

FACULTAD DE  
**DISEÑO**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

**F** FACULTAD  
D E **A·R·T·E·S**

## **LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO EN NIETZSCHE Y ANA MENDIETA COMO POTENCIACIÓN DE LA VIDA**

Tesis para obtener el grado de

**Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**

Presenta

**Lic. Laura Liliam Espinoza Pérez**

Directora de tesis

**Dra. María Araceli Barbosa Sánchez**

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Junio 2019, México.

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Conacyt.

Agradezco al Conacyt como patrocinador del proyecto realizado como tesis de maestría durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Agradezco a mis formadores por haberme acompañado en este proceso; en especial, a la Dra. Araceli Barbosa por ser una tutora excepcional, cuyo apoyo y cariño fue inmenso. A Gustavo Luna quien fue el primero en creer posible este proyecto, gracias por su entusiasmo y motivación. A Samanta, Alina y Gerardo, por su irreverencia que siempre reconforta. A mis padres, Adriana y Ragni, a quienes admiro profundamente.

Y por supuesto, a Sebastián y Leonardo, compañeros incondicionales de aventuras, gracias por iluminar todos mis días.

	Pág.
ÍNDICE GENERAL.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1	
1. LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO.....	10
1.1 Introducción: del pensamiento complejo y la transdisciplina a la hermenéutica interpretativa .....	10
1.2 Qué es el tiempo.....	16
1.2.1 Tiempo e imagen.....	16
1.2.2 Los intersticios temporales: el <i>kairós</i> suspendido en el tiempo	20
1.2.3 Arte y contratiempo.....	24
1.2.4 Las transfiguraciones del tiempo.....	29
1.2.4.1 El tiempo en el Antropoceno.....	33
1.2.4.2 Tiempo absoluto y tiempo relativo.....	36
1.2.4.3 Tiempo cronológico y tiempo meteorológico.....	37
1.2.4.4 El tiempo en la dimensión kairológica y la cuántica.....	41
1.3 El tiempo como factor estético.....	44
CAPÍTULO 2	
2. SOBRE NIETZSCHE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	49
2.1 Nietzsche y la inserción del arte en la vida.....	49
2.2 Introducción a la serie de <i>Siluetas</i> .....	60
CAPÍTULO 3	
3. APROXIMACIONES A LA SERIE DE <i>SILUETAS</i> DESDE LA CONCEPTUALIZACIÓN NIETZSCHEANA	67
3.1 El eterno retorno de lo efímero.....	68
3.2. La inserción de lo dionisiaco en la vida.....	79
3.3. La libertad: la construcción de un mundo personal.....	92

3.3. Arte y vida: combinación infalible.....	104
CAPÍTULO 4	
4. LA POTENCIACIÓN DE LA VIDA.....	117
CONCLUSIÓN.....	123
BIBLIOGRAFÍA.....	128

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación contribuye a los estudios realizados en torno a la teoría del arte que retoman la temática del tiempo. La originalidad de este trabajo consiste en demostrar, a través de un enfoque metodológico hermenéutico transdisciplinario, cómo la concepción estética del tiempo nietzscheano se vincula a la obra de Ana Mendieta evidenciando la complejidad de la temporalidad que consiente en establecer una relación multilógica en donde coinciden la filosofía, el arte efímero y la ciencia cuántica como actualización conceptual sobre el tiempo y sus consecuencias en la construcción de la realidad. La hermenéutica interpretativa de Hans-Georg Gadamer, el pensamiento complejo que expone Edgar Morin y la transdisciplina que desarrolla Basarab Nicolescu permiten justificar las extrapolaciones conceptuales que incurren en la estetización del tiempo y en su relación con la potenciación de la vida.

Ahora bien, es claro que existen diferencias en el estudio del arte sobre las obras que involucran el tiempo y las que no, por ejemplo el cine, el performance, la música, entre otras, se asumen insertas en el devenir del tiempo, mientras que el grabado, la pintura y escultura no se leen bajo la estructura temporal. Sin embargo, evidentemente toda obra de arte involucra el tema del tiempo: “Todo el arte visual cambia a través del tiempo: se desvanece, se pone amarillo, se astilla, se descompone, se agrieta, se llena de polvo y, eventualmente, con el paso de los siglos, se mutila, se aplasta, se quema o se pierde” (ELKINS, s/f: 2). Además, es posible situar la dimensión temporal en cuanto a la temática de la obra o lo que ésta representa, es decir, la obra puede contener elementos que representan el movimiento (trenes, relojes, etcétera), o bien, se puede pensar en el tiempo que tardó el artista en hacer la obra y es posible también reflexionar sobre el tiempo en que lleva al espectador consumir la obra —tanto en el instante mismo de la confrontación como

en actos posteriores relacionados con la memoria y la evocación—. “Puede parecer que el arte visual es diferente de las novelas o la música porque todo se ve a la vez, en un instante: pero no vemos las cosas en un instante, y no dejamos de verlas un instante” (ELKINS, s/f: 2). La percepción de la obra complejiza el significado de ésta ya que expande los límites de la obra para terminar de consumir su realización justamente en el enfrentamiento con el espectador. “Se necesita tiempo para ver una pintura, y ese tiempo es parte de lo que significa la pintura” (ELKINS, s/f: 2). La significación de la obra está delimitada por la dimensión temporal, sea o no una obra que esté directamente relacionada con la duración (performance, cine, etcétera).<sup>1</sup>

Es en este sentido que la dimensión temporal no puede estar exclusivamente adscrita a una linealidad o a una secuencia estructural, puesto que el tiempo contiene en sí mismo una naturaleza compleja en su forma de manifestarse y de ser percibido por el sujeto. Hablar del tiempo resulta una tarea sumamente intrincada debido a la diversidad de estudios, reflexiones y variaciones que han tenido lugar a lo largo de la historia —desde el ámbito filosófico, científico, psicológico y social, entre otras disciplinas— de ahí que se haya resuelto reflexionar en esta investigación, con base en un panorama general sobre la complejidad del tiempo, sobre cómo se percibe el tiempo a partir de la obra de Mendieta y Nietzsche para dar cuenta de qué forma tiene lugar la potenciación de la vida desde la estetización de la temporalidad a fin de afianzar la importancia de la experiencia como justificación estética de la existencia.

---

<sup>1</sup> De igual forma, cabe señalar que el arte tradicional está concebido para perdurar en el tiempo como sentido de trascendencia, mientras que el arte contemporáneo rompe esta estructura a través de lo efímero de las obras.

En el **primer capítulo** de esta investigación se desarrolla el marco metodológico basado en la hermenéutica interpretativa de Gadamer para describir cómo desde el reconocimiento de la complejidad en el pensamiento deviene la interrelación transdisciplinaria de la obra de la artista cubana, Ana Mendieta, y del filósofo alemán, Friedrich Nietzsche, para suscitar un análisis sobre lo que significa el tiempo en términos generales en sus diversas acepciones que confluyen entre la dimensión humana y científica (estética, cuántica, filosófica, meteorológica, cronológica), y con ello mostrar la complejidad polisémica de su esencia para posteriormente abordar su relación con la dimensión estética. Es decir, describir cómo los intersticios estéticos que guarda la experiencia de la temporalidad en el sujeto se perciben como afirmación de vida. El término griego *kairós* (como tiempo exacto, tiempo de oportunidad, tiempo positivo) es clave en la comprensión de dicha relación.

En el **segundo capítulo** se evidencia la importancia del pensamiento nietzscheano en el arte contemporáneo y la amplificación del concepto de arte para mostrar las correspondencias entre el tiempo y el arte en la obra del filósofo alemán. De igual forma, se presenta una introducción a la serie de *Siluetas* y a la producción artística de Mendieta como respuesta a la relación encontrada con la propuesta nietzscheana de arte y vida como antecedente del siguiente capítulo.

Una vez mostrada teóricamente la analogía entre la obra de ambos autores, en el **tercer capítulo** se realiza una selección conceptual de los términos nietzscheanos más significativos de acuerdo al presente estudio (el eterno retorno, lo dionisiaco, la construcción de un mundo personal como libertad y la justificación estética de la existencia como síntesis de la relación entre vida y arte) y, con base en ellos, se lleva a cabo una



tipificación de las *Siluetas* para exponer la concordancia entre ambos autores conforme al concepto en cuestión y también de acuerdo a la dimensión temporal a la que se adscriben.

Por último, en el **cuarto capítulo** se desarrollan las ideas estéticas de Nietzsche y Mendieta para inferir cómo la estetización del tiempo deviene en potenciación de la vida de acuerdo a la preponderancia del proceso y el instante presente tanto en la vida como en el arte, lo cual revela la justificación estética de la existencia como amplificación del concepto del arte en correspondencia con la potenciación de vida.

En términos generales, el presente estudio tiene como objetivo principal demostrar cómo la cuestión estética que remite al tiempo deviene de la relación entre vida y arte posibilitando la potenciación de la vida a través de la reafirmación del presente continuo —revelado en la conceptualización nietzscheana y el discurso visual de Mendieta—, y con ello devolverle la positividad al devenir del tiempo como libertador y no en términos de superación personal. Se trata de advertir cómo la idea del tiempo se dilata en relación a nuestra experiencia, es decir, no pertenece a un ámbito cronológico, al reloj, sino que resulta un tiempo que se expande a través de todo lo que nos rodea, el tiempo es movimiento, el tiempo se refleja en los objetos<sup>2</sup>, el tiempo está presente en la inmovilidad, en lo eterno, en el instante. El tiempo es la vida, es la humanidad, es el universo, pero también es el vacío. “El tiempo nunca es sólo algo capturado por el arte: el arte también cambia el tiempo, y los espectadores cambian el tiempo en el arte” (ELKINS, s/f: 5). Se trata, en fin, de diseminar y celebrar la complejidad del enigma del tiempo expandido, el

---

<sup>2</sup> “Todo el arte visual tiene que ver con el tiempo, y puede indicar que no es sensato hablar de objetos sin hablar de tiempo. Un objeto, dice Heidegger, es una cosa que existe en un lugar determinado y un tiempo determinado. Si tomo dos agujas de pino aparentemente idénticas, puedo distinguirlos porque no pueden estar en el mismo lugar al mismo tiempo. Cada uno tiene un lugar y una hora, si no tiene una forma diferente de otras agujas de pino. El tiempo está en la base de nuestra forma de pensar acerca de los objetos” (ELKINS, s/f: 5).

tiempo en el arte, el tiempo en la vida, el tiempo del instante preciso, el tiempo fuera del tiempo.

## 1. LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO

Con base en la metodología hermenéutica interpretativa que propone Gadamer y su relación intrínseca con el pensamiento complejo expuesto por Morin, resulta perentorio en un primer momento evidenciar la posibilidad de vinculación transdisciplinaria entre la obra nietzscheana y el discurso visual de la serie *Siluetas* de Mendieta a partir de la concepción del tiempo en ambos autores. En virtud de lo anterior, se exponen las distintas conceptualizaciones del tiempo a fin de dilucidar sobre la complejidad de la temporalidad y con ello posteriormente explicar en qué sentido se da la estetización del tiempo en la obra de Mendieta desde la relación dialógica entre vida y muerte, entre consumación y creación y en Nietzsche desde la inserción del arte en la vida y la justificación estética de la existencia como potenciación de vida.

### 1.1. INTRODUCCIÓN: DEL PENSAMIENTO COMPLEJO Y LA TRANSDISCIPLINA A LA HERMENÉUTICA INTERPRETATIVA

Como introducción al presente capítulo hay que reconocer el valor fundamental de la complejidad en el conocimiento que alude a un pensamiento multidimensional y transdisciplinario, lo cual posibilita la construcción de redes de conocimiento a través del proceso hermenéutico. En la presente investigación, el reconocimiento de la complejidad en el saber nos permite visualizar las interconexiones entre F. Nietzsche y Ana Mendieta a través de una interpretación hermenéutica sobre los conceptos que enmarca el análisis transdisciplinario en cuestión con el fin de contextualizar la estetización del tiempo en la filosofía —con el pensamiento nietzscheano—, en el arte —a través de una tipificación de

las *Siluetas* de Mendieta— y en la física cuántica —desde la concepción del tiempo cuántico—.

El pensamiento complejo que propone Edgar Morin (2005) posibilita una lectura epistemológica abierta a la multiplicidad de significados devolviéndole el lugar primigenio al azar, mostrando las fracturas del pensamiento tradicional, el cual apuesta por la reducción y el orden que más allá de acercarnos genuinamente al conocimiento excluye de manera contundente todo aquello que sea indeterminado o discontinuo. Sin embargo, es mediante la problematización que el saber se nutre y amplifica, puesto que no se busca la anulación mediante la reducción, sino todo lo contrario: es la incertidumbre la que impera en el acercamiento epistemológico y de ésta surge una tensión que genera multiuniversos epistemológicos. Morin habría dicho con respecto a lo anterior: “Esta tensión ha animado todo mi vida” (2005: 11). La tensión permanente que provoca la complejidad fundamentada en la paradoja y la aceptación del azar permite la reconfiguración del saber a partir de la incertidumbre como aquella que reconoce el principio de incompletud en el conocimiento y no suprime el desafío sino que lo potencializa, puesto que el saber no es reduccionista, sino que debe contemplar la complejidad de lo real. De esta manera, “el pensamiento complejo permitirá civilizar nuestro conocimiento” (MORIN, 2005: 35). No con la amputación sino con el reconocimiento de la fragmentación del conocimiento.

Es a partir de la complejidad que podemos advertir la correspondencia entre diferentes disciplinas y el enriquecimiento que potencializa dicha unión. La construcción del saber desde la transdisciplina concede una mirada crítica y abierta en el sujeto que deja de ser un mero espectador para convertirse en un generador de realidad. Dicho lo anterior, en esta investigación resulta clave para el análisis de la relación entre Nietzsche y Ana

Mendieta señalar cómo a través de la transdisciplina<sup>3</sup> es posible conjugar los estudios filosóficos con el arte y generar un diálogo transdisciplinario entre ambos autores a partir de los conceptos del eterno retorno, lo dionisiaco, la libertad y la justificación estética de la existencia, y que, a pesar de inscribirse en el ámbito filosófico, es posible realizar una conexión con la propuesta estética de la serie *Siluetas* de Mendieta.

El método hermenéutico nos permitirá conceptualizar lo anterior desde la interpretación o lectura del arte de Mendieta como texto desde un enfoque transdisciplinario entre la filosofía y el arte que, de igual manera, se insertan en el devenir y en la vida como justificación estética a la existencia. Es en este sentido, el diálogo entre el arte y la filosofía, a través de los conceptos nietzscheanos citados, nos permiten encontrar correspondencias con la existencia sí desde el enfoque estético y filosófico, pero también desde la ciencia, particularmente desde el tiempo cuántico. Lo cual permite ampliar el concepto de la estetización del tiempo a partir de la relación entre la cuántica<sup>4</sup> y los conceptos nietzscheanos reflejados también en el arte efímero.

De acuerdo con lo anterior, la transdisciplina se expande en la relación con la vida, por lo cual se rebasan los límites no sólo entre la filosofía y el arte, sino en la concepción de la realidad a través de la ciencia cuántica. Es decir, el pensamiento nietzscheano cuestionó

---

<sup>3</sup> La transdisciplina es un término acuñado por el físico rumano Basarab Nicolescu (1996) en el texto *La Transdisciplinarietà. Manifesto*, en el cual refiere que ésta va más allá de la disciplina, es decir, que existe un diálogo entre dos o más disciplinas propiciando saberes y pensamientos complejos en donde se presenta el mundo como una pregunta y como aspiración reflexiva y constructiva. Por lo tanto, es posible que de esta manera se entrelacen distintos campos y disciplinas.

<sup>4</sup> En la mecánica cuántica, el tiempo va tanto hacia adelante como hacia atrás. Eso significa que los sistemas cuánticos contienen información sobre el futuro, al igual que sobre el pasado. [...] No se puede predecir con certeza el resultado de un experimento sencillo para medir su estado. Todo lo que la mecánica cuántica puede ofrecer son las probabilidades estadísticas de los posibles resultados. El punto de vista ortodoxo es que esta indeterminación no es un defecto de la teoría, sino un hecho de la naturaleza. El estado de la partícula no es simplemente desconocido, sino realmente indefinido antes de que se mida. El acto de la medición en sí obliga a la partícula a caer en un estado definido. (*TENDENCIAS21*, 2015)

de manera contundente los paradigmas en torno al arte y a la interpretación de la existencia de forma tan compleja que después de más de cien años su voz sigue vigente. De igual manera, es a través de la lectura hermenéutica que se pretende actualizar la relación transdisciplinaria entre el arte de Mendieta y la filosofía nietzscheana a través del tiempo cuántico, de tal suerte que la interpretación hermenéutica nos permite identificar la complejidad en las interrelaciones con las disciplinas mencionadas para amplificar el sentido estético sobre el tiempo.

Sobre el proceso de interpretación hermenéutica, Gadamer considera que “la obra de arte, aunque se presente como un producto histórico y por lo tanto como posible objeto de investigación científica, nos dice algo por sí misma, de tal suerte que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto” (1998: 321). La interpretación que surge de la lectura hermenéutica del texto (o de la obra de arte o del pensamiento filosófico), nos lleva a una problematización sobre el objeto que permite un acercamiento desde lo complejo, por lo cual, conceptualizar implicaría la polinización del conocimiento y no la unidirección. Se trata pues, de amplificar el horizonte de las conexiones del saber, que en este caso se circunscriben de manera transdisciplinaria, para denotar la vastedad en la interpretación que nunca agota el mundo de las posibilidades. De tal suerte que la investigación consiste en un proceso que más allá de encontrar una disyunción o abstracción, implica una distinción que salta a la vista desde la relectura, es decir, Gadamer afirma que “sólo en la reflexión nos percatamos de lo que ha sucedido. En este sentido la historia debe escribirse de nuevo desde cada presente” (1998: 321). No hay absolutos que paralicen el conocimiento sino una eterna construcción desde la interpretación hermenéutica multifacética, puesto que es sólo a través de la reconstrucción epistemológica que emergen los hallazgos.

De tal suerte que la relación entre sujeto y objeto nunca permanece estática o absoluta, sino que se va erigiendo. A partir de esta idea, Gadamer retoma a Nietzsche para explicar que “su concepto de la interpretación no significa la búsqueda de un sentido preexistente, sino la posición de sentido al servicio de la ‘voluntad de poder’” (1998: 322). En otro orden de ideas, es la interpretación la que construye al objeto, no desde la vaguedad sino a partir del reconocimiento de la complejidad en la relación entre el objeto y sujeto, por lo cual interpretar significa también deconstruir y problematizar más allá de reducir y encausar. No es fortuita la referencia nietzscheana que hace Gadamer para contextualizar el sentido de la interpretación en la hermenéutica, puesto que si bien Nietzsche alude a la construcción de un mundo personal por parte del sujeto desde el reconocimiento de una realidad indeterminada, es justamente la anunciación nietzscheana sobre la inexistencia del sentido absoluto e irrefutable y la permanencia de la multiplicidad de posibilidades del ser latentes en el objeto al servicio del sujeto como creador o generador de realidad.

De acuerdo con lo anterior, Gadamer propone el círculo hermenéutico representado por el sujeto y objeto, en el cual la relación entre ambos depende de la reinterpretación, es decir, no es que el objeto permanezca inmutable y deba ser descifrado por el sujeto sino que esta relación se fundamenta desde la reciprocidad de contenido, esto significa que el saber se presenta multidimensionalmente desde donde convergen la universalidad de la interpretación, dicha reciprocidad entre el sujeto y objeto no podría anularse desde el reconocimiento de la complejidad, pero sí desde la reducción. Gadamer señala que “de hecho, el querer romper este círculo me parece una exigencia irrealizable, incluso contradictoria. [...] Ante la amplitud de la comprensión, la circularidad que media entre el sujeto que comprende y el objeto comprendido debe reclamar para sí una verdadera universalidad” (1998: 323).

En conclusión, la relación entre la transdisciplina y el pensamiento complejo parte de la estimación de la red —en el caso de la transdisciplina, dicha red surge del cuestionamiento sobre la insuficiencia de la unidireccionalidad y el reduccionismo que propone la cientificidad de la disciplina para reconocer el enriquecimiento del saber a través de la conjugación de diferentes disciplinas— como generadora de conexiones y relaciones que permiten la amplificación del saber. Por lo cual, es a través de la hermenéutica interpretativa de Gadamer —la cual también reconoce la complejidad como principio epistemológico fundamental— que es posible una lectura que problematice la conceptualización —de los preceptos nietzscheanos— ampliando el panorama del análisis —de la serie de *Siluetas*— desde la interpretación para señalar la pertinencia de la complejidad en la relación entre el sujeto y el objeto de estudio —dicha relación está inscrita en la tipificación de la serie *Siluetas* a partir de la interpretación de los conceptos nietzscheanos—. De acuerdo con lo anterior, la interpretación entra en el juego de la complejidad al asumir la amplitud de ésta y es bajo este escenario que podemos mostrar la relación que guarda el arte actual con la propuesta estética de Nietzsche para contextualizar posteriormente la estética inserta en la serie *Siluetas* y denotar las intersecciones transdisciplinarias en ambos discursos sobre la estetización del tiempo.

## 1.2. ¿QUÉ ES EL TIEMPO?

### 1.2.1 TIEMPO E IMAGEN

¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé,  
pero si trato de explicárselo a quien me lo pregunta no lo sé.

(SAN AGUSTÍN, 2011: 560 )

El tiempo parece dominar nuestras vidas, cada actividad por más trivial o significativa que sea está supeditada por la inflexibilidad del tiempo; la vida transcurre entre lo urgente, lo necesario y lo obligatorio. Dicha subordinación en la que se expresa la vida cotidiana humana se circunscribe a una aceleración permanente. Los horarios, los períodos y aún las cuestiones biológicas son determinadas por una férrea urgencia de consumación temporal.

Referirse al tiempo actual implica evocar el impacto de las nuevas tecnologías, las cuales han acentuado el *modus vivendi* versión *accelerated*. Incluso el derrumbe simbólico de las barreras de los espacios físicos ha sido posible gracias al flujo virtual recreando un espacio homogéneo que no reconoce distinción entre el espacio laboral y el cuarto de baño, amplificando de esta manera la sincronización cronológica de la globalización determinada por un tiempo de producción y un tiempo estandarizado aún en la temporalidad interiorizada del sujeto.

La sociedad de consumo mediada por las redes de conexión global dirige su cotidianeidad desde la inmediatez temporal y espacial, de igual manera, su propagación cada vez más acelerada y la reducción en flujos virtuales ha permitido, en palabras de Gabriela Speranza, comprimir “el tiempo en un presente devorador, instantáneo y efímero” mismo que se ha venido gestando desde antes de que terminara el siglo (SPERANZA, 2017: 15).



Giovanni Sartori, en su libro *Homo videns: la sociedad teledirigida*, explica que la propagación ilimitada de las nuevas tecnologías ha hecho posible la “primacía de la imagen” por encima incluso de la palabra. De ahí que la era del *homo sapiens* —relacionada con la cultura letrada y la escritura alfabética— haya sido desplazada por la era del *homo videns* —el sujeto educado en la imagen— (SARTORI, 1998: 26), es decir, la inmediatez de la imagen visual ha ido mitigando el tiempo letrado que implicaría una dimensión más ralentizada, más introspectiva, mediada por un acto que conecta, que construye —la lectura letrada decodifica el mensaje y después reconstruye la imagen visual—, mientras que el tiempo de la imagen deriva de una lectura inserta en una dimensión más inmediata.

Es importante mencionar la relación de las tecnologías de la imagen ya que éstas devienen en una síntesis de cómo el sujeto se apropia de su realidad, es decir, la reproducción de la imagen invariablemente refleja cual espejo los modos en que el individuo consume e interpreta su entorno y derivan en una apropiación discursiva en términos ideológicos, los cuales confluyen en su comportamiento social pero también en el interiorizado, es decir, las tecnologías de la imagen en la actualidad marcan las pautas para conectarnos con el mundo en la medida que rigen nuestra relación con el tiempo y el espacio social y personalmente.

Ergo, éstas se han incorporado de manera privilegiada en la cotidianeidad del sujeto actual, posibilitando la maximación de sus relaciones espaciales y temporales mediante la multiplicación de dimensiones adscritas al ámbito visual, mediático e informativo —el ejemplo más claro con respecto a lo anterior, podría ser la forma en que se construye y propaga la información a través de las redes sociales y la televisión—. De acuerdo con lo anterior, Cristián León, parafraseando a Foucault, sostiene que “la imagen misma puede

ser entendida como una formación discursiva que opera de espaldas a la linealidad histórica y que se estructura al margen de las obras concretas y las marcas individuales de sus autores” (2015: 39).

Por tanto, es claro cómo la imagen entra en juego con la temporalidad a partir de la percepción del sujeto, en esta investigación se considera relevante dicha mención ya que la estetización del tiempo puede derivar de la confrontación con el arte —el cual permite la abertura y expansión de la noción temporal y espacial estandarizada para proyectar nuevos horizontes— o bien desde la expresión sintetizada en imagen es posible sugerir una reflexión en torno a la temporalidad. De ahí que podamos inferir que la imagen —y particularmente el arte— permite polemizar la hegemonía del tiempo presente recontextualizando la experiencia de una temporalidad que no necesariamente debe ser lineal o estandarizada, puesto que la temporalidad del arte se mantiene pulsante no desde un tiempo detenido sino desde la amplificación de un tiempo otro, ya que las correspondencias con éste no sólo se dan en el tiempo presente sino también desde la evocación o desde la proyección, no desde la linealidad sino a partir de la multidimensionalidad.

Es en este mismo sentido que se da la evocación de la imagen mental que surge de la lectura, puesto que no son las letras que construyen el discurso sino la imagen que deviene de la retórica lo que se evoca o proyecta.

Gabriela Speranza refiere dicha correspondencia entre temporalidades desde la capacidad del arte para entrar en juego: “Todo arte es contemporáneo, que el arte de ayer dice otras cosas hoy y que el pasado fue un presente que anticipó un futuro” (SPERANZA, 2017: 9). De ahí que la historia del arte resulte “una historia de extemporaneidades y profecías —la cual—, siempre recomienza” (SPERANZA, 2017: 21). El artista es aquel que hilvana las temporalidades mediante el uso del arte con su capacidad para transfigurar

realidades y tiempos. O bien, como señala Miguel Ángel Hernández Navarro en su ensayo titulado *Contratiempos del arte contemporáneo*: “Cualquier intento de escritura acerca del arte del presente necesita repensar el concepto de tiempo y valorar tanto la multiplicidad temporal —heterocronía— como la inversión del tiempo y la historia —anacronismo—” (HERNÁNDEZ, 2018: 47). La heterocronía y el anacronismo reconocen las incisiones en el tiempo real, que se abren ante los ojos del espectador y que invitan a repensar no solamente el concepto estético inserto en el tiempo, sino su deriva en la vida misma como sentido existencial del sujeto, amplificando las dimensiones espaciales y temporales que se superponen desde el tiempo de ficción al tiempo vivencial.

Es en este sentido que de algún modo desde la celeridad puede reconocerse una breve congelación temporal, aún cuando no permanece estático del todo, es posible descubrir una apertura del tiempo y con ello la sensación de habitar un tiempo distinto al cotidiano. “Un tiempo que no es, sin embargo, el tiempo detenido, eterno y quieto, que habitualmente es el tiempo del espacio artístico. No se trata de un tiempo sin tiempo [...] sino más bien de un tiempo otro” (HERNÁNDEZ, 2018: 45). La conjugación de temporalidades que revela el arte permite vislumbrar un tiempo que no siempre es el tiempo real. Es decir, mediante la estetización temporal es posible reconocer la durabilidad de lo efímero y la permanencia de la transitoriedad, se trata pues de cuestionar y develar la fragilidad del tiempo, se trata de “resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro. Tiempo desnaturalizado, tiempo profanado, tiempo de vida, tiempo subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Tiempos que alteran el modelo temporal instituido por la modernidad” (HERNÁNDEZ, 2018: 47). El tiempo en el arte recontextualiza los horizontes del paradigma del tiempo unidireccional y permite entrar en “juego”, en la construcción, reconstrucción o —en todo caso— en la deconstrucción de un

tiempo distinto, un tiempo singular, un tiempo sin tiempo, un tiempo a contratiempo. Los contratiempos son tiempos localizados, definidos, aprehensibles, que paradójicamente han encontrado un tiempo fuera del tiempo.

