El vacío como forma metafórica

Nancy Beatriz Librandi

Alumna de la Especialización en Lenguajes Artísticos, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Tradicionalmente, el *vacío* ha sido interpretado en las Artes Visuales como territorio pasible de ser ocupado por la *forma*. Ha sido relegado a rendirse ante el poder de las eventuales significancias y sentidos que puede disparar el objeto representacional. El vacío, sin norte ni direcciones de ninguna clase, pareciera ser relegado a materializarse en espacio plástico, continente de la *forma*, contenido por los límites del soporte, y reino de distintas configuraciones y relaciones; pareciera rendirse en esa mutación, al dominio de las tensiones, y a ser protagonista secundario, fondo perforado por la forma.

En el presente trabajo pretendemos reivindicar la fuerza (aunque desde la ciencia resulte paradójico) del vacío. No del vacío físico, ni del vacío existencial (aunque esté presente con toda su potencia subliminal cuando aparece el vacío representacional), sino del vacío en la obra artística, que con presencia intencionada o no, carga de sentido, incluso, a las formas que pretenden robarle su protagonismo.

En la educación artística, el vacío, los silencios, han sido presentados con limitaciones y con organizadores espaciales, o susceptibles de reglas con las que se ha entendido el equilibrio y siempre con relación a *los llenos*, o han quedado relegados a la categoría de fondo o de espacio que rodea al objeto, o de tiempo que permita tomar aire. La premisa siempre parecería ser llenar.

Por lo anteriormente expuesto, trabajaremos alrededor de las siguientes preguntas: ¿Puede el vacío *representacional* tener capacidad metafórica?, ¿puede existir una intencionalidad en la representación del vacío? O simplemente, ¿el vacío es lo que queda y envuelve a lo representado?, ¿es el vacío representacional equivalente a la nada y por tanto, carente de cualquier posibilidad de sentido?, ¿es el vacío posible de representar o presentar dada su inmaterialidad?

Figura 1. Composition (1969), Hans Hartung

Buscaremos, entonces, una respuesta en el análisis de casos puntuales, provenientes de la plástica, del cine, de la fotografía y de la literatura, que puedan servir de ejemplo.

Acercamientos conceptuales

El significado de la palabra le asigna al vacío un sentido negativo, pasivo. Es decir, lo construye como falta o carencia, y como susceptible de ser llenado u ocupado por otra cosa. Al decir "cosa", diferenciamos la *no-materia* y de la *materia*. El vacío remite, también, a lo infinito, a lo inasible, lo inabarcable, y a lo incontenible del Universo.

En el plano de la teorización, desde los egipcios y los griegos hasta nuestros días, el tema ha sido profundamente tratado. Para analizar esto, tomaremos algunas perspectivas que permitan fundamentar esta interpretación.

Para la filosofía zen y para el Tao el vacío no es ajeno a la esencia del hombre. El vacío no es un estado circunstancial, sino que representa la totalidad. De este modo, el sujeto no lo mira extrañado y angustiado desde afuera (como lo perciben los román-

ticos), sino que se hace parte de ese vacío en total comunión con la naturaleza (Heidegger, 1970). En la pintura *sumi-é*, lo inabarcable es presentado con sutiles pasajes de grises que dibujan un estado brumoso, incierto y vasto. El espacio es atravesado, en cierta forma, por el vacío inasible, pero sensible. La expresión estética es indirecta expresión de lo infinito y reducción de las formas en el espacio vacío. Lo pequeño se disuelve en lo grande, para que aflore la experiencia de la totalidad.

Desde la concepción oriental, no son necesarias las palabras ni las definiciones para definir el sentido de lo indefinible. El vacío en Oriente es pensado, en realidad, como una especie de agujero negro cósmico, desde el que emana toda la energía creadora del mundo. El vacío se metaforiza, también, en la ceremonia del té y en el vaciado de las tazas, y parece encerrar el origen del mundo. No en vano, las tres grandes religiones —judía, cristiana y musulmana—, nacieron en el vacío de los desiertos para intentar, entre otras cosas, dar respuesta al origen del Universo. Sin embargo, Occidente no ha podido superar la paradoja, es decir, no ha dejado de intentar expresar lo inexpresable, de asir mediante palabras lo inasible y de darle una definición a lo indefinible e indefinido.

