



El vacío no está ni adentro  
ni afuera  
Lucia Delfino

Presencias de lo efímero en la imagen fija  
Lo velado como reflexión acerca de lo transitorio

**Carrera** Licenciatura en Artes Plásticas  
Orientación en Grabado y Arte Impreso  
**DNI** 36.683.496  
**Legajo** 64208/3  
**Tel** 221 - 4550365  
**Email** lucia.delfino@gmail.com  
**Directora** Mag. Ferreiro, Jimena  
**Co-Directora** Lic. Tschopp, Leila

## ***Fundamentación inicial***

Esta tesis intenta abordar aspectos de la temporalidad en las imágenes fijas y únicas<sup>1</sup>, buscando reflexionar mediante la producción de obra acerca de lo efímero y transitorio de la existencia.

En primer lugar, este texto busca dar cuenta, a través de tres obras anteriores de mi producción, la razón por la cual elegí a la pintura como medio de trabajo y objeto de reflexión acerca del tiempo y de la propia práctica. En segundo lugar, se abordan algunas ideas a través de autores teóricos contemporáneos (Steyerl, Han y Badiou) que coinciden en la descripción de un cierto clima de época donde la pregunta por lo transitorio se ha vuelto central. Por último, se retoman algunos elementos presentes en las producciones que permiten la reflexión hacia los propios recursos de la disciplina pintura y al mismo tiempo, o debido a esto, entran en diálogo con lo efímero.

<sup>1</sup> El carácter único está implicado en lo que Benjamin (2017) define como original: «el aquí y ahora del original compone el concepto de su autenticidad; sobre ella descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy» (p. 51).

## ***De lo múltiple a lo único, del grabado a la pintura***

Me parece importante explicitar el modo en que, a lo largo de mi formación universitaria en el campo del grabado, mis intereses se fueron orientando hacia la pintura. Para dar cuenta de este proceso, quisiera detenerme en tres obras que realicé entre 2015 y 2017, que tienen como punto de partida el grabado, y que buscan explorar sus límites como disciplina.

En *Qué es lo que hace que una vida funcione* (2015) realicé una matriz de punta seca que representaba un paisaje apenas definido con algunas líneas. El interés residía en utilizar la matriz hasta desgastarla, y que en consecuencia el paisaje fuera desapareciendo gradualmente. Sin embargo, en lugar de obtener ese resultado, aparecieron en cada estampa distintos efectos de iluminación propios de la técnica empleada, diferentes climas lumínicos que hicieron que cada una resultara única y sugiriera un momento temporal determinado. De este modo, la matriz fue empleada como un instrumento de variación y cambio, más que como un mecanismo que garantizara la repetición.



*Qué es lo que hace que una vida funcione (2015)*  
grabado a punta seca  
16 x 26cm cada uno

En *La imagen de sí mismo* (2015) utilicé la técnica serigráfica, por su capacidad para producir múltiples copias con gran exactitud. Pero en este caso, el soporte de la estampa era un rectángulo de hielo, cuyo registro fue el rastro de tinta que se depositó sobre un papel ubicado debajo mientras aquél se derretía. La impresión fue diferida, al quedar estampada en el hielo, y decantada en el papel. Las imágenes se alejaban de la idea clásica de impresión y adquirirían un carácter pictórico, a partir del énfasis en la materialidad.

En *La promesa de lo efímero* (2017) utilicé la técnica pictórica e incorporé, a su vez, la mediación como procedimiento propio del grabado. La obra se trató de una fotografía de una pintura sobre hielo. La pintura, a diferencia de lo que sucedió con la serigrafía en la obra anterior, acentuó ese carácter irrepetible de la imagen realizada, gracias a su materialidad; por su parte, la fotografía (una imagen congelada de la pintura derritiéndose) enfatizó el rasgo efímero de ese proceso.



*La imagen de sí mismo (2015)*  
decantación en papel  
de impresiones serigráficas sobre hielo  
150 x 300cm



*La promesa de lo efímero (2017)*  
fotografía toma directa de pintura acrílica sobre hielo  
110 x 75cm

Las tres obras tematizaban el tiempo a través de imágenes fijas; pero mientras que en las dos primeras la repetición de una acción daba cuenta de la transformación a través de lo múltiple, en la última, en cambio, lo efímero y lo transitorio se hicieron presentes mediante una única acción, con un único resultado. Por esta razón mi interés fue llevándome a reflexionar acerca de cómo podía hacerse presente el tiempo en la pintura, al tratarse ésta de una disciplina considerada como la manifestación del objeto único por excelencia.

### **¿Por qué efímero?**

«Imagina que caes, pero no hay tierra. Muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual tiene como condición dominante la falta de fundamentos» (Steyerl, 2014, p. 15);

Así comienza Hito Steyerl (2014) el primer capítulo de *Los condenados de la pantalla*, donde plantea que la actualidad se presenta como «un estado permanente o cuando menos intermitente de caída libre de los sujetos y objetos por igual» (p. 15). Lo que conlleva la caída es la sensación de estar flotando, ya que al no tener nada hacia dónde caer, se pierde la consciencia de estar cayendo. De este modo, afirma, ya no hay horizonte fijo y estable, por lo cual la manera de mirar y percibir cambia, haciéndose necesario complementar con otros tipos de visión. Byung-Chul Han (2015), sostiene que el tiempo actual se des-temporalizó, se atomizó. No hay un relato, una narración, que opere como unidad de sentido para los acontecimientos de la vida:

La des-temporalización (Entzeitlichung) generalizada implica la desaparición de los cortes temporales y las conclusiones, los umbrales y las transiciones, que son constitutivos de sentido. La falta de una articulación fuerte del tiempo da lugar a la sensación de que transcurre con mayor rapidez que antes. Esta sensación se intensifica porque los acontecimientos se desprenden con rapidez los unos de los otros, sin dejar una marca profunda, sin llegar a convertirse en una experiencia. La falta de gravitación hace que las cosas solo se rocen superficialmente. Nada importa. Nada es decisivo. Nada es definitivo. No hay ningún corte. Cuando ya no es posible determinar qué tiene importancia, todo pierde importancia. (p.45.)

Estas ideas acerca de nuestra sociedad actual entran en contacto con la noción de lo efímero, debido a que ubican al sujeto contemporáneo en una postura de desconfianza respecto de la realidad, cayendo y sin nada a que aferrarse; todo pareciera ser relativo, insulso, insignificante, vacío. También podemos encontrar afirmaciones semejantes acerca del campo artístico o, aún más específicamente, del arte contemporáneo. Según Alain Badiou (2013),

(...) lo contemporáneo supone tres criterios: la posibilidad de la repetición, de la reproducción y de la serie, la posibilidad del anonimato (resumiéndose, así, todo lo que atañe a la figura del artista) y, en tercer lugar, la crítica de la eternidad y la voluntad de compartir la finitud. (p. 2).

Si la modernidad veía en el objeto artístico características del orden de lo trascendental, el arte contemporáneo viene a reforzar ante todo la noción finita de la obra. Es decir, para Badiou el arte actual renuncia a la permanencia e incorpora la finitud y propone una obra que va a desaparecer, que muestra el paso del tiempo. En ese sentido, reconoce a la performance y a la instalación como las dos formas características del arte actual. El autor define a la instalación como la disposición momentánea en el espacio de un conjunto de elementos y objetos.

Han y Steyerl, dan cuenta de un escenario de ideas generales sobre la contemporaneidad, que se conectan con la noción de efímero de una manera amplia. Estas nociones finalmente constituyen un telón de fondo para las producciones que al encontrarse con ellas emerge sutilmente hacia la superficie. En el caso de Badiou, sirve para pensar a la pintura más como una instalación que como un objeto autónomo, cerrado en sí mismo. Entender a la pintura como una manifestación contemporánea implica asumir que la obra no termina en su borde físico, en su marco, sino que se vincula con lo que está más allá de ella.

### ***¿Cómo pensar lo efímero en una imagen fija?***

Según el diccionario de la Real Academia Española, *efímero* es algo pasajero, de corta duración. WordReference sitúa a la palabra efímero como sinónimo de transitorio, que a su vez es definido por la física como un fenómeno o magnitud que varía entre dos regímenes estacionarios consecutivos durante un corto intervalo de tiempo. Lo efímero no supone tanto el hecho de la desaparición, sino más bien aquel lapso donde sucede. Me interesa ese intervalo corto pero indefinido de tiempo, en el que algo pasa de un estado a otro, donde un fenómeno experimenta un cambio, donde algo se dirige irremediamente hacia su desaparición. En ese recorrido, cualquier punto intermedio contiene en sí el germen de la transformación.

Una imagen fija puede pensarse también como un punto entre dos estados diferentes: entre la realidad y la percepción de la realidad, entre el espectador y el productor, entre la luz y la oscuridad absolutas.

