden. En el orden, el espacio y el tiempo son detenidos, estáticos, equilibrados; mientras que en el caos el espacio-tiempo es fluido, ambiguo y los límites se desvanecen. (Dondis, 2017)

## CAPÍTULO III

### LA PANDEMIA COMO HECHO DISRUPTIVO

## 1. HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO

En un intento de buscar hilos de pensamiento que permitan entramar una poética del tiempo en épocas de Pandemia y Post-Pandemia, se recurrió a las reflexiones de una serie de pensadores contemporáneos.

Lo primero que surge al decir contemporáneo es diferenciar entre ser actual y ser contemporáneo. Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* dice que “Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones” (2009, p. 18) . Lo antedicho no significa ser nostálgico, ya que no se puede huir del propio tiempo, porque como diría Borges, ser actual es una fatalidad.

Se tratará pues de “desembarbizar” la mente para dejarse imbuir por los aires de la Pandemia, pero al mismo tiempo mantener una distancia obligatoria reflexiva.

En lo cotidiano el tiempo percibido se relaciona con la presencia de un contenido, por ello se toma más conciencia del tiempo cuando éste se detiene. La Pandemia de Coronavirus fue una ocasión para experimentar un tiempo detenido, vacío pero a la vez oprimente.

Además la Pandemia puso a los individuos de cara frente a la muerte, cargando de significado el presente. El presente deja de ser aquello que huye sin rumbo y eso contribuye sin duda a establecer una poética, permite una narración

Se puede pensar que a partir de la Pandemia es posible construir un mundo diferente, que incluya una nueva visión de lo temporal. Como sostiene Jerome Bruner en *Realidad mental y mundos posibles*: “La percepción es, en un grado no especificable, un instrumento del mundo estructurado según nuestras expectativas” (1996, p. 56). A través del arte, de la ciencia y de la vida cotidiana se construye la “realidad”, no existe la percepción sin concepción, como no existe lo puro dado, ni el ojo inocente.

Para establecer una poética comprometida con el propio tiempo, es probable que haya que deshacerse de una concepción del tiempo como sumatoria infinita de instantes en fuga.

Uno de los pensadores que puede ayudar en ese sentido, es el filósofo coreano Byung-Chul Han. Este autor propone recuperar el dominio perdido sobre el tiempo a través de una demora contemplativa. Propone una *vita contemplativa* como praxis de la duración, de modo que el hacer humano no se degrade a pura actividad y trabajo. Mientras que la *vita activa* expulsa todo aquello que no sea actividad, la *vita contemplativa* permite el pensamiento profundo, donde hay lugar para lo ambiguo, lo indeterminado, lo complejo. Esta línea de pensamiento nos llevará a una estética basada en sentimientos que se tratarán de narrar artísticamente, en lugar de emociones fugaces

Es posible pensar que la Pandemia fue una oportunidad para “desacelerarse”. Hace ya unos años el grupo de pensadores del Grupo Doce<sup>10</sup> habían planteado lo siguiente en “*Desde el fragmento a la situación*”:

“... las condiciones de implicación de las estrategias de pensamiento y de intervención contemporáneas no son la fijación y la ausencia de movimiento sino la velocidad y la aceleración. Por esta razón, resulta necesario entrenar a las subjetividades en la desaceleración. Esto es, en los procedimientos capaces de marcar tiempo y espacio en el terreno fluido. Ahora bien, en tiempos de fluidez, desacelerar no es una operación meramente cuantitativa sino centralmente cualitativa. En definitiva, se trata de una operación que busca construir pausas en un ambiente veloz. Y en la velocidad neoliberal, la desaceleración sobreviene clave de la subjetivación contemporánea.” (2001, p. 30)

Darío Sztajnszrajber en su libro *Filosofía a Martillazos (2020)* propone que quizás sea necesario buscar otras versiones de la temporalidad: “formas más cualitativas, en el sentido de priorizar no el paso del tiempo como hecho productivo sino la vivencia concreta del tiempo” (p. 240). Esta forma de pensar el tiempo en modo no lineal, de tomar conciencia de estar viviendo el tiempo, es algo que quizás se puso más de manifiesto durante la Pandemia e influirá en gran parte de la producción de obra de este trabajo final.

Durante la Pandemia los oficialismos en gran parte del mundo no lograron retener el poder, quizás porque no lograron satisfacer la demanda de la población para acotar la incertidumbre. En ese sentido el Arte pueda aumentar su influencia, por poseer una mayor inventiva a la hora de desenvolverse en escenarios donde reina lo imprevisible. Es en la configuración del entorno de la Pandemia y la post-Pandemia que cobra relevancia el

---

<sup>10</sup> Grupo Doce: Es un grupo de intelectuales argentinos que elaboraron documentos de reflexión acerca de la realidad socio-política junto al historiador y filósofo Ignacio Lewkowitz

término “Metamodernismo”<sup>11</sup>, el cual pretende articular los desarrollos de la cultura contemporánea, más allá del posmodernismo. En lugar del prefijo pos que indica una separación de lo moderno, “meta” no supone corte sino participación. El metamodernismo no es un estilo, ni un movimiento, ni un programa estético, es un término que define una lógica cultural que tiene en su base una nueva estructura de pensamiento.

La Pandemia junto a otros acontecimientos globales como el cambio climático, el colapso financiero y la concentración de la riqueza, mostró que no todos son microrrelatos como postulaba el posmodernismo y que por otro lado existe un deseo colectivo de cambio.

La modernidad creía en fundamentos sólidos, en el progreso basado en la razón, la posmodernidad por el contrario, señalaba el derrumbe de la Verdad, desacreditaba la razón. Mientras que la modernidad se fundaba en los Grandes Relatos, la posmodernidad valoraba los microrrelatos, las particularidades, el multiculturalismo. Sin embargo esa visión que privilegia lo fragmentario frente a la totalidad recibirá un baldazo de agua fría con el derrumbe de las Torres Gemelas en el 2001. El fin de la polaridad EEUU-URSS no significó el fin de la historia como vaticinaban sus exégetas. Hubo acontecimientos importantes que cambiaron el mundo y la Pandemia fue uno de ellos. Al inicio de la Pandemia se suscitó un debate entre Slavoj Zizek y Byung-Chul Han. El primero afirmaba que el coronavirus había asestado un golpe mortal al capitalismo, mientras que el filósofo coreano sostuvo que ningún virus es capaz de hacer una revolución. Sin embargo Han confía que tras el virus venga una revolución humana que repense y restrinja el capitalismo destructivo.

Frente al posmodernismo que se caracterizó por la deconstrucción, el relativismo y el nihilismo, el metamodernismo se relaciona con el surgimiento de la sinceridad, la esperanza y el afecto. Como dicen Vermeulen y van den Akker, la oscilación del metamodernismo no debe considerarse como un equilibrio: “Más bien, es un péndulo que oscila entre innumerables polos. Cada vez que el entusiasmo metamoderno se inclina hacia el fanatismo,

---

<sup>11</sup> El término metamodernidad fue introducido por los teóricos holandeses Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker en un texto de Notes on Metamodernism, una webzine concebida como sitio académico y plataforma de investigación.

la gravedad lo empuja hacia la ironía; en el momento en que su ironía se inclina hacia la apatía, la gravedad la empuja hacia el entusiasmo”<sup>12</sup>

La Metamodernidad propone un retorno a la utopía y a una potenciación del Yo. No tiene la actitud conciliadora del posmodernismo, tiene como meta transformar la realidad, reconfigurar el orden social siempre cambiante. Se busca construir un nuevo tejido social que tenga en cuenta los registros sensibles de las personas. El arte debe sensibilizar respecto a las fallas del orden existente, desmonopolizar el saber y la verdad.

El metamodernismo es más bien descriptivo, intenta articular los desarrollos artísticos asociados con una estructura de sentimientos, carece del carácter prescriptivo propio de los manifiestos de las vanguardias. Sin embargo no desatiende la posibilidad de ir en pos de una búsqueda de la verdad, que ya se sabe, no es la Verdad con mayúsculas del Iluminismo. Plantea revalorizar la materialidad, la manualidad y la percepción sensorial, sumada a la importancia del concepto.

Si el posmodernismo se caracterizaba según Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, por su falta de profundidad y el ocaso de los afectos, al metamodernismo según Vermeulen y van der Akker, le es propio una nueva estructura del sentimiento, con una renovada sensibilidad romántica, junto a una revalorización del sujeto.

Mientras que el arte moderno apuntó al futuro y el posmoderno al pasado para resignificarlo, para el arte contemporáneo como dice Danto: “Toda la historia del arte está a su disposición” (1997, p. 27). Sin el fundamentalismo de los Grandes Relatos de la modernidad, ni el conformismo propio del posmodernismo, el arte contemporáneo puede visibilizar la estructura inestable de este mundo ambiguo y contradictorio, cuyo sentido resulta desconocido.

Ante la desmaterialización que proponía el minimalismo racional y atemporal de la imagen digital, se puede oponer lo material como metáfora del sujeto sometido a un desgaste irreversible. Frente al mundo líquido de Bauman o gaseoso de Michaud que configuran la

---

<sup>12</sup> T.Vermeulen y R.Van den Akker. Notes on Modernism,2015. Disponible en <[www.metamodernism.com](http://www.metamodernism.com)>



posmodernidad, se puede oponer la materia lentificando el tiempo acelerado, donde la huella no sea imperceptible. Recuperar la capacidad de percibir como base principal del pensar.

En los últimos tiempos el antiguo concepto de lo bello ligado a lo moral y basado en la duración y la constancia, fue sustituido por aquello que agrada, más relacionado con la moda y el consumo. Se trata entonces de recuperar lo bello como pura finalidad en sí misma, dejar estar a los objetos libres, sin querer poseerlos ni utilizarlos, invitando a una demora contemplativa.

Es necesario entender lo bello como algo velado, el valor de su negatividad, que se experimenta con su apariencia, no en su transparencia. No se trata de destruir la heterogeneidad de lo distinto para entregarla al consumo.

Como dice Byung-Chul Han en la Salvación de lo Bello, lo bello engendra un estado en que el tiempo se queda quieto, esa quietud se distingue de la percepción meramente sensible, hay un demorarse que permite la presencia de lo otro, de lo distinto. “La tarea del arte consiste en la salvación de lo otro, la salvación de lo bello es la salvación de lo distinto” (2018, p. 94)

Nietzsche sintéticamente habla de “La lenta flecha de la belleza” (2003, p. 135). La belleza es el acontecimiento de una relación que se sustrae al disfrute inmediato. Un encuentro con la obra no como mero ente sino como lugar en que acontece la verdad, según el decir de Heidegger.

La creciente estetización de lo cotidiano, con objetos de agrado pasajero, impide la experiencia de lo bello como lo vinculante, lo que funda duración. Cuando las personas se identifican con la fugacidad y lo efímero se atomiza su identidad. Hay que revitalizar la *vita contemplativa* para darle ritmo al flujo del tiempo. Es importante permitir el proceso narrativo para ganar en profundidad, porque sin un sostén todo se precipita, todo se amontona en el presente.

Un problema del arte basado en la tecnología es que tiende a recaer en la convención de relacionarlo con un parámetro de medida, en lugar de vincularse con el tiempo mismo. La tecnología permite distorsionar el tiempo; al dilatarlo o contraerlo puede elaborar

diferentes configuraciones que ponen de manifiesto un tiempo ligado a procesos automáticos, emancipado de la experiencia y que no se corresponde con el tiempo del sujeto.

Aunque los dispositivos tecnológicos permitan trastocar las diferentes temporalidades, se mantiene vigente la idea de un tiempo como flujo unidireccional e irreversible. Esa concepción impide controlar su transcurso y se vuelve una obsesión “ganar” tiempo o “hacerlo pasar”. Como anteriormente se ha mencionado, los gurúes de la tecnología, mediante la experiencia simultánea y la multiplicidad de posiciones, pretenden brindar un manejo autónomo del flujo temporal que es ficticio. De alguna forma se busca alterar la progresión lineal hipertrofiando el presente, haciendo que absorba tanto el pasado como el futuro.

Si bien la Pandemia ratificó las nociones de globalización del mundo que ya se imponían en los finales del siglo XX, mostró las especificidades de los territorios. Hasta los municipios lindantes pretendían dar cuenta de sus límites y de sus particulares formas de afrontar la situación.

El artista debe colaborar en la comprensión de su tiempo y durante la Pandemia se derrumbó la concepción temporal de un presente continuo casi inmóvil; a su vez la noción tan esquiva de la muerte por un afán de juventud eterna, se mostró con su cruda certeza.

Ante el hecho disruptivo de la Pandemia, cabe preguntarse si el arte puede hacer un aporte para recuperar una noción más humana de las coordenadas espacio-temporales. Preguntarse si es posible recuperar en lo espacial la materialidad de los objetos artísticos y en lo temporal la morosidad para la contemplación.

Actualmente el arte está emancipado de la función representativa de la naturaleza. Como los objetos artísticos han sido fabricados, lo que tiene que hacer es articular sentidos, brindar una definición de por qué se lo instala en un contexto determinado.

El arte material y el arte conceptual se enlazan, de tal forma que las obras son en sí mismas un registro del “hacer” en el tiempo y por lo tanto participan de una línea temporal. La materia a la que se recurre para hacer arte ya no son las tradicionales y participan de los mismos paradigmas de producción que cualquier otro objeto.