#### 1.2.2 LOS INTERSTICIOS TEMPORALES: *KAIRÓS* SUSPENDIDO EN EL TIEMPO

A propósito de dicha conjugación de temporalidades que permite el arte en contra del régimen hegemónico de la linealidad, es posible situar las imágenes de la concepción del tiempo griego en correspondencia con la significación y comprensión de las formas de temporalidad que persisten en la era contemporánea. “La experiencia vivida del tiempo como un tiempo devorador es una experiencia que está documentada en el mito y en la poesía griega” (SANTANDER, 1999: 4). Esta experiencia conforma la ideología de occidente como eje conceptual. De igual manera, habría que resaltar que la historia filosófica del tiempo estaría vinculada con tres estadios y en su estructura encontramos la referencia a la conformación griega del tiempo: en primer lugar, la historia filosófica del tiempo se asocia con el pensamiento de la pre-filosofía, el cual conduce a la metafísica griega; en segundo lugar con la metafísica propiamente; y en tercero con la crisis de la metafísica.<sup>5</sup>

Ahora bien, el pensamiento de la Grecia Clásica reconocía tres imágenes de tiempo en relación a la experiencia de éste: *kronos*, *aión* y *kairós*. El primer concepto refiere al

---

<sup>5</sup> Dicha estructuración es planteada en el texto “El tiempo interrogado por los filósofos” de Jesús Rodolfo Santander (1999) en el cual explica que la metafísica se fundamenta a partir de la concepción platónica sobre la separación del mundo de las ideas y el terrenal, por lo cual tiene lugar la negación del tiempo en tanto que se busca la permanencia y lo absoluto (que pertenecen al mundo de las ideas) “Se podría clasificar a la metafísica como el rechazo del tiempo, rechazo que se extiende a todo lo que lleva su sello: el nacimiento, la muerte, el dolor y la historia” (1999: 5). En *Timeo*, Platón se refiere al tiempo como la imagen móvil de la eternidad. Ahora bien, la crisis de la metafísica corresponde a pensar el tiempo desde su expiración, “con el fin de la metafísica vuelven a preocupar al hombre, el mundo y el tiempo” (1999: 5).

tiempo que consume, que lo devora todo para conservar la eternidad es el “Dios de la muerte de todo lo finito para ser él, infinito” (NÚÑEZ, 2007: 1). Lo define la duración y el movimiento, es el tiempo del reloj, el tiempo mundano que arrebató el presente eternamente. Es un tiempo relacionado con la historia, con el dolor, con aquello que despoja y se apodera de lo máspreciado: de la vida, de la juventud. Es el tiempo de lo finito, es nacimiento, pero un nacimiento para la muerte. Es un tiempo que no vuelve atrás, relacionado con lo irremediable, es un tiempo que connota lo negativo del suceder que consume y destruye. La idea de *kronos*, como “un tiempo que devora despierta temor, incluso horror, e inspira el deseo de salir del tiempo” (SANTANDER, 1999: 4). Negar el tiempo y buscar algo permanente es a lo que refiere la metafísica. “Se podría clasificar a la metafísica como el rechazo del tiempo, rechazo que se extiende a todo lo que lleva su sello: el nacimiento, la muerte, el dolor, la historia” (SANTANDER, 1999: 4). Debido a lo cual surge el concepto de fundamentarse desde la eternidad, desde la voluntad “profunda de pensar contra el tiempo” (SANTANDER, 1999: 5).

De acuerdo con lo anterior, surge el término *aión*, mismo que está relacionado con el tiempo de vida, con lo que permanece, con la perfección. Es el “Dios del pasado, de la vejez y de la eterna juventud, del futuro, a la vez. Un futuro y un pasado liberados de la tiranía del presente de *kronos*”.

Lo define la plenitud, lo estático, la vida sin muerte: “El tiempo de los libros, de los cuadros: tan antiguos y, sin embargo, todos nosotros siempre corriendo detrás de ellos. Esos libros, esos cuadros, esas músicas siempre nuevos aunque se lean, se miren, se escuchen infinitas veces” (NÚÑEZ, 2007: 2). El tiempo donde la duración desaparece es un tiempo relacionado al placer, un tiempo sin tiempo, es el tiempo que pertenece a la fuerza vital, es un tiempo que construye, que proyecta, un tiempo positivo, es un ritmo temporal

sin ausencias, sin arrebatos, sin intervalos, es un tiempo eterno que concede, impenetrable por el tictac del reloj.

El tercer concepto en esta estructura es *kairós*, que está relacionado con el instante, con aquello que se escapa, con lo veloz: “Puede darnos un trocito de gloria, un instante genial en el transcurrir de *kronos*” (NÚÑEZ, 2007: 2). Al igual que Hermes, el mensajero de los dioses, tiene los pies alados, como símbolo de su celeridad y ligereza, también puede ser representado portando una balanza desequilibrada en su mano izquierda, como referencia a la mutabilidad, al escape de la rigidez, para demostrar que el equilibrio no siempre contiene la medida exacta y perfecta. *Kairós* no legitima la moderación como medición estandarizada, “sino que él mismo posee el secreto de su medida. Por ello lleva una balanza, por ello nosotros vemos su balanza desequilibrada” (NÚÑEZ, 2007: 3). Él es nuestro intercesor, aquel que juega entre los dos mundos contrarios, el de la muerte y el de la vida, aquel que no necesita dar explicaciones sino que en su naturaleza está implícita la revelación como acto primordial.

*Kairós* une los dos conceptos anteriores, el de *kronos* y el de *aión*, por lo cual es la eternidad comprendida en el instante efímero, es el segundo aletargado, una comunión con aquello que desaparece simultáneamente. Este tiempo te encuentra en un momento que no puede ser otro, es un tiempo que no puede ser buscado puesto que es el tiempo que rehúye a la razón, al equilibrio, a lo cotidiano. De ahí que sea un tiempo único, irremplazable, en donde la apariencia de la experiencia de lo eterno radica justamente en la efimeridad, en el desvanecimiento eminente y continuo.

Es el tiempo exacto en el que algo ocurre, el todo está ahí. Remite a una abertura de la experiencia humana sobre las temporalidades. Humanizar el tiempo para la experiencia humana de la temporalidad como efecto de la intensificación del instante. De tal suerte que

este concepto se presenta como “demonio fugaz que aparece como inspiración y nos lleva a otra dimensión. Momento oportuno, se le llama a este *kairós*. Ocasión. [...] El *kairós*, el instante” (NÚÑEZ, 2007: 4). El instante perfecto, de comunión pero también de expulsión. Es un tiempo de oportunidad, el tiempo de lo sublime, el tiempo que no puede ser otro sino ése mismo. Como bien lo señala Amanda Núñez, es el preciso momento en que el surfista debe tomar la ola para avanzar, en que el atleta debe salir para ganar. No antes, no después, sino en ese preciso instante.

Y más aún, “es un tiempo, pero también un lugar, un espacio distinto del espacio de la duración o del recorrer las manillas del reloj. Lugar-tiempo donde se nos arrebatara de *kronos* y se nos sitúa en *aión*. Es el Acontecimiento” (NÚÑEZ, 2007: 4). Por ello todo cambia y no hay forma de contabilizar la duración y de situarlo en el espacio, ya que es un tiempo sin tiempo y un espacio sin territorio de ahí que no haya manera de saber el momento exacto de cuándo empieza y cuando concluye: “*Kairós* siempre tiene su propio tiempo”. Tiene su propio ritmo y medida en sí mismo: “El tiempo correcto no puede calcularse ni medirse nunca, pues depende de la composición interna” (NÚÑEZ, 2007: 4). *Kairós* nunca será el mismo, nunca habitará el mismo espacio, nunca transitará la misma distancia, jamás supondrá la misma duración, puesto que es un tiempo personal e irrepetible. Es un tiempo interno, un tiempo introspectivo, un tiempo privado, nunca el mismo puesto que es un tiempo que se dibuja desde la experiencia, desde el transitar. *Kairós* como un tiempo que conecta, que devela.

Estas tres dimensiones de la temporalidad griega permiten esclarecer cómo se conceptualiza la estetización del tiempo y su relación intrínseca con el *kairós*, ya que el arte encuentra en los intersticios del *kairós* la gestación del instante preciso como constructor

del acto creativo que revela en el sujeto la capacidad de fundamentarse desde un tiempo estético y justificar su existencia a partir de ello.

### 1.2.3. ARTE Y CONTRATIEMPO

Supuesto lo anterior, la confrontación con el tiempo de una obra de arte está ligada a este contratiempo —esto es el *kairós*—, ya que es imposible cuantificar el tiempo de ella misma en la medida que es un tiempo que recorre a saltos las fronteras, que las atraviesa, que las burla, que las fragmenta. Dicha capacidad para trastocar los límites de la linealidad, desdibujarlos y reconfigurarlos es posible reconocerla en la naturaleza transgresora de *kairós*<sup>6</sup>, la cual evidencia las fracturas de la temporalidad. De acuerdo con esta enunciación, resulta factible citar el presentismo que se vive en la época actual: “Francois Hartog llamó presentismo a esa forma de estar encadenados al instante —a ese régimen de historicidad, para decirlo con sus propios términos—, por analogía y contraposición a la confianza desmedida en el porvenir del futurismo” (SPERANZA, 2017: 15). Si bien, el siglo XIX se caracterizó por estar fundamentado en el pasado, en la glorificación de la historia como instrumento ideológico, el siglo XX se establece desde la noción del futurismo, pero en unión con el presente “debido a que el presente se encuentra ‘futurizado’, esto es, la historia se hace en nombre del porvenir y debe escribirse” (SPERANZA, 2017: 16).

Sin embargo, dicho presentismo está relacionado con la intersección del pasado y el futuro, es decir, es en este sentido que la historicidad no se puede erigir a partir del ordenamiento de un cúmulo de eventos anteriores sino que está definida por una

---

<sup>6</sup> En contraposición a la concepción de la historia tradicional de arte, en la que predomina la idea de una temporalidad lineal característica de *kronos*, el *kairós* implica la noción de un tiempo sin tiempo, donde predomina la relación dialógica entre lo efímero y lo eterno, entre el pasado y el futuro, que es precisamente en donde se ubica el tiempo de la vida y el arte o, dicho de otro modo, la estetización del tiempo.



construcción actual, un tiempo que se construye con referencia indisociable del pasado y al mismo tiempo que se proyecta a un futuro desde el instante actual.

En el arte contemporáneo predomina la idea que remite a un *continuum*, es decir, a la desestructuración del tiempo lineal para reconfigurarse a partir de un tiempo otro que se contrapone a un régimen hegemónico de la linealidad temporal, el cual resulta inválido en la noción actual que deriva del pensamiento complejo que evoca la multidimensionalidad de nuestro mundo fenoménico.

En la posmodernidad, el arte contemporáneo implica una multiplicidad temporal e impredecible, por lo cual ya no es posible hablar de estructura lineal de la historia del arte puesto que el tiempo en el arte remite —como se ha señalado previamente— a un contratiempo, que se recorre a saltos no desde la circularidad o linealidad sino desde el instante como edificador y acto creativo, como instante preciso al cual involucra el *kairós*.

De acuerdo con lo anterior, para referir al tiempo en el arte actual es imprescindible enunciar la significación de lo contemporáneo como referencia al tiempo que habla de nosotros, aquello que representa a nuestra época, lo contemporáneo es lo que sigue siendo actual y coetáneo no desde la dimensión temporal sino desde la identificación: “La contemporaneidad se ha convertido en un concepto clave en el campo cultural. Ya desde principios de los noventa, los museos de arte actual ya no se llaman museos de arte moderno, sino museos de arte contemporáneo” (MÖNTMANN, 2017: 122). Para referirse al tiempo presente, el concepto de “moderno” parece ya no representar lo que es actual, la modernidad ha dejado de ser contemporánea para enmarcar una era histórica que ha concluido, misma que representa “una ruptura con el pasado, un movimiento de progreso, para la renovación y liberación de la historia, para la vanguardia y la abstracción” (MÖNTMANN, 2017: 122). Sin embargo, el término “contemporáneo”, deriva de una

significación indefinida y abierta, no hay una determinación histórica que defina de manera absoluta dicho término conceptualmente, sino por el contrario: “No hay una narrativa maestra en la que todos puedan estar de acuerdo” (MÖNTMANN, 2017: 122).

Lo moderno se configuró como lo nuevo en relación contraria con la tradición y estableció la ruptura con el pasado, aun cuando se haya permitido recoger aquello que pertenecía al origen como una ruptura de la reconciliación con el pasado, es decir, fue posible instaurar un quiebre cronológico desde la apropiación y el empleo de referencias del origen encontradas en las culturas primitivas<sup>7</sup>. Por lo cual, la emancipación como proyecto de la sociedad moderna en contra de la estructura de las sociedades antiguas se presentó como un proyecto utópico. Con ello se buscó establecer la transformación de la sensibilidad para transfigurar lo espiritual del ser humano, es decir, la revolución de la sensibilidad se estableció como una función crítica en el arte. De ahí que podamos inferir que el arte puede romper con el pasado y puede modificar el presente desde la crítica estética perpetuando el espíritu de la significación de la vanguardia como un proceso de autocrítica y reflexión en el caso de las artes, pero también como un cuestionamiento que llevó a la abstracción, al referirse al acto mismo de la creación, al origen y a la esencia del arte como generadores de nuevos conceptos artísticos.

A partir del pop art, el arte inició un proceso distinto, al cual Arthur Coleman Danto, crítico estadounidense, llamó “el fin del arte” fechado en el año de 1964. ¿Qué significó aquello? El arte comenzó a ser visto como realidad y no como técnica, ya no fue posible explicarlo a través de una historia lineal, de ahí que en realidad lo que termina es la historia del arte, el concepto mismo de historia ya que no es un referente de construcción de

---

<sup>7</sup> De ahí que el *primitivismo* utilizado en las primeras vanguardias haya sido referencial.

realidad, una cadena causal de narrativa, de estructuración, y es aquí donde se sitúa la postmodernidad. La imagen simbólica propiamente moderna de la locomotora que te lleva hacia el futuro, aquella que une los tiempos y unifica las realidades, ha concluido. Para justificar el presente postmoderno se hace referencia hacia la modernidad como acabada, es decir, la postmodernidad sólo es justificada a partir de algo que ha concluido, a partir de la extinción. La metáfora del tiempo ya no se asocia con una flecha lineal ascendente puesto que la idea de que el arte tiene una narrativa o una historia ya no es válida desde la extinción. En la posmodernidad ya no hay un proyecto de futuro sino que se hace una crítica al presente concediendo un enaltecimiento de la subjetividad. La cultura posmoderna busca fundamentarse desde la resistencia, es aquella que está en la trinchera, resistiendo al capitalismo y a la cultura de masas:

La pregunta artística ya no es: “qué es lo nuevo que se puede hacer”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?” Vale decir: ¿Cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto, utilizan lo dado. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico como un museo que contiene obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stock de datos para manipular, volver a representar y poner en escena. (BORRIAUD, 2009: 13)

Es en este sentido, que se imitan patrones como críticas para transformar, se apropian de esos modelos para generar incomodidad o evidenciarlas al representar de un modo ambiguo o paradójico. La crítica se efectúa como construcción y deconstrucción, ni siquiera el concepto de lo postmoderno se sostiene: recordemos a los trans-modernos, los hyper-modernos, los meta-modernos. La historia como un acontecer, ya no como evolución

sino como una revolución, como un callejón sin salida de la posmodernidad. Cada vez tenemos más prisa pero no vamos a ninguna parte.

El pasado sigue presente, la historia influye en la actualidad. Se insiste en generar opciones alternativas del pasado, pero también es posible modificar el pasado desde el reescribir, desde el descubrir, desde el cambio del sentido de los acontecimientos para cuestionar el presente y cambiar el futuro, construir el futuro, activar el presente a través de nuevas experiencias, nuevas sensibilidades, desde cómo los artistas articulan las temporalidades, desde lo local a lo global y no a la inversa. Hilvanar el pasado, presente y futuro desde lo propositivo, lo progresista y lo subversivo: “Los artistas proponen contratiempos, tiempos diferentes, temporalidades alternativas que desmontan y cuestionan el régimen temporal hegemónico del presente” (HERNÁNDEZ, 2018: 47).

Es posible, a través del arte, la conjugación de temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes y no desde un tiempo absolutista sino desde una temporalidad subjetiva, como una realidad fundamentada desde la propia experiencia del tiempo. “Quizá haya sido el mundo del arte el que mejor ha sabido comprender esa crisis y reflexionar sobre la estructura del tiempo del presente. En cierto modo, el arte de las últimas décadas se ha convertido en una especie de laboratorio para pensar los diversos modos de habitar y pensar la actualidad” (HERNÁNDEZ, 2018: 47). La incapacidad de la historia y la verdad para configurar la realidad del sujeto ha dejado irónicamente al arte como decodificadora de la realidad del ser humano, es decir, sólo a través de la ilusión o ficción es posible dar sentido a la existencia humana; Nietzsche ya lo había anunciado con “la muerte de Dios”. Será sólo desde la justificación estética de la existencia que podremos reconocernos, sólo desde la fragmentación es posible la reconfiguración del sujeto a la deriva del tiempo, a través del surco temporal, desde un tiempo que va a contratiempo.

El arte devela las fracturas de la realidad para potencializar la existencia del sujeto, de ahí que no sea la idea del progreso lo que deba fundamentar nuestros actos sino la contraposición, el antagonismo, la resistencia, la contradicción, la complejidad; y es en este mismo sentido que el tiempo no puede ser domado por la simetría, petrificado por la linealidad o amputado por lo absoluto. El tiempo sólo puede reconocerse desde la experiencia, el tiempo sólo tiene lugar desde el contratiempo, en el arte y en la vida misma, el tiempo se habita.

#### 1.2.4. LAS TRANSFIGURACIONES DEL TIEMPO

Como se comentó anteriormente, en la historia del arte la noción tradicional del tiempo como un acto cronológico puramente lineal se ha mitigado a partir de la deconstrucción misma del tiempo en el contexto de la postmodernidad. Ahora bien, dicha deconstrucción está relacionada con las diversas acepciones en las que se le ha implicado al tiempo, desde la filosofía, la historia o la ciencia, entre otras, complejizando la temporalidad de tal suerte que la correlación entre distintas disciplinas ha hecho posible una apertura de la conceptualización de la temporalidad, es decir, el tiempo ha dejado de referirse exclusivamente al ámbito físico científico en la medida que el principio paradigmático cuantitativo del tiempo ya no es congruente con la realidad del sujeto actual que responde a una facultad cualitativa de la temporalidad y por ende subjetiva; lo cual nos habla de la concordancia transdisciplinar entre lo científico y lo humano, pero también de las paradojas que encierra la relación multilógica entre lo absoluto y lo relativo, entre lo cronológico y lo anacrónico, entre el tiempo interiorizado y el tiempo histórico. En este apartado se abordan

algunas<sup>8</sup> de las implicaciones del tiempo y de su conceptualización a través de múltiples acepciones que permitirán dilucidar un panorama más sólido y diverso sobre el cual se erige la estetización del tiempo y su relación con la potenciación de la vida.



Mapa de elaboración propia a partir de una síntesis sobre las distintas dimensiones del tiempo.

En primer lugar se expone el concepto del Antropoceno que implica un tiempo narrativo histórico y por tanto cronológico caracterizado por una visión antropocéntrica, que alude a una fuerza geológica que conduce a la autodestrucción planetaria perpetuando la hegemonía del hombre. Sin embargo, la complejidad del tiempo no puede adscribirse a una visión lineal del tiempo, puesto que la misma reafirmación del Antropoceno conlleva a la destrucción de la humanidad en un tiempo que remite a la finitud, es decir, la visión antropocéntrica lejos de perpetuar la especie humana ha sido el punto de declive no sólo del sujeto sino también planetario. Bajo esta premisa, se enuncian las implicaciones que surgen a partir de la configuración del tiempo narrativo que no se estipula desde lo

<sup>8</sup> Debido a la basta información que hay sobre los estudios del tiempo, resulta imposible en esta investigación abordar de manera exhaustiva cada uno de los conceptos que implica la temporalidad en distintos ámbitos del conocimiento. De ahí que se hayan escogido sólo algunos que se consideran oportunos para esbozar un panorama general sobre la complejidad del tiempo, de igual manera, cabe señalar que el objetivo intrínseco de este proyecto está situado en la proyección del tiempo como factor estético en la obra de Mendieta y Nietzsche, por lo cual, adentrarse íntegramente en cada acepción temporal rebasaría los límites de este trabajo y desviaría el propósito de la investigación, por tanto, la mención de las transfiguraciones del tiempo sirve como eje para explicar las implicaciones de su estetización.

geocronológico<sup>9</sup> sino a través de la narrativa histórica y por tanto antropocéntrica como escala temporal que ya no evoca lo referente al planeta sino a lo antropológico. Conforme a lo anterior, es factible reconocer la subjetividad que existe en los paradigmas que legitiman el mundo fenoménico del sujeto a través de la narrativa y la historia pero también desde la dimensión científicista, sin embargo, la misma naturaleza compleja de la configuración antropocéntrica concede el derrumbe de dichos paradigmas.

En segunda instancia, se aborda el tiempo en la ciencia para evidenciar de qué forma el punto de vista newtoniano estableció la noción paradigmática de un tiempo absoluto e inmutable contrapuesta a la visión relativista de Albert Einstein que privilegia la experiencia temporal del individuo, es decir, se valida la experiencia única e irrepetible en cada sujeto y de ahí lo relativo de cada acción humana. Lo cual fundamenta, la amplitud del panorama cognoscitivo reconociendo el valor de la multiplicidad a través de la percepción individual. En este mismo sentido se circunscribe la etimología del tiempo, la cual se entiende en sus dos acepciones, por un lado alude al tiempo cronológico y por el otro al tiempo meteorológico. De tal suerte que podrían parecer dos términos distintos entre sí, empero, el tiempo es uno mismo, la concepción científicista de un tiempo absoluto que implica clasificar o separar ya no corresponde con la esencia polifacética de la temporalidad en la actualidad como ha demostrado el paradigma cuántico.

Contraria a la idea del tiempo absolutista que proclama la física clásica, el relativismo en la ciencia conduce a una dimensión kairológica que reafirma la experiencia individual del tiempo —a pesar de que en la sociedad contemporánea el síndrome temporal

---

<sup>9</sup> El tiempo solía medirse conforme a la consecución de las etapas geológicas —Paleozoico, Mesozoico etcétera—, dichos períodos estaban marcados por el estado de la Tierra, no obstante lo que pretende evidenciar la propuesta del Antropoceno es justamente una concepción antropocéntrica del tiempo.

de la celeridad deriva en la prisa como situación espiritual del presente enmarcada en la condición hipermoderna, todavía puede surgir la dimensión kairológica— deteniendo el tiempo en un instante. Un ejemplo sobre dicha suspensión temporal puede derivar de la evocación a partir de un objeto que desata en el individuo una experiencia atemporal y por lo tanto relativa e individual en la experiencia humana, esto es el *kairós* que emerge desde un intersticio del tiempo homogéneo de la cotidianeidad hipermoderna.

Ahora bien, la dimensión kairológica también se encuentra presente desde la concepción del tiempo en la física cuántica, la cual plantea la condición de incertidumbre y la multiplicidad de posibilidades insertas en un instante que impiden pensar en un tiempo lineal y absolutista y por lo cual remite a la multidimensionalidad. Lo anterior, sintetiza la idea multilógica del pensamiento al situar la ciencia en un ámbito más próximo a la filosofía que al pensamiento científico, lo cual nos habla sobre la realidad multifacética que se inscribe en la potenciación de vida en la medida que responde a la afirmación del instante desde el azar y el presente comulgado en una multipolaridad del pasado y futuro simultáneo —esto es la física cuántica— y reafirma la visión independiente de la existencia donde el sujeto en su papel de observador determina la realidad. Un ejemplo claro podría ser el gato de Schrödinger<sup>10</sup>. En síntesis, la física cuántica cambió la manera en que nos relacionamos e interactuamos con el tiempo y cómo a partir del principio de incertidumbre se puede reconfigurar nuestra realidad actual.

---

<sup>10</sup> El papel del observador no se tomaba en cuenta para la determinación de los hechos sino hasta ese momento que se plantea dicha paradoja con el experimento imaginario del Gato de Schrödinger (1935), el cual consistió en exponer la paradoja de encerrar a un gato en una caja con una botella que contiene gas venenoso, por lo cual el gato tiene 50% de posibilidades de estar vivo y otro 50% de estar muerto, sólo al abrir la caja es que se puede saber si el gato está vivo o muerto. El experimento muestra cómo funciona el mundo a nivel microfísico en la mecánica cuántica al señalar cómo los electrones pueden estar en más de un sitio al mismo tiempo y la capacidad del observador para definir el mundo fenoménico.



Con estos antecedentes es posible comprender mejor cómo las transfiguraciones del tiempo obedecen a una mirada multidimensional y transdisciplinaria que permiten recontextualizar la dimensión temporal y con ello elucidar un panorama sobre el cual se erige la complejidad del ser del tiempo para comprender de qué manera tiene lugar la estetización del mismo en la obra de Nietzsche y su convergencia con el discurso visual de la serie de *Siluetas* de Mendieta a partir de la afirmación de vida.

#### 1.2.4.1 EL TIEMPO EN EL ANTROPOCENO

En relación a lo expuesto anteriormente, la crítica al Antropoceno resulta nuestro punto de partida para esclarecer en qué consisten las transfiguraciones del tiempo en correspondencia a la noción antropocéntrica de un tiempo cronológico que parte de dos perspectivas, una que refiere a la estimación científicista —ya que el término sugiere una medición geológica representada por una unidad temporal establecida de manera científica de acuerdo a los cambios ambientales y climáticos—, y la otra que denota un carácter humano en la medida que expone la cosmovisión del tiempo desde un punto meramente antropocéntrico y sus implicaciones en los modos de percibir el mundo.

Paul Crutzen refirió (en febrero de 2000) que quizás ya no vivamos en la era geológica del Holoceno “sino que estamos atravesando una nueva era, el Antropoceno: la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales” (SPERANZA, 2017: 15). Si bien, el impacto que ha tenido la presencia del hombre en el devenir natural del planeta ha sido contundente en términos de devastación y desgaste del medio —a tal punto que el poder de exterminio natural y artificial se fusionan—, es posible también situar dicha referencia geológica en los modos de concebir o comprender la configuración espacial y temporal del sujeto. Es decir, a partir

del Antropoceno es posible situar la estructuración histórica que se fundamenta desde el beneficio y conveniencia del hombre, aún cuando sea probable que lo referente al *anthropos* no sobreviva más allá de sí mismo, más allá del Antropoceno.

Dicho término significa la absoluta apropiación del mundo por parte de la humanidad, se trata de hacer posible la perpetuación del *anthropos*, pero también, paradójicamente se convierte en el propio fin del hombre. Se podría advertir cómo el término antropocentrismo deriva de alguna forma en egocentrismo, de acuerdo con la capacidad del individuo de adjudicar un poder de pertenencia a aquello que le rodea y con ello justificar el ser de las cosas a través de la propia existencia del sujeto, las implicaciones de dicho sentimiento de posesión acentúan el declive y la devastación del medio ambiente puesto que anteponer el propio beneficio suprime el valor de la diversidad de existencia.

Es en este sentido que para el monopolio existencial del *anthropos* se hace perentorio la fundamentación de su hegemonía desde la narración histórica como un modelo ideológico, puesto que de acuerdo con la visión antropocéntrica, la configuración narrativa histórica estructura la cosmovisión del sujeto.

En otro orden de ideas, es el individuo el que se impone a su medio natural dominándolo y por tanto su narrativa histórica responde a esta visión que justifica su supervivencia a través del dominio de la naturaleza. Paradójicamente la fragilidad de dicha narración radica justamente en su construcción ficticia, la cual —al igual que un cuento— resulta muy sencillo adaptar la historia e incluso modificar el final de acuerdo a la conveniencia propia del narrador. De ahí que resulte evidente la posibilidad de reescribir de alguna forma la historia a su propia conveniencia, de modificar sustancialmente el pasado desde una reapropiación en el tiempo presente. Ergo, la constitución de la temporalidad del sujeto está íntimamente ligada a la construcción narrativa de la historia que deriva en una

apropiación del entorno para favorecer la conservación de la especie en términos retóricos —la historia— y en términos científicistas —las “ciencias duras”—. En suma, a partir de la construcción histórica y científica del tiempo el sujeto edifica sus propios paradigmas de fundamentación de tiempo y realidad, es decir, desde la subjetividad se busca cimentar los paradigmas que legitiman el mundo fenoménico del individuo con el fin de establecer la identificación colectiva de los sujetos a través de arquetipos como estructura social.

Un ejemplo que resulta esclarecedor de cómo el hombre impone su dominio sobre la naturaleza y el tiempo es el fenómeno de la primera globalización que se dio justamente a través de la identificación colectiva temporal con la imposición del ritmo del reloj y de esta manera se uniformó también el ritmo humano y los hábitos antinaturalmente con el fin de propiciar un orden temporal de la época. Consiguientemente, el tiempo histórico narrativo se fundamenta estructuralmente desde la invención histórica como convención antropocéntrica que fundamenta la realidad desde la ficción y a partir de la unificación del ritmo humano como una repetición antinatural.