### ***¿Cómo son las producciones?***

Se trata de un conjunto de ocho pinturas. A continuación, intentaré desglosar aspectos presentes en las producciones, que ponen en discusión problemas propios de la disciplina: la luz, los reflejos, los fragmentos, las cortinas. Se busca abordar a cada uno de estos elementos a partir de la pregunta acerca de cómo es que éstos se vinculan con lo transitorio



### ***La luz como elemento temporal***

La luz en sí misma, con su carácter inmaterial, etéreo, se presenta como un signo temporal al señalar de manera continua momentos específicos del día. Si logra resaltar el instante de su presencia es debido a que reconocemos tanto su tránsito como su futura desaparición. En el mismo sentido, es indudable que si hay luz, hay sombra; ambos elementos no se excluyen mutuamente, sino que son interdependientes, es decir, parte de una misma cosa. Pero más allá de la luz real, como ese agente físico que hace visible los objetos que nos rodean, es importante diferenciar lo que sucede cuando se trata de un elemento de la representación. Es evidente que la manera en que la luz se presenta en las pinturas figurativas adquiere otro carácter, por lo que no tendría sentido hablar en términos de medición, sea de acuerdo a criterios de cantidad o de intensidad lumínica, por ejemplo; en todo caso, las formas de representación de la luz requieren de otras categorías para ser descritas o entendidas.

Creo que una manera de acercarse al problema de la luz en la pintura es reflexionar a través de la noción de *clima lumínico*. El clima, como su palabra lo indica, tiene que ver con un conjunto de condiciones que determinan o caracterizan un ambiente específico. Es así que el clima lumínico es más que un efecto de luz y sombra, de grados de contrastes o de los diferentes valores dentro de una paleta de color; el clima lumínico es, en todo caso, el modo en el que todos estos elementos se configuran y se articulan en una imagen, buscando generar un efecto, una atmósfera, o un entorno.

Quisiera tomar a dos autores que desarrollan la importancia de la luz y de la sombra desde la perspectiva de la cultura oriental, y la manera en que se constituyen en un elemento estético-filosófico que indaga sobre la transitoriedad y lo efímero de la existencia.

En *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki (1933) intenta describir las bases de la estética japonesa, donde la sombra, en lugar de tener una connotación negativa como ocurre en Occidente, es considerada parte fundamental de la noción de belleza:

A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás (p.13).

Para Tanizaki, la luz en Oriente es tenue y por ende débil, sin fuerza, o anémica. Una luz casi inexistente, ligera y volátil, como un suspiro que apenas se posa o que roza a los objetos que lleva sutilmente a la superficie visible, dando paso a la oscuridad. Y agrega que «aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable» (Tanizaki, 1993, p.14).

Byung-Chul Han (2019), en un sentido más general que Tanizaki, explica en su libro *Ausencia el pensamiento oriental y su visión acerca del vacío*, en donde lo que prima es la ausencia del Ser. En el capítulo *Luz y sombra. Estéticas de la ausencia* dice:

Para la sensibilidad oriental ni la constancia del ser, ni la perduración de la esencia hacen a lo bello. No son ni elegantes ni bellas las cosas que persisten, subsisten o insisten. Bello no es lo que sobresale o se destaca, sino lo que se retrae o cede; bello no es lo fijo, si no lo flotante. Bellas son cosas que llevan las huellas de la nada, que contienen en sí los rastros de su fin, las cosas que no son iguales a sí mismas. Bella no es la duración de un estado, sino la fugacidad de una transición. Bella no es la presencia total, sino un aquí que está recubierto de una ausencia, que por el vacío es menor o más ligero. Bello no es lo claro o lo transparente, sino lo que no está delimitado nítidamente [...] (2019, p. 53).

Es desde esta perspectiva que el clima lumínico resulta un elemento que evoca la noción de lo efímero, al presentarse como una manera particular de caracterizar a la luz, mediante una sensación general o un estado de ánimo con el cual acercarse a las imágenes.

En el caso de las producciones de esta tesis, podemos ver cómo la representación de la luz en algunos casos construye un clima oscuro, de contraste menor, resaltando apenas algunos elementos, como un estado de ensoñación, de una densidad calma, donde la luz pareciera evaporarse. Los espacios oscuros quedan ocultos a nuestra mirada.

En otros casos, la luz aparece condensada e insiste en su naturaleza de fuente externa a la imagen, y nos resalta un espacio exterior que no vemos.

### **Reflejos**

A diferencia de otros tipos de imágenes, el espejo (o la capacidad de reflejar de una superficie), como dice Víctor Stoichita (2000) no sustituye a la cosa significada sino que la representa al reflejarla. Es decir, para que algo sea visto a través de un espejo es indispensable que ese algo se encuentre frente a éste, por lo cual el objeto y la imagen reflejada mantienen una relación existencial.