En el barroco, especialmente, se hablaba del *horror vacui*, el horror al vacío. Por lo tanto, toda superficie debía ser *sensibilizada*, cargada de detalles; cada espacio debía estar dominado por una forma cargada de potencia expresiva, y en total despliegue de fuerzas y tensiones, a fin de captar al espectador.

Permitiéndonos un salto cultural, espacial y temporal, retomaremos las ideas de John Cage, quien —totalmente imbuido de la filosofía zen, en una especie de retorno al origen—, produce un hito en la historia de la música. No genera un nuevo estilo o movimiento, sino que, de algún modo, la reinaugura y hace algo totalmente nuevo. En sus composiciones (no sabemos si es la palabra más adecuada) o en sus actos perfomáticos, le otorga valor no solo al sonido, sino al ruido y sobre todo, al silencio. Aquí juega, por tanto, el azar y también la naturaleza. El silencio como vacío, no ya **susceptible de ser ocupado por el sonido**, sino como un silencio perfectamente capaz de generar sentido.

Como correlato en las Artes Visuales, Yves Klein, en 1958, en la Galería Iris Clert de París, produce la exposición *El vacío* en una sala totalmente despojada de objetos, donde sólo hay público. En esta muestra, de alguna manera, también existe un despojo o un vaciamiento de la categoría o de la investidura del autor, que luego fue llevada hasta las últimas consecuencias por el pintor y escultor Jean Tinguely. De este modo, deja de hacerse un arte *para* el público y se hace uno *por* el público. La frontera entre autor y público, entonces, se extingue.

Desde la psicología —y especialmente, desde la psiquiatría— se considera que para que los autores puedan desnudarse de su categoría de tales y logren abordar el proceso de presentar el vacío en sus obras, deben pasar por un proceso de emasculación, es decir, de castración simbólica, que parte de la relación entre lo femenino, lo hueco, lo vacío y lo carente y se dirige hacia el vínculo entre lo masculino, lo fálico, lo poderoso y lo completo. De este modo, en estas obras en las que se instala el vacío como función simbólica, se presentaría una visión más femenina del mundo y se la alzaría, culturalmente, como signo de la renuncia al poder que la sociedad le otorga a la virilidad

Jacques Lacan, por su parte, considera al vacío como un disparador primordial de la obra artística, dado que sostiene que el arte es una forma de organización en torno al vacío (Recalcati, 2005).

Martin Heidegger, en su escrito "El Arte y el espacio", manifiesta que el vacío absoluto, sin direcciones definidas ni fuerzas de oposición y sin localizaciones, se encarna y se materializa en el espacio como una forma de construcción simbólica que permite limitar la poderosa vastedad e infinitud del vacío, y devolverle una escala más humana, ya que el vacío traería el temor de no tener donde abismarse (Heidegger, 1970).

Las cosas, los objetos, como mojones en el espacio, delimitan sectores espaciales, como *sitios* de ese vacío, que cobran corporeidad y presentan referencias para la localización espacial. Es más, el *sitio* es la cosa. Los espacios entre sitios definen los parajes del vacío. Los sitios serían los estados de reposo de ese vacío, que es un vacío activo o que se activa mediante esos sitios. La plástica sería la mediadora para la corporeización de esos *sitios* en la apertura de los parajes que los abarcan. Permitiría la liberación de los *sitios*: los volúmenes harían visible a los sitios. El vacío no *es la nada*, sino que se juega en el buscar y en diseñar esos sitios; el vaciar, entonces, aparecería como "leer", es decir, como buscar qué obra en el sitio.

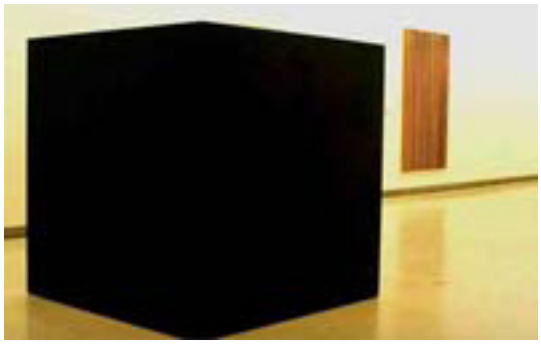

Figura 2. *Die* (1962), Tony Smith
Figura 3. *Venecia (Escalera) (1985)*, Gerhardt Richter
Figura 4. *Apolo y Dafne (1622-1625)*, Gian Lorenzo Bernini

Georges Didi-Huberman, al analizar la obra de Tony Smith, trata de definir qué es un cubo, y lo piensa como una convexidad con vacío potencial (caja), que puede abrir el vacío al volumen (Garbuno Aviña, 2012).