El capitalismo actual pretende un productivismo extremo que transforme toda la realidad en nada más que materia y energía. Como sostiene en una entrevista Nicolas Bourriaud<sup>13</sup>, “el capitalismo no tiene nada de materialista: por el contrario, su proyecto es “desrealizar” el mundo para transformarlo en productos financieros. El arte es una oposición a esta postura en la medida que los artistas hacen emerger la singularidad de cada objeto, desde ese punto de vista el arte material cobra sentido y pasa a ser un arte de resistencia” (Fontevecchia, 2021)

Una poética del tiempo incluiría la incidencia del tiempo en el sujeto, que se materializa cuando despliega las técnicas que dan forma a sus obras. En cada obra se puede percibir sus tiempos de ejecución, hay una percepción interna de los tiempos involucrados para realizarla. A su vez la obra debería abrirse para mostrar su propia subjetividad y de esa forma interpelar la perspectiva del tiempo del propio espectador. Poner en tensión el tiempo representado técnicamente con el tiempo subjetivo.

La tradición judeo-cristiana instaló la noción de un tiempo unidireccional, la modernidad le adjuntó una idea de progreso, de la cual, la posmodernidad descreyó. Los tiempos tecnológicos contemporáneos le infligieron un ritmo vertiginoso y atolondrado a ese devenir inexorable. ¿Es posible pensar en la Pandemia y post-Pandemia como un interregno, un período que puso en “pausa” a la humanidad y que le permita ir tras un ritmo que sea más adecuado a la escala del sujeto? ¿Podrá el arte contemporáneo acompañar en ésta búsqueda?

---

<sup>13</sup> La entrevista realizada por Jorge Fontevecchia fue publicada por Editorial Perfil en Abril de 2021

## 2. POÉTICAS DEL TIEMPO EN ARTISTAS ARGENTINOS CONTEMPORÁNEOS

La noción del tiempo anterior a la Pandemia se relacionaba con una idea de aceleración vertiginosa o de atolondramiento sin objetivos. Frente a ese panorama la morosidad propia de la producción pictórica parecía encontrarse en franca contradicción.

Sin embargo la Pandemia se impone en todo el mundo y con ella sobreviene el aislamiento obligatorio, la postergación de eventos, la paulatina desaceleración de la vida social.

Se propone en un principio el análisis de obras producidas durante la Pandemia por tres artistas argentinos contemporáneos, a la luz de las poéticas temporales que llevan implícitas.

### Marta Minujin<sup>14</sup>

“*Pandemia*” es una obra que Marta Minujin exhibe desde marzo a junio del 2021 en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), se trata de un lienzo de grandes dimensiones (260 x 210 cm). El hall del MNBA se convirtió en un excelente espacio de exposición durante la pandemia, ya que las obras colocadas allí pueden verse incluso sin acceder al Museo

Es una obra realizada durante el período del aislamiento, que la artista emprendió en mayo del 2020 y finalizó en marzo del 2021. La obra consiste en 22.600 tiras con pequeños cuadrados usando la típica escala de nueve valores (Blanco, negro y siete grises). Inicialmente pintó pequeñas telas con líneas paralelas negras, blancas y grises, que luego cortó generando una trama de cuadrados pequeños de dos o tres milímetros de lado.

Detrás del lienzo, la artista registró diversas anotaciones referidas al proceso de creación de la obra. La obra se completa con la proyección sobre el bastidor de una imagen de la misma trama. Además se exhibe un registro audiovisual sobre la realización de la obra y videos que Minujin compartió en sus redes sociales durante el proceso

---

<sup>14</sup> Se puede encontrar las obras de la artista a través de sus publicaciones en Instagram: @martaminujin

Si bien Marta Minujin es una representante del arte pop y en muchas de sus obras aparecen los colores flúor muy estridentes, en esta obra se limita al uso de los colores acromáticos.

El uso de blanco y negro aluden a un contraste, contraste que a su vez la artista recrea con sus comentarios acerca de la obra y el contexto, que van desde visiones apocalípticas a mensajes esperanzadores.

Marta Minujin había dicho: “Me siento presa. Voy hacer un cuadro gigante y terrorífico” y posteriormente: "esta es la única (obra) que va a terminar siendo negra, todo influenciado por lo que pasa, por la situación"<sup>15</sup>. Definió la pandemia como “la Tercera Guerra Mundial a través de un virus”. Escribió detrás de la obra: “El 11 de marzo recibí un golpe mortal y lo sobreviví”, refiriéndose a la muerte de su compañero, Juan Carlos “Bebe” Gómez Sabaini. Sin embargo detrás del lienzo también escribe: “Vivir en arte” (su famosa frase-consigna), “El arte me protege”, “A todos los que me siguieron en Instagram, me acompañaron, les dedico esta obra”. (Zorraquin, 2020)

La obra “*Pandemia*” puede ser analizada desde la perspectiva de una poética temporal:

Aunque compuesta de una sutil mezcla de blanco, negro y grises, la obra de lejos se percibe de un gris bastante parejo. Algo similar a lo que ocurre cuando se mira en perspectiva lo que significaron los días transcurridos en el encierro de la pandemia, que parecieran idénticos entre sí, homogéneos, pero que al ser analizados pormenorizadamente encierran sucesivos tramos de alegrías, llantos, expectativas y desencantos.

Se puede establecer un lazo con la obra de On Kawara, un artista contemporáneo que reflexiona sobre la temporalidad. Su obra “*One Millions Years*”<sup>16</sup> concibe a través de la

---

<sup>15</sup> Entrevista realizada por Azul Zorraquin para Maleva aparecida el 17 de abril de 2020,

<sup>16</sup> *One Millions years* de On Kawara: 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” y *One million years: Future* (1980-98) escrito en orden ascendente desde el año 1980 y dedicado “Para el último”. Ambas partes de la obra completan en total 20 tomos de 200 páginas ordenadas en sobres de plástico transparente empastados en cuero. Cada volumen contiene 100.000 años escritos a máquina. En cada hoja hay 500 años ordenados en 10 columnas regulares en que las cifras se leen horizontalmente de izquierda a derecha

numeración, un pasado y un futuro inalcanzable. Habla de un tiempo de la Naturaleza o un tiempo del Universo, que excede el tiempo de la humanidad.

En ambos casos existe un tiempo extendido de producción. El original escrito a mano en el caso de On Kawara y la minuciosa confección y pegado de las tiritas que hizo Minujin. En las dos obras aparece la dualidad entre lo material y lo temporal. En los dos casos se contempla un tiempo performático, la lectura a dos voces en la presentación de la obra de On Kawara<sup>17</sup> y la presentación de un video que registra la producción de “*Pandemia*”. Mientras que On Kawara utiliza un patrón numérico creciente o decreciente pero ordenado, Minujin utiliza tiritas sin patrones repetitivos. El primero intenta la posesión de un tiempo desbordante por lo excesivo, mientras que la artista argentina pone el énfasis en la importancia del acontecimiento espontáneo.

La obra de Minujin se relaciona también con otra obra de On Kawara: *I’m still alive*<sup>18</sup>. Ella permanentemente clama por un arte relacionado con la vida, la realización de su obra durante la Pandemia fue una forma que ella encontró de enviar ese mensaje a la sociedad: “Todavía estoy viva”. Hacer del hecho de estar viva un acontecimiento comunicable.

Hay otra obra de Kawara que problematiza el tiempo y es la serie “*Today*”<sup>19</sup>. Al igual que en el caso de Minujin, el gesto pictórico se limita a una mínima expresión (On Kawara solo coloca una fecha y Minujin tiritas). Se presentan como hitos que demarcan el paso del tiempo con la regularidad de la vida cotidiana, pero con la diferencia que marca la propia elaboración manual. Se puede decir que tanto las fechas como las tiras más que dar cuenta del acontecimiento, dan cuenta de sí mismas. A pesar de ser fechas calendarizadas, una vez realizadas la serie de Kawara carecen de tiempo, ya no miden su paso, sino que ponen en evidencia su transcurso, de la misma forma que lo hacen los paulatinos acúmulos de tiritas

---

<sup>17</sup> En la exposición “One Thousand Days One Million Years” de 1993, 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.

<sup>18</sup> Es una obra en dos formatos. La primera parte se compone de telegramas con el mensaje “todavía estoy vivo”, enviados intermitentemente desde 1970 a diversos amigos y personas relacionadas con el ámbito del arte. La segunda parte se realiza desde el 2009, mediante la cuenta de Twitter @on\_kawara, en la que diariamente se publica la frase “I AM STILL ALIVE #art”.

<sup>19</sup> La serie consiste en pinturas monocromas que representan en tono blanco los números y letras de la fecha del día de su propia realización, siempre con la misma tipografía. Los tamaños y colores eran variables. Cada pintura era guardada con un fragmento del diario local del día y el lugar de realización de la pintura.

sobre el lienzo de “*Pandemia*”. En los dos casos la repetición metódica de un procedimiento es un acto equivalente a la vivencia.

Otra obra que establece una poética del tiempo es “*1965/1 - ∞ de Opalka*”<sup>20</sup>. En este caso el autor registra el paso del tiempo en el que acontece la obra. Muestra la magnitud temporal con el crecimiento del número. Intenta sin éxito retener el paso del tiempo. Si bien hay un registro numérico, el tiempo no está en el número sino en la experiencia del proceso, al igual que en la obra de Minujin. Hay un pasado que deja una huella en el lienzo. Se involucra tanto el tiempo del autor como el tiempo de la obra. Desde el punto de vista visual, existen algunas de las obras de Opalka realizadas en fondo gris que guardan cierta similitud a la obra de Minujin. En ambos casos la obra está acompañada de registros de la producción (fotográficos y sonoros en Opalka, video en Minujin). Mientras Opalka marca en el título (símbolo de infinito) la imposibilidad de concretar esa proyección, la obra de Minujin tiene un marco temporal concreto, porque al fin de cuenta pretende actuar como una especie de conjuro contra la pandemia. Las últimas obras de Opalka de números en blanco sobre fondo en blanco, pretenden desmaterializar la pintura, donde el énfasis está puesto en el tiempo del proceso de realización, mostrando la inmaterialidad del tiempo. La propuesta de Minujin va hacia el lado de densificar el tiempo, mostrar con la carga de materia, lo arduo que fue atravesar este tiempo de pandemia.

### Felipe Noe<sup>21</sup>

El tema central que atraviesa toda la obra de Noe, tanto pictórica como escrita, es el Caos. ¿Por qué se puede considerar que tema se relaciona con una poética temporal?

En algunas entrevistas y en alguna parte de su bibliografía, Felipe Noe hace referencia a las nociones de Illya Prigogine sobre el universo. Frente a los que postulan que

---

<sup>20</sup> El artista a lo largo de su vida pintó con óleo blanco una numeración –desde el 1 hasta el 5.607.249-, las cifras fueron ordenadas consecutivamente en líneas horizontales desde la esquina superior izquierda, hasta el borde inferior derecho de cada una de las telas negras de 196 x 135 cm. Cada nueva pintura comenzaba con la numeración donde terminaba el anterior. Durante las sesiones de pintura, Opalka grababa el número que pintaba enunciándolo en voz alta, y al terminar el día fotografiaba su rostro en un fondo blanco, siempre de la misma manera. En 1972 Opalka empezó a aumentar la luminosidad de los grises de fondo en un 1%, aclarando paulatinamente la progresión de las obras y desde 2008 empezó a pintar en blanco sobre blanco.

<sup>21</sup> Se puede ver la obra del artista en su página oficial [luisfelipenoe.com](http://luisfelipenoe.com) o a través de Facebook como [noeyuyonoe](https://www.facebook.com/noeyuyonoe)

el aumento del desorden del universo conduce inexorablemente a su muerte térmica, este autor defiende otra postura diametralmente opuesta que contempla un porvenir abierto. La irreversibilidad es fuente de orden y creadora de organización. Se puede vincular al caos con la existencia de un tiempo creativo y por lo tanto la poética de Noe acerca del caos es también una poética de lo temporal.

En su libro *Antiestética* (1965), Noe ya proponía su idea del caos en cuanto a la creación artística y comenta en un reportaje: “Creo en el caos como la única verdad de hoy, me interesa la multiplicidad y oposición de estímulos, que el espectador haga la síntesis. Creo en la visión quebrada y en la ruptura del viejo concepto de unidad”<sup>22</sup>. A su vez asocia su noción de caos con la pandemia y dice lo siguiente: “El caos no tiene que ver con la actualidad; tiene que ver con la historia del mundo, del universo. El caos tiene más que ver con el verbo "ser" que con el verbo "estar". Es en sí mismo, no es una circunstancia. Lo que pasa es que en algunos momentos es más evidente. Hay momentos en que está disfrazado de tranquilidad y orden, pero está sucediendo latentemente siempre. Porque es un juego de estructuras que se intercambian y se interrelacionan. La pandemia no tiene que ver con esto, sino que simplemente es una cosa inesperada en ese acontecer caótico. Pero no es el caos en sí mismo, es una forma de manifestación del eterno caos. Lo que sorprende es que es absolutamente universal. Y en el mismo momento. El caos no es un concepto, es una vaga concepción que no tiene contrario. No asocio caos a desorden. Caos tiene algo que ver con la totalidad de lo inasible. Es la vida que nos constituye, en cierto modo, desde siempre. Cada uno vive dentro de eso inasible y se estructura a sí mismo de la manera que puede”. (Chatruc, 2020)

Durante el año 2021 se exhiben tres muestras en simultáneo en un proyecto compartido por las galerías Rubbers, Gachi Prieto y Jacques Martínez, denominado *Menoige a trois*. En la Galería Rubbers el artista presenta “*Dosmilveinte: el virus reina*”, una selección de las pinturas que estuvo realizando durante el aislamiento social obligatorio con motivo de la pandemia.