En síntesis, la visión antropocéntrica que propone el Antropoceno evidencia la estructuración de la temporalidad a partir de un enfoque cronológico en el cual se consolidan los paradigmas que pretenden atestiguar la perpetuación del sujeto, no obstante dichas convenciones han mostrado su incapacidad para perfilar una realidad absoluta puesto que los mismos paradigmas en los que se inscribe una teoría absolutista claudican de un momento a otro. Un ejemplo claro de ello resultan las hipótesis científicas, las cuales han marcado las pautas para relacionarnos con la realidad, pero no por ello dejan de ser supuestos artificiales que pretenden dilucidar el enigma de la existencia perceptible en un tiempo y un espacio.

#### 1.2.4.2 TIEMPO ABSOLUTO Y TIEMPO RELATIVISTA

Dicho lo anterior, es posible comprender las implicaciones de la oposición a un tiempo absolutista y lineal, desde el cual se confiere la primacía a lo relativo y se destituye la noción de lo verdadero e inalterado como certeza exenta de error y azar en los paradigmas que configuran la temporalidad.

Claro está que la repetición se perfiló como una forma de medir el tiempo, sin embargo, los relojes pueden decirnos qué hora es, pero no podrán esclarecer qué es el tiempo en sí mismo. ¿Qué es lo que se mide entonces? Desde el pensamiento científicista, Isaac Newton infirió que el tiempo constituía una propiedad inmutable en el universo, el tiempo siempre cambia en el mismo intervalo, no se puede modificar:

El tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su propia naturaleza, sin relación con nada externo fluye uniformemente, y se dice con otro nombre: duración. [...] Es posible que no exista un movimiento uniforme con el cual medir exactamente el tiempo. Todos los movimientos pueden ser acelerados o retardados, pero el flujo del tiempo absoluto no puede ser alterado. (NEWTON, 1982: 228-230)

Por lo cual, se fundamentó la idea de un tiempo absoluto, cronológico y numerable, el tiempo absolutista se manifiesta como una realidad independiente a la experiencia del sujeto. Sin embargo, Einstein contrarió lo anterior y postuló que el tiempo puede transcurrir a diferentes ritmos, el tiempo no es el mismo nunca ya que se experimenta individualmente. Este es el tiempo relativista, el cual tiene lugar gracias a la relación con otros elementos, es el tiempo conectado con la experiencia subjetiva, un tiempo hasta cierto punto tangible y próximo a una dimensión relacionada con la cualificación —ya que se define a partir de la complejidad de las características intrínsecas en la experiencia—, mientras que el tiempo absoluto se manifiesta de manera cuantitativa puesto que se estructura desde la medición cronométrica como duración numérica e inalterable.

Las consecuencias de la relatividad que propone la ciencia intervienen en la decodificación actual de la realidad circunscrita a la multipolaridad epistemológica en la cual puede insertarse la experiencia individual del tiempo. Dicho de otro modo, el reduccionismo científicista ha mostrado su incapacidad para interpretar el mundo fenoménico puesto que es a través de la relatividad y lo indefinido que se abre el panorama de la multiplicidad de significados desde la vastedad de la interpretación individual que nunca agota las posibilidades.

Por tanto, la temporalidad no puede ser unidireccional, absoluta e incluso del todo cronológica, sino que es justamente desde su multipolaridad, relatividad y discontinuidad que se manifiesta en la percepción individual, la temporalidad le pertenece al sujeto desde la propia experiencia, ergo el tiempo se habita.

#### 1.2.4.3 TIEMPO CRONOLÓGICO Y TIEMPO METEOROLÓGICO

Conforme a lo anterior, surge la necesidad de indagar sobre lo que significa el tiempo desde su etimología y con ello exponer las implicaciones simbólicas conceptuales de lo cronológico y lo meteorológico que derivan de su significado, en la medida que lo cronológico tiende a contraponerse al tiempo meteorológico, sin embargo la esencia multifacética de la temporalidad permite justamente repensar las transfiguraciones de su simbolismo como resultado de la experiencia individual.

De acuerdo con Giacomo Marramao, “curiosamente la etimología de esta palabra es muy incierta [...] Durante mucho tiempo fue considerada un sustantivo derivado de dos verbos griegos: *teino*, que significa ‘tender, extender, estirar’, y *temmo*, cuyo significado es ‘cortar’” (MARRAMAIO, 2008: 13). Se podría aseverar que dicho significado podría estar inscrito en la relación que guarda con el efecto de la experiencia individual en la cual su

extinción o corte se manifiesta desde la concepción individual o relatividad que reside en el sujeto, y es en este sentido que tiene lugar el aspecto de la duración o la medición del tiempo.

Sin embargo, de acuerdo con Marramao, la versión más acertada sobre el origen de la palabra *tempus* pertenece a Émile Benveniste —formulada en 1940— la cual expone que los compuestos del término son incluso más antiguos que la palabra tiempo, misma que “nace de la abstracción de términos como *tempestus*, *tempestar*, *temperare* y también *temperatura*, *temperatio*, etcétera” (MARRAMAQ, 2008: 129). Por lo cual, la palabra *tempus* reconoce “la sabiduría contenida en el código genético de una lengua capaz de designar con una sola palabra dos fenómenos que hemos acabado considerando distantes o incluso heterogéneos” (MARRAMAQ, 2008: 129). Propiciando un punto de encuentro entre dos dimensiones que parecen distintas entre sí pero que confluyen de manera simultánea, es decir, nos encontramos que el mismo término usado para lo que supone dos fenómenos distintos; el tiempo cronológico y el tiempo meteorológico (que en inglés es posible reconocer como *time* y *weather*) representa la conciencia de una realidad multifacética que contiene una estructura intrínsecamente complementaria entre ambos conceptos.

Justin E. H. Smith en su ensayo *On Being and Weather* (el título hace una irónica referencia a la obra de Heidegger, al emplear la acepción meteorológica del concepto del tiempo) refiere el modo en el que hablar sobre el tiempo “cronológico” (*time*) resulta un tema eminente y complejo, mientras que hablar sobre el tiempo “meteorológico” (*weather*) adquiere una connotación banal y trivial. Pero, ¿cuáles son los paradigmas que circunscriben las diferencias en tanto la valoración de dichos términos? Incluso se puede referir la metáfora que circunscribe al tiempo cronológico desde una perspectiva filosófica

y al tiempo meteorológico como un asunto trivial expuesto exclusivamente como noticia: “Tan diferentes empezaron a parecer tiempo y tiempo que una estudió filosofía mientras que la otra se dedicó a las relaciones públicas” (RODRÍGUEZ-PONGA Y PRADEL, 2016). La polisemia inscrita en la palabra tiempo reconoce las distintas representaciones, empero denota la dimensión cualitativa de un habitar del tiempo que propicia un punto de comunión entre las diversas acepciones. Esto significa que, mientras el sentido meteorológico está circunscrito al verbo hacer (hace mucho frío, hace sol, etcétera) y el cronológico se determina desde el verbo ser (qué hora es) en ambos sentidos se puede reconocer la dimensión vivencial del sujeto desde los modos referenciales en términos de la experiencia, del transitar el tiempo, de ser en el tiempo. Después de todo, ¿qué podría ser más determinante en la fragilidad de la vida terrestre que nuestra dependencia a las fluctuaciones climáticas? Ergo, ¿por qué deberían ser más insignificantes y superficiales las conversaciones climáticas? Una vez más, la convención del uso del reloj modificó significativamente la relación con ambas acepciones del término desde la experiencia, convirtiendo el tiempo en algo abstracto y absoluto desconectado de los ciclos de la naturaleza para cuantificarlo desde una dimensión genérica y distante.

La trivialización contenida en el rápido vistazo al reloj para dimensionar la hora “precisa” como una “metáfora de la maquinaria de la naturaleza” (SMITH, 2011) surca el transitar del tiempo desde la desconexión con los ciclos de la naturaleza, del día y la noche, del trascurso del día o de la vida.

Pareciera que el espacio de la vida cotidiana resulta insignificante frente a los espacios de encuentros filosóficos y científicos que perfilan las profundidades del pensamiento abstracto. Sin embargo, “esta cosa que llamamos ‘clima’ se parecía mucho al tiempo mismo, o la hora que era, antes de que se cortara del flujo de la naturaleza

indomable” (SMITH, 2011). En síntesis, tanto el tiempo cronológico como el meteorológico son indisociables de la experiencia interna y tangible y uno no es más relevante que el otro puesto que ambos intervienen en la experiencia del sujeto. Por lo tanto, la inclemencia del tiempo climático puede confrontarse con la furia de Chronos, con el corte tajante de la hoz, que atraviesa los años, que fulmina los siglos. Puesto que tiempo y tiempo coinciden cual reflejo.

La experiencia de habitar el tiempo interno y exterior paralelamente, connota una relación complementaria e indisoluble, es decir, ambas dependen de su correlación para situar su significación. La fragilidad de las barreras, la compleja red de correspondencias, entre el tiempo meteorológico y cronológico se extiende a la configuración espacial entre las temporalidades: presente, pasado, futuro. En este mismo sentido tiene lugar la analogía entre el tiempo y el espacio como un mismo concepto, cada momento permanece atrapado en el espacio, y la experiencia del fluir del tiempo nos permite transitar el pasado, el presente y el futuro como conceptos distintos entre sí; a pesar de ello, la idea del ahora condensa el pasado, presente y futuro simultáneamente. El pasado no se ha ido y el futuro no es inexistente. La multiplicidad de dimensiones del tiempo radica justamente en la conciencia, el tiempo no está separado del enigma de la existencia, de ahí que la dimensión kairológica —como instante preciso o momento oportuno— permita dilucidar el ser del tiempo como vivencia individual e irrepitable, como efecto de la relación multilógica sí desde el ámbito cognoscitivo, pero también desde el ser mismo.

El tiempo ya no pertenece exclusivamente al ámbito científico sino al plano vivencial, existencial, cotidiano. La temporalidad desde lo cronológico resulta insuficiente para describir el tiempo puesto que también confluye con el ámbito meteorológico, con un



tiempo relativista que revela las fracturas de la visión absolutista para evidenciar cómo la temporalidad se escinde de la categorización.

Por tanto, “¿qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé”. Desde San Agustín es clara la imposibilidad de definir el tiempo a través de la estructuración, puesto que éste se revela en el individuo como experiencia desde la percepción propia y existencial. Es en este mismo sentido que la física cuántica propone la imposibilidad de encerrar el tiempo en una estructura cronológica, puesto que la esencia del ser de las cosas sólo puede ser definida a través de la percepción individual la cual determina la existencia y el sentido de la realidad.

#### 1.2.4.4 EL TIEMPO EN LA DIMENSIÓN KAIROLÓGICA Y LA CUÁNTICA

En virtud de lo anterior, cabe señalar que la sensación del transcurrir del tiempo adquiere una importancia sustancial para la conciencia, y con ello tiene lugar “la impresión de movernos siempre hacia adelante, desde un pasado muy definido hacia un futuro incierto. La sensación enfermiza de siempre estar viendo hacia delante desde la inmediatez y la prisa deriva en un sentimiento patológico característico del tiempo en la modernidad” (MARRAMAQ, 2008: 86). Por lo cual, la proyección hacia el futuro se presenta como síntoma patológico que, en la actualidad, deriva de la experiencia temporal como síndrome de la prisa impuesto por la tecnología global que refiere a:

La desproporción entre la riqueza de las posibilidades que el proyecto técnico-científico de dominio de la naturaleza [...] proporciona al individuo y la pobreza de su experiencia. Se produce así el fenómeno de la aceleración [...], por el cual el tiempo se escinde de una incesante proyección hacia el futuro y en una atrofia y museificación del pasado, que sustrae progresivamente al presente del espacio de su existencia. (MARRAMAQ, 2008: 86)

La existencia actual es regida —en palabras de Paul Virilio— por la “dromomanía”, es decir, la imperiosa dimensión de lo instantáneo en lo moderno, concediendo la proyección del futuro presidida por la tecnología que recalca dicha aceleración. De igual manera, el futuro deja de presentarse como un fenómeno lejano para implantarse en nuestras vidas como un *déjà-vu* inserto en el sentimiento constante de la anticipación derivada por la prisa, es decir, el hombre actual vive como si cada momento de su existencia fuera no el último sino el próximo (MARRAMAQ, 2008: 86). La amplificación de la expectación reduce el espacio de la experiencia concediendo el escape del tiempo presente. El futuro ha perdido su dimensión libertadora para enmarcarse en la rutina apresurada, en la innovación como rutina derivada de una sociedad futurocéntrica. Es en este sentido, que se puede advertir el síndrome temporal actual vinculado a la situación espiritual de nuestro presente: la prisa (MARRAMAQ, 2008: 17).

Sin embargo, a pesar de nuestra condición hipermoderna sobre el transcurrir inmediato del tiempo podemos encontrar una abertura, una congelación, un intersticio en el tiempo. Marramao denomina a este espacio temporal como lo kairológico, como un espacio oportuno del tiempo, el momento preciso. La dimensión del tiempo kairológica como aquella que concede una conexión creativa de las temporalidades: “la única capaz de conectar, en una tensión fecunda, pasado y futuro dentro del presente de la experiencia y la imaginación creativa” (MARRAMAQ, 2008: 25). Reconocer la pluralidad de temporalidades nos concede un encuentro con la sublimación en la existencia individual como sentido de vida:

Hay un tiempo para nacer y un tiempo para morir; un tiempo para llorar y un tiempo para reír; un tiempo para el luto y un tiempo para la alegría; un tiempo para el silencio y un tiempo para el diálogo; un tiempo para odiar y un tiempo para amar [...] Reconquistar el sentido de esta pluralidad, de esta tensión, significa reconquistar la

dimensión de una tempestividad sin precipitación que enlaza a la perfección con las dimensiones de la existencia individual, e implica retomar lo que antes se denominaba sentido de vida. (MARRAMAQ, 2008: 25)

Aceptar el límite para ampliar los horizontes, advertir la multiplicidad irreductible de las posibilidades nos vincula con el mundo de las oportunidades como sentido de la propia existencia. Ser conscientes de que el tiempo devuelve un punto de encuentro con la ineludibilidad del fluir temporal, como una ruptura con los modos tradicionales de concebir el tiempo desde la física clásica, la cual resulta objetiva y determinada. No hay espacio para la conciencia, para la subjetividad, para la experiencia íntima del tiempo puesto que perdería su carácter preciso, mientras que la cuántica refiere a una realidad dependiente de la observación, en donde es posible la inclusión de la mente y la conciencia no como realidad objetiva sino independiente. De ahí que resulte imposible explicar el fenómeno de la conciencia desde la física tradicional y evidencie la imposibilidad de explicar desde lo mensurable y homogéneo el tiempo auténtico que tiene que ver con la experiencia interiorizada puesto que ésta resulta indecible, inconmensurable. La pregunta sobre qué es el tiempo ha dejado de ser referencial para otorgar la predilección por la cuestión sobre quién es el tiempo, el tiempo somos nosotros mismos.<sup>11</sup> La capacidad del arte para transfigurar la realidad y conjugar las temporalidades afianza nuestra conexión con el mundo desde lo sublime, desde lo poético, desde un espacio impenetrable para la ciencia.

Quizás la física cuántica ha demostrado la incapacidad de configurar la existencia desde lo absoluto, desde las verdades contundentes, de ahí que se presente más como una

---

<sup>11</sup> “En el camino que iba de San Agustín a Heidegger, la pregunta ‘¿Qué es el tiempo?’ acabó transformándose en ‘¿Quién es el tiempo?’, y la respuesta era evidente desde el principio: el tiempo somos nosotros mismos, *mea res agitur*” (MARRAMAQ, 2008: 117). El tiempo nos pertenece.

dimensión filosófica que científica, lo cual, paradójicamente, denuncia la incapacidad de la ciencia para desentrañar las interrogantes más profundas de la existencia humana:

Hay que hacer notar que el tiempo de los físicos es ya una aproximación grosera al tiempo de los filósofos. Ningún filósofo ha podido seriamente definir el momento presente. Decía San Agustín en cuanto al tiempo presente, si estuviera siempre presente, y no pasara, ya no sería un tiempo, sería la eternidad. Si por lo tanto el tiempo es sólo tiempo porque pasa, como puede decirse que él es, él que no es sino porque está a punto de no ser más: y de esta manera, no es cierto decir que es un tiempo sino porque él tiende a no-ser. (NICOLESCU, 1996: 21)

La indeterminación y discontinuidad —características intrínsecas en la teoría cuántica— se perfilan más cercanas a una concepción filosófica sobre la realidad, de ahí que las correspondencias entre el término *kairós* y la mecánica cuántica resulten pertinentes en la medida en que ambas responden a la incapacidad de la linealidad para reconfigurar la realidad. De igual manera, es factible el reconocer la importancia de la experiencia individual en la determinación del mundo fenoménico del sujeto. De ahí que podamos inferir que la cuántica y la dimensión kairológica contengan en sí mismas la posibilidad que deriva del acto creativo inserto en el instante efímero que revela en un intersticio la comunión con la multiplicidad temporal como heterocronía y anacronía desde la inversión del tiempo cronológico en la medida que por un lado, para la cuántica el pasado, presente y futuro son simultáneos y en la dimensión kairológica coexiste también la multiplicidad temporal en relación a la suspensión anacrónica.

### 1.3. EL TIEMPO COMO FACTOR ESTÉTICO

De acuerdo con la presente investigación, la estetización del tiempo está determinada por la correspondencia entre el sujeto y su experiencia con el devenir, los modos en que concibe su relación con el mundo que deriva en un acto de amplificación de las temporalidades. Es

decir, la estetización se adscribe a una dimensión amplificada del tiempo, en donde el pasado, presente y futuro parecen interrelacionarse para señalar una oquedad temporal. Resulta de la experiencia estética que surge de la confrontación con el devenir no como supresor cronológico sino como un acto creativo, que enmarca una mutilación temporal, misma que dibuja las distintas posibilidades del ser.

La confrontación estética con el devenir si bien puede darse desde la contemplación de una obra de arte, también puede devenir en la cotidianidad del sujeto desde el ámbito filosófico. En Nietzsche, la estetización del tiempo deriva de la inserción del arte en la vida, en el reconocimiento de las correspondencias entre la vida y el arte tiene lugar la incorporación de la noción del tiempo como factor estético en el cual la sacralización del arte ya no reside desde el ámbito museístico sino desde su condición para develar un sentido existencial en el sujeto, desde su capacidad para humanizar, para conectar. La cotidianidad del sujeto puede ser magnánima e incluso sublime desde una justificación estética de la propia existencia humana.

La estetización del tiempo en Nietzsche implica la humanización del arte, la inclusión del factor estético en la existencia, el reconocimiento de la condición humana como fuente inexorable de significación estética. Lo anterior resulta claro en el análisis de la conceptualización nietzscheana, por ejemplo, lo dionisiaco, el eterno retorno o la representación de un mundo personal. De acuerdo con el filósofo alemán, el instante efímero devela en el sujeto la capacidad de intensificación de la vida, es decir, el eterno retorno enmarca la relación del sujeto con la eternización no desde una dimensión cíclica y por ende repetitiva, sino desde la asimilación de un presente continuo que tiene lugar gracias a la relación dialógica entre eternidad y efimeridad, entre el ser y el desaparecer.

Es en este mismo sentido que tiene lugar el concepto nietzscheano de lo dionisiaco,

el cual proclama la vigorización del instante presente, de las pasiones sublimadas, del caos no como una característica negativa sino creativa. De ahí también que la construcción de un mundo personal derivada de la voluntad de poder refleje el dominio de lo transitorio como fuerza vigorosa que expande las múltiples posibilidades del ser en términos de libertad y omnipotencia, es decir, el individuo al confrontarse con el devenir efímero puede trastocar los límites para reafirmar su hegemonía frente a un universo que lo supera para develar las fracturas de las convenciones y construir un mundo personal, por ello surge el acto creativo como fuente inexorable de libertad, de confluir de manera transfronteriza entre los límites y situarse más allá de las temporalidades, más allá de lo verdadero, más allá incluso de uno mismo. Es el tiempo estético que se erige como potenciación del ser.

De acuerdo con lo anterior, resulta pertinente señalar que la propuesta filosófica de Nietzsche tiene lugar no desde la búsqueda o cuestionamiento sobre la verdad sino desde el ámbito creativo como ineludible en la naturaleza humana, la justificación de la existencia humana emerge desde lo estético y no desde lo verdadero. De ahí que la inserción del tiempo en la conceptualización nietzscheana pueda ser evidente, puesto que aun cuando no se refiera de manera textual sobre el cuestionamiento en torno al tiempo, es clara la relación con éste. No sólo el eterno retorno refiere a la dimensión de la temporalidad sino también de alguna u otra forma los demás conceptos que exponen al arte como justificación estética de la existencia aludiendo también a la cuestión que conlleva a la confrontación con el devenir, con el tiempo y con la forma en que éste es percibido por el sujeto, es decir, con la experiencia de la temporalidad.

El ímpetu que caracteriza a lo dionisiaco se vincula a la temporalidad desde la naturaleza transgresora, activa y vigorosa del concepto en el cual es posible identificar el aquí y el ahora en su constitución. La libertad o construcción de un mundo personal que

expone Nietzsche se circunscribe al tiempo individualizado, la temporalidad al igual que la realidad misma se reafirma desde la propia concepción, de ahí que la libertad esté vinculada a un tiempo personal que acentúa el instante efímero. La relación del arte y la vida nietzscheana se manifiesta como justificación estética de la existencia, la cual alude al concepto nietzscheano de la libertad. Por tanto, la correspondencia entre el arte y la vida se manifiesta como acto creativo adscrito al presente continuo como temporalidad efímera inherente a la existencia.

Ahora bien, correlacionar la obra de la estetización del tiempo nietzscheana con la noción estética del tiempo en la obra de Mendieta implica señalar cómo coinciden en que la temporalidad es un concepto clave para mostrar la relación estética entre arte y vida. Por consiguiente, las referencias del tiempo en la obra de Mendieta, particularmente en la serie de *Siluetas*, están delimitadas por una relación dialógica entre el aparecer y el desaparecer, entre la vida y la muerte como un intersticio temporal, las cuales denotan las fracturas de la temporalidad que invitan al espectador a repensar el concepto del tiempo como un torbellino que devora las temporalidades para mostrarnos una grieta que destella vida, la existencia contenida en un intersticio. Es la vida que se presenta como una férrea devoradora, es la muerte que transfigura como un acto creativo. Es el aparecer contenido en la desaparición, es un acto de comunión con la energía que fluye desde el cosmos hasta el polvo. Las dimensiones temporales se enlazan creando una brecha en donde confluye la eternidad desde el vacío o a la inversa, el tiempo como factor estético tiene lugar justamente en la reapropiación y conjugación de las distintas temporalidades adscritas a la existencia humana.

La figura antropomorfa de las *Siluetas* parecería que nos azota contra el vacío multifacético, contra el siempre, la nada y en la nada el universo entero, en las *Siluetas* podemos reconocer a ella (la artista), al “otro” e incluso a nosotros mismos.

El uso de materiales perecederos en la obra de Mendieta revelan la experiencia estética del tiempo, la conjugación entre la vida y la muerte, entre el ser y la nada, entre el vacío y el universo, parecieran emerger desde la reapropiación del discurso estético de la artista y se presentan como revelación, con un acto místico que invita a repensar nuestra relación con el mundo y sus fracturas: “La introducción del tiempo natural fue esencial en las reflexiones temporales que inauguró el Land Art<sup>12</sup>, presidido desde un principio por un intento de alinear y conjugar temporalidades pertenecientes a ámbitos y contextos diferentes: tiempo geológico, tiempo astral, tiempo humano, tiempo cultural y afectivo (e incluso ritual)” (HERNÁNDEZ, 2018: 49).

Por lo cual, resulta evidente la capacidad del arte o mejor aún, la capacidad de la experiencia estética, para trastocar los límites temporales, para amplificar el tiempo desde la comunión con un tiempo preciso (*kairós*) que puede tener lugar desde la experiencia que coincide con el tiempo meteorológico, en la confrontación con el tiempo histórico, es el tiempo interiorizado del cual surge la confrontación con un tiempo auténtico, pero indecible, concientizando el tiempo, humanizándolo.

En términos generales, la estetización del tiempo en Nietzsche tiene lugar desde la inserción del arte en la vida y la justificación estética de la existencia y en Mendieta desde la relación dialógica entre vida y muerte, entre manifestación o surgimiento y desaparición

---

<sup>12</sup> Recordemos que el *Land Art* es un movimiento artístico contemporáneo que promueve la relación entre arte y naturaleza desde la intervención *in situ* del artista en el paisaje a través del uso de materiales perecederos. Dicha acción queda registrada en video o fotografías.



o consumación inherente en la figura antropomorfa de las *Siluetas*. El tiempo como factor estético en el arte, pero también en la vida misma al asumir la existencia como dadora de sentido estético y más aun, como apología a partir de éste.

Es preciso señalar las interrelaciones de la propuesta filosófica de Nietzsche y el arte contemporáneo para poder situar lo anteriormente expuesto y con ello explicar la amplificación del concepto del arte que permite la inserción del arte en la vida de acuerdo con la conceptualización nietzscheana, de igual forma es pertinente presentar el contexto en el que tiene lugar la serie de *Siluetas* como base para la interpretación estética sobre la temporalidad en la obra de la artista. De ahí que el siguiente apartado discorra sobre lo anterior para reconocer la relación entre ambos autores desde la estetización del tiempo como fundamento de su propuesta artística y filosófica.

## 2. SOBRE NIETZSCHE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En este capítulo se expone la relevancia del discurso nietzscheano en la propuesta estética del arte contemporáneo para evidenciar las correspondencias entre el arte y la vida de acuerdo con el autor alemán. De igual manera, es relevante presentar una introducción sobre el contexto histórico en el que se inscribe la serie *Siluetas* de Mendieta. Lo anterior, servirá como base para establecer la relación entre la conceptualización nietzscheana y el discurso estético de la obra de Ana Mendieta a partir del encuentro entre el arte y la vida en ambos autores y sus implicaciones en la temporalidad.

### 2.1. NIETZSCHE Y LA INSERCIÓN DEL ARTE EN LA VIDA

Lo que interesa resaltar en este capítulo es la posición que tiene Nietzsche frente al arte, para demostrar no sólo la importancia de su legado filosófico sino también para evidenciar

cuán vigente se presenta su teoría en el pensamiento de la época actual,<sup>13</sup> pues además de proponer que el arte resulta imprescindible para la vida, existe también una clara referencia a la importancia que tiene el proceso artístico.

Hay que recordar que múltiples manifestaciones del arte actual se presentan en esta misma línea discursiva al asumir que el proceso artístico muchas veces resulta más significativo que el resultado final, el performance o el arte de acción son un gran referente de ello. Por tanto, es posible señalar que algunos ejemplos del arte contemporáneo pueden leerse bajo la mirada nietzscheana: “En la estética contemporánea ha sido determinante la influencia de Nietzsche y Heidegger debido a su amplia óptica del concepto de arte, del artista, de la obra de arte, de la creación artística, de sus espacios e incluso del espectador-crítico” (NAVIA, 2008: 99). Resulta preciso señalar que, si bien el pensamiento filosófico de Nietzsche rompió múltiples paradigmas en torno a los modos de comprender el quehacer filosófico y más aún al arte mismo, es en el periodo de finales del siglo XX que encontramos un auge en los cuestionamientos sobre la propia naturaleza del arte.

Es claro que dicho cuestionamiento tiene sus bases durante las primeras vanguardias, recordemos que es justamente el impresionismo —antecedente directo de las primeras vanguardias— el primer movimiento que exploró la plasticidad del tiempo a través de la luz en los objetos; de tal suerte que podemos decir sin temor a equivocarnos que este interés se expande no solamente desde una perspectiva plástica sino también, y más aún, existencial. Es decir, el impresionismo marcó en definitiva una conexión entre el artista y el mundo a través del arte como una forma de experimentar el entorno y la vida,

---

<sup>13</sup> Es pertinente mencionar que será en el siguiente apartado de esta investigación en donde se analicen los conceptos nietzscheanos en relación a la serie de *Siluetas*, a través de una tipificación de la obra de la artista se mostrarán las imágenes que guarden relación con los conceptos nietzscheanos que conciernen a esta investigación.

incluso los artistas impresionistas abandonaron sus talleres en busca del contacto con la realidad exterior cuestionando los modos tradicionales no sólo del arte sino de la producción misma.

De igual manera, el producto artístico ya sea la pintura, la técnica e incluso el contenido fue un mero pretexto para denotar la preponderancia del instante como irrepetible, de ahí que aún cuando se pintaba el mismo paisaje el cuadro jamás sería idéntico. El mismo caso podría aplicarse para cualquiera de las primeras vanguardias, las cuales proclamaban a partir de sus manifiestos una reapropiación del arte desde los modos de producción, la relación entre el artista y objeto e incluso desde la relación entre el arte y la vida. Es decir, las primeras vanguardias comienzan a trazar la vinculación entre los modos de concebir la existencia y el arte, y es a partir del ámbito ideológico que dichas conexiones se construyen. Con base en ello es que comienzan a aparecer las primeras correspondencias multidisciplinares, de tal suerte que es posible observar cómo a través de la reflexión sobre distintas disciplinas, el arte puede transfigurarse, ya sea desde lo político e incluso la tecnología en el caso del futurismo o del psicoanálisis en relación al surrealismo. No es que en las manifestaciones artísticas anteriores no existieran dichas correspondencias con otras disciplinas, sino que es hasta el siglo XX que se reconocen de manera más específica como transgresión y adaptación del discurso estético descritas en los manifiestos.