El vacío en la obra

Los vacíos —el vacío, la amplitud, la vastedad sin límites perceptibles—, pueden ser atrapantes, hipnotizantes. Capturan, convocan, envuelven y tienen su misterio. Estamos hablando del vacío totalmente despojado, sin sitios ni parajes que le otorguen referencias, direcciones, distancias, localizaciones; sin recorridos pautados, sin movimientos aparentes. Y es incierto a dónde va lo que se mueve. Un vacío en el que el tiempo parece estar detenido, sin historia y sin futuro, o no haber nunca acontecido; un vacío en el que cualquier recorrido pareciera no poder llegar nuevamente al punto de retorno. Sucede en los desiertos, sucede en las noches oscuras, sucede con el mar... Pero ese vacío es recipiente para el significado, para una mirada que lo cargue de sentido.

En las artes visuales se pueden hacer recortes del vacío, como un marco superpuesto con lo que el ojo puede capturar en una sola mirada o como la foto de ese instante. El vacío en el arte no es tan inerte, ni tan pasivo, ni tan poco vital como algunos podrían suponer. El vacío en el arte, los sitios y los parajes de ese vacío, aún desprovistos de espacialidad en términos de sus indicadores de representación, pueden cobrar valor metafórico, con intencionalidad o por casualidad. En esas ocasiones, el vacío les juega una mala pasada a los objetos, e impone su desigual poder, los envuelve, les gana, entra en superioridad. Ya no se resigna a ser el pretexto del espacio donde los objetos y las formas discurren; ya no deja que lo releguen como un fondo perforado por el protagonismo de la forma; ya no permite que las formas hablen en solitario, monologuen o dialoguen entre ellas o al espectador; se mete y participa de la conversación. Convoca, interpela, grita o le susurra al espectador, y más, lo hace participar.

En la obra *La creación de Adán*, de Miguel Ángel, que se encuentra en la Capilla Sixtina, el vacío - distancia que media entre los dedos índices de Adán y los de Dios Padre, dispara una energía invisible que

insuflaría vida al primer hombre. La escena, sin ese vacío, no sería la misma ni tendría la misma carga. En la escultura *Apolo y Dafne*, de Gian Lorenzo Bernini, Dafne —quien muta en laurel para escapar del acoso de Apolo—, está petrificada en el instante exacto en el que parece escapar hacia el vacío. Y ella y su autor dependen, para el efecto de realidad, de la ubicación relativa de la obra en el espacio real que le otorgue la curaduría. Necesitan un predominio del espacio vacío a su alrededor para que la metáfora de la huida pueda desplegar toda su carga de sentido.

Paolo y Francesca, los amantes adúlteros de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, son dos seres condenados según la naturaleza de su pecado. Ráfagas de viento caliente los acercan el uno al otro, una y otra vez, eternamente, sin jamás tocarse. El vacío, que media entre ellos, crea esa tensión, esa desesperación, la metáfora del perpetuo retorno y del eterno desencuentro. En la contemporaneidad, ese poder metafórico del vacío es relevante hasta en lo más cotidiano.

Luego de la final del Mundial de Fútbol de 1978, que se desarrolló en la Argentina, una foto dio la vuelta al mundo: público y jugadores fundidos en un abrazo triunfante. En ella, alguien, a un paso de distancia, mira con todas las ganas de participar; le faltan los dos brazos. La energía que emana de ese ser, la corriente y el magnetismo que se percibe en el vacío que media entre él y ellos, es comparable a la distancia entre aquel Adán y el Padre, de Miguel Ángel. Ese vacío, esa distancia, está cargado de sentido, y sin ello la foto, quizás, no hubiera impactado de la manera que lo hizo.

En el libro *El pudor del pornógrafo*, de Alan Pauls, un escritor y una admiradora, por momentos anónima, están paradójicamente conectados por la admiración ensimismada y distante de la una, y el halago del otro, que discurren a una prudencial y lejana distancia, sin mediar palabra y sólo con la intermediación de la distancia. La misma tensión; la misma pulsión. El vacío, aún como distancia, tiene sus vibraciones.