---

<sup>22</sup> Reportaje Celina Chatruc LN 6/9/2020 <https://www.lanacion.com.ar/cultura/luis-felipe-noe-la-pandemia-es-una-forma-de-manifestacion-del-eterno-caos-nid2438781/>



En la obra “*A cara tapada*” aparecen entre trazos y escenas irreales, una serie de figuras humanas con tapabocas. Conjugando un gran colorido con una línea caótica que recorre todo el cuadro, en la manera habitual que utiliza Noé en sus obras, los barbijos blancos establecen un ritmo que permite un recorrido diferente al de la línea. En el centro aparece una persona de negro, con lo cual presenta un mayor contraste con el tapaboca blanco. Tiene el rostro más trabajado que el resto y pareciera corresponderse con el del mismo artista. (Si hay algo difícil de tapar es el ego de un artista).

En “*¿Y después qué?*” hay una amenazadora ave de rapiña, un mundo que se desintegra y una persona a su lado. El ave podría simbolizar el poder que con su ambición destruye el planeta, ante la mirada azorada de un humano. Este a su vez se desintegra en numerosas líneas adoptando la forma que pareciera ser propia del universo que rodea al planeta. Cuerdas de energía superpuestas. ¿Y después qué? Volver al caos inicial pareciera responder.

En “*Agredidos*” una nube externa blanca se derrama, aparecen unos rostros rayados quizás como producto de esa nube que se descargó. Ser testigo de la pandemia, dar cuenta de este transcurso del tiempo tan especial. Esto es lo que pareciera querer mostrar Noé, como lo hace también en su obra “*Vivir cotidiano*”, dar cuenta que ha sido capaz de atravesar la desgracia y así surge en “*Dosmilveinte*” con su silueta de color tenue entre fantasmagóricas formas acromáticas.

### Jorge Macchi<sup>23</sup>

La obra de Jorge Macchi aborda muchas veces la poética de lo temporal. Su obra “*Match*” (2007) muestra un fósforo vertical y una especie de sombra donde el fósforo está quemado. Se puede leer como agujas de un reloj, pero de un reloj muy particular que no solo marca las horas sino que también dice que en el transcurso temporal, la vida se consume.

En su obra “*Monoblock*” (2003) utiliza páginas de avisos fúnebres donde se calaron todas las palabras y se agrupan conformando una estructura que se parece a un edificio de monoblock. Como dice María Gainza acerca de esa obra en *Una Vida Crítica*: “El nombre,

---

<sup>23</sup> Se puede ver la obra del artista en su página oficial [www.jorgemacchi.com](http://www.jorgemacchi.com)

el último hilo que sostiene a las personas en el mundo, se esfuma. Quedan unas grillas filiformes tiritando sobre la pared. Edificios, ciudades, cementerios que evocan el espectro escuálido de la existencia.” (2020, p. 124)

La instalación “Xyz” (2012) se trata de un video de un reloj proyectado sobre el ángulo inferior de una sala. El reloj está parado a las 4 y la aguja de los segundos está en el número 8. Como el video está proyectado en un rincón la aguja de las horas y el segundero coinciden con los límites de las paredes y el suelo, mientras que la aguja de los minutos coincide con el límite entre las dos paredes. El tiempo representado por el reloj y el espacio por los ejes de las coordenadas espaciales; tiempo y espacio las formas puras de la sensibilidad kantiana conviviendo en una sola imagen, condición de posibilidad de nuestra percepción del mundo.

Su obra *10:51* (2007) es un video en loop de un reloj proyectado en forma incompleta sobre la parte superior de una pared, las manecillas parecieran no poder avanzar porque son detenidas por el cielo raso. Una obra que genera cierta impaciencia y que muy bien podría representar en tiempos de pandemia ese tiempo ralentizado del encierro social obligatorio.

Durante el 2021 realizó un proyecto que se llama “*La catedral sumergida*” en el Musée Cantonal de Beaux Arts de Lausanne. Es una instalación visual y sonora que hace referencia a una ciudad cuyos habitantes viven en el vicio y reciben un tsunami como castigo divino. Hay una sensación de placidez, pese a la certeza de que algo malo ocurrió en el pasado

La obra realizada en tiempos de Pandemia se denomina “*Diario de la peste*” (2019), donde ciento diez sustantivos extraídos de los periódicos se ordenan alfabéticamente. Obviamente las palabras no han sido elegidas al azar, sirven para dar cuenta de este período tan especial de pandemia. La incertidumbre se entremezcla con la tragedia y la esperanza. Según manifiesta el artista en una entrevista para el diario La Nación<sup>24</sup>, “esta peste es consecuencia de nuestro tipo de vida”. (Zacharías, 2020)

---

<sup>24</sup> Entrevista de Maria Paula Zacharias La Nacion 04/12/2020 <https://www.lanacion.com.ar/cultura/jorge-macchi-esta-pestes-es-consecuencia-de-nuestro-tipo-de-vida-nid2464899/>

Un diario es una forma de contar vivencias, en este caso al utilizar solo un sustantivo resulta minimalista, pero actúa como un disparador para reflexionar sobre los sucesivos estados de ánimo que se han atravesado durante la pandemia.

La obra evidencia el transcurso del tiempo, muestra un pasado en el que se estuvo, en forma no calendarizada sino vivencial. No hay horas ni fechas, pero el título “Diario de la peste” resulta por demás elocuente para remitirnos a una temporalidad concreta.

#### Conclusiones sobre las obras de los tres artistas:

Se puede aventurar que la Pandemia condujo a un cambio en la noción del tiempo que fue interpretado por los tres artistas. La recuperación de un estado de quietud, la posibilidad de brindarse un tiempo para la contemplación, la demora para permitir la presencia de lo distinto, son elementos que atraviesan transversalmente las tres producciones artísticas analizadas.

En todas las realizaciones estudiadas conviven los mensajes apocalípticos con los esperanzadores. Merodea siempre en el pensamiento de los tres artistas la idea de achacar a la especie humana la existencia de la Pandemia, lamentablemente pareciera que las culpas son colectivas pero las salidas son más bien planteadas en forma individual.

Si bien existieron “zonas de contacto y simultaneidades”, parafraseando los términos utilizados por Andrea Giunta en *Contra el canon*, durante la Pandemia no habría operado tan eficazmente esa “imaginación comunicacional, informativa y cooperativa”, que la autora también menciona (2020). En lugar de proyectos de colaboración, más bien primó el trabajo individual en la fase estricta del encierro. ¿Cuál sería la razón? No pareciera que se hubiera tratado de ensayar una crítica a un mundo hipercomunicado ¿Sería que pese a la alternativa de la conexión digital, la misma no alcanza para reemplazar el despliegue creativo que se produce a partir del vínculo afectivo con el contacto persona a persona? Estos artistas argentinos, en pleno apogeo de las redes sociales, intentaron un salto sin red, hacia el vacío del propio ensimismamiento, para demostrar con la acrobacia de su pericia artística, que la función debe continuar.

Un aspecto que se puso en primer plano durante la Pandemia, fue la posibilidad cierta de la muerte. Esa muerte que carga de significado el presente se encuentra en el recorrido

de toda la obra producida en esos tiempos. Frente a la tensión de la muerte hay algo que une profundamente la producción de estos tres artistas y es la necesidad de “proclamarse vivos”, pese a la adversidad, pese a la soledad, pese a la Pandemia.

## CAPITULO IV

### PRODUCCIÓN DE OBRA PROPIA

## 1. SERIES RELACIONADAS CON DIFERENTES CONCEPCIONES DEL TIEMPO

### INTENTO FALLIDO: REPRESENTAR EL PENSAMIENTO ORIENTAL

En una primera propuesta del trabajo final se intentó incorporar una obra que reflejara el pensamiento oriental acerca del tiempo. A la luz de una reflexión posterior sobre la obra generada se puede considerar que se trató de un intento fallido.

El tema es que para realizar una poética del tiempo desde la perspectiva de un pensamiento oriental<sup>25</sup> (o al menos no rotundamente occidental), habría que imbuirse y hasta compartir las nociones del taoísmo y del budismo, por tratarse de las más generalizadas.

Resulta difícil porque mientras que desde occidente en general rige el principio de causalidad, el cual afirma que todo evento tiene una causa y un efecto, para el Tao ni los finales ni los principios tienen su causa. En el libro *La sabiduría de Chuang Se, Textos fundamentales del taoísmo* podemos leer en el capítulo *Todas las cosas son iguales* “Aquello surge de esto, pero esto también está causado exactamente por aquello. Ésta es la teoría de que esto y aquello han nacido juntos” (Hamill & Seaton, 2000, p. 38)

El pensamiento occidental parte del principio de no contradicción, el cual establece que las cosas son o no son. Según un orden lógico primario, nada puede ser y no ser al mismo tiempo. Esto genera un conflicto interesante desde el punto de vista artístico a la hora de plantear una concepción del tiempo, el cual es y no es en modo simultáneo. Ese conflicto no estaría presente en el pensamiento oriental. El taoísmo plantea que no existe una realidad inmutable y estática, sino que la misma está cambiando continuamente en un fluir infinito y que todo está compuesto por las fuerzas opuestas del yin y el yang, por lo cual no sería mayor inconveniente visualizar también al tiempo bajo esa óptica.

---

<sup>25</sup>Resulta siempre una simplificación hablar de “pensamiento oriental”. Si bien todas parten de la tradición del I-Ching y de los textos del Tao te King, existen al menos dos vertientes diferenciadas como el taoísmo y el confucianismo.

En el Budismo la noción del tiempo está basada en la doctrina de la impermanencia: todos los seres nacen, envejecen y mueren en ciclos que se repiten eternamente. Nada permanece igual en dos momentos consecutivos. La doctrina de la impermanencia a su vez, está ligada al concepto de “vacuidad” que niega la existencia independiente de los fenómenos del mundo. No existen las esencias, todo está inextricablemente relacionado con su entorno, lo cual garantiza que todo se transforme en un eterno devenir.

La obra que se realizó representaba un uroboro, un animal serpentiforme que engulle su propia cola y que simbolizaría de esa forma el ciclo eterno de las cosas. Sin embargo al utilizar la técnica de dripping, lo que se hizo es valorar el gesto procesual, el tiempo real del artista. Otorgarle énfasis al tiempo vital y acotado del artista, lejos de representar el pensamiento oriental, más bien parecería refutar lo eterno y recurrente.

En una obra de teatro denominada Shanghai, escrita y dirigida por el dramaturgo Juan José Muscari, hay un personaje que intenta recrear un restaurante chino utilizando unas lámparas de papel, para darle un “aire orientalón”. En definitiva se considera un intento fallido porque no se ha logrado un despojamiento de las categorías occidentales para representar la noción del tiempo oriental y al no poder traspasar cierto carácter impostado, lo único que se logró es hacer algo medio “orientalón”<sup>26</sup>.

## SERIE HERACLITANA

A los que entran en los mismos ríos, otras y distintas aguas fluyen continuamente (HERÁCLITO, 500 A.C.)

Las palabras del epígrafe constituyeron una inspiración para elaborar una obra donde se mostrara al ser humano participando de la naturaleza fluyente del río. Una obra que represente ese mundo del devenir permanente, donde el tiempo es el modo en que la realidad se expresa.

---

<sup>26</sup> Una alternativa que se analizó fue la de incluir la obra en una performance denominada “incapacidad de representar la otredad”, que consiste en utilizar calor radiante de una estufa para ir deshaciendo la cobertura de pintura asfáltica que cubre la tela, dejando al descubierto la pintura acrílica antigua que tenía el lienzo.

Obra Serie Heraclitana-Cuestiones técnicas: Se realizaron cuatro acuarelas sobre papel de gramaje 300 marca Schoellershammer, blanco natural con pulpa de esparto. Tamaño 35 x 25 cm. Se optó por la acuarela porque permite una imprimación de mayor sutileza sobre el soporte, más acorde con la idea de fluir que se pretende transmitir.



### SERIE BERGSONIANA

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo. (MARCEL PROUST. En busca del tiempo perdido. Primer Volumen: Por el camino de Swann. Capítulo II: El episodio de las magdalenas)

En las instancias previas a este trabajo final hubo un interrogante acerca de los modelos que inspiran la representación del tiempo en las artes pictóricas. La pregunta era cómo había influido en las vanguardias de principio del siglo XX las modernas teorías de la Física. Como ya se ha mencionado en el capítulo sobre la representación del tiempo en las artes pictóricas, no sin sorpresa se encontró que las teorías relativistas no tuvieron relevancia y si en cambio aparecía tanto en cubistas, surrealistas y abstractos, las referencias al pensamiento de Henri Bergson.