En relación a las segundas vanguardias, es posible encontrar una ampliación del concepto del arte que se venía gestando y la relación transdisciplinaria es mucho más evidente y enriquecedora ya que la concepción del arte comienza a complejizarse de tal suerte que posibilita una multiplicidad de encuentros que transfiguran sí las expresiones artísticas, pero también la relación del mundo con el sujeto. Desde los años sesenta el arte

comenzó a establecer una auto-indagación ligada a la temporalidad, a la efimeridad y a la indeterminación, como también a una amplificación de la relación entre la vida y el arte. El propio John Cage trabajó en “la definición de un arte no distinto a la vida; un arte que, como la propia vida, esté sometido al azar, a la improvisación y a la acción no premeditada; un arte ‘intransportable en el espacio y no reproducible en el tiempo’” (JUNQUERA, 2002: 79).

De acuerdo con la idea anterior, es posible encontrar la influencia nietzscheana sobre la relación entre vida y arte como principio fundamental del ser del sujeto en correspondencia al arte contemporáneo de fin de siglo. El Dr. Navia expresó que en relación a lo propuesto por el filósofo alemán:

Toda ciencia y toda realidad son producidas poéticamente por una tendencia artística humana y es arte todo aquello que sea producido por el hombre. De este modo se amplía el concepto de arte a la vida, al devenir, al ser mismo, es decir a la óptica dionisiaca en función de la existencia como juego inocente. (NAVIA, 2008: 99)

Por lo cual, el arte transgrede los límites impuestos por el llamado Gran Arte y pasa a ocupar el lugar espacial-temporal de la vida cotidiana, de ahí que la ciencia y cualquier quehacer humano, incluso su existencia, adquieran un valor estético. El happening y las instalaciones que desde finales del siglo pasado se venían consolidando están íntimamente ligados a la ruptura de los estamentos tradicionales que permitieron al artista explorar nuevos horizontes en el arte cuestionando la legitimidad y sentido del objeto artístico, apostando por una emancipación determinada por la efimeridad que posibilita una relación lúdica desde la misma configuración del producto artístico para descubrir “un nuevo comportamiento de los materiales en su doble relación: frente al mundo real y frente a la percepción subjetiva del individuo” (JUNQUERA, 2002: 80).

Es por ello que desde este momento los artistas comienzan a cuestionarse sobre la propia esencia del arte y a denunciar contra los formalismos racionalistas a fin de provocar reflexiones y posturas críticas en el espectador, de ahí surge también la libertad del artista concediendo un valor a la intención en el proceso artístico. Joseph Beuys expresó: “Todo hombre es un artista”. La figura del genio como artista desaparece y con ello la concepción inmaculada del creador para insertarse en el devenir de la existencia del ser humano. Dicho de otro modo, a partir de la propuesta estética de Nietzsche se produjo un cambio sustancial en la forma de concebir no sólo la creación artística sino también la esencia del ser del sujeto ya que el discurso nietzscheano “ha ampliado el concepto de arte, de artista, de obra de arte, de creación artística, de espacios del arte y de espectador-crítico, a todos los espacios del producir humano, incluyendo el conocer, el desear y el sentimiento de placer y displacer humanos, esto es, el representar en general” (NAVIA, 2008: 100). De ahí que resulte claro cómo es que la correspondencia entre la estetización de la vida y el quehacer humano se alimenta de tal forma que genera una apertura desde lo esencial del ser y el entorno de manera que lo etéreo prevalece. Es decir, la esencia de la vida adquiere un valor primigenio en el arte de vivir, la proyección del arte en la vida alude a una amplificación que en sí misma parte de una reducción hacia lo más básico, de tal manera que dicha reducción potencializa la universalidad.

De acuerdo con ello, la potenciación de la vida es amplificada —en el sentido que alude Navia sobre la ampliación del arte— desde la estética, pero también desde la particularidad del sujeto hacia un reconocimiento de la comunión de éste con el todo; esto es, la supresión o desmitificación del entorno permiten que el individuo erija un acercamiento libre con el mundo.

Ergo, la postura filosófica de Nietzsche ya anunciaba esta reconfiguración de la estética inserta en la idea de la relación entre el arte y la vida para resaltar la importancia del concepto de libertad inscrito en el acto creativo. Dicho de otro modo, la dimensión creativa se inserta en el devenir concediéndole al sujeto la voluntad o la libertad de transfigurar su realidad. El concepto de libertad resulta clave para comprender la opinión de Nietzsche respecto al arte; Luis E. de Santiago Guervós en su libro *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* explica la idea anterior de la siguiente manera:

Las convicciones atacan y asfixian porque impiden ver lo que hay detrás de las cosas. Es preciso tener el poder de mirar libremente, de dejar ser a todas las cosas lo que ellas son, es decir, otorgar la libertad a todo ente en su manifestación, pues la mirada despejada es también un síntoma de fortaleza, y ese poder es precisamente el que nace de la fuerza artística y creadora del hombre. Y en tanto que el arte deja a la vida ser consciente de sí misma, sirve el arte a la vida. (2004: 23)

Así pues, de acuerdo con Nietzsche la libertad otorga al individuo el poder de creación y con ello la posibilidad de la construcción de un mundo propio, en la cual la espontaneidad, el ímpetu y la independencia se convierten en una especie de sustento para él:

Puesto que entre hombre y mundo ya no hay ni causalidad, ni exactitud; puesto que entre lenguaje y realidad no hay ya ningún tipo de adecuación ni verdad, puesto que la relación entre sujeto y objeto no es más que una relación completamente artística, la única actitud que nos queda frente a lo real es un comportamiento estético. (DE SANTIAGO, 2004: 25)

De acuerdo con la idea anterior, la verdad deja de ser absoluta e irrefutable para mostrarse como una mera construcción artificial basada en convenciones sociales que enmarcan lo que el sujeto debe ser. Sin embargo, al suprimir el valor de la verdad es el arte quien devolverá al sujeto la capacidad de configurarse a través del poder que radica en la

apropiación estética del mundo apartada del sin sentido de los estamentos sociales; ergo, mediante un sentido estético es posible que el sujeto se exprese de manera más auténtica con relación a su propia existencia.

Incluso la idea de la modernidad basada en el progreso a través de la estructuración racional y científica del mundo ha mostrado su incompetencia desde la sobreestimación del reduccionismo ya que resulta claro en la época actual que el conocimiento puede generarse de manera más auténtica a través del reconocimiento de la multiplicidad. De ahí que la modernidad haya defraudado al sujeto intelectual con la idea de progreso. El mundo sociopolítico y cultural ha resultado en decadencia, con el arquetipo de más inclusión se ha generado más distancia, y es justamente que a través de la racionalización se puede llegar a la falacia —situación que no tenía prevista la modernidad—, lo cual nos muestra que la visión racionalista extrema y el progreso desnaturalizado se traduce en un sin sentido del cual no se previó los efectos y ahora estamos viviendo las consecuencias de dicha “modernidad”. En el marco de esta visión postmoderna, podemos situar la predilección del arte por encima de la verdad nietzscheana.

Por lo cual, la noción nietzscheana que proclama la íntima relación del arte y la vida resulta fundamental pues, de acuerdo con el filósofo alemán, la creación estética no sólo está ligada al arte sino también, y en mayor medida, a la vida misma. Por lo tanto, el arte, desde la óptica nietzscheana, proclama una justificación estética de la vida, de ahí que se deba mirar al arte desde la perspectiva de la vida y la vida desde la perspectiva del arte. “Ver el arte desde la perspectiva del artista significa al mismo tiempo retrotraer el arte al dominio de la vida” (DE SANTIAGO, 2004: 29). Entonces, vida, arte y libertad se fusionan y como resultado nos encontramos ante un individuo creador que vive su libertad en la medida en que su vida se va construyendo, como una obra de arte, de acuerdo al instante

efímero. En otro orden de ideas, el arte ya no está enmarcado por el museo, por la institución o por las figuras de autoridad del crítico o curador sino que se manifiesta en la vida misma, en el instante efímero y es el sujeto quien debe dar sentido a su existencia no desde las verdades instruidas sino desde un acercamiento estético. De ahí que la lectura de la propuesta filosófica de Nietzsche resulte clave para comprender las manifestaciones artísticas actuales y más aún el actuar del sujeto contemporáneo.

Por otra parte, resulta pertinente el análisis de los conceptos nietzscheanos de lo apolíneo y lo dionisiaco —aún cuando estos conceptos hayan sido retomados para la lectura que hace el autor del arte clásico— ya que su análisis no se centra únicamente en una descripción gráfica de las manifestaciones artísticas de esta época sino que también las traslada al ámbito de la vida, por lo tanto hay que entender que lo dionisiaco en Nietzsche no debe verse como un simple concepto exclusivamente estético, sino como una forma de vida. No obstante, toda la estética de Nietzsche va por ese mismo rumbo: apuesta por la apropiación de los valores estéticos en la vida propia.

Sobre el arte que contextualiza a la serie de *Siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, se podría decir que ha dejado de estar al servicio de la institución y que es el artista quien a través de la emancipación de las condiciones tradicionales —tanto de formato como a un nivel teórico— reconoce la estatización del acto creativo en la vida en términos nietzscheanos, dicho de otro modo, la existencia adquiere una dimensión plástica para el artista la cual se expresa como proceso y desmaterialización. Dicha desmaterialización se refiere al concepto de desintegración de la obra, esto es que no es perdurable, pero también debe entenderse en el contexto de la mercantilización del arte como producto, misma que fue cuestionada en el marco de las manifestaciones artísticas de inicios de los años setenta puesto que se reveló ante los modos tradicionales del capitalismo, el consumismo y la



acumulación, de tal suerte que sólo el registro en fotografía o video de la obra perduraba. Esta reproducción de la imagen de la obra permeó en la percepción y la concepción aurática del arte descentralizando la mirada del espectador pero también intercediendo en el tiempo y espacio de la creación misma de la obra, influyendo así de manera exponencial en la relación entre artista, espectador y obra.

Basándose en el teórico Frank Popper, Jane Blocker explica que:

La “obra de arte” en sí misma ha desaparecido más o menos por etapas graduales. El artista ha asumido nuevas funciones que se parecen más a las de un intermediario que a un creador, y ha comenzado a enunciar proposiciones e hipótesis ambientales abiertas. Finalmente, el espectador ha sido obligado a intervenir en el proceso estético de una manera sin precedentes. (BLOCKER, 1999: 10)<sup>14</sup>

Los artistas de este periodo se convierten más que en creadores, en intermediarios en el proceso artístico y comienzan a reflexionar en torno a la propia naturaleza del arte, asimismo a denunciar contra los formalismos racionalistas y los estamentos tradicionales impuestos por la institución. Lo efímero y lo indeterminado, el azar y la improvisación se convierten en generadores de experiencias estéticas tanto en el artista como en el espectador. De igual forma, el espacio y el tiempo enmarcan al proceso artístico y convierten a la obra en única e irrepetible —aún cuando es posible su reproducción visual a través del registro— por lo cual es posible identificar una correspondencia con el concepto ampliado del arte que nos explica Mauricio Navia en torno a la potenciación del arte a través de su inserción en el devenir y la existencia del sujeto enmarcada por la incertidumbre y el azar.

El happening, antecesor directo del performance, es uno de los movimientos artísticos más representativos de la época, el cual, puede entenderse como:

---

<sup>14</sup> Traducción propia.

Una forma de arte abierta, sin un comienzo, un medio y un final estructurados, en cuya definición interviene una pluralidad de materiales artísticos y cuyo resultado final, que adquiere la configuración de un collage de sucesos, no es valorable de por sí, como algo acabado y perdurable, sino como parte de un proceso. (SUREDA Y GUASH, 1989: 31)

Resulta evidente la correlación del performance con la noción nietzscheana sobre la preponderancia del proceso artístico por encima de la misma obra de arte, es decir, para Nietzsche tanto la vida como el arte se presentan como un proceso, el cual resulta mucho más significativo que el mismo resultado, de ahí que, encontremos un valor sumamente importante en el acto mismo, en el instante efímero como arquitecto de este proceso, de igual forma esto se pretende expresar en el performance.

Por otro lado, la instalación ha sido definida como “un arte efímero que lleva en sí el pensamiento de su propia destrucción o de su fin, sea por el propio artista, sea por las fuerzas naturales que entran en juego con su configuración” (JUNQUERA, 2002: 78). Esta relación dialéctica entre destrucción y regeneración de la obra está vinculada, de acuerdo con la presente investigación, al proceso de lo efímero en el eterno retorno nietzscheano, en donde la potenciación de la vida prevalece como consecuencia de la muerte. De igual manera, la instalación se asume como supresora de lo inmutable para amplificar la multiplicidad de posibilidades que otorga la asimilación del instante efímero.

Encontramos pues, en ambas manifestaciones artísticas, una constante preocupación por cuestionar los valores temporales de la obra, por la relación entre el artista y el espectador, por situarse en las fronteras (espacio-temporales-sociales). Aún cuando a mediados de los años setenta el arte de acción o happening dejó de ser improvisado para convertirse en una acción premeditada y planificada. Había algo en él que guardaba cierto azar y espontaneidad a pesar de la plena consciencia del artista en el acto mismo.

Otro movimiento importante que surge a finales de los años sesenta es el earth art, el cual se basa en intervenciones en el paisaje, los artistas salen de su taller para trabajar con el medio ambiente, ya sea lugares enteramente naturales como glaciares, desiertos y acantilados o dentro de las mismas ciudades. El registro fotográfico y los videos se convierten en el *medium* entre la obra y el espectador<sup>15</sup>, “con ello los artistas land no sólo pretendían potenciar su carácter efímero en contraposición a lo perenne de la obra artística tradicional, sino también cuestionar la función de los canales habituales de la exposición y comercialización de la obra de arte, como galerías y museos” (JUNQUERA, 2002 :85). En esta vertiente artística podemos encontrar esculturas monumentales enmarcadas por paisajes inhóspitos que en algunas ocasiones sólo podían ser enteramente apreciadas desde las alturas concediendo una nueva perspectiva y relación entre espectador y la experiencia de la obra. Así pues, el medio ambiente como soporte para la actividad artística adquiere una nueva dimensión plástica y comunicativa a través de la intervención directa del artista.

Algunas de las piezas más citadas al respecto son el *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson realizada en el lago de Utah, la cual consiste en una escultura monumental en forma de espiral; y *Campo de Rayo* (1971-1977) de Walter de María, ubicada en el desierto de Quemado en Nuevo México, misma que estribó en un campo sembrado de pararrayos en donde convergen la concepción artística y el fenómeno meteorológico. Por tanto, se puede decir que la pretensión de los artistas va más allá de superar o imitar a la naturaleza, por el contrario, existe un intento por integrarse a ella mediante la materialización de una idea artística la cual reconoce la estetización de los fenómenos naturales y la amplificación de la

---

<sup>15</sup> Si bien surgen muchas preguntas importantes alrededor de esta documentación y su relación no sólo con el mercado sino también con el espectador, no se considera pertinente abordarlo desde esta perspectiva, sino sólo como acotación del valor de lo efímero en la obra de Mendieta, lo cual veremos más adelante.

dimensión temporal a partir de la conjugación de distintas temporalidades: el tiempo geológico, astral e incluso humano.

Por otro lado, el trabajo con el cuerpo resultó un punto clave para el desarrollo del arte, puesto que éste se convertiría en la propia obra y, en el caso de Ana Mendieta: “Al convertir repetidamente su propio cuerpo en un objeto de arte, participó en la tendencia de los años setenta en la que el yo físico del artista se convirtió en imagen y medio” (BLOCKER, 1999: 10).<sup>16</sup> El artista se convierte en imagen y medio en el acto performativo, en un laboratorio de experiencias. De igual manera, el cuerpo del artista se transforma en un instrumento comunicativo que pretende denunciar a través de posturas críticas: “Originalmente, esta tendencia estaba asociada con artistas masculinos de mediados de la década de 1960 como Yves Klein, Dennis Oppenheim. La tendencia fue tomada por mujeres artistas que trabajaron en la década de 1970 y la vieron como una manera conveniente de examinar la subjetividad femenina y la identidad” (BLOCKER, 1999: 10).<sup>17</sup> De ahí que el cuerpo mismo se convierta en la obra de arte como tal, ampliando de esta forma los modos de comprender el arte y su correspondencia con el devenir, con la vida misma, desde la complejización de los modos de ser del arte y su relación con la producción de la obra, con el espectador y con la dimensión existencial del sujeto.

## 2.2. INTRODUCCIÓN A LA SERIE DE *SILUETAS*

A pesar de que el trabajo artístico de Ana Mendieta se inscribe en estas nuevas direcciones que toma el arte, nos encontramos ante una adaptación del performance, las

---

<sup>16</sup> Traducción propia.

<sup>17</sup> Traducción propia.

instalaciones, el body art y el earth art que permite, como bien lo dice Jane Blocker, “animar los límites territoriales entre artista y público, hombre y mujer, cuerpo y espíritu” (BLOCKER, 1999:10).<sup>18</sup> Por tanto, se podría aseverar que el trabajo de Mendieta debe entenderse como una compleja red que contiene en sí misma un sello auténtico y que nos permite identificar un discurso propio. En el caso de la serie de *Siluetas*, podemos reconocer una clara influencia del earth art tomando en cuenta que dicha corriente artística hacía uso de materiales tomados de la naturaleza (fuego, tierra, agua, flores, sangre, etcétera), lo cual permitía que las obras se modificaran con el transcurso del tiempo y en algunos casos desaparecerían haciendo uso del registro fotográfico o del video como evidencia de la obra.

Sin embargo, aún cuando el trabajo de Ana Mendieta “comparte mucho con el de los artistas destacados en el ‘Earth work’, su divergencia en los componentes antropomórficos y espirituales, así como en su cuestionamiento de los significados convencionales atribuidos a la naturaleza” (BLOCKER, 1999: 17).<sup>19</sup> Se destacan del resto de las propuestas artísticas.

Por tanto, resulta pertinente decir que Mendieta resignifica el acto performativo inscrito en dicha corriente artística, amplificando el significado de la naturaleza, que hasta ese momento se trataba de una forma muy convencional en el trabajo de otros artistas, por medio de un simbolismo propio: “Las formas dominantes del earth art muestran una pureza formal influenciada por la arquitectura del paisaje, las excavaciones geológicas, la construcción de edificios, la agricultura o la astronomía. Sharp afirma inequívocamente que, a pesar de las influencias, todo el earth art comparte ‘una ausencia total de

---

<sup>18</sup> Traducción propia.

<sup>19</sup> Traducción propia.

antropomorfismo” (BLOCKER, 1999: 17).<sup>20</sup> Mendieta, al incorporar el antropomorfismo como eje central de su obra, más allá de descubrir una dimensión auténtica en relación a las expresiones artísticas del momento, posibilitó una resignificación del trabajo con la tierra, pues ésta deja de ser un simple soporte y se convierte en una especie de arista donde coinciden multiplicidad de simbolismos ya que es posible reconocer vínculos metafóricos entre el desvanecimiento del cuerpo y su regeneración en el cosmos desde un enfoque anímico, entre un pasado lejano y el presente actual, desde el desvanecimiento de las fronteras historiográficas, entre lo efímero y lo eterno como un instante aprehensible.

De tal suerte que es posible reconocer ecos nietzscheanos en la apropiación discursiva de la artista sobre la valoración del tiempo y su relación con el eterno retorno de lo efímero desde la conciencia existencial del ser humano. Las figura antropomorfa de las *Siluetas* diluidas y consumidas por el paisaje aluden de manera directa a dicha conciencia humana, a la consumación que difumina su existencia potencializa su forma. Es decir, el concepto nietzscheano de lo dionisiaco intercede para demostrar que la expiración puede ser la más alta afirmación de vida encarnando el juego de comunión entre aparentes contrarios.

De acuerdo con lo anterior, resulta evidente que para Mendieta el cuerpo humano es un instrumento para la realización del proceso artístico, así como también encontramos en su trabajo una constante relación entre “la huella” y el cuerpo en donde la alusión a la muerte se presenta como condición fundamental para la vida. De ahí que no sea gratuito que Charles Merewether señale que “el abanico de asociaciones que provoca la obra de Mendieta nos remite al tema de los orígenes y a las interconexiones existentes entre los orígenes del yo y el arte” (MEREWETHER, 1996: 107). Por lo cual, lo interior se

---

<sup>20</sup> Traducción propia.

exterioriza estéticamente a través de la reconfiguración del mundo y de la asimilación de un presente continuo que enmarca una constante revelación desde la relectura del sentir ancestral que alude al origen. Gadamer señala —como lo hemos mencionado anteriormente— que “sólo en la reflexión nos percatamos de lo que ha sucedido. En este sentido la historia debe escribirse de nuevo desde cada presente” (2003: 321). De ahí que sea a partir de la interpretación de la artista que el mundo le devuelve una significación no sólo del origen ancestral sino de sí misma también, amplificando las interrelaciones sí entre la vida y el arte, pero además entre la interioridad y la otredad como aquello que enmarca una suspensión temporal que antecede al mundo de la multiplicidad de posibilidades del ser nietzscheano en el cual la realidad sólo puede ser definida desde el recuento, desde la interpretación y la representación propia.

Podríamos decir que durante este periodo de profunda experimentación se pueden percibir dos cambios contundentes en la obra de Ana Mendieta: “El primero fue eliminarse a sí misma como objeto material de su arte y utilizar, en su lugar, una replica de sí misma, mientras que el segundo consistió en trabajar directamente en el paisaje, esto es, con la tierra” (MEREWETHER, 1996: 107). En ambos casos encontramos la coexistencia de la ausencia y la presencia, el primer cambio radica en la alusión de sí misma y el segundo en la capacidad de erosión propia de la tierra.

Por tanto, es posible identificar a lo largo del trabajo de la artista un gran interés por la “huella”, desde su acción *Rape Scene*<sup>21</sup>, donde lo que vemos es el rastro de la violencia, o

---

<sup>21</sup> En 1973 Mendieta lleva a cabo su primera acción relacionada al tema de la violación cuando invita a sus amigos al departamento donde vivía, al llegar éstos, la encuentran atada y desnuda de la cintura para abajo con el cuerpo manchado de sangre. Por esa época una estudiante de la universidad había sido violada y asesinada, lo cual causó gran conmoción en la artista. En las fotografías de las acciones que realizó relacionadas con este tema, podemos ver a Ana recostada boca abajo con sangre en el cuerpo desnudo en medio del bosque del campus universitario.

sea la evidencia silenciosa de una acción invisible; hasta su serie de *Siluetas*, en las que la presencia de la ausencia es lo que se revela ante nuestros ojos.

Por último, valdría la pena rescatar lo que el crítico estadounidense, Guy Brett, señala en su ensayo titulado *One Energy* (2004: 181-202). De acuerdo con el autor, la obra de Ana debe verse como una obra abierta a la interpretación donde coexisten diversidad de significados e interpretaciones que incrementan el valor simbólico del trabajo de la artista. Asimismo, sostiene que en la obra de Mendieta y de otros artistas de la época hay un particular interés por la capacidad de regeneración y consumación de la tierra y el fuego:

Es muy sorprendente la forma en que los artistas de América Latina han tomado categorías primordiales, como la tierra o el fuego, y han transformado su naturaleza cósmica en metáforas para la lucha social contemporánea. No es, por supuesto, que estas categorías sean propias de América Latina, pero parecen haber conservado allí una carga emocional y simbólica, una capacidad de referirse a “lo que realmente importa”. (2004: 186)<sup>22</sup>

De ahí también que, explica Brett, encontremos en estos artistas conexiones temporales entre el presente y el pasado, entre lo más moderno y lo más antiguo, en donde el simbolismo inscrito en la naturaleza cósmica refiere de manera metafórica a la restitución de lo esencial como medio de transformación social frente a las fauces consumidoras del mundo contemporáneo.

Jane Blocker, basándose en el teórico Henry Sayre, asevera que la obra completa de Mendieta puede insertarse en el performance puesto que ésta sugiere “desaparición, movimiento e indeterminación” (BLOCKER, 1999: 24).<sup>23</sup> Es decir, aún en sus dibujos y esculturas encontramos la expresión simbólica del movimiento y el desvanecimiento, características propias del acto performativo. Blocker conduce su reflexión más allá del

---

<sup>22</sup> Traducción propia.

<sup>23</sup> Traducción propia.



concepto de desaparición cuando aborda el término de identidad performativa, la cual elude una correspondencia inmutable, y con ello, manteniéndose en la misma línea discursiva de Judith Butler, filósofa post-estructuralista, piensa en la identidad “no como algo que tenemos, sino como algo que hacemos” (BLOCKER, 1999: 24).<sup>24</sup> Por tanto, es posible aseverar que cuando Ana lleva a cabo sus performances se mantiene distante de ella misma, asumiendo el instante como creador y destructor, como movimiento e indeterminación: “Ninguna identidad verdadera existe antes del acto performativo. Ninguna identidad permanece estable en y a través del performance” (BLOCKER, 1999: 24).<sup>25</sup> De ahí que la identidad se construya a partir del instante performativo, a través de la expresión artística, de igual forma, el objeto artístico no es el fin último del artista sino el mismo acto creativo inscrito en el presente continuo.

En esta investigación, se ha decidido avocarse a la serie de *Siluetas* debido a que éstas se encuentran adscritas a una temporalidad que re-significa, mediante el uso de materiales perecederos como soporte, la simultaneidad de la creación y desaparición, es decir, “se dibujan al mismo tiempo que se borran” (WALLIS, 2001: 180). No hay una intención de prevalecer en el tiempo, más bien se trata de asimilar un presente continuo que no pretende ir más allá de la duración de una experiencia performativa.

Ahora bien, esta serie se llevó a cabo entre 1973 y 1980 en Iowa, Estados Unidos de Norte América y México. Es difícil definir el grado de aleatoriedad o intencionalidad de las *Siluetas*, ya que en parte había una premeditación del acto en la medida que la artista llevaba consigo materiales como ténpera, flores y sangre al escenario de la acción; pero

---

<sup>24</sup> Traducción propia.

<sup>25</sup> Traducción propia.

también había que atenerse a las contrariedades propias de lugares expuestos al aire libre y que en algunas ocasiones pertenecían a zonas arqueológicas resguardadas por guías o vigilantes, por lo cual el acto suponía cierta clandestinidad. Asimismo, es posible identificar los cuatro elementos (tierra, agua, fuego y aire) actuando sobre la erosión de las *Siluetas*, algunas veces acompañados de materiales orgánicos como flores. Si bien no siempre estos elementos se emplean simultáneamente, hay una constante en el uso de la tierra y el aire como generadores de transmutaciones.

Guy Brett afirma que el objetivo de la serie *Siluetas* es constituir vínculos metafóricos entre el desvanecimiento del cuerpo y su regeneración en el cosmos, entre un pasado lejano y el presente actual, entre lo efímero y lo eterno como un instante aprehensible. Asimismo, Brett sostiene que en la serie *Siluetas* hay una correlación entre la producción de la obra y su disolución: “Al mismo tiempo, no hay separación entre producción y disolución, no hay finalidad” (BRETT, 2004: 185),<sup>26</sup> lo cual acentúa una perpetuación en el tiempo puesto que éste queda suspendido.

La desintegración de las *Siluetas* y su integración en el paisaje alude a una doble acción simultánea: la permanencia y la desaparición, es decir, en el mismo trazo está contenida la disolución. Entonces, las *Siluetas* nos muestran la poesía contenida en el instante fugaz, de modo que reflejan la fragilidad de la permanencia del ser humano, y por tanto su irrelevancia frente a un universo que lo supera. Ana Mendieta afirma que su intención artística está basada en la búsqueda del origen, en una energía universal que fluye y permanece; no obstante, considera que “no hay un pasado original para redimir, sino un vacío, soledad” (MENDIETA citada en BLOCKER, 1999: 34).

---

<sup>26</sup> Traducción propia.

De igual forma, es claro que en su trabajo existe una comunión con la naturaleza ya que “en cierto sentido, su proceso de creación es otro aspecto de su posición ‘intermedia’. La artista pone en marcha un proceso pero no controla su resultado. Ella permite que la naturaleza siga su curso” (BRETT, 2004: 185).<sup>27</sup> Los propios materiales utilizados en las *Siluetas* están cargados de una cierta intencionalidad enmarcada por la cosmovisión de la artista, misma que se fundamenta en una simultaneidad de la producción y la disolución. “La artista le agregó sus propios materiales idiosincrásicos, a veces una mezcla (hecha por ella misma) de pólvora y azúcar, que depositó para crear una alquimia compleja” (BRETT, 2004: 185).<sup>28</sup>

Resulta evidente la alquimia integrada en sus *Siluetas* comprendida como una reapropiación del discurso estético, ancestral, psicológico, ambiental, existencial. La reconfiguración de la temporalidad adscrita al carácter estético en las *Siluetas* deviene en la conjugación de la experiencia artística en la dimensión vivencial del espectador. La universalidad de las *Siluetas* nos devuelve la imagen de nosotros mismos, la particularidad de nuestra propia existencia para reconectarnos con la energía universal que prevalece en el tiempo y en el espacio.