En el caso de *Mesita* (2020), la mitad de la escena es ocupada por la imagen de un reflejo bien definido. El reflejo constituye un sobreencuadre y se desempeña a modo de índice, al evocar el espacio fuera del cuadro. Al tratarse en este caso de elementos que no forman parte de la escena representada, podemos pensar en dos tiempos que se hacen presentes en la imagen. El tiempo retenido en la pintura, en el reflejo, un más acá que es a su vez donde se encuentra el espectador y el tiempo de aquello que queda por fuera de la imagen, ese más allá al cual no se accede, una realidad exterior.

En el capítulo *Cuadros, Mapas, Espejos*, Victor Stoichita (2000) analiza algunas pinturas donde se refleja una porción de espacio exterior a la representación, y menciona que

Sólo entonces el espejo reflejará lo que no se encuentra inmediatamente frente a él y que, por tanto, no entra en el campo visual de la representación pictórica (a no ser por el hecho de ser reflejado): sólo entonces se podrá considerar el espejo como receptáculo de una realidad ausente. (p.182)

El hecho de que la imagen nos lleve a pensar en aquello que la excede nos recuerda que estamos ante una representación, un cuadro; resalta aquello que no estamos viendo, y que sabemos que no vamos a poder ver jamás. Sólo podemos reconstruir hipotéticamente ese espacio ausente.

## ***Fragmentos***

Retomando lo que plantea Byung-Chul Han en *El aroma del tiempo*, al presentarse en la actualidad un fenómeno de *des-temporalización*, los sucesos y las cosas se presentan como puntos de información aislados y a la deriva. No hay nada que ligue los acontecimientos entre ellos generando una relación, es decir, una duración. A ese tiempo que queda entre medio, intervalos entre dos situaciones o acontecimientos, el autor lo caracteriza como un tiempo de transición, en el que no hay una situación definida sino que es un estar *en medio de* (Han, 2015).

Esta descripción que hace el autor se corresponde con la noción de efímero mencionada en esta tesis, donde no se trata de aquello que ya desapareció, sino de aquello que se encuentra precisamente en una transición, y ese tiempo de transición se vuelve un tiempo vacío.

El autor identifica al arte actual como ausente de un desarrollo narrativo, tratándose de una superposición y densificación de acontecimientos. «El veloz encadenamiento de fragmentos no deja lugar a una demora contemplativa. Las imágenes que pasan de manera fugaz por la retina, no logran captar una atención duradera. Propagan su atractivo visual y se desvanecen» (Han, 2015, p.64).

Si lo efímero es esa transición entre una cosa y otra, es pertinente entonces que las imágenes producidas se nos presenten como *fragmentos*. Las obras producidas en este trabajo, siguiendo la idea del autor, mantienen algo de síntoma epocal al tratarse de partes de un relato que no puede secuenciarse ni atarse a una narración muy clara. Sin embargo, el hecho de ser pinturas, imágenes fijas que permanecen estáticas esperando ser observadas, pretende ir en contra de la mera sumatoria de fragmentos sucesivos que se desvanecen. Las imágenes no se suceden ni desaparecen, son ese *en medio de* congelado.

En el capítulo *La paradoja del presente*, Byung-chul Han (2015) menciona la imposibilidad de establecer un orden de prioridad ante las cosas:

El narrador se demora en los acontecimientos más pequeños e insignificantes, porque no sabe *distinguir* lo que es importante de lo que no lo es [...] La fragmentación temporal no permite que se produzca una recopilación, una reunión de los acontecimientos en una unidad cerrada, y eso da lugar a saltos y oscilaciones temporales. (p.47)

La totalidad de la producción no puede ser leída como una secuenciación, así como tampoco las imágenes individualmente se presentan como momentos significativos de un relato más amplio. No hay personajes, los encuadres en algunos casos son confusos, las diferentes escalas desproporcionan lo representado, incluso algunas imágenes nos niegan la mirada al parecer no mostrarnos nada, ocultarlo o indicarnos que lo importante está por fuera de lo que vemos.

Las pinturas refuerzan ese tiempo *ni*, en el que pareciera no pasar nada relevante, para hacernos recordar que no es ni lo que pasó ni lo que va a pasar. Nos recuerdan aquello que se nos escapa, y apelan a un esfuerzo al momento de contemplarlas para establecer relaciones y vínculos entre lo que sí las une.