El interrogante por lo tanto pasó a ser, por qué este pensador había tenido un influjo tan importante en el movimiento vanguardista con sus reflexiones en torno al tiempo. ¿Acaso esto se debía a que su punto de vista filosófico en ese tema era más profundo y más complejo



del aportado por la Física Moderna? ¿Sería quizás que sus nociones sintonizaban mejor con el desarrollo de una poética de lo temporal?

Para Bergson el tiempo de la ciencia es un tiempo homogéneo, donde a un instante sin duración le sucede otro instante que tampoco dura; el movimiento es una serie de posiciones referidas al espacio. Se opone a pensar el tiempo espacialmente. El espacio es todo igual, es homogéneo y puede dividirse, fragmentarse y volverse a unir. En cambio el tiempo es heterogéneo, donde el momento presente se distingue del pasado y del porvenir, todo el tiempo. Es continuo e indivisible.

Incluso considera que tampoco la Teoría de la Relatividad ha introducido un gran cambio en la noción del tiempo, el cual sería una representación que se forja de la medida de un primer observador, otro observador en un sistema de referencia desplazado con relación al primero. La dilatación del tiempo, como la dislocación de la simultaneidad, ocurre siempre en el sistema ajeno, pero no para el habitante del sistema ajeno, sino para el habitante del propio.

Bergson introduce la noción de duración (*durée*) que constituye el núcleo de su filosofía y hace referencia al tiempo auténtico, al tiempo vivido. La persona es una temporalidad encarnada, no es, sino es siendo. Es un estar-se haciendo. Pareciera evidente que esta visión “personalizada” del tiempo, que se desprende de una visión “espacializada” del tiempo, resulta más compleja y prometedora a los fines de inspirar la creación artística.

Bergson afirma: “A quien se instala en el devenir, la duración se le aparece como la vida misma de las cosas, como la realidad fundamental. Las formas que la mente aísla y almacena en conceptos, no son entonces más que vistas tomadas sobre la realidad cambiante” (2007, p. 763)

Con su noción de la realidad en movimiento constante y donde la persona es siempre la misma, pero nunca es lo mismo, captando la fluencia del tiempo con una percepción

interior y profunda, ha sido muy inspiradora para los artistas que tuvieron contacto con sus ideas<sup>27</sup>.

En particular cuando Bergson describe la forma en que se evocan los recuerdos en el ser humano, quien no recuerda el pasado desde el presente sino que va desde el recuerdo a la percepción y establece un nexo de actualización a través de la memoria, influye en distintos artistas, como el caso de Proust que se menciona en el epígrafe<sup>28</sup>.

Para Bergson la inteligencia solo puede operar sobre lo estable de la realidad que es la materia y deja escapar lo esencial que es el movimiento, percibe la realidad con un método que denomina “cinematográfico”, es decir como yuxtaposición de instantes. Se requiere de la “Intuición” como método de conocimiento para captar como conciencia la realidad que fluye, en su esencia misma. También este concepto resulta especialmente atractivo para la emprender la tarea artística.

Como se ha visto, existen diversos ejes desde los cuales el pensamiento de Bergson resulta atractivo para encarar una poética artística enfocada en lo temporal. Sin embargo la dificultad de representar pictóricamente el flujo vital constituye una traba para expresar su pensamiento. Una obra bidimensional y estática, no pareciera la mejor forma de expresar la noción de fluencia.

Es por ello que se planteó como alternativa utilizar el dispositivo Instalación. En la misma los objetos no se exhiben en forma individual sino que ocupan un lugar determinado en relación con los otros objetos, se solicita al espectador que siga el vínculo entre los distintos estímulos perceptuales que se le presentan. El espacio se transforma según las relaciones que el visitante establece al recorrerlo. En ese recorrido hay una creación del tiempo, además del nexo conceptual que une los objetos, hay un nexo temporal. La posibilidad de que el espectador en forma activa recree coordenadas espacio-temporales, le brinda la posibilidad de reflexionar además de contemplar.

---

<sup>27</sup> Además de las referencias hechas sobre los cubistas y los surrealistas, para mayor profundización se sugiere leer la tesis doctoral: “Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo” de Antoni Mercader.

<sup>28</sup> En forma más prosaica, no podemos olvidar la evocación de un plato de la infancia que hace el personaje de Anton Ego en la película Ratatouille.

La propuesta técnica es la siguiente: En un cuarto oscuro, con una doble iluminación lateral cruzada, se ubican cuatro obras pictóricas colocadas a diferentes alturas y con distintos ángulos, unidas por retazos de tela que imitan la tela de araña. Por delante de las obras pictóricas, con una iluminación focalizada, se ubicará una vitrina con frascos que contienen distintos elementos aromáticos propios de una cocina (esencia de vainilla, albahaca fresca, canela, clavo de olor, chocolate). El recorrido se inicia con la percepción de los aromas de los frascos y luego con el recorrido de las pinturas entre las telas. Son tres pinturas en acrílico y una obra en tiza de colores, en bastidores de tela en formato vertical de 90x70 cm.

Se pretende mostrar cómo el pasado coexiste con la percepción del presente. La multiplicidad de formas, la experimentación de aromas, la combinación de luces y sombras con la textura de las telas que unen las pinturas, permite ensayar la duración que realiza la conciencia, en un rodeo que evoca desde la experiencia, el pasado. La textura textil referencia la compleja coordinación de la trama sináptica a la hora de evocar un recuerdo, pero a la vez la trama del tipo de tela araña, connota aquello que ha estado guarecido durante años.

La producción en medio de la Pandemia de cada una de las pinturas, pensadas ya desde el entorno de la Instalación, cobró una significación diferente. Fue el momento de recuperar olvidos y ausencias, agazapados en la memoria. Al intentar representar momentos vividos, cada imagen contiene la duración de los mismos. Como dice Bergson en *La evolución creadora*: “Para el artista que crea una imagen sacándola del fondo de su alma, el tiempo ya no es accesorio. No es un intervalo que se pueda alargar o acortar sin modificar el contenido. La duración de su trabajo forma parte integrante del mismo. Reducirla o dilatarla sería modificar a la vez la evolución psicológica que la llena y la invención que es su término” (2007, p. 784).

Como dice Boris Groys en *Topología del arte contemporáneo*: “cada instalación está hecha con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro”. (Groys, 2009). La intención fue recuperar una ambigua sensación de calidez con el carácter envolvente de

aromas de cocina y la actitud fría y distante de adultos ensimismados que nunca miran al niño-espectador.

Sostiene además Groyes que “La instalación artística es un no-lugar específico, y puede ser instalado en cualquier parte durante cualquier período de tiempo” (2016, p. 59). En plena Pandemia pareció atractivo pensar en una propuesta futura de Instalación, que uniera el medio que es el espacio, extrínseco y tan esquivo en ese momento, con imágenes que aportaban una sucesión intrínseca, evocando presencias y sobre todo, ausencias.



### SERIE HEIDEGGERIANA

El tiempo deberá ser sacado a luz y deberá ser concebido genuinamente como el horizonte de toda comprensión del ser y de todo modo de interpretarlo. (MARTIN HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*)

Martin Heidegger intenta establecer la relación íntima que existe entre el ser y el tiempo y para ello introduce el concepto de Dasein (ser-ahí). El Dasein es el ente que existe comprendiendo el ser y que se interroga por su sentido.

Expresa Heidegger en *Ser y Tiempo*: "El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo, de ser él mismo o de no serlo. Estas posibilidades las ha escogido el Dasein mismo, o ha ido a parar a ellas, o ha crecido ya siempre en ellas. La existencia es decidida sólo por cada Dasein mismo, sea tomándola en sus manos, sea dejándola perderse. La pregunta por la existencia ha de resolverse siempre y sólo mediante el existir mismo" (2003, p. 17)

El modo de ser propio del ser humano es la existencia, su ser es proyecto, tarea a realizar. En cambio a los entes no humanos el ser les es dado de forma cerrada y conclusa. El Dasein no es solo una presencia objetiva en el mundo, sino que mantiene un estado de apertura al mundo y al despliegue de oportunidades que éste le ofrece. Cae en un mundo que está previamente constituido, compartiendo ese destino con otros Dasein.

Sin embargo ese Dasein es el único ente en el mundo que se pregunta por el ser y esa pregunta se da en el tiempo<sup>29</sup>. El sentido del ser descansaría en el sentido del tiempo. Su característica propia es la de “poder ser”. No se halla predeterminado, está arrojado a sus propias posibilidades. Es un ser inconcluso, cuando muere no se completa, deja de ser.

En forma similar a lo que se analizó con Bergson, mantiene reparos acerca del tiempo considerado como parámetro para medir el movimiento y en *La concepción del tiempo*<sup>30</sup> afirma “toda medición del tiempo comporta reducir el tiempo a «cuánto»”, “una vez que se define el tiempo como tiempo del reloj, desaparece toda esperanza de alcanzar jamás su sentido originario” (1999, pp. 53,54)<sup>31</sup>

El Dasein no es un fenómeno ubicado en el tiempo, sino que es el tiempo mismo. Es la anticipación de su propio fin. La relación con el tiempo no es desde la medición, sino siendo tiempo, es decir “per-durando”.

Hasta aquí se ha hecho una breve reseña del pensamiento de Heidegger, pero lo que interesa a los fines de este trabajo final, es como sus ideas pueden servir de sustento para una poética del tiempo en tiempos de Pandemia. Si bien el ser humano en todo momento se orienta a lo por venir y se proyecta hacia las posibilidades futuras, nunca como en la Pandemia se le presentó la certeza de su propia finitud. Si vivir es una constante realización de posibilidades, con los límites propios de estar arrojados al mundo, la muerte es de todas las posibilidades la más propia, la que hace que los seres humanos sean como son. La muerte no es lo que provoca el final de la existencia humana, sino la posibilidad extrema de

---

<sup>29</sup> "Este ente que nosotros somos en cada caso y que, entre otras cosas, tiene la posibilidad de ser del preguntar, lo designamos terminológicamente como Dasein" M.HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, p10

<sup>30</sup> Heidegger, M. (1999). El concepto de tiempo J.A Escudero, trad. (Conferencia). Madrid : Trotta.

<sup>31</sup> Las modernas teorías de la física tampoco cambian el carácter parametral del espacio y del tiempo. Más allá de si hay una medición absoluta del tiempo o si cada medición deber ser relativa, es decir condicionada, se trata del tiempo medido en el sentido del uno-tras-otro de la secuencia de ahoras.(Interpretación basada en lo expresado en : Heidegger, M. (2013). *Seminarios de Zollikon*. A. Xolocotzi Yañez, trad. México: Herder.)

la misma existencia. Esa extrema posibilidad es una certeza caracterizada por una total indeterminación.

¿Cómo salir del agobio de las estadísticas de muertos provocadas por el Coronavirus? ¿Cómo encontrar certezas en un futuro que es indeterminado? En su horror ancestral hacia lo imprevisible, el ser humano acudió a soluciones diversas a través de la Magia, la Ciencia y la Religión. Los dados o los naipes han sabido ser dispositivos para consultar a los dioses con el fin de interpretar los hechos y vislumbrar el futuro. En especial, hay un tipo de cartomancia muy conocido que es el tarot, cuyos orígenes datan del siglo XIV. Se basa en la selección de cartas de una baraja especial, que luego son interpretadas según el orden o disposición en que han sido seleccionadas o repartidas.

La certeza de la finitud heideggeriana golpea en la cabeza, las pantallas televisivas desbordan de escrutinios mortuorios. ¿Cómo no acudir al arte, cómo no pensar en el juego, para evadirse de esa realidad? Surge entonces la idea del “Tarot Heideggeriano” para echar luz sobre nuestro destino. Fue así que se hizo una baraja de naipes de tarot que solo incluyen la carta número 13, símbolo de la Muerte. Se trata pues de un tarot infalible que predice con absoluta certeza nuestra temporalidad como finitud radical. ¡Después no digan que el arte no da respuesta a nuestros problemas cotidianos!

Serie Heideggeriana- Cuestiones técnicas: Se realizan 20 naipes de 9 x 14 cm, en papel de gramaje 180. En la parte trasera se imprimió con técnica offset, una misma imagen característica de los mazos de cartas. En la parte anterior se realizaron diversas imágenes relacionadas con la muerte, utilizando acrílicos. Las pinturas realizadas manualmente, se basan en imágenes ampliamente utilizadas en cartas de tarot o en diversas representaciones iconográficas de la muerte. Después de la impresión por detrás y la pintura por delante, se procedió a plastificarlas para que adoptaran el formato típico de un naipe.



Cara frontal

Serie completa

Cara trasera

### SERIE PRIGOGIANA

El caos posibilita la vida y la inteligencia. El nacimiento del Tiempo (Prigogine, 2012)

Ilya Prigogine<sup>32</sup> es uno de los pensadores que se eligieron para sustentar una poética del tiempo en épocas de Pandemia. ¿Cuál es la razón de esa elección? En primer lugar porque el concepto del tiempo es una de las temáticas que más investigó y en segundo lugar porque su enunciación de un “Caos creativo” es un concepto especialmente sugerente para

---

<sup>32</sup> Ilya Prigogine fue un físico-químico ruso galardonado en 1977 con el Premio Nobel de Química por sus investigaciones sobre estructuras disipativas en sistemas alejados del equilibrio. Estructuras disipativas pareciera ser un oxímoron, porque estructura se relaciona con un orden y lo disipativo con el desperdicio de energía propio del aumento de entropía y emparentado al desorden. Una de las temáticas sobre las que más investigó Prigogine fue sobre el concepto del tiempo, partiendo de una serie de preguntas: ¿Tiene el tiempo un inicio?, ¿Cómo apareció el tiempo en el universo?, ¿De dónde viene la perspectiva del antes y el después?, ¿Qué es la irreversibilidad?

la labor artística. Para aquellos que no creen en un orden subyacente del cosmos (principalmente de origen divino), pareciera que solo existe la alternativa de un desorden caótico que conduce a la desaparición del universo. Lo que postula Prigogine es que exista un porvenir abierto, donde a partir del caos se crea el orden. Como ya se ha comentado en este trabajo, parte de esas ideas han sido tomadas por Felipe “Yuyo” Noé para fundamentar alguna de sus obras.