### 3. APROXIMACIONES A LA SERIE DE *SILUETAS* DESDE LA CONCEPTUALIZACIÓN NIETZSCHEANA

En el presente capítulo se desarrollan los conceptos nietzscheanos en los cuales se advierte la relación con la temporalidad, estos son el eterno retorno, lo dionisiaco, la libertad y la inserción del arte en la vida. Cada concepto se vincula con una *Silueta* en particular, la cual se presenta desde un análisis iconológico para denotar las características intrínsecas que

---

<sup>27</sup> Traducción propia.

<sup>28</sup> Traducción propia.

guarda con relación al concepto nietzscheano y al tiempo a fin de sentar las bases para demostrar de qué manera se da la estetización del tiempo como potenciación de vida en ambos autores.

### 3.1.- EL ETERNO RETORNO DE LO EFÍMERO

Cuando el segundo se aletarga, entonces descubrimos la belleza.

(NICOLAYEVSKY, 2010: 9)

Lo efímero acontece inexorablemente, resultaría absurdo tratar de dominarlo; de ahí su poder poético ya que en su eterno sobrevenir el renacer y el perecer suceden simultáneamente, es decir, la muerte está contenida en la vida misma y la vida sólo es posible en coexistencia sincrónica con la muerte.

En la serie *Siluetas*, encontramos la búsqueda por aprehender el instante efímero, así como también una intención por fundirse en el infinito a través de la desintegración de los materiales y de las formas que las constituyen. Lo efímero de las *Siluetas* radica no sólo en la desaparición de las formas sino también en su transmutación. Podríamos decir que lo efímero de las *Siluetas* puede dialogar con el eterno retorno de lo idéntico postulado por Nietzsche debido a que están adscritas a una reflexión sobre el tiempo como afirmación de un aquí y un ahora.

El valor de lo efímero que encontramos en la obra nietzscheana resulta fundamental para entender su postura filosófica, puesto que lo efímero se inserta en la condición vivencial-estética y concede libertad al individuo en la medida que le otorga el poder de vivir en un aquí y un ahora. Zaratustra aseveró que “la grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso” (NIETZSCHE, 2009: 38). Por lo tanto, el valor en la vida radica en la relación de ésta con

la muerte, de ahí que la “grandeza del hombre” se fundamente en la reafirmación del presente continuo que se va erigiendo desde el nacer y perecer simultáneo.

La figura antropomorfa de las *Siluetas* alude a la naturaleza efímera del sujeto anunciando su ocaso y renacimiento, pero también a la libertad inscrita en la rendición del sujeto a la efimeridad del presente continuo. En este orden de ideas, la libertad se obtiene al saberse transitorio, al asumirse pasajero, así pues, ¿qué finalidad puede haber en un simultáneo acontecer y perecer? “De tiempo y de devenir es de lo que deben hablar los mejores símbolos; ¡una alabanza deben ser y una justificación de todo lo precedero!” (NIETZSCHE, 2009: 137). Nietzsche nos habla de un tiempo, de un eterno retorno de lo idéntico, sin embargo, lo idéntico se debe entender como el instante efímero que al mismo tiempo que se desvanece, renace eternamente. Por lo cual, lo idéntico no se refiere a una homologación de situaciones, ideas o tiempo sino al presente mismo, a la vehemencia del instante efervescente, Zaratustra dirá:

Vendré otra vez, con este sol, con esta tierra, con esta águila, con esta serpiente —no a una vida nueva o a una vida mejor o a una vida semejante:

—vendré eternamente de nuevo a esta misma e idéntica vida, en lo más grande y también en lo más pequeño, para enseñar de nuevo el eterno retorno de todas las cosas. (NIETZSCHE, 2009: 309)

Por lo tanto, el eterno retorno no se refiere a que estemos “condenados” a vivir eternamente la misma vida, a que las cosas se repitan una y otra vez tal y como las conocemos, sino a que la eternidad está inserta en el presente y por lo cual la existencia del individuo y todas las cosas que lo rodean sólo pueden expresarse en la pulsación del aquí y el ahora, es decir, la muerte y renacimiento tienen lugar en la vida actual del sujeto y justamente por ello el eterno retorno significa una afirmación de la vida efímera.

Es claro que las *Siluetas* resultan un intento por mostrar que el acto creativo es también un acto de destrucción, es decir, la vida y la muerte son simultáneas, no hay un principio, no hay origen sino un continuo hacerse. La disolución de las *Siluetas* en el entorno es una acción creativa pero también corrosiva, son el resultado mutable de “un movimiento destructivo y proyectivo” (MEREWETHER, 1996: 126) a la vez. De ahí que podamos decir que esta serie deriva de una profunda reflexión existencial sobre lo que el instante, el tiempo significan para la artista.

El eterno retorno de lo idéntico está vinculado a una permanencia del tiempo, no como una repetición idéntica sino como una continua experiencia ligada a la reformulación constante. Mendieta se mantiene en esta misma línea discursiva cuando afirma que “no hay un pasado original para redimir, sino un vacío, soledad” (MENDIETA citada en BLOCKER, 1999: 34). A pesar de que su trabajo artístico deriva de una búsqueda incansable del origen, encontramos que la artista está consciente de que su búsqueda resulta utópica ya que el retorno efímero al origen está condicionado por una muerte que promete un renacer, por tanto el encuentro con el origen se disuelve en un acto de regeneración, en un acto simultáneo de muerte y renacimiento, es decir, el regreso al origen no está adscrito a un retorno cíclico sino a una intensificación del instante. El eterno retorno no es una sentencia anunciada, un destino ya trazado, sino un desvanecimiento y un renacimiento simultáneo en el que está latente la multiplicidad de posibilidades del ser.

La obra de Mendieta alude a la necesidad reformularse continuamente, es decir, la artista parte de una valoración del carácter efímero, del dinamismo, de la organicidad hacia la multiplicidad, la mutación, y con ello logra insertar el asombro por lo enigmático y lo sublime que se inscribe en lo irrecuperable.

Ahora bien, resulta sumamente pertinente e interesante la propuesta que hace Concepción Pérez Rojas sobre el eterno retorno nietzscheano en su ensayo titulado *Para todos y para nadie. Nietzsche y el fin de la filosofía* (2017). La filósofa española asevera que, quizás, el eterno retorno de lo idéntico sea el más controversial de los conceptos nietzscheanos y declara que toda la teoría nietzscheana está basada en el tiempo puesto que todos sus fundamentos apuntan hacia el futuro. Pérez Rojas considera sobre el eterno retorno que Nietzsche “si bien le da un significado y significaciones radicalmente nuevos: no se trata de apelar a un tiempo circular, y ni siquiera a la promesa de vuelta constante sobre un tiempo que evoluciona en espiral: no se trata de que el tiempo vuelva, sino que permanece: cuando el tiempo, como el camino, sólo puede ser a saltos” (PÉREZ, 2007: 941). Por tanto, la permanencia del tiempo no está adscrita a una repetición idéntica sino más bien al presente mismo, pues permanece en la medida que está siendo constantemente edificado, de la misma manera metafórica del salto, el cual no está sujeto a la continuidad sino que la intermitencia y el ímpetu marcan las pulsaciones del instante presente en el que tiene lugar este salto. Pérez concluye que:

El eterno retorno nietzscheano ha admitido interpretaciones de la más diversa naturaleza: propuesta ética, realidad, amenaza, miedo. Pero el vocero de la transvaloración no podría sugerir la cancelación del mundo de las posibilidades por el principio de repetición. En un mundo que está constantemente por hacerse, el eterno retorno es la amenaza más terrible, la visión más pavorosa, y un estímulo, en fin, para la recreación. (2007: 942)

¿Por qué tendría que ser “la amenaza más terrible o “la visión más pavorosa”?

Puesto que el sujeto necesita enfrentarse con su propio reflejo para afirmar su existencia y este reflejo lo encuentra en un pasado y futuro, ahora bien más allá de que éstos sean siempre los mismos podríamos incluso negar su existencia y de ahí afirmar que la emancipación del vacío resulta igualmente pavorosa puesto que no hay pasado para

redimir, ni un futuro que recobrar sino la asimilación de una muerte continua que corroe el sentido de la pertenencia misma, lo cual da lugar a la multiplicidad de posibilidades del ser puesto que cuando se es nada se puede ser siempre cualquier cosa. Ante este escenario, la incertidumbre de lo que vendrá puede ser pavorosa o mejor aún, puede conceder la afirmación de vida en un continuo y efímero hacerse.

De ahí la dificultad para definir el concepto del eterno retorno nietzscheano, puesto que al apuntar hacia el futuro y el continuo realizar, no hay espacio para un encadenamiento obstinado, sino que el individuo debe abrirse hacia la multiplicidad de posibilidades del ser que están insertas en el instante mismo. “Se trata de hacer, como si fuera la primera vez, como si siempre hubiera sido y así fuera para siempre. Tomar la propia vida con lo que ha sido y está por ser” (PÉREZ, 2007: 942). Vivir en un aquí y un ahora eternos, abrirse a la multiplicidad y no esclavizarse a la inmovilidad de cadáveres enmudecidos. “Se trata, en fin, de aceptar y estrechar el vínculo con el mundo de las posibilidades, que es el mundo que se está permanentemente decidiendo, que se está continuamente haciendo, que es desde siempre y está siempre por ser”. Concepción Pérez Rojas concluye que “no hay asidero, y el hombre completo sólo puede ser aquel que ha hecho suyos los no-lugares, que se ha establecido en los márgenes y en las líneas fronterizas; aquel que se ha vuelto sobre (contra) sí, para llegar a ser el que es. El que, vuelto niño, ha conquistado de pasos vírgenes la inocencia” (PÉREZ, 2007: 942). El eterno retorno no se refiere a lo atemporal sino a la continua experiencia en el espacio, a la reformulación constante del hombre, al eterno hacerse a sí mismo.

De Santiago Guervós se refiere al eterno retorno como “la forma más alta de afirmación de la vida” (DE SANTIAGO, 2004: 323) que encontramos en Nietzsche, ya que este concepto apela a la constante renovación, apuesta por el ímpetu vivencial del instante.



Entonces, podemos decir que la valoración que hace Nietzsche del eterno retorno de lo idéntico está más próxima a la afirmación del instante, al alto más grado del que nos habla Zaratustra, el continuo decir sí del niño. El eterno retorno se encuentra más cercano a una dimensión creativa y dinámica que no se niega ni huye de sí misma, sino que se acepta a sí misma continuamente.

Se considera que el eterno retorno de lo idéntico está presente en las *Siluetas* ya que responden al desvanecimiento-renacimiento del instante efímero; asimismo, el eterno retorno de lo idéntico también está formulado a partir de siluetas, de huellas que carecen de fin puesto que su continuo desmoronamiento implica un eterno construir. El trabajo artístico de Mendieta apela a la constante metamorfosis que implica abrirse al instante, por la relación lúdica entre aparentes contrarios, por una indagación íntima del perpetuo devenir del ser. La obra de la artista es un llamado a la intensificación del presente continuo, es un llamado a la abolición del encadenamiento, es un llamado al nomadismo.

En este mismo orden de ideas, el concepto nietzscheano de la ambivalencia resulta fundamental para entender la idea del eterno retorno y el nomadismo de la artista puesto que permite al individuo gozar de su libertad ya que le concede situarse en medio de aparentes contrarios, situarse en una especie de no-lugar donde todo y nada sucede:

La contraposición entre la esfera del más acá y del más allá desaparece y con ello caen todas las contradicciones mezclándose en fenómenos ambivalentes: ser y aparecer, verdad y no verdad, sentido y absurdo, finalidad y azar, tiempo y eternidad, necesidad y contingencia. Todas ellas juegan mezclándose en la unidad de doble valor y doble visión, unidad que Nietzsche llama “vida”. (DE SANTIAGO, 2004: 543)

Por tanto, el juego entre aparentes contrarios permite una comunión efímera que, por una parte, concede al individuo la libertad de la que hemos venido hablando, pero por otra, permite también la afirmación de la condición vivencial en un aquí y un ahora. Los

conceptos nietzscheanos de lo dionisiaco y lo apolíneo se presentan en esta misma línea discursiva ya que encontramos en ellos una relación dialéctica que permite la conquista de un espacio ambiguo, fronterizo y con ello la posibilidad de un devenir dinámico formulado a partir de un eterno retorno del aquí y el ahora. Así pues, el individuo logra superarse cuando comprende que es necesario situarse más allá de la polaridad de los conceptos; cuando entiende que debe situar su mirada más allá del bien y del mal; cuando, como bien lo dice Concepción Pérez Rojas, se establece en los márgenes y en las líneas fronterizas. ¿Qué estado vivencial puede ser más fronterizo y ambivalente que el que otorga el eterno retorno de lo efímero? Cuando aseveramos que el hombre está inserto en una condición vivencial ligada al eterno desvanecimiento-renacimiento del instante, entonces, afirmamos su carácter dinámico, el cual se presenta abierto a la multiplicidad de posibilidades que otorga el instante eterno y, a su vez, permite al individuo gozar del asombro y lo sublime contenido en lo irrepitible. Afirmar que lo efímero es destructor y constructor del instante eterno es situarlo en esta línea fronteriza de la que venimos hablando; Zaratustra se refiere a este posicionamiento del sujeto en los márgenes de la siguiente manera: “¿Una gota de rocío? ¿Un vapor y perfume de la eternidad? ¿No lo oís? ¿No lo oléis? En este instante se ha vuelto perfecto mi mundo, la medianoche es también mediodía —el dolor es también placer, la maldición es también bendición, la noche es también sol—, idos o aprenderéis: un sabio es también un necio” (NIETZSCHE, 2009: 435).

¿Qué otra cosa puede ser un vapor o un perfume, si no una manifestación sensitiva de lo intangible, un instante que se esfuma? ¿Qué otra cosa puede ser una gota de rocío, si no una pulsación que en su expansión contiene su contracción? ¿Qué otra cosa puede ser el esculpir de una silueta sobre el mar, si no un eterno retorno de lo efímero? “El hoy fugaz es tenue y es eterno; otro Cielo no esperes, ni otro Infierno”, Jorge Luis Borges en *El instante*.



*El Yagul, 1973*<sup>29</sup>

La *Siluetas* que mejor representa el concepto del eterno retorno de lo idéntico es la primera de su serie, *El Yagul*. En 1973 Ana visitó Oaxaca e hizo dicha silueta en la zona arqueológica Yagul (que significa árbol), con respecto a esta acción la artista dijo: “La analogía radicaba en que yo estaba cubierta de tiempo e historia”. En el registro fotográfico de esta acción aparece Ana desnuda tendida en una tumba abierta zapoteca y su cuerpo está enteramente cubierto por flores blancas, las cuales parecen germinar del mismo cuerpo de la artista. Es clara la referencia al renacimiento de la muerte, un cuerpo vivo dentro de un tumba que destella vida mediante el florecimiento, sin embargo la referencia al concepto del tiempo e historia que hace la propia artista nos revela la intención por la afirmación de un presente continuo que desvanece las fronteras del tiempo, es decir, traer al instante presente la historia no como fantasmas empolvados u olvidados, sino como partícipe del eterno hacerse a sí misma, inserta en el azar y las transfiguraciones del perpetuo devenir.

---

<sup>29</sup> [[http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/2010/04/ana-mendieta-fuego-de-tierra/](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2010/04/ana-mendieta-fuego-de-tierra/)]  
[Fecha de consulta: 28 de mayo del 2018]

Encontramos en la imagen tres elementos clave que propician un análisis iconográfico: el escenario, la tumba zapoteca; el cuerpo de la artista y las flores que sobresalen del cuerpo.

El escenario, al estar situado en una zona arqueológica es claramente una referencia a la historia, particularmente a la ceremonia mortuoria zapoteca que implica la utilización de la tumba como marco. Mientras que el cuerpo de la artista aparece desnudo recostado sobre la tierra dentro de la tumba, la posición del cuerpo refiere a la suspensión temporal, es el medio que conecta la muerte (el suelo de la tumba) con la vida (las flores sobre el cuerpo).

Las flores blancas con tallo verde reposan sobre el cuerpo de Mendieta ocultándolo, pero no del todo puesto que en la imagen resulta visible aún el cuerpo de la artista. Las flores utilizadas en esta acción son muy comunes en la zona de Oaxaca y de acuerdo con la idiosincrasia del pueblo “simbolizan la nueva vida que llega de la vieja” (RUIDO, 2002: 399). Las flores se presentan como vida, pero también como anunciadoras del ocaso.

Es en este sentido que se observa en la imagen la fugacidad del tiempo congelada, suspendida mediante la inserción de un elemento que refiere al pasado (la tumba) en juego con el instante presente que alude el cuerpo de la artista y las flores que emergen triunfantes apuntalando hacia un futuro que tiene lugar en las pulsaciones del renacer del instante. De ahí que podamos decir que esta imagen inscribe la transmutación de lo efímero a través de los tres elementos señalados. Es decir, Mendieta “fragmenta su corporeidad desafiando los límites del tiempo moderno lineal —el tiempo de la producción—, abrazando [...] el tiempo de la vida” (RUIDO, 2002: 386). El tiempo de la vida donde pasado, presente y futuro se condensan en una sola acción, en un aquí y un ahora desde el pasado prehispánico hasta la

posmodernidad, *El Yagul* simboliza la disolución de las fronteras temporales en un salto a la vida, al instante perpetuo.

No es fortuita la elección de la tierra como símbolo sepulcral, diría Merewether sobre esta silueta que “el retorno a la tierra representa un retorno al útero, donde empieza la vida, y a la tumba, donde se sitúa la muerte, una liberación de la vida y su regeneración, y en este sentido una forma de libertad” (MEREWETHER, 1996: 126). La libertad que antecede la forma es una libertad inscrita en todo aquello que puede ser lo que está siendo para la vida y para la muerte simultáneamente, es el nacimiento y consumación del instante efímero, el eterno retorno de lo idéntico.

La idea del retorno al útero es una referencia a la regeneración de la vida y con ello a la libertad. Podríamos decir que Ana en esta silueta apela a un tiempo no cíclico sino transformador, un tiempo que se recorre a saltos, en el cual la idea de una extinción inexorable es también una posibilidad de vida, un juego entre un pasado que, al evocarlo, no necesariamente implica traer al presente lo idéntico, sino por el contrario, es el develamiento de lo desconocido como si fuese la primera vez; como bien lo dice Charles Merewether: “Tiene el propósito de recuperar, pero revelando. Es, como lo definió Kierkegaard, un ‘recordar hacia delante’ donde uno es guiado más allá del presente por la insinuación del espíritu que reside como una huella de su memoria. Como tal, la repetición es a la vez mnemónica y anticipadora, un movimiento destructivo y proyectivo” (MEREWETHER, 1996: 126). Las *Siluetas* están insertas en un devenir que nunca permanece estático y aunque en su repetición podemos encontrar una intención de preservación, lo que acontece es un torbellino de azar y extinción.

Específicamente, en *El Yagul*, su primera *Silueta*, se anuncia esta conjugación temporal que veremos en las siluetas consecutivas, sin embargo, la utilización de su cuerpo

no sólo presente en la obra sino también cubierto por flores, alude a una construcción discursiva diferente al resto de las siluetas, por lo cual, no es accidental el uso de estos elementos en esta imagen como inicio de su serie ya que se presentan como un abismo puesto que no solamente es la alusión a una figura antropomorfa, sino que es ella misma, pero a diferencia de otras piezas, en esta imagen se encuentra cubierta por flores blancas, no por tierra, no por rocas, sino cubierta de vida que palpita muerte, puesto que aunque parece que desde su cuerpo emergen triunfantes las raíces de las flores, sabemos que tienden, al igual que Ana, sobre la superficie de la multiplicidad de formas del arte de vivir y morir del eterno retorno de lo efímero.

Es posible reconocer dos temporalidades insertas en esta obra, por un lado tenemos la confrontación con un tiempo que refiere a lo histórico pero desde lo anacrónico, la imagen contiene una estructura narrativa que refiere un pasado ancestral en relación simultánea con un presente posibilitando una suspensión en el tiempo y espacio, dando lugar a una abertura que conjuga las dimensiones temporales y espaciales que sólo es posible a través del arte. Por otro lado, resulta evidente la relación con un tiempo cosmológico, ya que aún cuando resalta la referencia histórica del espacio —en donde se lleva a cabo la acción—, la imagen alude al movimiento transformativo del cosmos, al movimiento cíclico de la muerte y la vida contenido en el instante, a las transmutaciones del cuerpo en la deriva de lo efímero, al acto creativo de la destrucción y regeneración continua propio del cosmos, la magnificencia de la omnipotencia del universo frente a la naturaleza fugaz del sujeto, la analogía del cuerpo, la tumba y las flores adquiere una significación cosmológica. Por lo cual es factible reconocer las transfiguraciones del tiempo que van de lo histórico a lo cosmológico, mismas que denotan las fracturas de la linealidad

propia de la historicidad y la viabilidad de transgredir los tiempos y espacios como reactivadores de significaciones.

### 3.2. LA INSERCIÓN DE LO DIONISIACO EN LA VIDA

Para comprender la postura estética de Nietzsche resulta imprescindible en este análisis describir dos conceptos claves en su obra: lo apolíneo y lo dionisiaco, ya que éstos están relacionados no sólo con el arte sino también con la idea nietzscheana de la vida misma y con el tiempo. Si bien estos dos conceptos son importantes para explicar la postura de Nietzsche, también servirán como referencia para comprender el simbolismo que se encuentra en la concepción cosmogónica de distintas culturas —particularmente la correspondiente a Ana Mendieta y por consiguiente, la serie de *Siluetas*— puesto que si bien lo apolíneo y lo dionisiaco son conceptos griegos encontramos en ellos valores que resultan universales.<sup>30</sup>

En términos generales, lo apolíneo se entiende como un fenómeno que se conecta con la razón, el orden y la forma, lo dionisiaco en cambio es comprendido como aquello que contiene en sí mismo el frenesí, las pasiones y sentimientos, el caos. Aunque parezcan polos contrarios, uno depende del otro para existir, ya sea de una forma paralela, es decir, que su manifestación radique en el constante diálogo; o que el primero sea el origen del segundo, es decir, que el orden devenga del caos y, por lo tanto, lo dionisiaco se convierte en el origen de lo apolíneo. No obstante, ambos fenómenos (orden y caos) coexisten y nos es imposible negar su reciprocidad. El texto *El nacimiento de la tragedia*, refiere que el

---

<sup>30</sup> Lo que se pretende en este trabajo dista mucho de realizar un comparativo cosmogónico, ya que su incorporación a la investigación superaría los límites de este trabajo, sin embargo, lo que se intenta aquí es mostrar la relación que tienen dichos conceptos entre el sujeto y la forma en que éste se apropia de la vida misma, tanto en el discurso nietzscheano como en la serie de *Siluetas*.

estado con el que se relaciona lo dionisiaco es la embriaguez, la cual representa la transgresión, lo ilimitado, el éxtasis, el encantamiento, y su síntoma es la voluntad o la afirmación de vida. “Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez” (NIETZSCHE, 2009: 44), pues en este estado los sentimientos de plenitud se incrementan y permiten que el individuo experimente el surgimiento de una fuerza vital que lo desborda.

Por otro lado, el concepto de lo apolíneo pertenece al estado del sueño y en él convergen el mundo de imágenes y el juego, las distintas posibilidades de la realidad y un nuevo orden. Ambos estados son necesarios para la creación artística, de ahí que se presenten como valores estéticos fundamentales en el discurso nietzscheano, pues “Nietzsche no separa nunca en su estética la vida de la apariencia, la vida dionisiaca de la apariencia apolínea, sino que siempre presupone la relación complementaria de ambos fenómenos. Eso no excluye, sin embargo, que en esa dialéctica permanente la apariencia estética sea la suprema expresión de la vida creadora” (DE SANTIAGO, 2004: 191). Es decir, estos fenómenos estéticos se proyectan también en la vida misma, pasan a ser factores vivenciales para el sujeto. Por tanto, “es en ese sentido en el que hay que entender las afirmaciones de Nietzsche de que el arte es una función de la vida, o el auténtico estimulante de la vida, que hace soportable de alguna manera la existencia” (DE SANTIAGO, 2004: 191). El arte no se contempla como algo encerrado en sí mismo, sino que expande sus límites hacia la vida y desde este punto la vida se justifica a sí misma a través del arte. “Si la vida es, en última instancia, el criterio último para la valoración del arte y su funcionalidad, el arte se convierte en un medio, no tanto para conocer la esencia de las cosas, como en Schopenhauer, sino para potenciar la vida” (DE SANTIAGO, 2004:



191). El arte estimula la condición vivencial del hombre y entonces encontramos que el valor de la vida radica en poseer un carácter estético.

Es evidente que Nietzsche no es el único que ha retomado dichos conceptos en principio de raíz griega —pero universales a nivel conceptual— para integrarlos a su filosofía, esto quizá nos revele que en estas figuras se expresan características que le son muy próximas al sujeto y que le permiten confrontarse con la naturaleza a través de la conceptualización y representación de dichos conceptos, no es precisamente la figura del dios Dionisio, sino lo que éste significa, los símbolos que contiene en sí mismo y que dan cuenta de la realidad del sujeto, de ahí que no sea gratuito que el individuo se haya visto interesando en incluir estos mismos preceptos a su concepción de la realidad desde hace ya miles de años.

Charles Merewether aseveró que en la serie *Escribir con sangre*, Mendieta “aparece como si estuviera poseída, una forma de intoxicación que es a la vez el origen y el objeto de un proceso creativo” (MEREWETHER, 1996: 106). Se considera que no sólo en esta serie la artista aparece como en una especie de trance, sino también en otras acciones que lleva a cabo, como por ejemplo en el performance donde toma por las patas a una gallina sin cabeza, o en *Génesis enterrado en barro*. Es más, las propias impresiones que tiene la artista sobre su obra están ligadas a una dimensión intrapersonal que tiene que ver con el reconocimiento de lo primitivo como vínculo estético.

Otro ejemplo de ello es la unión del cuerpo con la tierra, acción que se adscribe a una suspensión temporal que depende del intento por aprehender el instante, sin embargo el poder de lo efímero permite una intensificación de la sensación en la medida que establece una consciencia temporal. Dicha consciencia traza el eje del encantamiento, es decir, la impresión que deviene del confrontamiento con lo contingente posibilita la entrada a una

dimensión suspendida en el tiempo y en el espacio. La acción performativa de las *Siluetas* se adscribe a lo anterior, no obstante, el encuentro con estas imágenes sigue generando en el espectador esta sensación cuasi hipnótica derivada de la amplificación de la dimensión introspectiva de la artista que propicia un vínculo estético con el espectador que oscila entre el encantamiento y el frenesí como experiencia y representación desde un proceso creativo.

Es en este sentido en que lo anterior podría guardar cierta relación con los límites fronterizos en los que se sitúa el carácter dionisiaco, ya que la embriaguez, es también un acto ligado al éxtasis, al encantamiento. La embriaguez entendida, no como un estado propiamente etílico, sino como el estadio en el cual el individuo experimenta una suerte de sentimientos intensificados, vigorosos, y justamente en esta situación tienen lugar el proceso creativo y/o la contemplación claramente anteceditos por el encantamiento.

No obstante, Nietzsche — más allá de que haya postulado una relación de unidad entre ambos conceptos— incluyó la valoración de éstos en los modos de ser del mundo y de la vida, es decir, encontramos una valoración del arte y de la vida a través de lo dionisiaco y lo apolíneo. Resulta pertinente señalar que el arte de la tragedia de los griegos, retomada por Nietzsche, es una metáfora del ser ya que en ésta se expone la relación del hombre con el mundo mostrando el carácter existencial de éste. Así pues, Nietzsche asevera en *El Nacimiento de la tragedia* que:

Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, —¿permaneció idéntica a sí misma esa relación?, ¿o se invirtió? la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte anhelo de belleza, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor. (NIETZSCHE, 2000: 29)

De Santiago Guervós hace una interesante observación al respecto cuando explica que la reflexión nietzscheana de la tragedia intenta legitimar filosóficamente no sólo los modos de actuar de la cultura griega sino también de traer al presente esa construcción estético-vivencial:

De ahí que la estética desarrollada en *El nacimiento de la tragedia* se fundamente y consolide a través de una metafísica, que no se puede entender como un simple adorno o como una iluminación poética, sino que debe servir como instrumento para solucionar el enigma de la comprensión griega del mundo y de la existencia, a fin de poder aplicarla hermenéuticamente a la renovación cultural del presente. (DE SANTIAGO, 2004: 250)

Lo cual resulta fundamental para entender el propósito de este trabajo, pues legitima las argumentaciones de Nietzsche en el presente, es decir, nos muestra que las observaciones que hace el filósofo alemán a partir del arte fundamentan los modos de ser de la vida.<sup>31</sup>

Así pues la relación entre el arte y la vida se nos presenta hoy en día completamente válida para leer el mundo contemporáneo. Asimismo, atestigua la agudeza de Nietzsche en torno a la valoración de la vida humana, pues logró llevar a su presente un reconocimiento con el pasado basado en la interpretación del arte griego y la realidad misma, es decir, la estética y más específicamente la tragedia de los griegos le permitió develar la esencia de lo existente, del sujeto y del mundo.