Las producciones coinciden con lo que Han postula ya que no se distinguen imágenes de mayor importancia que otras, debido en parte a su condición fragmentaria. Pero a pesar de eso, existe en esta propuesta una unidad de sentido, que acontece en la selección y elaboración de este conjunto de pinturas, exhibidas en un espacio y de un modo específico. La exhibición es una unidad de sentido, aunque lo que una a las obras sea precisamente aquello que no desciframos.

## **Cortina**

Las cortinas y las imágenes han tenido siempre un vínculo muy estrecho: dentro del contexto religioso, velando y desvelando imágenes de altar; función que más tarde pasó al arte secular. Dentro de las primeras colecciones pictóricas, su uso suponía la protección de la pintura contra el polvo y el exceso de luz, así como permitía que la imagen fuese descubierta cuando el propietario de la obra lo deseara. Como dice Stoichita (2000), «[...] además de su cualidad protectora, la cortina funciona también como barrera visual. Al desvelar el cuadro únicamente en ocasiones muy especiales, aparte de evitar que la obra se vuelva obsoleta se aumenta su efecto sobre el espectador.» (p.65). El hecho de que la cortina haya ingresado a la representación, implica el conocimiento de estos usos y por ende su asociación al acto de mostrar / ocultar, siendo su utilización una reflexión meta pictórica.

En este sentido, una pintura que en su totalidad representa una cortina no oculta su condición de ficción, de imagen, sino que la refuerza al no mostrar nada relevante, al mantenerse en esa mínima profundidad espacial. Pero al mismo tiempo no queda atrapada solo en esa autoafirmación, porque se ubica como una capa, como un muro, como velo entre la luz y la oscuridad, entre el exterior y el interior, entre lo que debería ser su detrás y lo que devuelve hacia adelante, hacia el espectador. Lleva irremediablemente a aquello que se nos está negando a la mirada.

## **Conclusiones**

Me parece interesante concluir reflexionando acerca de lo que conlleva la realización de esta clase de trabajo: abordar a la producción artística como forma de conocimiento. Si existe algo propio del arte, del modo en que existe, en que comunica, es la capacidad de concebir nuevas formas de mirar y de entender el mundo a través de la construcción metafórica. Al exponer estas producciones se establece una relación entre ellas, por más que esta situación expositiva sea única e inevitablemente efímera. La posibilidad de establecer un vínculo entre ellas es la oportunidad de construir una especie de verdad. «La verdad es lo opuesto de la mera sucesión fortuita. Implica un *vínculo*, una *relación* y una *proximidad*. Solo las relaciones intensivas hacen que las cosas sean reales» (Han, 2015, p.74).

En este sentido, lejos de plantear esta tesis como afirmación de una verdad alguna, lo que busca mediante sus preguntas es descubrir algo duradero o certero al menos por un momento. Al respecto Byung-Chul Han (2015) afirma:

En este sentido, la construcción de metáforas también se presenta como una práctica de la verdad, al tejer una red rica en relaciones, al poner al descubierto la manera de relacionarse y de comunicarse entre las cosas. Contrarresta la atomización del Ser. Es una práctica temporal que opone, frente a la veloz sucesión de acontecimientos aislados, la duración, la fidelidad de una relación. Las metáforas son el aroma que desprenden las cosas cuando entablan amistad. (p.75)

Si construir una metáfora es construir una relación duradera, entonces tal vez reflexionar sobre aquello que nos resulta enigmático, que no llegamos a ver, que se evapora, sea una forma de construir un vínculo y, en consecuencia, una forma de perdurar.

## Referencias

- Badiou, A.** (Mayo de 2013). Las condiciones del Arte Contemporáneo. Disertación en la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/critica\\_textos/Badiou\\_Las%20condiciones%20del%20arte%20contempor%C3%83%C2%A1neo.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/critica_textos/Badiou_Las%20condiciones%20del%20arte%20contempor%C3%83%C2%A1neo.pdf)
- Benjamin, W.** (2017) [1936]. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: la marca editora.
- Han, B.** (2019). Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Han, B.** (2015). El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Barcelona, España: Herder Editorial.
- Real Academia Española.** (2018). Efímero. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=EPdqWY9>
- Steyerl, H.** (2014). Los condenados de la pantalla. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Stoichita, V.** (2000). La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Tanizaki, J.** (1933). El elogio de la sombra. Recuperado de [https://www.doooss.org/libros/Junichiro\\_Tanizaki.pdf](https://www.doooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf)
- WordReference.** (2019). Efímero. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://www.wordreference.com/definicion/ef%C3%ADmero>