Prigogine demuestra en sus estudios que la materia lejos del equilibrio puede formar estructuras a partir de reacciones caóticas y se vuelve sensible a los cambios del entorno, existiendo muchas evoluciones posibles, el tiempo asume un rol creativo y no pre-determinado. En cuanto a la Pandemia se podría pensar que no es en sí misma el caos, sino una cara más de ese devenir caótico, un acontecimiento que invita repensar nuevos órdenes posibles.

La señora Ph(i)NK<sub>o</sub>: Cuestiones técnicas: Es un lienzo de 90x70 cm con mezclas de óleos y acrílico. El personaje central fue realizado con óleo para darle carga material y el acrílico fue utilizado por encima para hacer una especie de veladura que refleje la materia que se iba expandiendo a partir del Big Bang.



Se trata de un personaje de un cuento de Italo Calvino “Todos en un punto” de la colección de cuentos “Las Cosmicómicas”. Es una mujer ubicada en el punto previo del Big Bang que al manifestar su deseo de amasar unos tallarines, crea el espacio del universo.



Según Prigogine en el universo hubo una transformación irreversible de otro estado físico anterior, que condujo a una ruptura de la simetría temporal y de ese modo fue que apareció la diferencia entre pasado y futuro. Esta obra toma la idea que “nuestro tiempo” se crea a la par de “nuestro universo”.

Hay una metáfora en el cuento de Calvino que no se debería soslayar, al describir un mundo que nace del hacer de las manos de la mujer, pero a la vez de su amor por los demás. Ese amor como legitimación del otro, se reivindica en la propuesta pictórica, al mostrar no solo un mundo físico que nace, sino también una constelación de relaciones simbólicas que constituyen lo humano.

El punto incómodo: Cuestiones técnicas: Cuadro abstracto de 100x100 cm en acrílico sobre lienzo.



En este caso el desafío que se planteó era el de representar el desequilibrio en primer lugar y a partir de allí la posibilidad de un surgimiento de formas. Se analizaron las leyes de la Gestalt y algunas nociones que brinda la teoría del lenguaje visual y se llegó a la conclusión que una manera de representar la asimetría era ubicando un punto en el cuadro, en un lugar que se leyera como “incómodo”. Esto se podía lograr si no se colocaba exactamente en el centro, pero a la vez tampoco se generaba una clara tensión hacia un extremo. En torno de ese centro descentrado, a partir de ese vórtice fallido, se podría empezar a trabajar la aparición de diversas formas ordenadamente caóticas o desordenadamente caóticas.

Orden y caos, demasiado humanos: Cuestiones técnicas: Es una pintura de 100x100 cm realizada en acrílico y pintura asfáltica sobre lienzo.



Si según Prigogine el futuro del universo es imposible de determinar, la presencia humana no lo hace más previsible porque tanto orden como caos se aúnan en su obrar. Junto a las siluetas de edificios construidos por el humano, aparecen ruinas también provocadas por el mismo humano (Se tomaron como referencia ruinas de la Amia, de las torres gemelas y de edificios bombardeados de Siria).

En un universo donde predomina la energía sobre la materia, en lugar de la muerte térmica por el aumento sistemático de la entropía, es posible que se produzca un aumento de la complejidad, con aparición de nuevas estructuras a nivel microscópico y macroscópico, en constante transformación. Lo que marcaría la aparición de la materia es el signo de la flecha del tiempo. La aparición de la vida y su complejización llevan al advenimiento del ser humano, sin embargo el mismo no es responsable de la perspectiva del antes y del después, el tiempo es irreversible pero no es una ilusión, está ligada a la estructura del espacio-tiempo.

La convivencia no dicotómica ni binaria, entre control y descontrol, entre orden y caos, que puede existir en la naturaleza pero que también hacen a la profunda esencia humana, es

lo que se ha intentado transmitir en el cuadro<sup>33</sup>. El fantasma de la autodestrucción humana como posibilidad de un futuro que está abierto a múltiples posibilidades, es algo que también se pretende transmitir en la imagen pictórica. Los hechos irreversibles que condujeron a la Pandemia y escaparon al control humano (más allá de toda hipótesis conspiranoica) podrían servir para reflexionar sobre la posibilidad humana de sumarle creación y no destrucción al universo.

## 2. SERIE DE LA PANDEMIA

SERIE: “NO ESENCIALES”, Seres que habitan el no-tiempo

Una de las tantas cuestiones que planteó la Pandemia de Covid-19 fue la división de la sociedad entre “Esenciales” y “No esenciales”. De pronto la sociedad tomó conciencia que algunas actividades, no necesariamente la mejor remuneradas, eran esenciales.

Rastreando en la etimología del término “esencia”, se puede observar que la palabra está compuesta por el verbo *esse* (ser), el sufijo *nt* que indica agente y el sufijo *ia* que indica cualidad. En la palabra esencial se agrega el sufijo *al* que indica relativo, concerniente o perteneciente a. Sería entonces un adjetivo relativo a aquél que tiene la cualidad de ser. Según el diccionario sus sinónimos son imprescindible, sustancial, principal. En el contexto de la Pandemia, los “esenciales” serían aquellos que tienen a su cargo la salud, la seguridad y la venta de los bienes de consumo primario.

Por otro lado están los “no esenciales”, de una categoría menor incluso a la de los ausentes, que según el prefijo *ab* serían los que están, pero en otro lado. En cambio los no esenciales, carecerían de la cualidad de ser, no pertenecen a la realidad, habitan un no-tiempo, aunque paradójicamente en el enclaustrado de la Pandemia, parecían disponer de “todo el tiempo del mundo”.

Si se avanza aún más entre los excluidos de la realidad y del tiempo, se llega a los territorios marginales donde habitan los ancianos y jubilados. En una sociedad donde la existencia está justificada por la productividad, sus vidas transcurren en un no-tiempo, por fuera del dispositivo lineal y cuantificado del tiempo, propio del capitalismo.

---

<sup>33</sup> Hubo una primera intención de desparramar sobre cuadro pintura asfáltica, para que luego con una fuente de calor cercana (estufa), la misma comenzara a fluir produciendo cambios con el paso del tiempo. Se trata de una experimentación que queda pendiente para otra oportunidad.

Esta sub-clase de “no esenciales” suma el estigma de no ser productivos, el hecho de haber sido los más afectados por la letalidad del virus. Existiría la tentación de denominarlos “descartables”, si no fuera por el hecho que la Pandemia ha vuelto positiva la connotación del término, desde el momento que los materiales descartables como agujas, jeringas, hisopos y barbijos, se convirtieron en elementos muy necesarios y demandados.

A través de esta serie denominada: “NO ESENCIALES”, escrita en mayúscula como expresando un grito ahogado, se pretende dar cuenta de esa franja de la sociedad que debió permanecer recluida. Esos seres debieron afrontar una especie de prolongado letargo donde el tiempo se dilataba en jornadas interminables, pero con la sensación paradójica de que su tiempo de vida, se iba reduciendo día a día.

Cuestiones técnicas: La serie se realizó utilizando como soporte hojas de papel madera de tamaño 70x50 cm y recurriendo a una técnica mixta de acrílico y grafito. Se empleó una paleta de colores quebrados y con desaturaciones al tinte (con blanco). Se incorpora además una obra en formato no convencional (puerta de madera) pintada con acrílico de 140x80 cm.

Si bien el motivo artístico es el retrato de adultos mayores, en algunos casos se le ha dado importancia visual a las rejas de los balcones, las que ayudan a caracterizar al personaje y actúan como un señalamiento de esa brecha entre lo interior y lo exterior. El tipo de paleta utilizada tuvo como objetivo poner de manifiesto pictóricamente la característica de ese aislamiento social obligatorio en adultos mayores no esenciales, sin pinceladas expresivas ni colores saturados, sino por el contrario con colores quebrados y adormecidos por el blanco. La idea era mostrar a los personajes en ese período marcado por la soledad y la espera, algunos con más calma, otros con más tensión, todos aguardando un futuro incierto, en esos largos tiempos de permanencia en sus hogares, atisbando a través de los balcones, una realidad que hace rato ya no los incluye.



### 3. ARTE HIPER-SITUADO

Existe en el arte contemporáneo una serie de propuestas artísticas que plantean superar el tiempo con espacios hiper-llenos, un agobio material que quita el oxígeno y no permite que se desarrolle el tiempo. Es lo que sucede con la obra *Compresion* de Cesar o con las acumulaciones de Arman. Hay obras que utilizan el acúmulo material para reflexionar sobre el transcurso del tiempo, como es el caso de la instalación de Gonzalez Torres con 175 libras de caramelos amontonados y la de Wei Wei con cien toneladas de semillas de girasol realizadas en cerámica.

Sin embargo dentro del arte contemporáneo prevalecen las propuestas que tienden a la desmaterialización, como forma de superar el tiempo. En algún momento Duchamps introdujo el concepto de “infraleve”, que es una manera de llamar la atención sobre aquello que ocurre sin ser advertido pero que no deja de tener efecto sobre lo real.

La obra de Pistoletto llamada “*Metro cúbico de infinito*” (1966) es un cubo de un metro cúbico compuesta de seis espejos cuyas caras miran hacia adentro. Lo finito se multiplica hasta el infinito en los múltiples reflejos que ocurren en el espacio cerrado sin que se pueda ver. Finalmente la obra está pensada para romperse, al estallar en fragmentos el espectador puede reflejarse pero lo que ve ya no es el reflejo infinito que existía en la obra. El Absoluto no puede ser construido en el reflejo de la conciencia que es fragmentaria, pero vuelto hacia adentro jamás logrará verse.

Entre obras que tiende a la desmaterialización se pueden mencionar los dos cuadros en blanco de Jean Haaning titulados “*Coge el dinero y corre*”, que fueron encargados por el Museo de Arte Contemporáneo Kunsten de Dinamarca<sup>34</sup>.

Otro ejemplo es el del artista Bruno Jakob que se basa en la premisa de que las imágenes no necesitan ser visibles para ser reales. Utiliza diferentes aguas o vapor para dibujar sobre lienzos, papeles o paredes. Según expresa el artista, se vale de “energía”, “ondas cerebrales” o “amor” en lugar de pigmentos. Exhibió en la Bienal de Venecia su obra *Breath* (2010-2011) que estaba compuesta por siete partes, seis de las cuales estaban instaladas en el Arsenale y

---

<sup>34</sup> Hay un reclamo por parte del museo porque había desembolsado cierta suma de dinero en forma de adelanto.

en el Pabellón Principal, mientras que la séptima permanecía “conservada” en la mente del artista.

Mucho más acá en el tiempo, aparece una obra que alude claramente al vacío y es la presentada en 2021 por Salvatore Garau bautizada “*Io Sono*”; la cual se ha vendido en formato NFT<sup>35</sup> (token no fungible). Es una escultura inmaterial que no existe más que en la mente del autor. Garau sostiene que “El vacío no es más que un espacio lleno de energía, y aunque lo vaciemos y no quede nada, según el principio de incertidumbre de Heisenberg, ese nada tiene un peso. Por tanto, tiene energía que se condensa y se transforma en partículas, es decir, en nosotros”. El intento de legitimación a través de un principio científico que no tiene nada que ver con lo que pretende argumentar, podría hacer dudar de las verdaderas intenciones del autor.

Los pensadores relacionados con la posmodernidad recurren en varias ocasiones a títulos que metaforizan los estados de agregación de la materia: “*Todo lo sólido se desvanece en el aire*” de Marshall Berman (aunque la frase proviene de Marx), “*La modernidad líquida*” de Zygmunt Bauman, el “*Arte en Estado Gaseoso*” de Yves Michaud.

Berman considera a la modernidad como una vorágine en perpetua desintegración, donde todo se percibe como cambiante y lo sólido se derrumba. Bauman describe una modernidad flexible que se contrapone a un mundo sólido, estable y repetitivo, que estaba lleno de certezas. Las relaciones humanas se vuelven transitorias, volátiles, descomprometidas en una sociedad cambiante y cada vez más imprevisible. Michaud habla de un mundo actual paradójico donde se ha estetizado la cotidianeidad, a pesar de haber cada vez menos obras de arte. Según este autor el arte se volatilizó, dejando lugar a un mundo de belleza difusa y profusa. Desapareció la obra como objeto de la experiencia estética, la misma fue reemplazada por dispositivos y procedimientos generadores de efectos que producen la experiencia del arte.

Al contrario de lo que ocurre en la ciencia física, donde sólido, líquido y gaseoso siguen siendo formas que adquiere la materia en sus distintos estados de agregación, subyace en

---

<sup>35</sup> En el certificado de garantía que recibe el comprador, firmado y sellado por el artista, se detallan las instrucciones para ubicar “la obra”.

estos pensadores la idea que estos cambios que comienzan con el derrumbe de lo sólido, pasando a lo líquido y después a lo gaseoso, implican una evolución que conduce a la desmaterialización.

En continuación con estas metáforas sobre el estado de agregación de la materia, se podría especular con un arte “plasma”<sup>36</sup>. Como este devenir progresivo que adopta la materia depende fundamentalmente de la energía cinética promedio de sus partículas (cuyo parámetro físico estadístico es la Temperatura), se trataría de un arte hiper-cinético. ¿En qué se parece y en qué se diferenciaría este “arte plasma” del arte volatilizado que describe Michaud? Al igual que en el arte gaseoso se licuaría la obra como objeto y existiría una proliferación de efectos que conducen a la experiencia artística. La diferencia radicaría en la extrema velocidad con las que se establecen las conexiones de esas experiencias; impidiendo lazos estables y manteniendo tanto la obra, los artistas y los espectadores, un estado de máxima excitación. No habría interacciones binarias del tipo artista-obra, obra-espectador o espectador-artista, sino una interacción colectiva sin importar las distancias, donde los conceptos e ideas fluirían intercambiándose en forma instantánea. Lo comunicable unificaría las caóticas divergencias artísticas.

Lucy Lippard y John Chandler en el artículo *“The dematerialization of art”* destacan que el arte luego de abordar lo emocional da lugar a lo mental y conceptual. Pierde el interés por los soportes físicos o materiales de la obra. Se extiende la idea del arte como idea y como acción, que desembocaría en los conceptualismos, los accionismos o las performances. Surge la discusión si el proceso de “desmaterialización” no significa “inmaterialización”, porque en todas las obras existe siempre un objeto físico. Esa desmaterialización se proponía eludir la institución-arte utilizando además espacios no convencionales para su exhibición. La intención de promover modos diferentes de circulación y percepción de la obra, terminó cayendo en los medios masivos de comunicación.

---

<sup>36</sup> El plasma es el cuarto estado de agregación de la materia (sólido-líquido-gaseoso-plasma. El plasma es similar al estado gaseoso, pero en él las partículas están eléctricamente cargadas (ionizadas). Al igual que el gas no posee ni forma, ni volumen definido. Es la forma en que se encuentra principalmente la materia en las estrellas.



Con la inclusión de las nuevas tecnologías se asoció la desmaterialización a lo virtual aunque en realidad lo virtual no carece de soporte físico. No puede darse ninguna manifestación totalmente desmaterializada porque la inmaterialidad no existe más que como idea. En este tipo de manifestaciones artísticas se pretendió excluir en un primer momento la documentación de la misma, ya que esto requería utilizar determinado soporte físico donde realizar el registro. Incluso aunque solo se recurriera a la palabra hablada no puede obviarse un cuerpo físico. Aun así se requiere lo sensible que se asienta sobre lo corpóreo.

Es posible poner todo en cuestionamiento, el estatuto de la imagen que no es propiamente real sino una representación de lo real, con lo cual las nociones de objetividad y realidad de la misma se vuelven inconsistentes. También se puede poner en duda la propia percepción, puesto que lo que se hace visible a través de la vista, no es una percepción directa de lo real sino una información legible por el cerebro. Siempre se tiene una experiencia mediada del mundo; la información que llega al cerebro depende en gran parte del funcionamiento fisiológico del organismo que percibe.

La única alternativa para la inmaterialidad de una obra de arte es cortando con toda transmisión y que el hecho artístico permanezca en la mente de quien la ideó (Ver anteriormente lo mencionado de la obra de Bruno Jakob), con la consecuencia de que no habría constancia de su existencia.

Estética del acúmulo: Cuestiones técnicas: Acrílico y pintura asfáltica sobre madera de 100x100 cm, listones de papel de escenografía pintados con acrílico que completan la obra a un tamaño de 150 x 150 cm. Obra emplazada sobre la pared de una planta de estacionamiento con un código QR adjunto que permite visualizar la estructura que sirvió de referencia a la obra y su geolocalización. La obra se “completa” con una plantilla con código QR ubicada en el lugar frente a las vías donde se alcanza a observar dicha estructura y que permite ver la obra emplazada, también junto a su geolocalización.

Cuando se hizo el emplazamiento de la obra, por la característica del soporte se necesitó atornillar la misma a la pared. Una opción fue disimular la presencia de los tornillos tapándolos con pintura. Sin embargo se consideró que aportaba más al sentido de la obra el hecho que estuviera con contundencia afirmada en su lugar específico, realmente atornillada.

Al pensar la elaboración de esta obra, se consideró la posibilidad de realizar un conjunto de obras que tuvieran como disparador común las imágenes de trastos acumulados en diversos lugares de la ciudad de Cipolletti. En recorrida por barrios no precisamente turísticos es posible encontrarse con objetos acopiados en forma desordenada, que han dejado momentáneamente de ser utensilios. Los mismos pueden ser observados en su conjunto bajo una mirada estética y servir de disparadores para representaciones pictóricas. Esos acúmulos de objetos pueden concebirse como una metáfora del tiempo de vida: Una suma caótica de vivencias y emociones que se resisten a ser valoradas como bellas o como útiles. Trastos amontonados revelando el paso del tiempo y que a la espera de una función más apta, bien pueden convertirse en modelos para representar una poética del tiempo. Se trataría de representar el tiempo esquivo mediante un alarde de puro espacio. Un exceso de materialidad en la carencia, un horror vacui de la pobreza, un barroco de la indigencia. Mostrar un espacio sobre-determinado, un exceso de estímulo de la coseidad, que permita trasuntar el tiempo transcurrido para el acúmulo, como así también el necesario para la producción e instalación de la obra

La obra artística propuesta iría a contramano de tanta “levedad” posmoderna, porque se relaciona con una materialidad hiper-situada. Sin embargo el uso de los códigos QR permiten un juego de dislocación espacial.

La experiencia estética en esta obra implica la posibilidad de un recorrido virtual-real en simultáneo. Se puede ver la obra y al mismo tiempo a partir del código QR ver el lugar que sirvió de imagen disparadora y por otro lado se puede ir a ese mismo lugar y ver a través del código QR que colocó en un poste frente al mismo, la obra emplazada.

Se puede decir que en ese ir y volver, volver e ir, al que se le suma los datos de geolocalización, hay una referencia sobredeterminada del Espacio que rompe con la causalidad. De alguna forma se aniquila el tiempo convencional, en un espacio que oscila entre lo virtual y lo real. Esta duplicación de la mirada se constituye como una poética del tiempo que se concreta en una experiencia visual en modo de presente. La obra no es una representación mimética del lugar que se tomó como referencia, de forma tal que no constituye el presente de una presencia, sino el presente de una presentación.

Esta obra en conjunto establece una dialéctica del lugar, el emplazamiento de la obra está en un sitio al cual el espectador se puede acercar, en un lugar interior y cerrado, mientras que el referente está lejano, hacia afuera y en un lugar abierto. Esta dislocación del lugar rompe con la certeza del espacio, la obra misma material como objeto deja también de ser un soporte de certeza y participa del devenir del tiempo. A su vez la opción de utilizar el código QR para ver la imagen alternativa, produce una dialéctica entre lo que aparece y lo que desaparece, en un ritmo ambiguo que invita a la incertidumbre.



#### 4. ARTE MICROSCÓPICO Y ARTE MICROBIOLÓGICO

Una alternativa para establecer una poética del tiempo en obras pictóricas, es ir tras la búsqueda de maneras que conviertan a la obra misma en un acontecer, no ya con un tiempo acotado a la producción de la obra, sino en un tiempo abierto al propio transcurso de la misma.

En *desnudo bajando una escalera* de Duchamp, o en las obras de los futuristas que descomponen en múltiples facetas el movimiento, existe una idea de transcurso del tiempo,

pero el énfasis está puesto en la espacialidad del movimiento. La poética que se intenta concebir busca hacer hincapié no en un estado inicial y un estado final, sino en el devenir mismo. El uso de materiales perecederos ha sido una forma que el arte ha encontrado para demostrar ese devenir. En un trabajo que se realizara durante el cursado de la cátedra Metodología de la Licenciatura en Artes Visuales, se hace un pormenorizado relevamiento de la utilización específicamente de alimentos en la producción de obras de arte (Martinez, 2019). Como se describe en el trabajo, el alimento como material perecedero se lo utiliza relacionado con diferentes significaciones además de la finitud, mutabilidad y transcurso del tiempo<sup>37</sup>.

En el plano de las artes plásticas se puede mencionar la obra de Daniel Spoerri con sus *tableaux pieges*. Se trata de tablas que llevan pegados platos, cubiertos y restos de comida, como testigos de lo consumido y de lo pasado. En la Argentina el grupo Mondongo recurrió a fiambres y quesos para su serie “*carne*” y galletitas para su “*serie negra*”<sup>38</sup>.

El problema de apelar a la putrefacción de la materia orgánica es que requiere de un proceso de preservación con resinas epoxi<sup>39</sup>. Es por ello que surge la idea de apelar a procesos de transformación de la obra que no impliquen la putrefacción. Ante la pregunta acerca de cuáles podrían ser los fenómenos que permitieran una transformación de la obra pictórica, se pensó en tres alternativas.

La primera alternativa que se barajó fue la de difusión de colorantes mediante uso de solventes. Si bien en este caso hay un estado inicial y otro final bastante definido, lo interesante es la deriva aleatoria que permite la formación de imágenes azarosas.

La segunda posibilidad era recurrir a reacciones de corrosión, un fenómeno dependiente de la presencia de pigmentos minerales, para lograr que las imágenes cambiaran de color y textura con el paso del tiempo.

---

<sup>37</sup> Otras significaciones se relacionan con el poder, con el consumismo, el sexo y la cultura.

<sup>38</sup> Mondongo es un colectivo de artistas, integrado actualmente por Juliana Laffitte y Manuel Mendanha.

<sup>39</sup> El grupo Mondongo utilizó resinas poliéster y sus obras de la muestra “Esa boca tan grande” tuvieron que ser salvadas de la descomposición, generando un conflicto entre curadores y compradores de obras

Por último se pensó en incluir procesos biológicos que transformaran ciertas imágenes originales.

## VANITAS DE LAS VANITAS

Vanitas de las Vanitas  
Sin embargo, es preciso que confieses  
De átomos insensibles ser formados  
Todos los cuerpos que de sentimiento  
Están dotados...

Si la naturaleza creadora  
No acostumbrase a reducir los seres  
A sus mínimas partes, no podría  
Rehacer unos de otros, destruidos  
(LUCRECIO, RERUM NATURA, Siglo I A.C.)

Las Vanitas es un género artístico que pretende mostrarnos la brevedad de la existencia. La palabra vanitas significa vanidad y proviene de vanus, “vacío”. Se trata de un subgénero del bodegón, pero en estas obras aparecen símbolos que expresan la caducidad del tiempo y de las cosas terrenales, siendo los cráneos uno de los elementos más comunes. En algunos casos se muestran frases como: memento mori (recuerda que morirás), tempus fugit (el tiempo huye) o nascendo morimur (así como nacemos, morimos).

Si bien las Vanitas surgieron con un objetivo moralizante, que era el de preparar el alma para una vida eterna con la idea de la resurrección, se convirtió luego en un modo de advertencia laica sobre la perentoriedad de la existencia.

La difusión de colorantes es un fenómeno que se da en el tiempo y se utilizó en la serie “Vanitas de las Vanitas”. Es una serie de imágenes microscópicas realizadas en tinta y que representan cráneos que se van disolviendo por la acción de solventes. A pesar de tener un carácter temporal, visualmente se encuentra acotado en el tiempo, ya que en algún momento se dejan de percibir los cambios internos. Eso condujo a la necesidad de establecer un registro fotográfico primero y luego en formato de video.

### Cuestiones técnicas:

Se utilizó un microscopio marca Carl Zeiss, con objetivo 4x y ocular 10x, lo que da un aumento 40x. Para los dibujos de los cráneos se partió de una mancha de tinta sobre un

portaobjetos a la cual se le fue haciendo una especie de decapado utilizando puntas de aguja y tubos capilares, buscando lograr la forma de la calavera.

Se probaron tintas de marcadores permanentes, para pizarra y biromes. Se descarta en las primeras pruebas la tinta de birome porque queda el trazo de la bolilla y eso le quita definición al dibujo. En segundo lugar se descarta la tinta de marcadores permanentes porque al decapar, la tinta se sale en forma de partículas demasiado gruesas, quitándole precisión al dibujo. Esto probablemente sucede por el alto contenido de aglutinantes y la presencia de resinas adherentes que tiene la tinta de marcadores permanentes.

Se hizo una prueba con sangre que tampoco prosperó porque una vez fijada en el portaobjeto, queda demasiado adherida y al pretender hacer un barrido con elementos punzantes, se desprenden bloques demasiado voluminosos.

Se encontró que la tinta de marcadores para pizarra era la más adecuada para lograr un dibujo mejor terminado. Se optó por la tinta negra porque brinda un mejor contraste y porque además esa tinta tuvo un mejor comportamiento en la segunda fase, que consistía en disolver la figura con algún solvente.

En esta segunda fase surgió una dificultad; si se utilizaba alcohol la disolución era demasiado rápida como para hacer un registro. Se fue probando con distintas concentraciones de alcohol, pero no se lograba el resultado esperado. Hubo un comportamiento de tipo “todo o nada”, a concentraciones bajas de alcohol no se disolvía y cuando se aumentaba la concentración, abruptamente se disolvía. Después de varios intentos apareció la idea de rodear el dibujo con un hilo absorbente, empapar de agua la imagen y luego ir colocando alcohol 96% rodeando el hilo. De esa forma se estableció un gradiente creciente de alcohol que permitía hacer un registro de las imágenes secuenciado, mientras la imagen se iba desdibujando lentamente.

Con la disolución del alcohol apareció un fenómeno que no se había tenido en cuenta, pero que se consideró positivo estéticamente. La tinta negra en realidad está compuesta por pigmentos negros y azules, que presentan diferente solubilidad frente al alcohol. Es así que primeramente se disuelve el pigmento azul y luego el negro.

En referencia a los poemas de Lucrecio que se mencionan en el epígrafe y analizando la obra de Almafuerte, dirá Borges: “el negro laberinto de ciegos átomos que en la eternidad se combinan” (2011, p. 9) y es precisamente a partir de esa noción que surge la

idea de concebir una serie denominada “Vanitas de las Vanitas”, donde los cráneos que simbolizan y representan la muerte, también a su vez se disuelven. Se trata de recuperar la idea de estar formados por átomos “ciegos e insensibles” que se unen y se disgregan.

¿Por qué aludir a este tipo de poética en tiempos de Pandemia? Porque la inminencia de la muerte se hacía patente en los informes que llegaban a través de los medios de comunicación primero y luego con el fallecimiento de familiares, amigos<sup>40</sup> y conocidos. La necesidad de reducir a cenizas los cadáveres, acrecentaba aún más esta noción de estar constituidos por átomos que finalmente se disocian y se esparcen por el universo. Reconocer la propia finitud, saber que se va a morir, expresado como poética artística en esta Vanitas de las Vanitas, quizás logre aplacar en parte la angustia que causa el conocimiento de un inexorable fin.

En cuanto a las experiencias realizadas con materiales pictóricos pasibles de transformarse mediante la corrosión, los resultados no fueron los esperados.<sup>41</sup> Se procuró utilizar algunos óxidos metálicos que no tengan aditivos, pero no se logró una adecuada variedad cromática que arrojara cambios perceptibles y estéticamente apropiados.

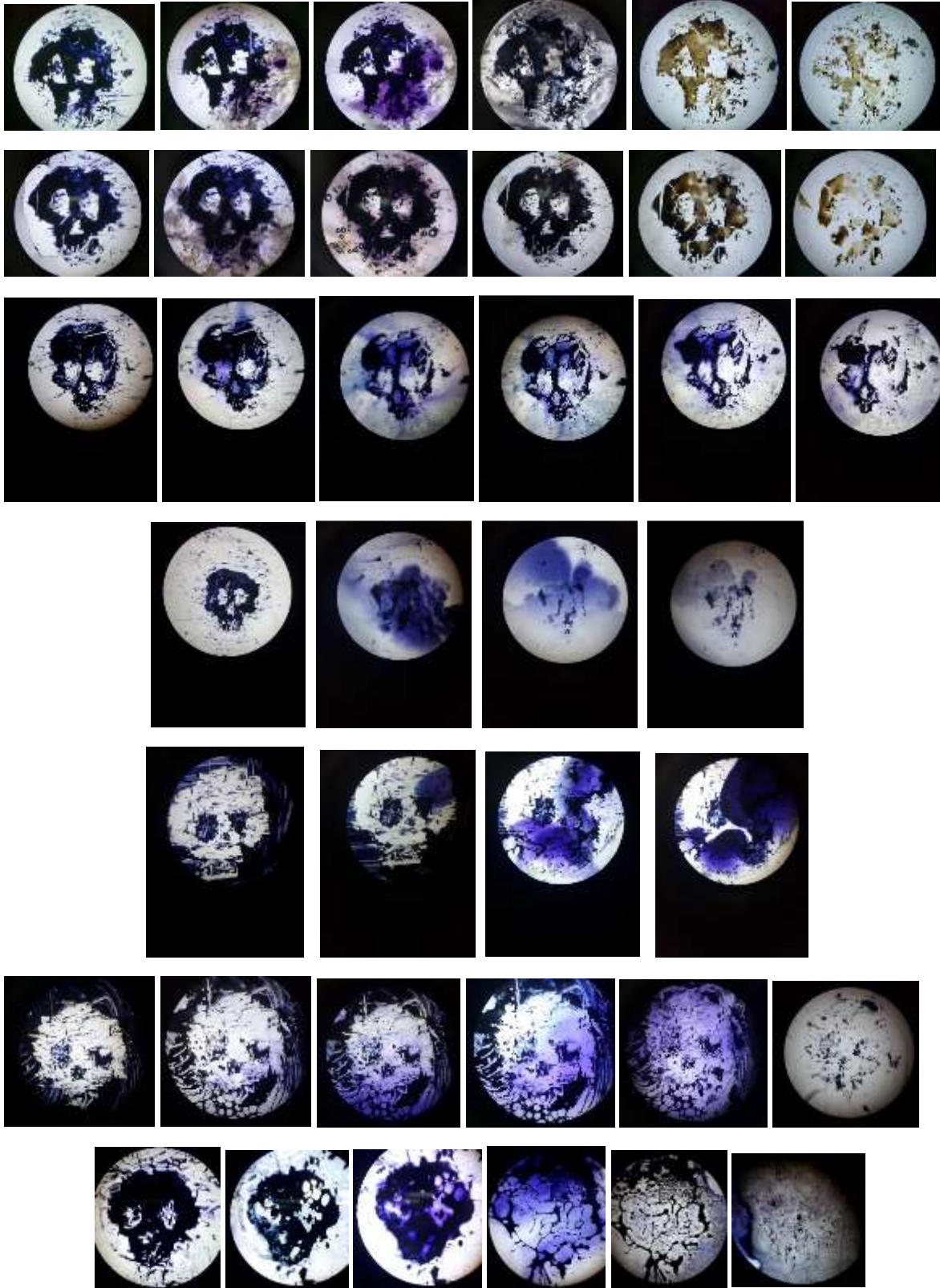
En última instancia se pensó en hacer obras que fueran modificadas por procesos biológicos, pero evitando los problemas anteriormente mencionados de la putrefacción. Surgió la idea de utilizar procesos microbiológicos que por la característica del medio donde crecen, puedan tener un crecimiento controlado que sirva para modificar la textura o la pigmentación de la obra<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> En el año 2020 fallecieron dos colegas bioquímicos del autor.

<sup>41</sup> Se utilizaron pigmentos comerciales que contienen estabilizantes y que aún con el uso de ácidos no logran modificarse suficientemente.

<sup>42</sup> Existen algunos antecedentes en el uso de moho en el arte, por ejemplo el surcoreano Seung Hwan Oh, lo utiliza para alterar películas fotográficas que van mutando con los años. El artista Daniele del Nero crea obras arquitectónicas en miniatura, las cubre de moho para que parezcan edificios abandonados y las exhibe en recipientes cerrados herméticamente.





## RETRATOS: ARTE MICROBIOLÓGICO

Los retratos son expresiones artísticas que siempre hacen una alusión al paso del tiempo. Surgieron en un principio como un intento de apresar el instante para volverlo eterno; como una forma de manipular pasado, presente y futuro.

En el caso de los autorretratos sincrónicos se observa la fragmentación del yo, la dualidad entre lo consciente y lo inconsciente, en los autorretratos diacrónicos efectuados en forma continua a lo largo del tiempo, lo que se fragmenta es la memoria, entre el olvido y la nostalgia. Es posible mostrar la alteridad en uno mismo.

Mientras que la Fotografía capta con precisión el momento concreto, la Pintura puede aproximarse desde un tiempo distinto, con simultaneidad de diferentes tiempos, la presencia de elementos imaginarios y la mezcla de recuerdos. En una sola imagen no se puede capturar la integridad del yo.

La imagen cambiante aumenta la autoconsciencia del deterioro físico, como una visión fantasmal, muestra la ruina de aquello que fue. Anticipa la propia muerte mostrando los estragos del tiempo.

## ANTEPASADOS

Cuestiones técnicas: En un primer momento se realizaron dos pinturas al fresco, aplicando pigmentos sobre yeso en fresco. Luego se cubrió con agar Sabouraud, un medio de cultivo en base al polisacárido agar-agar que contiene nutrientes para que crezcan hongos y antibióticos para impedir el crecimiento bacteriano. Se inoculó con hongos de tipo *Penicillium*. Se mantuvo unos días a temperatura ambiente para asegurar el crecimiento de los hongos y luego se selló con vidrio.

Ambas imágenes están relacionadas con los antepasados del autor. Una recrea la llegada de los inmigrantes y la otra recrea una foto del álbum familiar. El tono sepia predominante, tal cual se señalara en el capítulo referente a las maneras de representar el tiempo en la Pintura, es una forma de denotar el pasado. El ligero amarillo translúcido del agar no oculta el color, sino que lo revitaliza.

Una de las tantas actividades que se hicieron durante el encierro de la Pandemia fue la de ordenar cajones y revisar antiguos álbumes fotográficos familiares. La idea fue anudar el hecho histórico de la inmigración con personas concretas que participaron de la misma y

además forman parte de la historia familiar del autor. Sin embargo no se trataba simplemente de recrear una imagen pretérita, sino de darle una impronta que estableciera un nexo con el devenir histórico de esos inmigrantes.

Por eso a la hora de intervenir la imagen para producir una transformación, no se utilizó cualquier tipo de microorganismo. Los antepasados del autor se asentaron en la primera colonia agrícola de la Argentina: Esperanza. El trigo fue uno de los principales cereales que se cosecharon. Si el pan es el producto esperanzador de la espiga de trigo, el moho que en el pan crece, viene a mostrar su caducidad. Las imágenes se repicaron con *Penicillium*, un hongo que típicamente crece en el pan. El moho que crece se asemeja a la memoria, cubre una parte como el olvido, pero deja ver algunos resquicios, como el recuerdo.





## UNA VENGANZA SIMBÓLICA

Cuestiones técnicas: Se trata de una recreación en acuarela de un retrato de la abuela materna del autor, realizada en papel Schoellershammer de gramaje 300 g/m<sup>2</sup>, calidad esparto. Se utilizaron colores azules para pintar, porque el medio contiene indicador Azul de Bromofenol, lo que ayuda a mantener la gama de colores entre azules y verdes fríos<sup>43</sup>. El recorte de la imagen fue introducido en Placa de Petri, hisopando con antibiótico la parte correspondiente al rostro. Se lo cubrió con medio Cistina-Lactosa- Deficiente en electrolitos (CLDE) apto para el crecimiento de ciertas bacterias patógenas. Se inocularon bacterias partir de otro medio de cultivo. Se incubó durante 24 horas en estufa de cultivo a 37°C. Las bacterias desarrollaron alrededor del rostro, pero éste quedó preservado por la acción inhibitoria del antibiótico.



---

<sup>43</sup> Si se hubieran utilizado colores cálidos, se hubieran tonos quebrados poco vibrantes.



A pocos meses de nacer, la madre del autor perdió a su madre por una septicemia en el año 1922, cuando aún no se había descubierto la penicilina<sup>44</sup>. La madre del autor fue criada por una abuela paterna poco propensa a las demostraciones de afecto, cualidad que de alguna forma le supo transmitir. El autor propone una “venganza simbólica” frente a esos hechos, tratando de rescatar la imagen de su propia abuela del acecho bacteriano, en un viaje a través de los tiempos.

---

<sup>44</sup> En 1928, en el St. Mary's Hospital de Londres, Alexander Fleming descubrió la penicilina.

Si algo señaló la Pandemia es la vulnerabilidad del ser humano. La Ciencia que había demostrado su eficacia para combatir enfermedades infecciosas bacterianas mediante antibióticos, se mostraba inicialmente inerte frente al avance pandémico de un virus. Quizás en algún futuro algún artista intentará “vengar simbólicamente” las muertes que esta Pandemia dejó. Mientras tanto, solo nos queda reflexionar a partir de esta poética artística, sobre la inquietante fragilidad humana.

## AUTORRETRATO

Cuestiones técnicas: Se realizaron tres autorretratos en acuarela sobre papel Schoellershammer de gramaje 300 g/m<sup>2</sup>, calidad esparto, que fueron recortados y puestos en Caja de Petri, cubiertos por medio agar Hongos y Levaduras. Se eligieron colores cálidos que no se contrarrestaran con el amarillo translúcido del medio. El autor entregó una placa a cada uno de sus tres hijos, junto a una nota con instrucciones<sup>45</sup> sobre qué debían hacer con la placa. Debían abrirla unas horas en su domicilio, cerrarla y luego ir fotografiándola a distintos intervalos de tiempo.

Esta obra se puede inscribir dentro del arte relacional. Según describe Nicolás Bourriaud en el glosario de su libro *Estética relacional*, el arte relacional se trata del “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (2006).