El escultor Tony Smith, con sus objetos negros, pretende volver inmaterial la materialidad y el volumen de los objetos. Los objetos negros son metáforas de la noche, envolvente, en la que se pierden junto con la forma, el objeto se disipa en la oscuridad dominante, diluye los límites, y por eso se vuelve vacío. En esa oscuridad, unos ojos anónimos e inexistentes observan. La imagen es capaz de mirar. Las cajas negras son, en su exterior, imagen de lo que son en su interior, puro vacío e invisibles; significantes desprovistos de sentido que sólo cobran significado a través del vacío.

Figura 5. 25 de enero de 2011, AFP

En enero de 2011, los mass media mostraron la aparición de un piano de cola que flotaba en la Bahía de Key Biscayne ¿Obra de un desaprensivo?, ¿gesto de un loco?, ¿acto perfomático de un genio? El periodismo rastreaba el origen del acto. Los fotógrafos descubrieron que el piano estaba encallado en un banco de arena. Las imágenes lo reflejan maltrecho, pero aún con algo de dignidad, oponen su pequeñez y su soledad, al vacío total del mar, del agua que lo vence, lo envuelve, lo acorrala y despliega su poder de extrema superioridad. Si su ubicación fue obra artística, la obra se replica y se vuelve obra fotográfica, y permite al mundo compartir el acto ¿perfomático?, ¿instalación? Otorgarle una interpretación, leer sus infinitas metáforas. ¿O quien podría invalidarnos como espectadores, al creer que se trata de una obra sobre el aislamiento de la música académica? ¿O que el mar produce su propia música? Y la obra se replica una vez más cuando los medios informan que el piano fue rescatado de su deriva… por un músico.

La tragedia del 11 de septiembre de 2001 —*que cambió al mundo*— modificó, ante todo, la forma de *ver* la historia en su inmediatez. Y la historia, por obra de los medios, se tornó una performance de sí misma. La tragedia se hizo obra, nuevamente por medio de la fotografía y el vacío, y se puede ver en la imagen de aquel hombre que, como forma de apurar su destino, decide tirarse de una de las torres. El instante fotográfico (eternidad en la escala humana y en el tiempo subjetivo de ese ser individual y anónimo), se congela, se eterniza y se vuelve obra. En cierto modo

Figura 6. *The Falling Man* (2001), Richard Drew
Figura 7. *Scudera* (1961), Franz Kline

abstraída y despojada de los sitios de referencia culturales, políticos e históricos, la imagen cobra asepsia de esos aspectos y se vuelve –sólo y nada menos–, tragedia humana y trascendente de un ser individual, de un hombre entregado a su propio destino; la caída, la entrega resignada al vacío, en la que se materializa además, su pequeñez. No hay un punto de partida o un punto de llegada que se vea en la imagen; sólo el vacío más poderoso que un hombre. ¿Es una metáfora de la caída del poder?, ¿de la finitud humana?, ¿de la insoportable impotencia que provocan los acontecimientos que no podemos dominar? Por qué no…

En cine, el recurso del vacío y del silencio es utilizado en sentido metafórico. Un ejemplo podría ser la película argentina *Una estrella y dos cafés* (2005), dirigida por Alberto Lecchi, en la que los personajes, solitarios en la noche inmensa y oscura, en la vastedad de las Salinas, se pierden en esa inmensidad, reflejo del vacío existencial de uno de ellos. Ese vacío, además, por contraposición, señala todo lo fatuo de la vida urbana de los grandes conglomerados y describe un tiempo circular, en referencia a la percepción de los descendientes de los pueblos originarios.

En *Rapsodia de agosto* (1991), dirigida por Akira Kurosawa, la escena de la visita y el diálogo silencioso entre las dos ancianas, que dibujan sus perfiles en ambos lados de la pantalla, está mediado por un vacío entre ellas, en el que hay palabras no expresadas, ideas que fluyen, y una comunicación que tiene que ver con el concepto de conexión oriental, a partir del cual todos somos parte de la totalidad del vacío.

En el cortometraje de animación *stop-motion Balance* (1989), de los hermanos Lauenstein, el vacío circundante y el vacío como distancia son los protagonistas casi absolutos de la obra y dominan a los personajes, sometiéndolos, además, a la derrota de sus ambiciones. No tienen forma de vencer ni de sortear ese vacío para consumar la ambición de poseer el supuesto tesoro. Si conquistan el bien preciado, solamente pueden atisbarlo; al vencedor sólo le espera la soledad, el vacío existencial, la distancia con el objeto deseado o con el abismo. He ahí las configuraciones metafóricas del vacío, según se presentan en esta obra.

