

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN:	5
1. EL SILENCIO Y EL ESPACIO	18
1.1. La saturación del espacio	19
1.2. ¿Cómo hablar en medio de una escena altisonante?	32
1.3. Una forma alternativa de entender el espacio	47
2. EL VACÍO COMO PRINCIPIO DEL SILENCIO	55
2.1. La realidad fundamental	56
2.2. Lo indecible	71
2.3. El vacío como principio del silencio	90
2.4. Primera aproximación al concepto de silencio	111
2.5. Implicaciones psicointencionales	122
3. ESTRATEGIAS PARA LA SIGNIFICACIÓN DEL SILENCIO	135
3.1. Consideraciones para hacer decible lo indecible	138
3.2. El desarrollo del signo	154
4. CODA	187

RESUMEN:

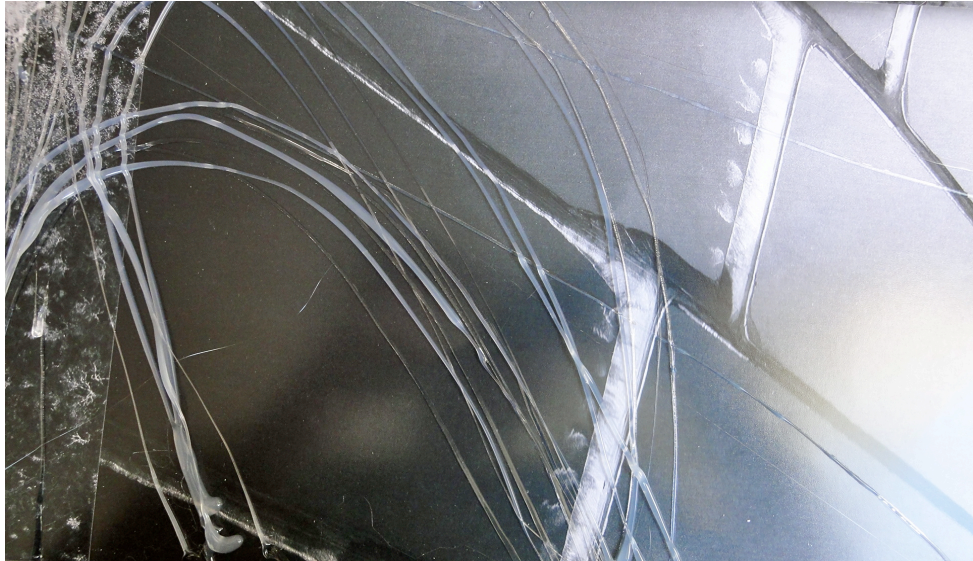
Vivimos en un mundo saturado de ruido en el cual es cada vez más difícil *Ser* y encontrar un *espacio* de *Silencio*. El objetivo de esta tesis es plantear elementos históricos, teóricos y filosóficos, para una mejor comprensión del *espacio habitable*, para desarrollar posibilidades críticas del *Vacío* como principio del *Silencio*. Para esto partimos de una fundamentación histórica y filosófica del hábitat y del *horror vacui* que signa nuestro tiempo para cuestionar de manera consistente nuestra la realidad, al tiempo que producir una propuesta artística enmarcada dentro de los lenguajes del *arte actual*.

La propuesta artística esta dirigida a competir con el poder del ruido y la saturación que nos gobiernan y parte de la búsqueda de un *punto cero*, de un silencio purificador. Silencio, necesario y vital, que clarifica y serena nuestra visión sobre las cosas. Este silencio se comprende desde dos visiones. La de Occidente que busca la presencia, pues llena el vacío, y la de Oriente que contrariamente, busca la ausencia.

Los límites y alcances de la presente investigación, tienden hacia un tratamiento místico-filosófico del silencio, y fenomenológico realista del mundo.

Palabras Clave: vacío, espacio, espacio urbano, ser, nada, silencio, realidad.

UNIVERSIDAD DE CUENCA • FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



LO DECIBLE DE LO INDECIBLE:
Una propuesta de Silencio frente al *horror vacui* en el
Arte y la Arquitectura

Tesis previa a la obtención del título de Magíster en
Artes con mención en Dibujo, Pintura y Escultura.
Autora: **Verónica Luna C.** Directora: **Cecilia Suárez M.**

Cuenca, junio de 2011

El presente Trabajo de Grado, en cuanto a las ideas, conceptos, procedimientos, resultados patentizados aquí, son de exclusiva responsabilidad del autor. Tanto el tema como el contenido, es producto del trabajo del autor y en ningún caso, ya sea en parte o totalmente es copia o plagio de otra investigación presentada en cualquier tiempo y lugar. De comprobarse esto, se deberá proceder conforme estipula la normativa vigente y pertinente aplicable al caso.

Yo P. Verónica Luna C., estudiante de la Maestría en Artes, mención en Dibujo, Pintura y Escultura, declaro conocer y aceptar las disposiciones del Programa de Estudios de Postgrado en Artes, que en lo pertinente dice: “Es patrimonio de la Universidad de Cuenca, todos los resultados provenientes de investigaciones, de trabajos artísticos o de creación artísticas o científicos o técnicos o tecnológicos, y de tesis o trabajos de grado que se realicen a través o con el apoyo de cualquier tipo, de la Universidad de Cuenca. Esto significa la cesión de los derechos de propiedad intelectual a la Universidad de Cuenca”.

Verónica Luna Criollo

Estudiante-PEPA

CECILIA SUÁREZ MORENO. PHD, TUTORA DE POSTGRADO EN ARTES DE LA FACULTAD DE ARTES LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, CERTIFICA:

Que el presente *Trabajo de Grado*, intitulado LO DECIBLE DE LO INDECIBLE: UNA PROPUESTA DE SILENCIO FRENTE AL *HORROR VACUI* EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA, realizado por la estudiante VERONICA LUNA CRIOLLO, como requisito constante dentro del proceso académico para obtener la Maestría en Artes mención en DIBUJO PINTURA Y ESCULTURA, ha sido orientado, supervisado, dirigido, y revisado durante su desarrollo. Se recomienda el trámite pertinente ante la Comisión Académica, para su sustentación.

Cuenca, 1 junio de 2011.

Cecilia Suárez Moreno

Profesora Tutora-PEPA

INTRODUCCION:

Hablar sobre el Silencio, debatir toda su complejidad debido a sus infinitas posibilidades y concepciones, no ha sido una tarea fácil. Concretar en una obra un pensamiento sobre el Silencio ha sido mucho más difícil debido a que alrededor de este tema convergen un sinnúmero de preguntas cuyas respuestas han ido incluso en contra de nuestras propias creencias. