

Número 13 | Diciembre de 2010

Estudios de Arte

- Investigación
- Ensayo
- Reseñas de publicaciones

Panorama de Arte

- Entrevistas
- Exposiciones
- Premios y acontecimientos

Noticias de la AACA

- Asamblea General
- Junta Directiva
- Otras actividades

CRÉDITOS

BUSCADOR



➤ Revistas Anteriores

➤ Enlaces de Interés

➤ Último Número

Revista Número 13 | Estudios de Arte | Ensayo | El vacío y la nada en el arte.

**El vacío y la nada en el arte.***(foto: Alexander Calder Flamingo, 1973. Acero pintado 16 x 15 metros. Federal Plaza, Chicago)***Resumen:**

Existen numerosos estudios que tratan el arte desde un análisis iconográfico o hermenéutico, en los que el soporte y lo perceptible se entiende como objeto de estudio. Este escrito analiza el vacío como una posibilidad de construcción artística, como la utilización de la nada en el

momento actual.

Abstract:

There are many studies that deal with art from an iconographic or hereneutic point of view, where, support and perception are understood as objects of study. This paper analyzes vacuum as a possibility of artistic construction and the use of void at the present moment.

Palabras clave castellano: construcción espacio-temporal, espacio conceptual, el vacío, la nada.

Palabras clave inglés: time-space construction, conceptual space, the vacuum, the void.

Elementos aparentemente inconsistentes, pero tan sólo aparentemente.

Comencemos con el vacío, que en el arte se debe de entender como una entidad espacial más a trabajar, lo que no es incompatible para que a su vez se conciba como complementario del lleno, y el conjunto, como reverberación entre opuestos (De Prada, 2009:19).

S. Giedion en su artículo "Concepción del espacio en el arte prehistórico" expuso que la evolución de la utilidad espacial en el arte está determinada por, "la proyección gráfica de la actitud con respecto al mundo" (Giedion, 1981:45-74).

Y lo confirió de tal manera, porque las representaciones prehistóricas entendían el espacio como abierto y en las cavernas utilizaron la superficie que la naturaleza les ofrecía; así las cuevas, con sus formas, realizaban la mitad del trabajo. En muchas ocasiones, el hombre prehistórico sólo marcaba pequeños trazos para completar las figuras que la naturaleza ofrecía. En estos lugares sagrados las pinturas estaban refugiadas y escondidas y representaban el culto a lo divino, y en él, el espacio no se entendía como bidimensional o tridimensional sino como una totalidad.

Si nos parece que esto no tiene nada que ver con el asunto, pensemos que el vacío (la cueva sin pintar) representaba el fondo, aunque para la visión occidental, el vacío indica la ausencia de algo tal como lo expresa Henry Bergson:

"en tanto que era presencia y ahora es ausencia" (Bergson, 1963: 680).

Es por ello que necesita de un existir anterior para su falta. Si bien es cierto que Bergson indagó sobre los efectos del tiempo y el ser, también dejó bien claro que para que exista el vacío necesitamos del recuerdo de lo lleno.

En el momento en el que el arte comienza a trasgredir la forma natural en la que aprehendemos el mundo y deja en ser mimético (desde los precursores impresionistas), nuestra idea de lo lleno, de lo completo, cambia por *incompleto-de-forma*. Esta falta de forma fue suplantada por nuestro entendimiento, rellenando lo que no vemos, el vacío, debido principalmente a nuestro *horror vacui* occidental.

Desde esta perspectiva, el vacío se puede entender como un elemento del espacio conceptual, el espacio mental. Este espacio está dominado por el mundo de las ideas, los símbolos y las figuras retóricas, y variará según nuestra capacidad de imaginar y de crear semiosis ilimitadas, esto es, las concatenaciones de ideas que se crean a partir de un representamen (la obra artística) dando lugar a una cadena infinita de asociaciones.

Pero la semiosis limitada, podría entenderse como vacío, en el sentido en el que no damos la completitud total a la obra, no llegamos a donde deberíamos hacerlo y es el vacío conceptual por la no clarividencia de idea de la que se parte. Por otro lado, el vacío puede deberse a nuestra falta de experiencia con el arte, falta de información del artista o de la *arqueología* de la obra, en su sentido lacaniano en el que una obra, está determinada por un espacio y un *tempo* concreto, allí donde el punto de encuentro queda determinada por el autor, la obra y el espectador.

Pero en cualquier obra existe una clara influencia de la unión de las arqueologías del espectador con el artista, que es catapultada por medio de la obra de arte, y por ello deberíamos incluir el azar como la fuerza del vacío, ya que la falta de la delimitación de

esta entidad queda por definir.

Charles S. Pierce, en los inicios del S.XX, entendió que, "la fuerza del azar reside en la discontinuidad absoluta del instante, lo que permite la emergencia de lo nuevo" (Pierce, 1891: 161-176), y el instante es entendido por Pierce como la base del transcurrir temporal, así, el continuo que se va solapando constituyendo una secuencia de instantes. El instante, el que marca el ahora, y la presencia de lo alternativo, sería entendido como el azar que a su vez es un instante, pero con posibilidades de algo nuevo, nueva posibilidad, que es una de las que ofrece el discurrir temporal.

Pero no siempre el arte ha tratado el vacío como un ejercicio intelectual, ya que, si bien el vacío debería de entenderse como una falta de algo, no es así, sino que deviene en algo más complejo y sujeto a parámetros espaciales y temporales, y por ende, culturales.

En las artes espaciales este vacío fue desarrollándose, a partir del S.XX, desde la pintura plana hacia el cubismo (en el que la rotación de los cuerpos abarcaban el vacío que antes no se ocupaba y por tanto, aparentemente inexistente), desde la escultura hierática hacia la móvil (como las piezas de Malévich o Calder, en las que el movimiento –unión de espacio y tiempo- es un elemento compositivo), o las esculturas de Oteiza o Chillida, en las que el vacío, lo que queda por rellenar, es un elemento más de la obra.

En estos ejemplos debemos pensar que el vacío es, no sólo un elemento pendiente de ser completado, sino un elemento prioritario a trabajar, e incluso a destacar, siendo en ocasiones el protagonista total de la obra. Para entender dicho planteamiento habría que incluir un pensamiento filosófico con base artística, como el de Lucio Fontana que en su *Manifiesto Blanco* del año 1946, y otros *manifiestos sobre espacialismo* que realizó junto a otros colegas entre los años 1947 hasta el último de 1951, se percibe claramente el deseo de encontrar el camino hacia el *arte tetradimensional*, donde el espacio y el tiempo juegan un papel fundamental en la obra artística. Sus rasgaduras en los lienzos abrían una nueva dimensión para la obra, aquella que haría materializarse con nuevas propuestas, abstrayendo el arte a otras dimensiones manifestadas por el vacío que la obra suscita. No así, un mes antes de su muerte, Fontana concretó el fundamento de su obra ya que para él,

en el arte, la revolución es social y no sólo visual. Es una revolución en el pensamiento. La evolución del arte es algo interno, algo filosófico y no es un fenómeno visual. (Fontana, 1969)

Si este análisis del vacío hasta ahora ha sido evaluado desde el punto de vista espacial, no debemos olvidar que también es parte integrante en las artes del tiempo (música, poesía y danza). En la música el fondo a trabajar es el silencio (protagonista único en la pieza 4.33' de John Cage) lugar donde se colocarán las notas a interpretar. En la poesía, es el silencio la superficie donde se intercala la palabra pronunciada o escrita; el silencio es aquello que posibilita las interjecciones, las pausas, y contiene y da sentido a las mismas. También este vacío lo encontramos en el texto escrito; el papel a rellenar es el vacío del cuál se parte para poder concebir un relato, y la ausencia del mismo y su interrupción serán entendidas como parte integrante del todo relatado. En la danza el espacio por rellenar complementa al movimiento del cuerpo y el vacío que una bailarina asía con sus brazos, dará rigor y sustento al total movimiento del ejecutante.

Con todo ello, podríamos puntuar lo que para Francastell constituye el mérito del artista, el cuál *no traduce, inventa*. Y es así, ya que en el terreno artístico,

Nos encontramos en el dominio de las realidades imaginarias (...) el objeto del arte no es construir una copia manejable del universo; es a la vez, explorarlo e informarlo de una manera nueva (Francastell, 1990: 8).

El arte por tanto, constituye la opción de otorgar una nueva-visión-del-mundo, sea dentro de los márgenes espaciales que se establecen en la obra, mostrando el continente (vacío) y exponiendo el contenido. El vacío es, parte integrante del espacio y el tiempo, ya que sin él, no existiría diferencia entre espacio construido y espacio sin construir, pero de forma inherente es el elemento que sustenta el contenido y el que diferencia el contenido del continente. A esto se refirió Heidegger con su concepto de *Raum* (Heidegger, 1954: 6): espacio que posee una frontera que no indica el fin, sino el lugar donde algo empieza a ser lo que es. Por todo ello podemos decir que en el arte, sea cual sea la superficie a trabajar, el vacío es un elemento de construcción y por otro lado, es un elemento de distinción de los límites de las formas y de las cosas.

Si bien el arte estaba asentado en el vacío como forma de construcción, la nada ofrece unos valores muy diferentes: el arte, en el momento actual, es lo *que queremos*, y es por ello que el concepto de la nada aparece. La nada es el antónimo del ser, su ausencia, y si la filosofía se ha centrado en delimitar el ser y existir como pieza básica de análisis, bien es cierto que se entiende que la nada no es factible para nuestro cerebro, puesto que cuando lo pensamos ya estamos dándole una substancia determinada. Sólo la muerte, parte inconcebible para el animal, pero existente en nuestro pensamiento, puede equipararse a la nada.

Pero hablando de la nada, habría que entender qué es una obra de arte, y para ello, me gusta guiarme por la definición de Heidegger, ya que para él,

lo que determina que un objeto sea artístico es la multiplicidad de sensaciones que desprende una obra determinando su ser, porque cuando de ella se elimina lo "útil" (el objeto artístico) y queda solo la verdad (lo ente), se descubre la obra de arte, (Heidegger, 1996: 15),

lo cuál parece muy alentador para estos tiempos en los que nos vemos sumergidos en la cultura del simulacro, en la que no distinguimos que es lo real o lo irreal en el mundo tangible (entiéndase como fuera del ciberespacio). La obra de arte se confunde con las vallas publicitarias y éstas se presentan como obras de arte en los museos, y así,

el peso creciente de la información y de la comunicación, aseguran el triunfo del ver, y provocan una inversión de la relación de la sociedad con lo creíble. Contrariamente a lo que se pensó durante mucho tiempo, ya no es lo real, que funda lo creíble, si no lo creíble que funda lo real (Certeau, 1983: 231).

La ambivalencia del significante ha distorsionado al significado, y así la hermenéutica de la obra se incrementa y se distorsiona, ya que somos nosotros, los receptores, los que debemos dilucidar cuál es el significado de la misma. Sontag lo describe como la *interpretación* que debemos otorgar a la obra de arte, la cuál es arbitraria y subjetiva y siempre justificada. En este proceso *domesticamos* la obra de arte haciéndola manejable y moldeable al arte, y es la propia defensa del arte la que engendra la singular concepción, según la cuál,

lo que hemos aprendido a denominar "forma" está separado de algo que hemos aprendido a denominar "contenido" y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesorio a la forma (Sontag, 1984: 16).

Si se comenzó a considerar que lo esencial del arte era la idea, fue motivado principalmente por la llegada del arte en acción de los años 60, en el que tanto el proceso como la acción, constituían en sí mismos una obra de arte, dando paso al arte aobjetal, esto es, la falta de objeto físico, y de ahí que el grupo FLUXUS, con una clara influencia zen, entendiera que las cosas pequeñas de la vida son arte; que cada individuo es una obra de arte en sí misma y que la vida es entendida como una composición artística.

Pero esto ha supuesto un cambio, no sólo para el experto en arte que debía de apreciar estos nuevos contenidos, con el esfuerzo añadido de construir una didáctica apropiada para el entendimiento mundano, sino también para el espectador de la obra artística. En este siglo XXI, época miscelánea y caótica, que no posee un nombre propio que la defina, -pongamos de la *transmodernidad* (Rodríguez Magda: 2004) o de la *sobremodernidad* (Augé: 1998) -, porque parece que el postmodernismo hace tiempo que se acabó (debido principalmente a las nuevas conductas telemáticas) y donde tampoco existe un criterio claro de qué es una obra de arte, sino que la falta de contenido hace trabajar a la nada. Ives Klein, en los años 60, realizó sus cuadros sin pintura, sus exposiciones sin objetos, como *Inmaterial Pictorial Sensitivity Zone*, en la que se intercambia el aire existente en la ciudad por lo más preciado, el oro. En este gesto su pudo entender que exponía *la nada*, aunque el "nuevo realismo" propusiera nuevos acercamientos perceptivos de lo real. (Lorente, 2005: 469).

Pero en la pérdida de saber qué es lo que se quiere transmitir, el arte encontró un nuevo objeto artístico: la interpretación a la nada. La nada, actualmente es el arte de la libre interpretación.

Con la multiplicación de emisores de información surgidos a partir de los años 80, existe un exceso informativo en todas las disciplinas. El humano era más feliz antes, cuando no debía confeccionar por sí mismo su *agenda setting* (prioridad en los intereses informativos). El trabajo llevado a cabo por los mediadores artísticos para el entendimiento de las obras de arte contemporáneas es excesivo, como lo es la cantidad ingente de obras expuestas, como lo es la cantidad excesiva de obras que se denominan arte. Es el espectador de la obra, aquel que Merleau-Ponty (Merleau-Ponty: 1970) entendía como coparticipante en el proceso de fruición para que la obra de arte fuera lo que es, se encuentra sinceramente perdido.

La nada parece la explicación al arte, no sólo por su falta de entendimiento, aunque tenga una excesiva didáctica, no sólo por la excesiva existencia, sino porque la nada, por lo menos, sabemos definirla.

- AUGÉ, Marc (1998) *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa. Barcelona.
- BERGSON, Henry (1963) *La evolución creadora*. Obras Escogidas. Aguilar. México.
- CERTEAU, Michael (1983). *Tecnología y credibilidad*. Seminario organizado por M. Guillaume y C. Stoffees "Stratégies d'entreprises et nouvelles dimensions du développement" Instituto de Investigación socioeconómica Universidad de Dauphine. Ponencia de CERTEAU, M. *Technologie et crédibilité*. Pp. 228-241.
- DE PRADA, Manuel (2009) *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Nobuko. Buenos Aires.
- GIEDION, Sigfried, (1974) "Concepción del espacio", Edmund CARPENTER, Marshall MCLUHAN

- (comp.), *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Barcelona. LAIA.
- HEIDEGGER, Martin (1996) *El origen de la obra de arte. Caminos del Bosque*. Madrid. Alianza.
 - KLEIN, Ives. (1972) *Selected Writings 1928-1962*. London. The Tate Gallery.
 - LORENTE, Jesús-Pedro (2005) *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. Colección Documentos.
 - MERLEAU-PONTY, Maurice (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona. Seix Barral.
 - RODRIGUEZ MAGDA, Rosa M^a. (2004) *Transmodernidad*. Barcelona. Anthropos.
 - SONTAG, Susan (1984) *En contra de la interpretación y otros ensayos*. Barcelona. Seix Barral. Barcelona.

URL:

- CAGE: PIEZA 4,33 (1952) <http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> Última actualización, 20/12/2010
- FONTANA, Lucio. Manifiesto Blanco, 1946, <http://descontexto.blogspot.com/2006/11/el-manifiesto-blanco-de-lucio-fontana.html> Última actualización, 20/12/10.
- HEIDEGGER, Martin. (1954) *Construir, habitar, pensar*. <http://www.scribd.com/doc/4504611/HEIDEGGER-MARTIN-Construir-Habitar-Pensar> Última actualización, 20/12/2010
- KLEIN, Ives. (1972) *Selected Writings 1928-1962*. London. The Tate Gallery. http://www.ubu.com/historical/klein/klein_selected.pdf Última actualización, 20/12/10
- PIERCE, Charles. S. (1891) *La arquitectura de las teorías*. Collected Papers, vol. VI.. *The Monist I (Enero 1891): 161-176*. <http://www.unav.es/gep/ArquitecturaTeorias.html#nota1> . Trad. Mariné Bayas, 2004. También en (Universidad de Navarra): <http://www.unav.es/gep/DesignAndChance.html> Trad. Juan Marrodán, 2001. Última actualización, 20/12/10.
- SONTAG, Susan (1984) *En contra de la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral. Barcelona. <http://www.scribd.com/doc/19336633/Sontag-Susan-Contra-la-interpretacion-1966> Última actualización, 20/12/10

Margarita RODRÍGUEZ IBÁÑEZ

Profesora asociada Nebrija Univesidad. Doctora por la UCM, Facultad de CC. de la Información.

Fecha de Entrega: 15/12/2010

Fecha de Admisión: 15/12/2010

<< volver



Plz Extremadura 8, of. 2, 22004 Huesca Tfno.: 678 436 313 jpl@unizar.es

Normas para los autores