El vacío, en cierta forma, interrumpe la concepción lineal del tiempo y del espacio. La secuencialidad rítmica y la noción de equilibrio en un mundo expresivo regulado por normas. El vacío en las artes visuales contrapone el *horror vacui* al *horror pleni*, y es en estas miradas que podemos hacer sobre algunas obras

de todos los tiempos, en las que el vacío se cuela, sutilmente, para decirnos algo al oído o para gritarnos en la cara. Señalan que el vacío y la ausencia, a veces, pueden ser más eficaces metafóricamente que la presencia y los llenos; o que la sutileza y lo borroso, o la amplitud y la imprecisión del vacío, pueden realizar señalamientos tan profundos como los que se pueden hacer desde la mayor denotación y connotación que tiene lo formal. El vació es, quizás, ambiguo y con mucha opacidad, y puede jugarnos malas pasadas desde nuestra visión occidental, que a veces revela una cierta incapacidad para apreciar la ausencia y lo despojado. El vacío se impone, entonces, a la obligación de avanzar sobre las formas y sobre el espectador, para llamarles la atención y para poder marcar presencia, incluso a través de la ausencia, donde la figura es lo que se omite.

El vacío tiene la capacidad de ser indicial, sutil, pero a la vez, posee la potencia de permitir el retorno a lo formal y permitir posibilidades de su ubicuidad: abre un mundo de oportunidades representacionales, en ningún modo lo cierra. El vacío en el arte recarga posibilidades de su propia materialidad, para hacer evidente –aunque a veces velada– su existencia.

Lejos de ser homogéneo, el vacío adquiere su propia densidad, su propia topografía. Cobra la intensidad de un limbo, en el que el tiempo es absoluto, es eternidad, en el que no hay principio ni fin. "El vacío no es la nada, sino la matriz del espacio" (Madrilejos y Sancho Osinaga, 2007) y también del tiempo (Dupin, 1982). Las concepciones más actuales de la arquitectura ponen su sentido en la manera de asumir y tratar el vacío, y algunos artistas, como Eduardo Chillida, crean una poética del vacío, una estética de la retracción que les permite meterse adentro de ese vacío y llegar a palparlo. En cierta forma, proponen hacer material el acto de soltar, para ya no trabajar con la forma sino manipular el vacío (Belinche, 2010). Será en el vacío y con el vacío donde mejor cobrará existencia el paso de lo infinito a lo finito; donde podrá existir el pliegue espacio-tiempo; donde incluso puede anularse cualquier referencia a la distancia espacial y reducirse el tiempo al anular la línea temporal. Permitir la entrada del vacío, con toda su carga de ambigüedad, de opacidad y de azar, permite definir, también, características del discurso poético y la producción de la metáfora, y a través de ello, asumir su propia pregnancia.

Figura 8. *Elogio del horizonte* (1990), Eduardo Chillida
Figura 9. *Peine del viento* (1976), Eduardo Chillida

Las obras de Chillida conquistan el espacio, no se subsumen a él. El vacío queda atrapado en el interior de la obra y tiene mayor pregnancia que la obra misma. "El espacio es materia rápida, tan rápida que se tiene la impresión de que no existe" , dice el artista.Y en ese abismarse al mar de sus "peines del Viento", acarician el vacío y lo dejan ser, como metáfora permanente de la libertad.

Incluso las obras escultóricas en pequeño formato de Chillida, con un buen acercamiento y recorte de la cámara, y sin referencias comparativas, tienen una monumentalidad en el tratamiento de los volúmenes y de los vacíos internos que bien podrían tratarse de arquitectura, cuando se incorpora la escala humana. La fuerza y la prepotencia de los volúmenes abrazan y atrapan al vacío, provocan una fractura en el espacio. Las esculturas de Chillida, "son trampas para apresar lo inaprensible: el viento, el rumor, la música, el silencio-el espacio" (Boulting, 1985).

El vacío en la enseñanza de las artes visuales

Las artes aisuales en los ámbitos educativos han sido abordadas, incluso simultáneamente, con una didáctica centrada en la técnica, en lo lúdico, en lo psicológico, con un enfoque clasificatorio. Esto se suma a la atomización en la enseñanza de los elementos del lenguaje artístico, que se quedan en el análisis de las ínfimas partículas de la obra, y no traspasan nunca esa superficialidad; como si explicar, interpretar y comprender la obra fuera sólo eso. Los contenidos se reducen, en realidad, a una secuencia lineal de conceptos y relaciones formales, con una lógica enumerativa y analítica, que va de lo particular a lo general. Esto se complementa con una batería de procedimientos

y un aporte de datos, generalmente, disociados de la identidad del grupo con el que se trabaja.

La relación entre lo metafórico y la producción de sentido, si bien se puede abordar desde hace poco tiempo, desde lo teórico, no es una realidad de acción en el aula.

El vacío ha sido abordado, únicamente, como el sentido de miedo al papel en blanco. Espacio susceptible de ser llenado por la forma y de ser regulado por normas intrínsecas, características, en muchos casos, de las obras más auráticas: relaciones de espacio vinculadas a pretensiones de representación realista, normas de equilibrio, perceptuales y de figura-fondo, teorías del color, etcétera. El vacío ha querido ser domado o negado, pero jamás manipulado con sentido expresivo. Si la metáfora no ha sido abordada en el aula, mucho menos el trabajo con el vacío en su capacidad metafórica.

El vacío en la expresión plástica, el mutismo, –con influencias de la psicología y la psiquiatría–, ha generado que los autores sospechen que algo no funcionaba bien. Existen ejemplos clásicos en la expresión gráfica, analizados psicológicamente hasta el cansancio, como: los ojos vacíos, los vacíos a la izquierda de la hoja, las formas pequeñas perdidas en el soporte, las formas que no se organizan con relación a configuraciones espaciales, y que parecen flotar en el plano, etcétera. Nadie pareciera haberse preguntado qué nos querían decir desde otra óptica que no fuera la psicológica; muchas veces, esos trabajos son una forma de resolver cuestiones internas y otras, una forma de ver el mundo.

Recuerdo en este momento los trabajos de tres alumnos que me llamaron la atención y que hicieron que empezara a hacer preguntas sobre el tema que desarrollamos en este trabajo. Una de ellas fue Victoria, muy unida a su hermano mellizo, quien se dibujó, muy grande, sobre el lado derecho de la hoja –cuando los separaron en distintos grupos escolares, pensando en una "mayor autonomía individual"– y dejó en el izquierdo un inmenso vacío, lugar que ocupaba su hermano en cada una de sus producciones. Otro fue Adrián, quien realizaba riquísimas producciones gráficas en las que las figuras se superponían unas a otras, como en universos narrativos paralelos. De este modo, anulaba las distancias espaciales y no respetaba las orientaciones, ni las posiciones dentro del plano de trabajo.

Y finalmente, Jazmín, una alumna nacida en China, armaba sus producciones de derecha a izquierda y prestaba especial cuidado en dejar vacíos que siempre pretendían significar alguna cosa. Ella me enseñó que el vacío siempre genera sentidos inesperados.

Quizás a la manera bergsoniana, ese vacío es lo que nos permite renovar el sentido en la obra y recrearlo una y otra vez. Quizás el vacío sea también una metáfora del universo.

Este trabajo fue realizado en el marco del seminario "Pedagogía y didáctica de los lenguajes artísticos", Especialización de Lenguajes Artísticos", FBA - UNLP.

Bibliografía

Belinche, D. (2010). "Tiempo. Sobre el pasado y el presente en la obra de arte". *Revista Iberoamericana de Educación*.

Dupin, J. (1982). *Una apariencia de tragaluz*. Madrid: Cátedra.

Garbuno Aviña, E. (2012). *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el Arte Contemporáneo*. México: UNAM.

Heidegger, M. (1970). "El Arte y el Espacio". *Revista Eco*, Tomo 112. Bogotá.

Madridejos, S. y Sancho Osinaga, J. C. (2007). "La paradoja del vacío". En Campo Baeza, A. *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Nobuko.

Fuentes de Internet

Recalcati, M. (2005) "Le tre stetiche di Lacan". The Symptom 6. Disponible en http://www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati-estetichedilacan.html

Películas

Boulting, L. (1985). *Chillida. Retrato de un escultor vasco* [VHS]. EEUU: Reiner Moritz Associates; México: CONACULTA