Esta experiencia requiere de la acción de los hijos del autor para ser concretada, la apertura de las placas en cada casa no es banal, la cantidad y el tipo de esporas que pueda haber en cada casa es diferente, cada entorno es particular. Si bien la indicación (conductista) es que se haga un registro fotográfico de las transformaciones que ocurren en la imagen, la forma en que cada uno de ellos lo haga será diferente. Esta diversidad en los agentes que produzcan las transformaciones del retrato y en la forma que se registren las mismas, pretende ser una metáfora de la heterogeneidad de la memoria.

---

<sup>45</sup> Cabe señalar que luego de esta experiencia el autor ha decidido no dejar instrucción alguna sobre el destino de sus cenizas, a sabiendas de que poco caso se le hará.

Lo que se busca en esta obra es vislumbrar a través de las relaciones interpersonales un intersticio, como dice Bourriaud: “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana” (2006, p. 16)

Como ya se había mencionado, ninguna imagen por si sola puede captar la integridad del yo. Tampoco ninguna persona es recordada por aquellos que lo rodearon, de una forma unívoca. Este conjunto de obras pretende poner de manifiesto ese grado de fragmentación que se establece en la memoria, en una dialéctica particular entre el recuerdo y el olvido, que cada persona tramita en forma diferente, con el transcurso del tiempo.

Necesariamente se produce un deterioro en la imagen original del autorretrato, no se pueden producir imágenes estabilizadas en el tiempo, no existe inmunidad frente a las fuerzas destructoras del tiempo. La poética de esta obra consiste en aceptar el cambio como única realidad. Es un lazo que se tiende desde el autor hacia la temporalidad de los hijos, para compartir su autoconciencia del deterioro físico y en el tiempo específico de la Pandemia, su angustia concreta por pertenecer a un grupo de riesgo. Porque como diría Andrea Giunta ¿Qué otra cosa es el arte sino una experiencia emocional e intelectual que nos aproxima a otras dimensiones de la historia y del tiempo, una invitación a aprender a ver la vida (la nuestra, la de los otros) en sus detalles? (2020, p. 30)

Los hijos no solo son parte de la producción de la obra, sino que se convierten en sus primeros espectadores. Si como señalara Hal Foster en su libro *Malos nuevos tiempos* (2017), el arte participativo genera una carga demasiado grande para los destinatarios, debido a la expectativa de cierta interacción, en este caso el peligro de cierto conductismo está más que latente. Formulará el autor en el futuro, las debidas disculpas a sus hijos por usarlos de “conejiillos de India”.

En su defensa el autor puede alegar que trató de establecer momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares, abrir las imágenes de sus autorretratos para que no sean simples presencias en el espacio y que permitan inaugurar un diálogo abierto a la

existencialidad. Una poética artística que le permitió conjurar temores y angustias en tiempos de Pandemia.





## CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo fue ir en búsqueda de una poética del tiempo propia de un ser humano situado territorialmente, cuya temporalidad es fugaz y vulnerable a la muerte, pero que a la vez sufre las vicisitudes de su comunidad, entre ellos la Pandemia y la post-Pandemia.

Como apoyo teórico en la búsqueda de esa poética, se rastrearon concepciones del tiempo de algunos pensadores que pudieran recuperar una noción menos técnica y más humana del mismo. Posteriormente se indagó sobre una historiografía del arte que fuera coherente con la heterogeneidad de tiempos que confluyen en una obra de arte. A partir de esa forma de



entender la historia del arte se planteó una mirada a través de “bucles” que ponen en evidencia la reiteración de recursos o conceptos en la representación del tiempo a lo largo de la historia.

El análisis de un grupo de artistas argentinos en la Pandemia reveló la sensibilidad de los mismos para recuperar un estado de demora contemplativa y al mismo tiempo reflejar la “tensa calma” de la Pandemia.

Ante el interrogante planteado en el trabajo sobre la posibilidad de un arte inspirado en una renovada visión de lo temporal, se ha priorizado una poética que ponga el énfasis en el rastro en la materia, sin dejar de entender que toda huella material siempre resulta contradictoria para expresar el carácter fluido del tiempo. Se trató entonces de buscar la manera de representar el transcurso temporal a través de obras que se transforman, obras que tienen su propio devenir e incluso pueden desaparecer.

En este período de post-pandemia, cuando se aventura un futuro dominado por inteligencias artificiales, este trabajo es un humilde aporte para reivindicar el trabajo humano y poner en discusión si no es necesario recuperar un ritmo temporal a escala humana. El uso de dispositivos tecnológicos para representar el carácter de flujo que tiene el tiempo ha sido una característica del arte contemporáneo; los mismos permiten distorsionar el tiempo y elaborar configuraciones temporales particulares. Ese tiempo manipulado y ligado a procesos automáticos está emancipado de la experiencia del sujeto, se trata de un tiempo alienado. Esos procesos de transformación del tiempo otorgan una falsa idea de disponibilidad del mismo. Se pueden trastocar las temporalidades pero no se puede evitar el avance irreversible del tiempo.

La Pandemia devolvió la sensación de que la muerte es algo inminente, una cuestión que en la vida cotidiana se procura olvidar. En la obra “Vanitas de las Vanitas” se muestra que incluso aquello que representa lo finito de la vida también se disuelve y desaparece, mientras que el tarot Heideggeriano vaticina el inexorable destino. El caos esencial que se aborda en la “serie Prigogiana” es una fuente de angustia porque genera incertidumbre sobre lo que sucede después de la muerte, pero el caos creativo puede resultar una propuesta “optimista”.

En la serie “No esenciales” se intenta dar cuenta del cambio provocado por la Pandemia de la noción del tiempo. Se busca representar esa tensión entre largos tiempos de espera y el temor de un corte abrupto debido al contagio y la muerte, especialmente en aquellos que han sido desplazados en la sociedad capitalista por no participar de una vida productiva.

La propuesta artística lejos de encaminarse a una propuesta virtual que intenta desvanecer lo material y manipular lo temporal, se sustenta sobre una materialidad concreta en un territorio específico y hace referencia a un tiempo vivencial en el devenir de una comunidad. La obra “Arte hiper-situado”, es una obra física que a la vez permite una mirada desde la virtualidad, aunque siempre manteniendo una fuerte ligadura con lo material. La obra discute ese espíritu “desagregacional” del arte, que pretende ir hacia lo líquido o lo gaseoso como presunta forma de desmaterialización.

El interregno de la Pandemia, condujo a un tiempo de introspección. En la obra “retratos de antepasados” se busca integrar imágenes del pasado histórico con el propio pasado del autor, para mostrar una policromía temporal, donde el pasado no es lo ya acontecido, sino lo que la memoria en un presente actualiza reconfigurándolo. Lo mismo sucede con la Instalación de la “serie Bergsoniana”, que intenta recuperar a ese narrador defectuoso que es la memoria, con sus múltiples tiempos simultáneos.

En la Pandemia las personas descubrieron que fuera de la vorágine laboral y de la inmediatez de la demanda productiva, existe un mundo de relaciones interpersonales, que requiere el contacto físico y la cercanía de lo gestual. Ni los meet, ni los zoom, ni las videollamadas lograron suplir ese universo mediado corporalmente.

Esa insuficiencia de lo virtual fue inspiradora para ensayar una poética que pusiera el énfasis en el otro real e hizo surgir la idea de “Autorretratos”, obra completada en la interacción con los propios hijos. Un intento de conjurar el aislamiento obligatorio mediante un diálogo artístico que allanara el distanciamiento y de alguna forma calmara la angustia.

## BIBLIOGRAFÍA

Adrian Escudero, J. (1999). Heidegger y el concepto del tiempo. ÉNDOXA: Series Filosóficas, UNED, Madrid(11), 211-226.

Agamben, G. (2003). Tiempo e historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor.

..... (2009). Desnudez. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Arnheim, R. (1971). Pensamiento visual. Buenos Aires: Universitaria.

Bachelard, G. (1999). La intuición del instante (Segunda edición ed.). México: Fondo de la Cultura económica.

Bauman, Z. (2000). Modernidad líquida. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Bergson, H. (2007). La evolución creadora. México: Cactus.

Beristáin, H. (2003). Diccionario de Retórica y Poética. México: Porrúa.

Berman, M. (2000). Todo lo sólido se desvanece en el aire (12° edición ed.). Madrid: Siglo XXI.

Besse, J. M. (2009). Remaques sur la géographicité. Généalogie du mot, enjeux épistemologiques et historiographiques. En C. Delacroix, F. Dosse, & P. Garcia, Historicités (pág. 289). Paris: Découverte.

Borges, J. L. (2011). Misceláneas. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España.

Bourriaud, N. (2006). Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

..... (2009). Radicante. CABA: Adriana Hidalgo.

Bruner, J. (1996). Realidad mental y mundos posibles. Barcelona: Gedisa.

Castán, A., & Lomba, C. (2018). El tiempo y el arte. Zaragoza: Simposio Internacional el tiempo y el arte.

Castells, M. (1996). The Information Age. Oxford: Blackwell Publishers.

Catalá, J. (2014). Problemas de la representación del espacio y el tiempo en la imagen. Recuperado el 2021, de [http://portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?lng=esp&id=24](http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=24)

Chatruc, C. (6 de setiembre de 2020). La Pandemia es una forma de manifestación del eterno caos. La Nación, pág. 18.

Chervniavsky, A. (2006). La concepción del tiempo de Henri Bergson. Revista de Filosofía y teoría política(37), 45-68.

Danto, A. (1997). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.

- Didi-Huberman, G. (2008). Ante el tiempo. Buenos Aires: Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo Editores.
- Doce, G. (2001). Del fragmento a la situación. Buenos Aires: Gráfica México.
- Dondis, D. (2017). La sintaxis de la imagen. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontevicchia, J. (23 de abril de 2021). El arte hace visible lo invisible: y hoy estamos signados por un virus que no se ve. Perfil, pág. 12.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. Buenos Aires: Akal.
- ..... (2017). Malos nuevos tiempos. Buenos Aires: Akal.
- Gainza, M. (2020). Una Vida Crítica. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Giunta, A. (2020). Contra el canon (1a edición ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gombrich, E. H. (2003). Arte e ilusión. Buenos Aires: Debate.
- Groys, B. (2009). Lápiz y nube. Recuperado el 13 de febrero de 2023, de [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html)
- ..... (2016). Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hamill, S., & Seaton, J. (2000). La sabiduría de Chuang Se, Textos fundamentales del taoísmo. Barcelona: Ediciones Oniro.
- Han, B.-C. (2018). La salvación de lo bello. Buenos Aires: Herder.
- ..... (2019). El aroma del tiempo. Buenos Aires: Herder.
- Hartog, F. (2003). Régimes d'historicité. Paris: Seuil.
- Heidegger, M. (1999). La concepción del tiempo. El concepto del tiempo (págs. 53-54). Madrid: Trotta.
- ..... (2003). Ser y Tiempo. Madrid: Trotta.
- Kosseleck, R. (1996). Futuro Pasado. Barcelona: Paidós.
- Krestchel, V. (2013). El proceso de objetivación del tiempo fenomenológico. Thémata. Revista de Filosofía.(47), 165-183.
- Luelmo Jareño, J. M. (2009). Carl Einstein o la Historia casi imposible. Quintana(8), 147-155.
- Mancilla González, E., & Guerrero Salinas, M. (2016). La representación del espacio-tiempo en el diseño gráfico. Daya(1), 77-86.
- Martinez, M. A. (2019). Utilización de alimentos en la producción de obras de arte. Cippolletti: UNRN .
- Michaud, I. (2007). El arte en estado gaseoso. Mexico: Fondo de la cultura económica.

- Molina Franjola, S. (2017). Poéticas del tiempo en el arte contemporáneo. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Nietzsche, F. (2003). Humano, demasiado humano. Madrid: Edaf.
- Oliveras, E. (2021). La metáfora en el arte. Buenos Aires: Paidós.
- Prigogine, I. (2004). La nueva alianza (4ª edición ed.). Madrid: Nueva alianza.
- ..... (2012). El Nacimiento del Tiempo. Barcelona: Tusquets.
- Rivero Moreno, L. (2010). Entre la eternidad y la caducidad. *Humus* 736(12), 43-48.
- Rodríguez Casado, J. (2014). Hacia una redefinición de la nada. *Revista Bellas Artes*(12), 37-50.
- Rubio Lapaz, J. (2010). Tiempo real y tiempo simbólico en la producción estética moderna. *Humus* 736(12), 49-62.
- Scott, R. (1982). Fundamentos del diseño. Buenos Aires: Victor Leru.
- Sztajnszrajber, D. (2020). Filosofía a martillazos Tomo II. Buenos Aires: Paidós.
- Vargas, M. (2014). El concepto de Nachleben en Benjamin y Warburg. *THÉMATA. Revista de Filosofía*(49), 317-331.
- Vicente, S. (2003). Arte y Ciencias. *Huellas*(3), 85-94.
- Winograd, T., & Flores, F. (1989). Hacia la comprensión de la informática y la cognición. Barcelona: Hispano Europea.
- Zacharías, M. P. (4 de diciembre de 2020). Esta peste es consecuencia de nuestro tipo de vida. *La Nación*, pág. 33.
- Zorraquin, A. (17 de abril de 2020). Marta Minujin en cuarentena. *Maleva*, pág. 6.