Ahora bien, para Nietzsche alcanzar la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco resulta significativo, pues en este punto de unión, aunque es breve, el hombre alcanza un equilibrio, el cual será roto una y otra vez, de ahí que este estado no sea una meta, sino más

---

<sup>31</sup> Y permite realizar los cruces referenciales en torno a los modos de comprender el tiempo en la época actual, el tiempo cuántico y el tiempo relativo. La actualización conceptual del pensamiento nietzscheano es posible hermenéuticamente a través de la interpretación del tiempo actual. En el capítulo I de esta investigación se profundiza sobre las transfiguraciones del tiempo.

bien un tránsito, un breve éxtasis destinado al ocaso y resurgimiento continuo. Nietzsche asevera que lo dionisiaco y lo apolíneo “están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia” (NIETZSCHE, 2000: 91). Por tanto, aunque parezcan antagonistas son complementarios y la existencia de uno depende del otro. El balance entre estos fenómenos es efímero debido a que su conjunción es el principio de su desagregación, así pues encontramos en ellos un principio vital que está inscrito en una infinita edificación y catástrofe. Sin embargo, la concepción de Nietzsche sobre la relación entre estos dos fenómenos se irá transformando. Encontramos que la idea del balance entre estos conceptos y la tensión inherente serán luego cambiadas por el valor preferencial de lo dionisiaco, el cual aún posee su capacidad simbólica entendida como transformación, resurrección, poder y afirmación de vida. El nuevo Dionisio ya no sólo simboliza el frenesí, sino que se convierte en “una pasión sublimada y afirmación de vida” (DE SANTIAGO, 2004: 579). En *Ensayo de autocrítica*<sup>32</sup> encontramos una revaloración de la figura de Dionisio, ya no se hace referencia a una contraposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo sino que únicamente aparece una exaltación a la figura dionisiaca. Lo dionisiaco tiene la facultad de destruirse y reconfigurarse, contiene en sí mismo el poder genérico, por tanto no hay nada que pueda presentarse más allá de él, pues lo dionisiaco posee las características del “súper hombre” ya que se renueva y se supera constantemente.

Si decimos que la creación máxima del hombre está contenida en el arte y éste a su vez en la vida, entonces la voluntad “constantemente debe crear y destruir, para poder ser y

---

<sup>32</sup> Recordemos que el *Ensayo de autocrítica* fue integrado en la tercera publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Lo cual nos muestra la transformación del pensamiento nietzscheano con respecto a los conceptos citados.

estar en devenir. Creando destruye y destruyendo edifica otra cosa. Sólo la unidad del existir y pasar, crear y destruir constituye la vida, en la que se objetiva la voluntad, para llegar a presentarse en la apariencia de sí misma” (DE SANTIAGO, 2004: 47). Resulta fundamental expresarse para poder verse libre del sufrimiento y deshacerse superficialmente de las contradicciones, de tal manera que éstas se reconcilien en la armonía de la apariencia, puesto que la esencia del sujeto es la contradicción, la diferencia y la diversidad de posibilidades. El sujeto se constituye a sí mismo como la diferenciación contrapuesta, de ahí que Nietzsche se refiera a éste como a una especie de péndulo que oscila de un lado a otro. Entonces, vivir eternamente y al mismo tiempo morir eternamente como lo hace Dionisio, nos habla de esta idea de contradicción que se constituye a sí misma desde una relación dialógica, desde una negación y una afirmación simultáneas. Nietzsche no denuncia la muerte, muy al contrario, es través de las fracturas de lo efímero que él construye su visión del mundo. Una vez más, lo efímero se presenta, al igual que Dionisio, como constructor, como gran edificador del instante que muere y renace eternamente, que fluye a través de la existencia.

El estado de trance o encantamiento encontrado en la obra de Mendieta es derivado de la necesidad de la artista por situarse más allá de los límites, por la búsqueda de fundirse simbólicamente con lo infinito. De ahí que su labor artística esté situada entre la vida y la muerte, entre la ausencia y la presencia, entre la destrucción y la proyección, entre la efimeridad y la eternidad. Entonces, ¿qué es lo que acontece? El advenimiento del no-lugar, se trata de la evanescencia que no desaparece sino que se integra en el aire, lo que implica una transformación o una metamorfosis y no un estatismo o una cancelación; se trata de la eterna recreación inserta en el aquí y el ahora de los horizontes transfronterizos. Ahora bien, al experimentar el eterno retorno del aquí y el ahora se alude a un estado dionisiaco en

la medida que se presenta esta intensificación de sentimientos de plenitud y de fuerza vital. Cabe destacar que es en este estado en el que se hace posible la conquista de un espacio ambiguo, fronterizo, y con ello la acentuación de la afirmación del instante efímero.

Se considera que el trazo de las *Siluetas* expresa el ímpetu dionisiaco, el estado vivencial relacionado a una comunión con lo efímero del aquí y el ahora, y más que un acercamiento con las inquietudes personales de la artista resultan una expresión universal del ser. De ahí que el encantamiento originado en la acción performativa se expanda hasta nuestro encuentro con ellas, sin importar la distancia espacio-temporal, ya que éstas se erigen de manera instintiva como si fuera su primera vez.

Por otro lado, resulta preciso retomar en este apartado la relación que Nietzsche encuentra entre el instinto y el acto creativo debido al carácter De Santiago Guervós afirma que “querer reprimir los instintos significa para Nietzsche tratar de destruir al hombre mismo, puesto que la conciencia no es más que un producto de estados corpóreos” (DE SANTIAGO, 2004: 491). El instinto está ligado a un acto impulsivo, es una reacción natural que detona al aspecto racional: “Cuando hablamos de ideas, de sensaciones, arte, en general, no estamos hablando más que de la adaptación del cuerpo a la realidad en función de sobrevivencia” (DE SANTIAGO, 2004: 491). El instinto resulta inherente a cualquier actividad humana, hasta para el acto creativo resulta indispensable este impulso natural, “por eso, uno de los aspectos fundamentales del artista es que debe vivir los propios instintos. Las pasiones y los instintos son instrumentos no sólo para conocer, sino para crear: ‘Todos los grandes hombres fueron grandes por la intensidad de sus afectos’” (DE SANTIAGO, 2004: 491). El acto creativo y el instinto se relacionan en la medida que en ambos existe una primacía por un impulso que elimina la premeditación y apuesta por la conciencia de un presente continuo.

Ahora bien, los instintos son definidos por Nietzsche como los “‘órganos superiores’, que constituyen el fundamento de toda actividad humana en general, tanto orgánica como intelectual y artística. Hasta tal punto son determinantes, que ‘pensar’ es simplemente la forma en que se relacionan entre sí los instintos” (DE SANTIAGO, 2004: 491). Digamos que la actividad intelectual y artística es una especie de reflejo o interpretación de los instintos, “de ahí que los pensamientos no sean más que ‘gestos’ que corresponden a los instintos, y que la razón y la conciencia se supediten al instinto” (DE SANTIAGO, 2004: 491).

Asimismo, “Nietzsche piensa, y está convencido de ello, que por naturaleza el instinto es creativo, y la pasión es fuerza y poder, aunque se revele en representaciones ilusorias y el arte lo muestre como ilusión necesaria” (DE SANTIAGO, 2004: 493). Existen algunas declaraciones que hace Nietzsche en relación al acto erótico y el instinto como acto creativo, un ejemplo de ello es cuando compara el instinto sexual con el arte y la belleza: “La pretensión del arte y de la belleza es una pretensión indirecta a los raptos del instinto sexual, los cuales le comunica al cerebro” (NIETZSCHE citado en DE SANTIAGO, 2004: 495). Puesto que tanto en el arte y la belleza como en el acto erótico la sensación de placer prevalece. Nietzsche dirá que lo anterior tiene lugar gracias a que “es una y la misma fuerza la que se gasta en la concepción del arte y la que se consume en el acto sexual: hay sólo una especie de fuerza” (NIETZSCHE citado en DE SANTIAGO, 2004: 495). Y esta fuerza está vinculada a la estimulación de un sentimiento vital, en el cual el individuo experimenta un estado de embriaguez, de vigor y plenitud. Por tanto Nietzsche aseverará que “el arte nos recuerda estados del vigor animal [...]; es una excitación de las funciones animales mediante imágenes y deseos de la vida intensificada; —una elevación del sentimiento vital, un estimulante del mismo” (NIETZSCHE citado en DE SANTIAGO, 2004: 495). El término animal es retomado aquí no como un concepto peyorativo, sino como referencia a un estado

natural, en el que el individuo se deja llevar por los deseos inmediatos, sin una estimación racional precedida.

El acto de vida y el acto de muerte son también instintivos. Por lo tanto, es factible decir que en el trabajo de Mendieta se encuentra una primacía del impulso creativo establecido en los límites fronterizos en los que también se sitúa el instinto. Es claro que Mendieta hace uso del arte para establecer una relación dialógica entre la creación y la destrucción, y a través del acto creativo hace referencia a un acto erótico: “No creo que puedas separar la muerte y la vida. Todo mi trabajo es sobre esas dos cosas ... es sobre Eros y la vida/muerte” (BRETT, 2004: 186).<sup>33</sup>

De ahí que el erotismo resulte ineludible desde una perspectiva artística ya que en él está contenido el frenesí del acto creativo. No obstante, el erotismo rebasa al aspecto creativo para fundirse en el acto de vida y de muerte, es decir, el erotismo, y más aún el éxtasis del instinto sexual responde a una condición enteramente impulsiva, misma que resulta inherente al acto de vivir y morir. Nietzsche dirá al respecto: “Fisiológicamente: el instinto del artista y la dispersión del semen en la sangre [...] la aspiración al arte y a la belleza es una aspiración indirecta a los éxtasis del instinto sexual que les transmite al *cerebrum*. El mundo se hace perfecto por amor” (NIETZSCHE citado en DE SANTIAGO, 2004: 495).

Por otro lado, al instinto le es ineludible el carácter efímero, ya que es en sí mismo un acto que se disuelve, que no permanece, que no se piensa, que simplemente acontece puesto que es un impulso derivado de una reacción orgánica. Encontramos una íntima relación entre la concepción artística y la condición fisiológica del instinto como impulso creativo, lo cual nos habla de la expansión de la dimensión estética en la vida misma. Entonces, podríamos

---

<sup>33</sup> Traducción propia.



decir que el arte es asumido desde la perspectiva de la vida y que el acto de vivir resulta un acto estético.



*Anima, Silueta de Cohetes* , 1976<sup>34</sup>

La *Silueta* que mejor representa el concepto de lo dionisiaco es *Ánima/ Alma/ Soul*, realizada en Oaxaca, México. En la cual se emplearon fuegos artificiales unidos a una estructura de bambú antropomorfa, para ser encendidos en el ocaso del día. Es posible apreciar en la imagen la fuerza vital del fuego y su consumación total hasta transformarse en humo, mismo que poco a poco se disipa en el paisaje simultáneamente con los últimos destellos de luz del atardecer, hasta encontrar la oscuridad. Los fuegos artificiales son recurrentes en las tradiciones mexicanas y aluden a la fiesta que deriva en un ritual al insertarse en la cosmovisión propia de la cultura mexicana.

---

<sup>34</sup> [<https://americanart.si.edu/artwork/anima-almasoul-34661>]  
[Fecha de consulta: 17 de julio del 2018.]

El poder del fuego que es a la vez una alegoría de la vida y la muerte, alude a la intensificación de la vida, simboliza una energía radiante que suscita la fascinación que provoca el poder y la capacidad de transfiguración. Las formas que adquieren un poder hipnótico, que atraen, que seducen, refieren a un continuo juego entre la corporeización y descorporeización. “La obra oscila violentamente entre estos modos de estar en el mundo, pues ninguno de los dos puede ofrecer un sentido real de emancipación sin el otro” (MEREWETHER, 1996: 126).

Encontramos pues, un valor simbólico de regeneración a través del fuego, “el uso del fuego, su fuerza destructora y simbólicamente regeneradora se convierten en el ímpetu” (MEREWETHER, 1996: 125) de la artista. El fuego ocupa un papel sumamente interesante en este juego ambivalente ya que su capacidad de manifestarse depende de la propia consumación. Así pues, el fuego es utilizado como metáfora para señalar la fragilidad de la permanencia y la constante mutación, Mendieta dirá al respecto: “El fuego siempre ha sido algo mágico para mí... la fusión... su transformación de materiales” (BRETT, 2004: 186).<sup>35</sup>

Es claro que el poder mágico del fuego al que alude Mendieta radica en la facultad que posee éste para permitir la coexistencia de la creación y de la destrucción, de ahí su obsesión por emplear dicho elemento: “Los poderes transformadores del fuego, la dinamita y el humo fueron usados una y otra vez en las piezas siluetas de Mendieta” (RUIDO, 2002: 387). El fuego es un símbolo que representa la fuerza vital y también está asociado a un acto de purificación, es un elemento que atrae e hipnotiza debido a su expresión de vida creadora pero letal.

---

<sup>35</sup> Traducción propia.

Se considera que cuando Mendieta re-escenifica de una forma simbólica el acto de consumación, de muerte, nos enfrentamos a la potenciación de una función transgresora del artista:

Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Théodore Adorno ha dicho: “Todas las obras de arte son crímenes no cometidos”. Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada. (MENDIETA citada en MEREWETHER, 1996: 125)

La rabia como pasión sublimada, como fuerza creadora, incisiva, que permite una reconfiguración estética sobre el acto artístico, que acentúa la transgresión y la polarización del mismo concepto del arte y permite la correspondencia entre el sentido estético y existencial del sujeto. La rabia como el fuego emergen irrevocables empero su carácter destructor puede ser también transformador y creativo.

Es posible reconocer un tiempo cosmogónico en la dimensión arquetípica de lo dionisiaco, un tiempo adscrito a la naturaleza, al cambio y movimiento como acontecimiento, como irreversibilidad y omnipotencia que domina al instante efímero, se considera que el símbolo del fuego se presenta en esta misma línea discursiva y es gracias al arte que podemos reconocer tiempos distintos, utópicos, efímeros que nos devuelven nuestra configuración existencial a partir de un sentido estético, estimulando nuestra relación con el cosmos y la deriva en un tiempo otro.

La confrontación con un tiempo cosmológico devela la fragilidad de la naturaleza humana, nos muestra la supremacía de un tiempo que nos supera, sin embargo una grieta en el tiempo se abre ante nuestra mirada y en ese minúsculo intersticio nos conecta con la energía universal que fluye a través de nuestra existencia.

### 3.3.- SOBRE LA LIBERTAD: LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO PERSONAL O LAS TRANSFIGURACIONES DE LA REALIDAD

Para Nietzsche es fundamental una visión propia del mundo y la construcción personal de éste. Asimismo, observa que la creación debe estar en una constante innovación y con ello el individuo alcanza un estado de libertad. Habría que señalar que es justamente en este continuo crear en el cual existe una valoración hacia el presente continuo puesto que encontramos una afirmación del instante efímero.

“Compañeros de viaje vivos es lo que necesito, que me sigan porque quieren seguirse a sí mismos” (NIETZSCHE, 2009: 47). Estas fueron las palabras que Zaratustra pronunció ante sus discípulos, las cuales denotan su interés por aclarar que lo importante es la propia visión del mundo y la construcción personal de éste. Así pues, Zaratustra aboga por la creación, por la invención de una convicción propia “¡y el valor de todas las cosas sea establecido de nuevo por vosotros! ¡Por eso debéis ser luchadores! ¡Por eso debéis ser creadores!” (NIETZSCHE, 2009: 125). Pero el querer<sup>36</sup> es el gran libertador del hombre, el querer construir un mundo personal, el querer situarse en todos y en ningún lado, es saberse poseedor de la voluntad de poder, arma que otorga al hombre la libertad de ser todo aquello que él quiera ser. Por tanto, el valor de creación resulta ineludible para poder alcanzar un estado libertador. Zaratustra elude la compañía de sus discípulos, después de pasar algún tiempo con ellos irremediablemente decide alejarse. No es gratuito este alejamiento ya que para Zaratustra resulta fundamental la reconfiguración personal y ésta se logra en la soledad. Por tanto, podemos decir que Zaratustra aboga por la búsqueda personal.

---

<sup>36</sup> Véase el capítulo “En las islas afortunadas” de la segunda parte de *Así habló Zaratustra*, en el cual Zaratustra asevera que: “El querer hace libres: esta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad” (Nietzsche, 2009: 137).

Ahora bien, en Mendieta nos enfrentamos a la apropiación de un discurso ancestral, pero también a la construcción de uno propio. Se considera que el trabajo de la artista parte de la lectura íntima de un pasado irrecuperable hacia una reconfiguración discursiva que pretende evidenciar una reflexión existencial, de ahí que cuando se observa la serie de *Siluetas*, de primera instancia, no nos preguntamos sobre los rituales de la santería afrocubana o sobre la cosmogonía latinoamericana, sino lo primero que salta a la vista es una valoración sobre la relación del ser humano y su naturaleza contingente. Es más, se podría no tener idea sobre la influencia de las culturas primitivas y aún así las imágenes mantienen un profundo significado que se revela ante nuestros ojos, puesto que nos transmiten una inquietud por replantearse la conexión entre el sentir propio y el ser del mundo, inquietud inherente al sentir universal y no sólo correspondiente al de la artista.

Por otro lado, recordemos que el concepto de otredad resulta clave para entender la obra de Mendieta, de ahí que el exilio en el que vivió, más allá de provocar un aislamiento sociopolítico, detonó una introspección mucho más íntima. El aislamiento provocado por este exilio dio paso a un autoconocimiento que permitió a la artista restablecer un acceso al mundo a partir de una proyección interior. El trabajo artístico se convirtió en un arma para expresar este sentimiento de ausencia y, quizás, para potenciarlo. No obstante la sensación de exilio se traduce en un sentimiento de ausencia que también está dotado de cierta libertad. La artista afirmó: “Sé que es esta presencia de mí misma, este autoconocimiento, lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística”<sup>37</sup> (MENDIETA citada en MOURE, 1996: 167).

---

<sup>37</sup> Retomado del texto leído por Ana Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York: “Ana Mendieta. Escritos personales”.

Asimismo, para Nietzsche el distanciamiento del mundo resulta fundamental para la reconfiguración personal: “El retirado del mundo conquista ahora su mundo”. (NIETZSCHE, 2009, 55). Zaratustra aboga por la búsqueda personal a partir de un alejamiento y esta ruptura con el mundo debe fundamentarse en un continuo explorar, en una constante superación de sí mismo, en un constante devenir: “Y el que quiere crear por encima de sí mismo, ése tiene para mí la voluntad más pura” (NIETZSCHE, 2009: 187). Por tanto, a la construcción personal deviene el querer ir más allá de lo creado, de ahí que en el continuo movimiento del explorar y crear encontramos una valoración hacia un presente continuo que no busca una perpetuación en el tiempo sino conjugarse en el instante efímero.

La construcción personal de un mundo parte de una estimación existencial del ser efímero y apuesta por una configuración permeable y mutable que elude a la estática. Las *Siluetas* resultan una profunda afirmación del instante efímero y en ellas además de que encontramos una reconfiguración del mundo personal de la artista puesto que deviene de una apropiación discursiva que se traduce en una búsqueda interior existencial, también nos enfrentamos a un continuo movimiento entre la ausencia y la presencia en el desvanecimiento y construcción simultáneos del trazo contenido en la incesante erosión de la tierra.

Esta apropiación que no sólo parte de la reestructuración del discurso arqueológico y antropológico de culturas ancestrales americanas, sino también de la reapropiación del discurso performático permite que el espectador sea atrapado por la metamorfosis potencial que se inscribe en las *Siluetas* y dicha metamorfosis radica en las imágenes que mantienen una relación lúdica con la figuración, es decir, son figuras erigidas a partir de vacíos y ausencias, por tanto su aparición está directamente vinculada con la desaparición. De ahí

que su existencia resulte un juego de espejismos y que la metamorfosis impresa en las huellas nos deleve un instante perpetuado en la efimeridad. Entonces, las *Siluetas* se convierten en pájaros que vuelan hacia abismos de sol y oscuridad, se convierten en una denuncia contra el encadenamiento y emergen viajeras en el espacio y en el tiempo: “La luz no parpadea, / El tiempo se vacía de minutos, / Se ha detenido un pájaro en el aire (PAZ, 1996: 81).

La libertad del pájaro se funde en la creación, en el perpetuo planeo de las alas, en el revoloteo del aire, en la fuerza del instante contenido. Y sí, la construcción de un mundo personal debe estar fundamentada en un acto libertador aunado al deseo, Zaratustra afirma: “El querer hace libres: esta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad” (NIETZSCHE, 2009: 137). El deseo, la voluntad y el “querer” derivan de una perspectiva personal, pero más importante aún, devienen de un movimiento orgánico e inherente en el individuo derivado a su vez de un sentimiento de libertad inscrito en el instante efímero. De ahí que el sentido estético proyectado en la serie de *Siluetas* manifieste, más allá de las inquietudes del ser del hombre, el hallazgo de un acto creativo que radica en la continua búsqueda de la libertad y la eterna mutación.

En el texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche afirma que la verdad nunca puede ser enteramente absoluta o válida puesto que: “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible [...]” (NIEZTSCHE, 2009: 25). Por lo tanto, poniéndolo en términos muy generales, si el mundo es el resultado de meras convenciones y estamentos ficticios, el hombre es libre de replantearse sus propias verdades, es decir, tiene la facultad de crear su

propio mundo.<sup>38</sup> Nietzsche concluye en su texto *Así habló Zaratustra*: “Cuando todo un nublado descarga sobre él, se envuelve en su manto y se marcha caminando lentamente bajo la tormenta” (NIETZSCHE, 2009: 38). Así pues, no importa que lo más terrible caiga sobre el sujeto, éste lo asume y no intenta escapar rápidamente, no huye despavorido sino que saborea lentamente la tormenta y dice sí. Zaratustra dirá: “Aprended, pues, de mí sabiduría: incluso la peor de las cosas tiene dos reversos buenos, incluso la peor de las cosas tiene buenas piernas para bailar” (NIETZSCHE, 2009: 400). Y es que si se habla de la potenciación de la vida a través de la afirmación del instante, no debe haber lugar para la negación, ya que ésta encadena al sujeto, es sólo el continuo decir sí, la continua afirmación la que nos lleva al descubrimiento, al hacerse a sí mismos, a la conquista de lo efímero, no como supresor sino como libertador.

De ahí que Concepción Pérez Rojas diga que “la filosofía de Nietzsche apunta hacia el futuro” (2007: 942), puesto que al igual que en la danza, el sujeto se anticipa a la muerte del instante reconociendo el ritmo para situarse efímeramente en el no lugar del futuro renacer. Es decir, la superación del sujeto no surge de la confrontación con la muerte sino con lo que deviene de ella y es ahí en donde radica lo sublime, en la trasfiguración de la muerte en vida.

Ahora bien, el poder del arte para transfigurar la realidad radica en que —de acuerdo con el discurso nietzscheano— se reconoce a sí mismo como una representación del mundo ilusoria pues no pretende ser absoluta o inmutable como la verdad, de ahí que el acto creativo esté vinculado a un sentimiento de libertad. El artista es libre en la medida que reconoce el poder transgresor del arte y con ello acentúa las transfiguraciones de la realidad

---

<sup>38</sup> De ahí las constantes críticas y los vínculos equívocos que se hacen con el nazismo, por citar algún ejemplo de la gran tergiversación con la que se han tratado varios apuntes del autor.



a partir de una relación lúdica entre el acto creativo y el mundo, he ahí donde radica también el poder enunciativo que puede poseer el discurso artístico, no sólo a partir de los años setentas sino a lo largo de toda la historia del arte.

Lo efímero que se inscribe en el acto performativo de las *Siluetas* podríamos decir que acentúa un sentimiento de libertad, puesto que otorga un valor primordial al instante mismo y mantiene un juego entre el aparecer y desaparecer, no existe una intención de perpetuación en el tiempo, sino un constante hacerse.

De acuerdo con Nietzsche, el arte debe ser un elemento fundamental para la vida: “El arte como ilusión y el arte como protección, el arte como apariencia y el arte como una necesidad vital” (DE SANTIAGO, 2004: 193). Ya que el arte nos brinda nuevas posibilidades y nuevas perspectivas de la vida, anulando las verdades absolutas, pues éstas denuncian contra el juego caleidoscópico de la multiplicidad. Recordemos que Nietzsche, a través de Zaratustra, postula que la risa resulta un acto libertador, puesto que concede al individuo la capacidad de poder transfigurar el valor del ser de las cosas, de ahí que lo trágico pueda resultar cómico o lo grotesco y lo negativo puedan verse desde una perspectiva más ligera: “Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí” (NIETZSCHE, 2009: 75). El arte, al igual que la risa, posibilita una elevación del espíritu por medio del distanciamiento y el aligeramiento, y con ello la vida se hace soportable ya que permite al individuo establecer un modo de ser del mundo propio a través de una relación lúdica desde la apariencia.

La ligereza que otorga la risa es indispensable para la elevación y la superación de sí mismo. Zaratustra es un dios que ríe y baila, él mismo dice: “Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida” (NIETZSCHE, 2009: 74). Así pues, aquél que es capaz de reírse hasta de sí mismo puede superarse en la

medida que ha valorado su falta de significado, es decir, la risa libera y esta liberación es concedida por la despreocupación y por la capacidad que tiene de transfigurar el valor de las cosas, entonces lo trágico resulta cómico, lo grotesco y lo negativo se transfiguran.

La risa de Zarathustra nos libera, nos vuelve ligeros y entonces la vida se transforma en una especie de danza. La risa de Zarathustra neutraliza el entorno y posibilita el distanciamiento del hombre de sí mismo y la elevación por encima de sí mismo. La risa podría recordarnos a la embriaguez dionisiaca, de tal suerte que encontramos el desbordamiento de la fuerza vital que experimenta el individuo cuando ríe.

En ese orden de ideas, podríamos decir que el hombre debe constantemente renovarse, debe superarse a sí mismo continuamente: “El cambio de los valores —es el cambio de los creadores” (NIETZSCHE, 2009: 101). Es necesario superar el pasado mediante la innovación, mediante la construcción de un mundo personal, pero esta metamorfosis y transfiguración tiene lugar gracias a la risa, pues “no con la cólera, sino con la risa se mata” (NIETZSCHE, 2009: 75). Con la risa se mata el espíritu de la pesadez, se matan los valores pasados, se mata el encadenamiento con los conceptos fijos y, entonces, con la destrucción el hombre alcanza la libertad de creación. Una y otra vez el hombre debe crear y destruir su mundo personal. Una y otra vez el hombre debe reconfigurarse, y a esta reconfiguración constante deviene la potenciación de la vida dionisiaca, deviene la afirmación de la vida, deviene la aceptación del ímpetu del eterno retorno de lo efímero.

Por lo tanto la risa, del mismo modo que el arte, permite al individuo la anulación del encadenamiento a lo fijo y hace posible la constante renovación del espíritu a través de la aceptación de las mutaciones del ser del mundo. La risa y el arte conceden la reconfiguración del individuo, la potenciación del presente continuo y la afirmación de la vida, puesto que ambos están relacionados al acto creativo inscrito en el instante mismo y al

situarse en esta delgada y etérea línea fronteriza todo es posible, los contrarios se funden entre sí, entonces la libertad se erige en el perpetuo presente del acto creativo.

En el trabajo de Mendieta encontramos un impulso nómada que parte de una experimentación del mundo ligada a la efimeridad hacia un acto artístico que pretende evidenciar una visión íntima de la artista, sus inquietudes personales. Este nomadismo es el reflejo del perpetuo movimiento, del constante renovarse a sí mismo, ligado a un acto libertador que tiene su origen en el proceso artístico.



*Tree of Life*, 1976.<sup>39</sup>

La silueta que mejor representa el concepto de libertad es *Tree of Life* realizada en 1976 en el parque Old Man's Creek en Iowa. Lo que vemos en el registro de esta acción es a la artista desnuda cubierta de barro y material orgánico, con los brazos levantados y semiflexionados de pie y de frente al espectador, en la imagen se puede ver también la corteza de un árbol justo detrás del cuerpo de Mendieta. Resulta evidente que el cuerpo de la artista se confunde con la corteza del árbol debido al material por el que está cubierto, de

---

<sup>39</sup> [<https://www.mfa.org/collections/object/tree-of-life-35360>]  
[Fecha de consulta: 17 de julio del 2018]

ahí que el cuerpo de la artista parezca emerger del árbol: “La figura de una mujer que se metamorfosea en un árbol, que crece de la tierra, y que a la vez llega al cielo: parte mujer, parte planta, parte diosa” (SABBATINO; 2002; 1680).

Es clara la intención de mimetizar el cuerpo con el entorno, la posición de pie no es casual ya que nos habla sobre el surgimiento del cuerpo —de la misma forma que el árbol— desde la tierra para ascender. En este crecimiento tiene lugar la conexión entre la tierra, el cielo y el inframundo, no obstante, es el cuerpo de la artista el que representa dicha conexión espacial, pero también de manera simbólica entre lo que representa a la vida y la muerte, a lo masculino y lo femenino.

Es en este mismo sentido que tiene lugar la descorporeización y corporeización, ya que aún cuando es visible el cuerpo de la artista —lo cual refiere a la corporeización en la imagen—, es evidente la intención por mezclarse con la textura del árbol. “El lugar en donde se realiza la performance es una amorfa matriz de vegetación, dinámicamente verde y marrón —colores de la tierra— en la que Mendieta se funde completamente, incluso a pesar de que su cuerpo destaca en el conjunto” (KUSPIT, 1996: 45). A diferencia de otras *Siluetas*, la artista ha decidido no sólo evocar la silueta de su cuerpo sino que es ella misma quien se encuentra presente. Sin embargo, no es visible su rostro puesto que también está cubierto de barro, lo cual nos habla de la presencia y ausencia en términos de identidad, puesto que si bien la artista parece fundirse con el paisaje también sugiere emerger de éste, ya que su silueta sobresale en la imagen. Este juego de aparecer y desaparecer simultáneo contextualizado en términos de identidad refiere a una construcción continua de la identidad a partir del acto performático: “No como algo que tenemos, sino como algo que hacemos”

(BLOCKER, 1999: 24).<sup>40</sup> Es decir, la identidad no permanece estática ni absoluta, sino que tiene lugar a partir del acto creativo, por lo cual deriva en la regeneración, la transformación del espíritu, la libertad de creación; Ana vio en el arte la posibilidad de reencontrarse a sí misma, de reconfigurarse una vez más. Es a través de su propia exploración de la relación entre la asimilación de lo ajeno y la exteriorización del yo, que el arte se convirtió en un medio para establecer un vínculo entre su pasado y el compromiso con su nuevo entorno, con un presente hasta cierto punto ajeno.

La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho que fui arrancada de mi patria en la adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana. (MENDIETA apud MEREWETHER, 2002: 109)

Así pues, el contacto con la naturaleza se convierte en un acto de unión, en revivir de manera simbólica un pasado irrecuperable, pero también la posibilidad de afirmación de un presente continuo. Entonces, la comunión de un pasado enterrado y un presente inasible es posible mediante una suspensión temporal adscrita a este acto efímero de unión con la tierra, y es justamente la búsqueda de esta suspensión temporal lo que concede a Mendieta un reconocimiento de sí misma:

Sólo con un despertar real y suficientemente largo una persona se hace presente a sí misma, y sólo con esta presencia una persona comienza a vivir como un ser humano. Conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también paradójicamente, una forma de exilio del mundo. Sé que es esta presencia de mí misma, este autoconocimiento, lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística. [...] Creo que el arte, a pesar de ser una parte material de la

---

<sup>40</sup> Traducción propia.

cultura, su mayor valor es su papel espiritual y la influencia que ejerce en la sociedad, porque el arte es el resultado de una actividad espiritual del hombre y su mayor contribución es al desarrollo intelectual y moral del hombre. (MENDIETA apud MOURE, 1996: 167)<sup>41</sup>

Resulta evidente que el exilio del que habla Mendieta en la cita anterior no es sociopolítico, sino es un exilio íntimo, un exilio que alude a la introspección, al aislamiento del mundo, pero esta ruptura que deviene del autoconocimiento se convierte en el acceso único al mundo. El trabajo artístico de Ana consiste en revelar justamente esta soledad, en exteriorizar el sentimiento de orfandad derivado de un exilio, no sociopolítico sino íntimo, existencial. Y la “sed de ser” de la que habla Mendieta es precisamente una sensación de vivir expresada “como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño”. A pesar de que la sensación de exilio se convierte en un sentimiento de ausencia está cargado también de cierta libertad.

Ahora bien, la referencia al árbol de la vida es una constante en muchas culturas y a pesar de que tiene un simbolismo distinto para cada cultura, también tiene una constante: la representación de la vida. Particularmente en Mesoamérica el árbol de la vida simbolizaba el axis mundi, el centro del universo en donde convergen los cuatro puntos cardinales, pero también el cielo, la tierra y el inframundo. Si extrapolamos este significado, el cuerpo de Mendieta se sitúa en centro. En ella convergen el cielo, el mundo y el inframundo. Sin embargo, la erradicación del rostro de la artista, nos devela la intención de reinventarse: “Una y otra vez la vemos inscribir su cuerpo en la tierra estableciendo con ella una relación mágica, [...] Se absorbe a sí misma en ella, y ella la absorbe [...]” (KUSPIT, 1996: 45).

---

<sup>41</sup> Retomado del texto leído por Ana Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York: “Ana Mendieta. Escritos personales”.

La construcción de un mundo personal para Mendieta se traduce en una apropiación del discurso ancestral a partir de la reafirmación de su propia existencia, es ella el *axis mundi*, la comunión entre la vida y la muerte, la síntesis entre el simbolismo masculino del cielo y el carácter femenino de la tierra. Las connotaciones simbólicas posibilitan las trasfiguraciones de su cuerpo, un dialogo transfronterizo entre el pasado ancestral y el presente continuo y la reconfiguración de la artista a través de la afirmación de un aquí y un ahora, puesto que aún cuando en su obra existan ecos de la cosmovisión ancestral, es justamente la readaptación del mito, la reinención lo que posibilita el nacimiento de la libertad de creación. Es decir, a esta construcción personal se suma la innovación, el querer ir más allá de lo creado: explorar y crear, crear y explorar es la afirmación de libertad de aquel que quiere “crear por encima de sí mismo”, es decir, el que busca la comunión con aquello que lo supera: con el tiempo efímero.

Kuspit, hablando de la tierra, señala que Mendieta “se da enteramente a ella —se pierde en ella— con una falta de vacilación notable, más inusual todavía en tanto que sugiere que Mendieta no experimenta ninguna barrera personal ni cultural, ninguna limitación interna o social entre sí misma y la tierra” (KUSPIT, 1996: 45). Dicha amplificación simbólica sobre los elementos cosmogónicos u orgánicos, posibilitan una apertura estética en tanto a la perdurabilidad de la obra, pero también en términos de apropiación discursiva fundamentada en un carácter existencial de la artista.

La dimensión temporal conceptualizada en esta obra está relacionada con el tiempo contra-histórico, debido a la reapropiación discursiva de la artista —esto es retomar un elemento del pasado y re-contextualizarlo en el presente a partir de su propia visión—, la libertad de creación surge de la propia experiencia de la artista que fundamenta la reconfiguración histórica al asumir como ficción a la verdad narrativa y revelar las fracturas

de la temporalidad lineal para construir desde el ámbito artístico nuevos panoramas de acción y diálogo que perpetúan la relación lúdica del sujeto con la vida, es decir, la libertad concede las transfiguraciones de la realidad para amplificar la conceptualización de la temporalidad y de la historia misma. Es gracias al arte que es posible la deconstrucción y construcción de tiempos distintos y de saltos en el tiempo que develan la fragilidad de las fronteras y amplifican el universo de la continuidad para revelar que también la desestructuración confiere sentido.

#### 3.4 VIDA Y ARTE: COMBINACIÓN INFALIBLE

“La fuerza que emplea el genio no en crear sus obras, sino en el desarrollo de sí mismo, en cuanto obra, es decir, en el autodomínio, en la purificación de su imaginación, en la ordenación y en la elección de sus inspiradores y en las tareas que sobrevengan”.

(NIETZSCHE, 1994: 270)

Nietzsche aseveró en el prólogo de *El nacimiento de la tragedia*: “Estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (NIETZSCHE, 2000: 39). Así pues, encontramos una estimación hacia el arte que fundamenta la filosofía de Nietzsche, la cual considera que la esencia del arte es ser función de la vida y que el sentido estético posee un componente existencial que debe ser utilizado para potenciar la vida. En esta misma línea discursiva, Nietzsche declara que se debe “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”<sup>42</sup> (NIETZSCHE, 2000: 28).

---

<sup>42</sup> Es clara la referencia a la generación de un conocimiento transfronterizo ya que en la medida en que las verdades se presentan fracturadas, es posible realizar cruces entre disciplinas para poder abordar el estudio desde una mirada creadora y por lo tanto indeterminada puesto que el mismo universo en su naturaleza



Por lo tanto, se plantea una relación elemental entre el arte y la vida ya que será el arte lo que lleve al sujeto a una condición vivencial suprema, de ahí que el arte deba verse desde la óptica de la vida y la vida desde la óptica del arte. De acuerdo con la idea anterior, es posible identificar la influencia nietzscheana en el pensamiento actual no sólo en el terreno del arte sino también en la reflexión filosófica contemporánea donde la realización de cruces transdisciplinarios tienen lugar en las distintas manifestaciones del actuar humano que van desde lo científico hasta el ámbito cultural.

De igual forma, podríamos decir que el científico es un artista que interpreta la realidad y construye a partir de ésta. En el caso de la obra de Mendieta es posible identificar una proyección íntima sobre su propio pasado vivencial en la obra artística, proponiendo una estética personal en su arte que surge de la apropiación de los conceptos estéticos manifiestos en su contexto histórico —esto es la corriente artística del Land Art, el arte feminista de la década de los setenta, etcétera— para expresar la relación entre vida y arte no sólo desde su pasado vivencial sino también desde la preocupación existencial que reflexiona en torno a la complejidad de las dimensiones de la temporalidad, expandiendo de esta forma la relación entre vida y arte de manera universal. Es decir, encontramos en la obra de Mendieta la apropiación de discursos artísticos de la época traducidos en un lenguaje personal que surge desde la re-significación personal y la inclusión de la visión existencial propia de la artista en la obra. De acuerdo con ello, la vida se presenta como dadora de sentido estético, es decir, la experiencia vivencial se traduce en experiencia estética.

---

incierto reclama un acercamiento multifacético que diste de homologar los contrastes y reprimir las diferencias.

Por otro lado, según De Santiago Guervós, en Nietzsche, “la vida no se entiende como una categoría trascendental, ni como un concepto fijo y abstracto, ni como una instancia supraindividual, sino que se contempla casi siempre bajo la ‘óptica’ del arte, y el arte desde la óptica de la vida, destacando como algo fundamental su aspecto creador y dinámico” (DE SANTIAGO, 2004: 321). Por tanto, la perspectiva nietzscheana de la vida está abierta a una multiplicidad de significados e interpretaciones que aumentan su poder estético-vivencial resultaría paradójica la definición de vida de acuerdo a la noción nietzscheana puesto que implicaría un reduccionismo y categorización sobre lo que se manifiesta como etéreo, inasequible y ecuménico.

Asimismo, “el arte hay que comprenderlo no como un ámbito cerrado en sí mismo, o como una actividad o experiencia separada del resto de la vida que nos produce placer, entretenimiento, diversión, sino más bien como algo que constituye un elemento esencial de la propia vida” (DE SANTIAGO, 2004: 321). Entonces, arte y vida se presentan como flexibles, moldeables, libres, que posibilitan una proyección caleidoscópica de significados y perspectivas en una perpetua transmutación. “Por tanto, no busquemos en Nietzsche un ‘concepto’ de vida, porque los conceptos son algo fijo, muerto, ‘necrópolis de las vivencias’” (DE SANTIAGO, 2004: 322). De la misma manera, tampoco debemos buscar un concepto absoluto de arte ya que éste y la vida se entienden como procesos y no como objetos, en la medida que están indeterminados y que eluden una definición absoluta. Entonces, arte y vida se manifiestan continuamente en una especie de metamorfosis donde la re-creación y el dinamismo son aspectos fundamentales: “Por eso, la vida se entiende siempre como ‘proceso’, como un devenir sin meta ni fin más allá de la verdad y la no verdad, creatividad, destrucción y construcción, en última instancia, ‘lo dionisiaco’” (DE SANTIAGO, 2004: 322), puesto que la vida es enteramente orgánica y se formula a partir

de una eterna expiración y autoregeneración suspendida en el instante. “Tal vez sea ese sesgo de impulso creador y efectivo inherente a la vida lo que se perfila de un modo sugestivo en lo que Nietzsche llamó ‘voluntad de poder’” (DE SANTIAGO, 2004: 322). La vida y el arte poseen este impulso creador en la medida en que están sujetos a un devenir que estimula su constante reformulación.

El arte también es entendido como un proceso ya que resulta una experiencia que, de algún modo, articula a la existencia, abriendo nuevas perspectivas que permiten una potenciación de la vida. Así pues, resulta fundamental la fusión del arte y la vida: ver la vida a través del arte y ver el arte a través de la vida conceden una potenciación estética de la vida ya que en este diálogo entre vida y arte el sujeto es capaz de reinterpretarse continuamente a sí mismo y situarse más allá de cualquier límite, más allá del bien y del mal, situarse en un no-lugar, supone un extraño estar “por encima de”. Es decir, el individuo es capaz de asumir el instante eterno de una manera estética y con ello el poder de vivir en un aquí y un ahora reafirmando su naturaleza efímera.

Mendieta entiende y proyecta el sentido creativo que antepone el proceso frente al resultado puesto que la vida y el arte de esta creadora se vinculan a partir de la correspondencia instintiva entre ambas dimensiones. Es decir, el arte de Mendieta surge desde las inquietudes existenciales a partir de su pasado; sin embargo, la vida de ella está determinada por los mismos preceptos empleados en su obra, lo cual no se presenta de manera exclusiva en la artista puesto que hemos visto a lo largo de la historia múltiples artistas que reinterpretan su realidad desde sus preceptos o ideas artísticas, como los surrealistas por ejemplo, el arte feminista, etcétera.

Sin embargo, en Mendieta dicha inserción artística surge desde el devenir como factor creativo, es decir, es justamente la confrontación con la complejidad de la existencia

en el devenir, en lo efímero como acto creativo, no como supresor sino como dador de múltiples posibilidades, lo que resalta en la obra de la artista, en la cual, se presenta la vida caleidoscópica proyectada en una relación lúdica entre destino y azar, entre vida y muerte, entre ser y desaparecer. Es precisamente la necesidad de reconfiguración a partir de la multiplicidad de destellos que propician una emancipación de la finalidad y permite la comunión con el mundo de las posibilidades, la obra de Mendieta se rinde al instante efímero pero no en un sentido negativo sino como posibilidad, vigorizando el vínculo entre vida y arte.

Para Nietzsche, la unidad “entre arte y vida es la base metafísica en la que se apoya para desarrollar la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, las dos tendencias discernibles tanto en el hombre como en la naturaleza. La vida es esencialmente ‘artística’ y el arte es una expresión de la naturaleza fundamental de la vida” (DE SANTIAGO, 2004: 324). Por lo tanto, al admitir que la vida posee un sentido estético y que el arte debe estimular la condición vivencial estamos afirmando que el arte sólo tiene valor en tanto proporciona un significado a la existencia del sujeto: “El arte y nada más que el arte. Él es la gran posibilidad de la vida, el gran conductor de la vida, el gran estimulante de la vida” (NIETZSCHE citado en DE SANTIAGO, 2004: 332).

Nietzsche dirá en *La gaya ciencia* que “la existencia nos resulta siempre soportable como fenómeno estético, y a través del arte se nos han dado ojos y manos y ante todo la buena conciencia para poder hacernos a nosotros mismos un fenómeno estético” (NIETZSCHE, 2013: 72). El arte posibilita una constante transformación del sujeto, le abre nuevos panoramas de ser, y con ello una continua metamorfosis del yo. El arte es ilusión y su magia radica en este derrumbe de límites que le brindan una expansión infinita. Al

asumir el carácter estético de la vida le otorgamos a ella este carácter anímico perteneciente al arte.

El arte es la única contrafuerza superior frente a toda voluntad de negar la vida [...] El arte como redención del que conoce —de aquel que ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, que quiere verlo, del que conoce trágicamente—. El arte como redención del que obra —de aquel que no sólo ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo quiere vivir: del hombre trágico y guerrero, del héroe—. El arte como redención del que sufre —como camino hacia estados del ánimo en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado; en que el sufrimiento es una forma del gran encanto—. (NIETZSCHE citado en DE SANTIAGO, 2004: 344)<sup>43</sup>

Entonces, el arte se convierte en el gran redentor pues es a partir de éste que el sujeto puede ser capaz de transfigurar su realidad existencial. Sin el arte la vida carecería de sentido ya que sólo a través de una condición estético-vivencial el hombre puede constituirse a sí mismo. La dimensión dionisiaca debe asumirse en esta condición ya que permite al individuo experimentar el surgimiento de una fuerza vital pues recordemos que lo dionisiaco está relacionado con la transformación, la resurrección y con ello, la afirmación de la vida.

Ahora bien, nos dice Luis E. De Santiago que:

Nietzsche mantiene la idea de la autocreación, es decir, transformar nuestra existencia y hacer algo de nosotros mismos, en definitiva, una obra de arte, puesto que nuestra existencia no es algo dado, algo que descubrimos, sino una invención. Por ello es preciso la exigencia del autorreconocimiento, en la medida en que el llegar a ser lo que nosotros somos es un asunto de comprender propiamente lo que nosotros hemos llegado a ser. (2004: 339)

De esta forma, la voluntad de poder está relacionada con la apropiación de la condición estética-vivencial ya que el sujeto se afirma a sí mismo como obra de arte puesto

---

<sup>43</sup> Este fragmento es probablemente un borrador para una nueva introducción a *El nacimiento de la tragedia*.

que el proceso artístico está equiparado con el proceso de la vida, en la medida en que ambos se fundamentan en un acto creativo.

De Santiago Guervós sostiene que con esta relación entre la vida y el arte Nietzsche ha “superado la separación tradicional que había mantenido la estética tradicional entre vida y arte, de tal manera que el arte ya no se interpreta sólo como mera apariencia estética sino como expresión inmediata de la vida elemental” (DE SANTIAGO, 2004: 324). Lo cual resulta sumamente interesante desde el punto de vista del arte actual, ya que se han roto las barreras del arte para expandirse en el terreno vivencial y entonces la vida se convierte en una experiencia estética. Tanto la vida como el arte contienen en sí mismos un impulso creador que concede su constante reformulación y la generación de nuevas perspectivas estético-vivenciales, podríamos decir que la filosofía de Nietzsche es una especie de himno a la vida legitimado por el arte. Lo que parece sumamente interesante de la propuesta nietzscheana es que el arte se inserte en la vida y deje de estar vinculado a un protocolo que limita la posibilidad de completa apropiación del arte por parte del sujeto, es decir, de acuerdo con el filósofo alemán, el arte debe encontrar su sentido fundamental en la vida misma.

Que la vida y el arte se presenten como un proceso, el cual resulta mucho más significativo que el mismo resultado, nos permite una vez más, encontrar un valor sumamente importante en el acto mismo, en el instante efímero como conformador del proceso artístico-vivencial.

Es común darle el valor al arte desde la vida, es decir, que el arte existe o, más aún, que adquiere un significado desde la óptica de la vida, el arte existe porque desde la vida le concedemos valoraciones y significados. Tan es así que para comprender mejor el arte se estudia el contexto histórico, social y regional en el que se inscribe. Lo que Nietzsche

plantea es radicalmente lo opuesto: es la vida que debe leerse desde el arte, el sujeto debe justificar su existencia a través de una mirada estética. No es la vida la que sirve al arte, sino por el contrario, la vida se fundamenta desde el arte. En la filosofía nietzscheana, el sujeto ha dejado de fundamentar su vida desde la verdad puesto que éstas son meras convenciones sociales apartadas del sentido interno del individuo ya que su función radica en la homogenización del pensamiento, el cual suprime la individualidad extirpando la autenticidad y espontaneidad, la vida y aliento del sujeto.

De Santiago Guervós dirá que el arte en Nietzsche debe entenderse desde la filosofía, es decir, que sincretiza lo que es propio de la filosofía en el arte, lo cual nos da como resultado una filosofía del arte. Por lo tanto, el arte deja de estar subordinado por la filosofía, Nietzsche desacraliza a la filosofía:

La filosofía es este arte de la transfiguración. No nos corresponde a los filósofos separar el alma del cuerpo, como hace el vulgo, y menos aún separar el alma del espíritu. No somos ranas pensantes, ni aparatos de objetivación y de registro sin entrañas; hemos de parir continuamente nuestros pensamientos desde el fondo de nuestros dolores y proporcionarles maternalmente todo lo que hay en nuestra sangre, corazón, deseo, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad. Para nosotros vivir significa estar constantemente convirtiendo en luz y en llama todo lo que somos, e igualmente todo lo que nos afecta; no podríamos en modo alguno hacer otra cosa. (NIETZSCHE, 2013: 14)

La relación entre sujeto y objeto no se da desde el lenguaje o desde lo verdadero puesto que la realidad se asume de manera individual, por lo cual esta relación sólo tiene lugar desde lo artístico, ya que lo real se presenta como un comportamiento estético y no dogmático. Entonces, el filósofo “convierte en luz y llama” esta conexión con el universo concediéndole un valor primigenio a la creación y no a la verdad, al ímpetu del instante, el

filósofo, el artista o el sujeto experimenta una comunión con el advenimiento de la vida y en esta unión se presenta el ser y la nada simultáneamente.

Por otro lado, resulta evidente la influencia del pensamiento oriental en el nihilismo europeo de Nietzsche puesto que la relación entre el ser y la nada condensa la idea de la vida. Es decir, de acuerdo con el budismo, en términos generales, el sujeto reconfigura su existencia en la medida que suprime su individualidad y se hace uno con el universo, por lo tanto, el individuo “iluminado” es aquel que comprende y asume que lo que le rodea es una simple ilusión, y por lo tanto se libera del dolor y del sufrimiento puesto que su “elevación espiritual” tiene lugar en la disolución del individualismo con el universo.

Podemos encontrar la idea anterior en el libro *Nihilismo europeo y pensamiento budista. Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger* del autor Manfred Riedel (2002), en el cual se relaciona la filosofía europea (particularmente de Nietzsche y Heidegger) con el pensamiento budista para decir que quizá el nihilismo sea la versión budista europea. Lo relevante del texto, más allá de la anterior hipótesis, es la descripción que hace sobre la vida de Nietzsche cuando señala que éste “había devenido un hombre sin casa (*hauslos*) en el sentido budista: sin patria (*heimat*). Había dejado la casa en Naumburg para ya no volver. Prefería estar sin casa, la vida junto al mar o en el bosque y en las montañas, al aire libre en la playa o debajo de un árbol. Peregrinaba de un lugar a otro, muchas veces indeciso a dónde ir en el lapso intermedio” (RIEDEL, 2002: 25). Nietzsche se convirtió en un viajero del azar, en un descubridor sin fronteras, cambiando su espacio cotidiano por un continuo devenir.

En esta investigación no se pretende realizar un estudio detallado sobre el budismo y las intersecciones con el discurso nietzscheano sino que se hace mención de la idea anterior para denotar la riqueza del pensamiento de Nietzsche, la cual puede extrapolar su



filosofía, lo que resulta sumamente interesante puesto que advertimos que su comprensión del mundo radica en la evasión del enterramiento que antecede a la hermética aprehensión del acontecer.

Ahora bien, cabe señalar que Nietzsche llevó una vida de mucho sufrimiento, se dice que una sífilis mal tratada fue lo que le llevó a la locura, Heidegger aseverará que lo que se puede decir en última instancia de Nietzsche es que fue un filósofo loco que se volvió loco. La locura tuvo su auge a partir de 1889 y Nietzsche pasó sus últimos diez años demente hasta su muerte en 1900. Por lo tanto, más allá de adentrarnos en un análisis biográfico, podríamos decir que Nietzsche llevó hasta sus últimas consecuencias — voluntariamente o no— la manera de percibir la realidad, lo cual concede de gran significado a su obra, particularmente a la idea de que el sujeto deba fundamentar su existencia a través de una justificación estética de la vida en la cual tiene lugar la comunión de la vida, el arte y la libertad.

Paul Liessmann en *Filosofía del arte Moderno* dirá al respecto que “no cabe una justificación moral ni religiosa de la existencia, sino que ésta sólo cobra sentido desde la perspectiva de su manifestación estética: el mundo como obra de arte” (LIESSMANN, 2006: 88). En este mismo sentido, Liessmann nos confirma la importancia del legado filosófico de Nietzsche para el pensamiento contemporáneo: “Así, con Nietzsche comienza el gran escepticismo, decisivo para la Modernidad, frente a la apariencia del saber racional, y comienza la sobrecapacitación del arte, que puede llegar a ser el verdadero estímulo de la vida, porque miente diciendo la verdad, y dice la verdad mintiendo” (LIESSMANN, 2006: 91). Las ideas postuladas por el filósofo alemán, como ya lo hemos mencionado previamente, se encuentran enteramente vigentes, no sólo en el arte sino también en la manera en que el sujeto configura su realidad, de tal suerte que podemos realizar las

siguientes preguntas: ¿cómo se puede enfrentar el mundo en donde la incertidumbre dicta el presente del sujeto? ¿cómo se aborda el conocimiento del saber racional desde el escepticismo inherente al sujeto contemporáneo? ¿de qué manera se construye el gran proyecto llamado vida desde el azar y lo efímero? En una época en donde la existencia ya no es justificable a través de la fuerza divina, ni siquiera desde la razón, la ciencia o la moral se puede legitimar la vida del sujeto, nos queda el arte y el acercamiento estético que fundamenta una percepción propia del universo y la vida. De acuerdo con la enunciación anterior, podríamos inferir que particularmente en el arte efímero existe un reconocimiento de la estetización del tiempo, en el cual, el azar y la espontaneidad se inscriben en la reflexión sobre la imposibilidad de perpetuación en el tiempo, en donde la relación entre arte y vida se corresponden. La serie de *Siluetas* es un gran ejemplo de ello puesto que utiliza el medio ambiente como soporte para la actividad artística y en su trazo encontramos el pensamiento de su propia destrucción comulgando el azar y el presente continuo, la vida y el arte, la emancipación del artista a través de la apropiación del instante efímero.



Ana Mendieta, *Sin título: Serie de Siluetas*, 1976<sup>44</sup>

La obra que representa la relación nietzscheana entre vida y arte es la *Silueta* realizada en La Ventosa, Salina Cruz, Oaxaca, en 1976. La artista excavó en la arena, muy cerca de la orilla del mar, una silueta antropomorfa, utilizó pigmento de color rojo que esparció en la *Silueta* y a su alrededor. En las imágenes que documentó en video y fotografía es posible ver cómo la forma de la *Silueta* y el pigmento rojo comienzan a desaparecer progresivamente conforme va subiendo la marea, el pigmento rojo y la silueta van diluyéndose poco a poco con el mar. Las diferentes imágenes que documentan la acción muestran la disolución progresiva de la forma hasta su completa desaparición. En las fotografías sólo es posible ver la relación entre la *Silueta* y el agua de la orilla del mar, no se nos muestra una toma panorámica de la acción, sin embargo dicha toma no es necesaria para saber en dónde se lleva a cabo la obra.

Es evidente la alegoría a la frontera, entre donde comienza el mar y en donde termina la tierra y el advenimiento del encuentro y su fusión progresiva como un acto transfronterizo. La particularidad de esta *Silueta* radica en la representación literal de la relación lúdica entre los límites, por tanto, el escenario de la acción puntualiza precisamente la correspondencia que se manifiesta en la dimensión espacial pero también temporal. Es decir, la tierra y el mar se asumen como distintos espacios sin embargo sus fronteras son ambiguas e imprecisas, la presente *Silueta* acentúa la complejidad de los bordes limítrofes asumidos no sólo entre mar y la arena sino también del mismo pensamiento. De ahí que se considere que la presente imagen pueda reflejar la discordancia

---

<sup>44</sup> [<https://www.richardsaltoun.com/artists/229-ana-mendieta/works/>]  
[Fecha de consulta: 28 de mayo del 2018]

existente en los absolutos para denotar la predilección por la multiplicidad de posibilidades reconociendo el valor fundamental de la correspondencia entre vida y arte desde la complejidad como estimulante o potenciación de la existencia.

De acuerdo con lo anterior, a partir de dicho encuentro transfronterizo es posible percibir la metamorfosis de la *Silueta* que surge de la huella no desde su desaparición, sino desde su transmutación. De ahí que la propuesta estética aluda a la huella no como vestigio de algo que no está sino como forma autónoma que devela la capacidad de configurarse a sí misma revelando a partir del azar las fracturas de las dimensiones espaciales y temporales. De ahí también que dicha propuesta estética se inserte en la relación entre la vida y el arte como un proceso, como algo que no se encuentra definido en su totalidad, de esta forma el transcurso de la vida se asume como una huella no olvidada en la memoria sino activa en el presente que revela la capacidad creativa del surco no como herida sino como cause.

En esta *Silueta* es clara la relación lúdica con la fuerza destructiva del mar enmarcada por la promesa de resurgimiento, el vaivén de las olas y la fuerza del mar se presentan como devoradoras; sin embargo, es gracias al derribo, la construcción y la proyección de múltiples formas. El enfrentamiento con el mar está cargado incondicionalmente de un simbolismo complejo, la omnipotencia, la tranquilidad en el acto repetitivo de las olas, el poder y la magnificencia de lo absoluto nos revelan la sentencia inefable del todo a la nada y de la nada al todo. De acuerdo con el proverbio budista, el individuo es una gota en la inmensidad del mar.

La temporalidad que puede leerse en esta obra oscila entre la que corresponde al tiempo psicológico y al tiempo cosmológico. Puesto que, por un lado, es justamente la reapropiación del sentido estético como sentido vivencial que permanece en la experiencia del presente continuo como un flujo de conciencia y subjetividad. Pero por otro lado, es

posible reconocer en esta obra la permanencia de un tiempo relacionado al movimiento inherente en la naturaleza, la concepción del cambio y el acontecimiento inscritos en los procesos naturales advierten una temporalidad cosmológica. Es evidente la relación dialógica entre la irreversibilidad y la concepción cíclica en donde converge la vida como acto creativo adscrito al presente continuo, es decir, se reconoce la dimensión inalterable del paso del tiempo aún cuando éste pueda derivarse de una repetición cíclica; por lo cual el instante resulta perpetuo, inefable e imprevisible y bajo esta óptica tiene lugar la relación entre la vida y el arte puesto que al insertar el arte al terreno vivencial estamos reconociendo en éste la vehemencia de la vida como acto creativo.

#### 4. LA POTENCIACIÓN DE LA VIDA

Quieto/ no en la rama/ en el aire/

No en el aire/ en el instante/ El colibrí.

(PAZ, 1996: 82)

El arte se erige como el principio fundamental del ser del hombre y la condición estético-vivencial surge como afirmación de vida. De acuerdo con Nietzsche, el arte debe potenciar el sentido de la vida, esto es, el arte debe insertarse en una dimensión existencial. Recordemos que el filósofo señaló: “estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (NIETZSCHE, 2000: 39). Por tanto, el arte se erige como un elemento fundamental para la vida, lo cual nos lleva a abordar la condición estético-vivencial que el individuo asume como estimulante existencial. Es claro que, desde la perspectiva nietzscheana, la relación entre el arte y la vida tiene lugar debido a que en ambos existe un impulso creador. El arte estimula la constante reformulación de la

vida y desde la condición estético-vivencial se instaura un sentido existencial en el ser: “El arte y nada más que el arte. Él es la gran posibilidad de la vida, el gran conductor de la vida, el gran estimulante de la vida” (NIETZSCHE apud DE SANTIAGO, 2004: 332).

Se considera que en el trabajo de Mendieta confluye una gran estimación hacia la experiencia vital fundamentada en un sentido estético puesto que es a través del arte que manifiesta sus inquietudes existenciales en la medida en que se interesa por expresar la condición efímera del ser; las *Siluetas* son el resultado de una experiencia estético-vivencial perpetuada, paradójicamente, en la efimeridad. La repetición de este acto efímero hace pensar que lo que verdaderamente busca es la conquista de la línea permeable que se inscribe entre lo eterno y lo efímero, es decir, una especie de no-lugar en donde se manifiesta una suspensión espacio-temporal que implica una perpetuación mediante el derrumbe infalible: esto es la efimeridad de las *Siluetas* y de la misma acción performática que sólo permanece a través del registro fotográfico.

La eternidad en Mendieta se manifiesta no como algo ya dado o estático siempre idéntico a sí mismo, sino como una arista en donde converge la multipolaridad y la infinitud de posibilidades es inherente, la eternidad como el instante expandido. Las *Siluetas* reflejan la permanencia de un segundo en la eternidad como enigma del tiempo expandido y la potenciación de la vida radica justamente en esta expansión como acto creativo, la amplificación como abertura a la polisemia del azar y a la incertidumbre en su construcción y desmoronamiento simultáneo debido a los materiales orgánicos empleados en las obras.

La potenciación de la vida surge de la afirmación estética en el devenir que reconoce la fugacidad del instante como posibilidad de perpetuación, es decir, lo efímero se consolida como una promesa de trascendencia que devela la fragilidad de la vida y al

mismo tiempo vigoriza nuestra relación con ésta. Ergo, la potenciación de la vida deviene de la condición estético-vivencial del sujeto, exaltando la glorificación del instante perpetuado, estetizando el tiempo como una abertura que conecta y revela en la experiencia vivencial cotidiana del sujeto.

El concepto griego *kairós* que describe la temporalidad como un tiempo exacto que remite al todo desde la comunión entre la fugacidad y la suspensión, representa la intensificación del instante y con ello se puede advertir la relación que guarda con la potenciación de la vida que se encuentra en la obra de Mendieta y Nietzsche. La magnificencia de lo eterno sólo se revela en el instante efímero, en el momento exacto en un tiempo que no puede ser otro sino ese mismo, la estetización del tiempo surge de la experiencia del *kairós* como una dimensión temporal que congela el desvanecimiento infalible y aletarga el segundo para mostrarnos cómo surge la potenciación de la vida y cómo concede ésta la sublimación de la existencia a partir de la expansión consciente del sentido de vida.

El *kairós* como tiempo único e irremplazable advierte la diferencia en el ritmo y convierte lo cotidiano en laberintos enigmáticos. El tiempo del *kairós* es un tiempo humanizado, no es el de los relojes, el de las eras, el de la muerte, como tampoco lo es el eterno retorno de Nietzsche, ambos tiempos se recorren a saltos, desde la tempestividad como el destello, vibrante y punzante del instante. Es un tiempo que te encuentra, un encuentro fugaz, efímero e imborrable.

Ahora bien, la potenciación de la vida no se presenta como un resultado final sino que se construye, de la misma manera que la obra de arte, a partir de un proceso relacionado con la estetización del tiempo, con el encuentro del tiempo exacto. El proceso resulta pues, un encuentro entre la vida cotidiana y la estetización del tiempo desde un

sentido existencial, por lo cual no es el objeto artístico lo que potencializa la vida, es a través del proceso vivencial, del acto creativo del artista, que se permite la afirmación de vida como potenciación.

Ello demuestra que la potenciación está relacionada con los intersticios, con el tiempo auténtico, con el tiempo estetizado, con el tiempo efímero que devela, que conecta y que proyecta. No es la obra de arte, sino la vida, el segundo aletargado o el parpadeo fugaz lo que nos transporta de la vejez a la niñez, a los reencuentros. La potenciación de la vida es el segundo amplificado, la libertad del pájaro y la suspensión que concede el vuelo.

De acuerdo con Nietzsche, la experiencia del artista resulta fundamental para entender al objeto artístico, de ahí que el proceso sea más importante que el resultado final, esto es la obra de arte. En *El nacimiento de la tragedia*, el arte se piensa desde la experiencia del artista y entonces, “sólo con la obra el sujeto se transforma. Sólo con la obra el artista es lo que es. Nietzsche no se interesa en primer lugar por la obra de arte como una cosa fija y determinada” (DE SANTIAGO, 2004: 202), sino lo que da lugar a ésta, lo que sucede en proceso de creación y en la experiencia propia, “lo verdaderamente importante es preguntarse por aquello que se ha encontrado de valor para el ser humano en esa obra. Lo que interesa realmente a Nietzsche es el proceso de producción de una obra de arte, lo que acontece en su origen” (DE SANTIAGO, 2004: 202). Así pues, el arte no debe entenderse como algo hermético, sino como algo abierto a una multiplicidad de perspectivas que devienen de la experiencia performativa.

Por su parte, Ana Mendieta afirmó que “no hay nada más bello y humanizante en una obra de arte que aquello que agudiza las sensibilidades y abre nuevos mundos al hombre” (MENDIETA citada en MOURE, 1996: 176). Esta abertura a nuevas perspectivas está íntimamente relacionada al poder del arte para transmitir al espectador o al creador un



sentimiento ligado a una dimensión existencial, pero no a través del resultado final o de la obra de arte ya determinada, sino por medio de todo lo que implica y hay detrás del proceso creativo.

Ahora bien, la experiencia performativa que encontramos en las *Siluetas* se relaciona al acto efímero de integrarse con la tierra, las imágenes que se nos presentan son enteramente orgánicas, llenas de movimiento. Lo que vemos en ellas no está determinado a pesar de que, como resultado fotográfico, se presenten congeladas en el tiempo. Lo que prevalece en la imagen es un acto enteramente vivo, un cuerpo enterrado o des-enterrado, una huella destinada a difuminarse, lo que vemos en las *Siluetas* es justamente el acto performativo y no un resultado final, puesto que la imagen no sólo tiene el poder de transportar al espectador al lugar de acción, sino también, a pesar de presentarse estática, la imagen aún respira y es posible predecir en la imagen fotográfica el movimiento implícito de su disolución.

Las *Siluetas* no pretenden presentarse como algo determinado e inamovible sino todo lo contrario: son un intento por derribar los límites entre la vida y la muerte, entre lo eterno y lo efímero, y en un acto casi heroico disuelven las fronteras espacio-temporales debido a su organicidad, a su poder vital. La fuerza de la imagen está contenida desde su origen, desde el primer contacto, claramente sugerido, del cuerpo de la artista con la tierra, y esta fuerza primigenia se expande hasta el encuentro del espectador con la obra. Las huellas que aparecen en las imágenes aún se carcomen, a pesar de su aparente inmovilidad fotográfica, las huellas se siguen borrando. Por tanto, las imágenes no son el resultado final, sino una especie de laberinto que nos transportan al lugar de acción, al origen.

En este juego de apariencias entre lo eterno y lo efímero, entre la fundición y la disolución, la serie de *Siluetas* termina por abolir las jerarquías y nos inserta en un mundo

enigmático. Para Mendieta “su compromiso con el lugar, con los materiales y el proceso fue un modo de dar testimonio de una vida hecha de una secuencia de horas, de una intensidad vivida que siempre comportaba un riesgo, una excepción de la regla, una condición de exclusión” (MEREWETHER, 1996: 125). Entonces, los límites fronterizos se desvanecen y el proceso de creación, más allá de la obra como un resultado final, concede a la artista la posibilidad de reconfigurar su/la realidad existencial desde la experiencia estética, desde la potenciación de la vida a partir de asumir el instante efímero como acto creativo.

Resulta imperioso señalar que lo que permite a las *Siluetas* identificarse como procesos y no como un material fijo o inmutable deviene justamente desde su origen, puesto que la intención primigenia de la artista es poner de manifiesto precisamente la imposibilidad del ser por mantenerse estático. Es decir, las *Siluetas* proyectan la anulación de la permanencia en la medida que su apariencia está íntimamente relacionada con el movimiento, con la destrucción y la creación, con formas indefinidas llenas de ausencia.

Así pues, las *Siluetas* reflejan lo que Nietzsche sostiene en torno a la importancia del proceso artístico; sin embargo, van más allá cuando lo que debería presentarse como un resultado final apuesta por transgredir lo limitado, es decir, la obra resulta también un proceso indefinido que borra las distancias/fronteras espacio-temporales.

El proceso creativo en Nietzsche se relaciona con la amplificación del concepto del arte, ya que al proclamar que el proceso es más importante que la obra es anteponer el sentido existencial por encima del arte como dimensión social, es decir, no es la obra del museo sino la inserción en la vida lo que la conecta con el sentido existencial del ser, lo que potencia la vida en el sujeto. La justificación estética de la existencia vigoriza el instante amplificando las dimensiones temporales desde una estetización del tiempo para potenciar

la vida humana. No se trata de referir a una fórmula de superación personal sino de encaminarse a lo más primigenio del sujeto, al devenir del instante efímero como libertador.

El proceso como huella, como *Silueta*, y cada huella o *Silueta* es el rastro del tiempo trascendido, no es un tiempo que concluye sino que se expande, la potenciación implica llenar de sentido y significación al tiempo, a la vida. En virtud de ello, se comprende la actualización estética del concepto de temporalidad cuántica. En la indeterminación de la realidad está contenido el instante como un acto creativo que acontece como libertad, como vértigo frente al mundo de las infinitas posibilidades del ser. “El tiempo presente de los filósofos es un tiempo vivo. Contiene en sí mismo el pasado y el porvenir no siendo ni pasado ni porvenir” (NICOLESCU, 1996: 21), y de acuerdo con esta perspectiva, el tiempo científico de la cuántica es también un “tiempo vivo” en la medida que concibe una dimensión filosófica en su configuración.

#### CONCLUSIÓN

En un primer momento, esta investigación pretendió mostrar las correspondencias entre el discurso visual de la obra de Mendieta y la propuesta filosófica de Nietzsche; sin embargo, en el desarrollo de la misma, se descubrió que la vinculación entre ambos autores debía desde la concepción de tiempo y su trascendencia en el ámbito estético, por lo cual el objeto de estudio resultó ser el tiempo en sí mismo desde la apropiación de ambos autores y su síntesis en la potenciación de la vida. Tanto Nietzsche como Mendieta exploran las implicaciones del instante efímero en relación al ámbito vivencial del sujeto y advierten cómo deviene la libertad en tanto que deriva en un acto creativo, esto es la estetización del tiempo. ¿Cómo hablar sobre la estetización del tiempo cuando no está adscrita a una

fórmula o ecuación comprobable? ¿Cómo explicar aquello que sólo puede definirse en la experiencia misma? Resulta un desafío mostrar de qué forma pueden vincularse dos autores distantes cronológica y disciplinariamente, no obstante el encuentro entre ambos discursos se da justamente desde un elemento paradójicamente anacrónico: la concepción del tiempo. Es por ello que se consideró fundamental evidenciar en un primer momento la complejidad de la temporalidad y su discontinuidad intrínseca disolviendo las fronteras temporales y espaciales entre ambos autores y permitiendo de esta forma la construcción de un análisis que apela a un pensamiento transdisciplinario.

Dicho pensamiento muestra la facultad de la complejidad cognoscitiva para revelar las correspondencias entre las ideas del discurso filosófico de Nietzsche, la propuesta estética de Mendieta y, en última instancia, los hallazgos científicos de la actualidad en torno al tiempo cuántico en tanto que reconocen la potenciación de vida en la contención del instante, en la incertidumbre como posibilidad que deviene en un acto creativo —esto es el eterno retorno de lo efímero en Nietzsche—, en la creación a partir de la disolución de la forma en Mendieta y en la indeterminación cuántica. El punto de encuentro entre dichas disciplinas resulta ser la dimensión vivencial, la elucidación sobre la existencia misma en comunión con el tiempo.

Es en este mismo sentido que se apela a la capacidad del arte para revelar lo humanamente propio a partir de la sublimación de la existencia como representación transtemporal, es decir, resulta perceptible la capacidad extemporánea y profética del arte puesto que alude a lo más primigenio del ser humano: a la concepción de la existencia, del propio ser. En relación con lo anterior, se consideró al discurso nietzscheano fundamental para esta investigación puesto que declara que sólo a través del arte se puede justificar la existencia, y por ello la estetización de la vida debe ser el máximo fin del ser humano.

De igual manera, la selección de las *Siluetas* no fue fortuita, puesto que resulta claro que el discurso visual de la serie evidencia las implicaciones del tiempo en la medida que pasado y presente coexisten, tanto en términos de la creación de la obra —esto es que la presencia de la *Silueta* está directamente relacionada con la coexistencia del vacío y la forma como huella (presencia y ausencia), la disolución de los materiales con que está hecha la *Silueta* implica una reconfiguración de la forma de la misma, por tanto el desvanecimiento y la creación conviven—, como en la referencia al diálogo con un pasado ancestral, ya que la estilización de las *Siluetas* evoca al arte prehistórico y ritual, de ahí la relación lúdica entre las temporalidades aludidas en la serie como metáfora de un simbolismo cósmico que trasciende lo cronológico.

Ahora bien, la relación transdisciplinaria permitió también acentuar las interconexiones entre la concepción del tiempo en Nietzsche y el tiempo cuántico a partir del reconocimiento de la complejidad más allá del pensamiento y de la experiencia, puesto que finalmente la metamorfosis del tiempo entraña la esencia misma de la existencia, la cual es irreductible: “El pensamiento es impotente para aprehender toda la riqueza del tiempo presente” (NICOLESCU, 1996: 21). De tal suerte que la actualización conceptual del discurso nietzscheano sobre el tiempo resulta factible hermenéuticamente por medio del reconocimiento de las transfiguraciones del tiempo actual y su imposible irreductibilidad. A través de la presente investigación se dilucidó que los estamentos científicos en el campo de la cuántica apelan a una lectura cuasi filosófica de la realidad. Por tanto, las declaraciones nietzscheanas en torno a la temporalidad y a la realidad resuenan como ecos en la interpretación científica aún a más de un siglo de su proclamación. La relatividad del tiempo y la reconfiguración de la realidad a partir de la percepción individual del sujeto en Nietzsche implican la determinación del mundo fenoménico a través de la observación por

la que aboga la cuántica. La incapacidad de formular una verdad absoluta que defina la realidad, de la cual nos advierte Nietzsche, es posible entenderla en el marco del pensamiento intelectual y científico contemporáneo, lo cual nos habla de la capacidad anacrónica y compleja intrínseca en el pensamiento que concede la extrapolación de ideas en el tiempo como una danza profética que fusiona y concilia los distintos tiempos que emergen rizomáticos.

La estimulación de la vida se relaciona con la evanescencia del instante como posibilidad para comenzar una y otra vez, el tiempo como oportunidad, el arte de vivir pero también de morir, de ser, de permanecer erráticos en el devenir y la contención del instante que permite reconfigurar la realidad existencial del sujeto, la posibilidad de comenzar de nuevo, las siluetas que se difuminan pero se transforman, el acto creativo como libertad frente a un universo que nos supera.

La potenciación de la vida entraña la conquista del instante como eterno, como oscuridad que conecta, que revela. El reconocimiento de la muerte perpetua exalta la vida, intensifica el instante. Sí es la vida, pero más aún, la muerte la que nos conecta con el cosmos de lo eterno, del tiempo silenciado, perpetuo y fugaz devolviéndole la positividad al devenir como libertador y su vinculación con el arte para transfigurar realidades desde la heterocronía como temporalidades múltiples y anacrónicas desde la subversión al tiempo cronológico para acceder al tiempo vivencial como tiempo estético instaurado en la dimensión kairológica.

La concepción del tiempo actual implica una alineación de la vida moderna que impide una conciencia temporal como sentido de vida, en tanto que la aceleración permanente y el sentimiento de la prisa en la configuración de la realidad del sujeto actual

suprime la transvaloración del tiempo como estético por la capacidad de exterminio.<sup>45</sup> Hoy más que nunca resulta urgente el reconocimiento de la estetización del tiempo como potenciación de vida en el marco de la soberbia antropocéntrica contrapuesta a la energía universal y a la vida cósmica instauradoras del sentido etéreo de la existencia. Tanto Nietzsche como Mendieta proclaman una visión positiva sobre el devenir y la sublimación del acto creativo del instante efímero que devuelve la estimulación del tiempo presente a una sociedad actualmente futurocéntrica. Es perentorio hoy más que nunca el encuentro con la dimensión kairológica como tiempo de oportunidad que revela la capacidad de la complejidad de la temporalidad para conectarnos con aquello que nos aguarda: la sublimación de la vida que reconoce la justificación estética de la existencia a través de la estimulación en el segundo aletargado.

---

<sup>45</sup> Es conveniente recordar la propuesta de Ulrich Beck sobre la sociedad actual como sociedad de riesgo consumista que devela el individualismo como mutilación frente a una realidad multidimensional, esto deriva en la capacidad de auto-exterminio implícita en el sujeto contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

Blocker, Jane (1999): *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Durham: Duke University Press.

Borriaud, Nicolas (2009): *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Brett, Guy (2004): “One Energy”, en Viso, Olga M., *Ana Mendieta: Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Brian, Wallis (ed.) (2001): *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Ediciones Akal.

Buci-Glucksmann, Christine (2006): *Estética de lo efímero*, Madrid: Arena Libros.

De Santiago Guervós, Luis E (2004): *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Editorial Trotta.

Clearwater, Bonnie (ed.) (1993): *Ana Mendieta: A Book of Works*, EUA: Grassfield Press.

Gadamer, Hans-Georg (2003): *Verdad y método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme.

----- (1998): *Verdad y Método II*, Salamanca: Sígueme.

Goldberg, Roselee (1996): *Performance Art: Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona: Ediciones Destino.

----- (1998): *Performance. Live Art Since the 60s*, New York: Thames and Hudson.

Hernández Navarro (2018): Miguel Ángel, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Murcia: *Contranarrativas, Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*.

N. #0

Junquera, J. J. (dir.) (2002): *Historia Universal del Arte, Tomo II: Arte del siglo XX. De la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*, Madrid: Espasa-Calpe.



Kuspit, D. (1996): “Ana Mendieta, Cuerpo autónomo” en Moure, Gloria (Coord.), *Ana Mendieta*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

León, Christian (2015), “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales”, *Akados*, Volumen 1 , Agosto.

Liessmann, Konrad Paul (2006): *Filosofía del arte moderno*, Barcelona: Herder Editorial.

Manfred, Riedel (2002): *Nihilismo europeo y pensamiento budista*. Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger, CDMX: Biblioteca de Signos.

Marramao, Giacomo (2008): *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona: Gedisa Editorial.

Merewether, Charles (1996): “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta”, en Moure, Gloria (Coord.), *Ana Mendieta*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Morin, Edgar (2005): *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Moure, Gloria (1996): *Ana Mendieta*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Möntmann, Nina (2017): “Plunging into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment”, *On Curating, The Documenta Issue*, 33, junio.

Newton, Isaac (1982): *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Madrid: Editora Nacional.

Nicolayevsky, Ricardo (2010): *300 Aforismos*, Ciudad de México: Quimera Ediciones.

Nietzsche Friedrich (1994): *Aurora*, Madrid: M. E. Editores, S. L.

----- (1998): *Humano demasiado humano*, Madrid: Ediciones Akal.

----- (2000): *El nacimiento de la tragedia*, México: Editorial Alianza.

----- (2000): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Editorial Tecnos.

- (2009): *Así habló Zaratustra*, Madrid: Editorial Cátedra.
- (2013): *La gaya ciencia*, Madrid: Susaeta Ediciones.
- Paz, Octavio (1996): *Travesías: tres lecturas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pérez Rojas, Concepción (2007): “Para todos y para nadie. Nietzsche y el fin de la filosofía” en Arenas Dolz, Francisco (ed.), *Nietzsche y la hermenéutica*, Valencia: Nau Llibres Edicions Culturals Valencianes, S.A.
- Perreault, John and Petra Barreras del Rio (1987): *Ana Mendieta: A Retrospective*, New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Ruido, María (2002): *Ana Mendieta*, San Sebastián: Editorial Nerea.
- Sabbatino, Mary (2002): “Ana Mendieta; serie *Siluetas*: orígenes e influencias” en Ruido, María, *Ana Mendieta*, San Sebastián: Editorial Nerea.
- Santander, Jesús Rodolfo (1999): *El tiempo interrogado por filósofos*, Ciudad de México: BUAP.
- Sartori, G. (1998): *Homo Videns: la sociedad teledirigida*, Madrid: Taurus.
- Speranza, Graciela (2017): *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sureda, J. Martín y Guasch (1989): *Ana María. La trama de lo moderno*, Madrid: Akal.
- Tomás, Santo (2010): *Confesiones*, Madrid: Ed. Gredos, S.A.
- Viso, Olga M (2004): *Ana Mendieta: Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
- (2008): *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, New York: Prestel.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Nicolescu, Basarab (1996): *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, Ediciones Du Rocher.

[<http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>]

[Fecha de consulta: 30 de mayo de 2018]

Elkins, James (s/f), *Time and Narrative*.

[[https://www.academia.edu/165600/The\\_Visual\\_chapter\\_on\\_Time\\_and\\_Narrative\\_](https://www.academia.edu/165600/The_Visual_chapter_on_Time_and_Narrative_)]

[Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2018]

Navia, A, Mauricio (2008). “Nietzsche y Heidegger y el concepto ampliado de arte y estética”, *Revista Estética N° 12*, enero-junio.

[<https://es.scribd.com/document/63934587/Nietzsche-y-Heidegger-y-El-Concepto-Ampliado-de-Arte-y-Estética>]

[Fecha de consulta: 15 de junio de 2018]

Núñez, Amanda (2007): “Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós”, *Paperback N°4*.

[[http://yoochel.org/wpcontent/media/amanda\\_nuniez\\_los\\_pliegues\\_del\\_tiempo.pdf](http://yoochel.org/wpcontent/media/amanda_nuniez_los_pliegues_del_tiempo.pdf)]

[Fecha de consulta: 18 de octubre de 2018]

Rodríguez-Ponga, Claudia y Pradel, Antonio J. (2016): “El tiempo y el tiempo”, *El Estado Mental*, agosto.

[<https://elestadomental.com/especiales/el-ojo-extranjero/el-tiempo-y-el-tiempo>]

[Fecha de consulta: 15 de junio de 2018]

Smith, Justin (2011): “On Being and Weather”, *Opinionator by The New York Times*, agosto.

[[https://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/08/29/being-and-weather/?\\_r=1](https://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/08/29/being-and-weather/?_r=1)]

[Fecha de consulta: 18 de junio de 2018]

S/A. (2015): “El tiempo cuántico corre hacia atrás y hacia adelante indistintamente”.

*Tendencias21. Revista electrónica de Ciencia, Tecnología, Sociedad y Cultura*, febrero.

[[https://www.tendencias21.net/El-tiempo-cuantico-corre-hacia-atras-y-hacia-adelante-indistintamente\\_a39619.html](https://www.tendencias21.net/El-tiempo-cuantico-corre-hacia-atras-y-hacia-adelante-indistintamente_a39619.html)]

[Fecha de consulta: 25 de junio de 2018]

Cuernavaca, Morelos, 5 de agosto de 2019.

**Dra. Lorena Noyola Piña**  
**Directora de la Facultad de Diseño**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO EN NIETZSCHE Y ANA MENDIETA COMO POTENCIACIÓN DE LA VIDA**, que presenta la alumna:

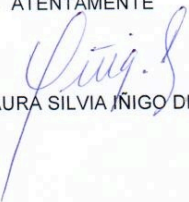
**LAURA LILIAM ESPINOZA PÉREZ**

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

ATENTAMENTE

  
DRA. LAURA SILVIA ÍNIGO DEHUD

Cuernavaca, Morelos, a 07 de Agosto de 2019.

**Dra. Lorena Noyola Piña**  
**Directora de la Facultad de Diseño**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis: **LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO EN NIETZSCHE Y ANA MENDIETA COMO POTENCIACIÓN DE LA VIDA** que presenta la alumna:

**LAURA LILIAM ESPINOZA PÉREZ**

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: **Considero que el proyecto ha sido planeado y realizado con un alto criterio en estructura e investigación, obteniendo como resultado un proyecto que cumple con todas las expectativas necesarias de la maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.**

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

**ATENTAMENTE**  
*Por una humanidad culta*

Mtro. Héctor Cuauhtémoc Ponce de León Méndez



Cuernavaca, Morelos, 05 de agosto de 2019.

**Dra. Lorena Noyola Piña**  
**Directora de la Facultad de Diseño**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO EN NIETZSCHE Y ANA MENDIETA COMO POTENCIACIÓN DE LA VIDA", que presenta el alumno:

Laura Liliam Espinoza Pérez

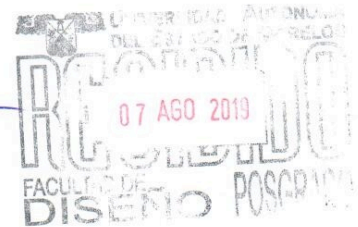
Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

Atentamente

  
Dr. Joel Ruiz Sánchez



Cuernavaca, Morelos, a 10 de junio de 2019.

**Dra. Lorena Noyola Piña**  
**Directora de la Facultad de Diseño**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "**LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO EN NIETZSCHE Y ANA MENDIETA COMO POTENCIACIÓN DE LA VIDA**", que presenta el alumno:

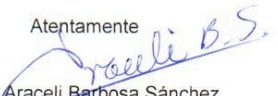
Laura Liliam Espinoza Pérez

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

Atentamente

  
María Araceli Barbosa Sánchez  
Profesora Investigadora, Fac. Diseño.



Cuernavaca, Morelos, 7 de agosto de 2019

**Dra. Lorena Noyola Piña**  
**Directora de la Facultad de Diseño**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "**LA ESTETIZACIÓN DEL TIEMPO EN NIETZSCHE Y ANA MENDIETA COMO POTENCIACIÓN DE LA VIDA**", que presenta el alumno:

Laura Liliam Espinoza Pérez

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

Atentamente

  
Dra. Alma Patricia Barbosa Sánchez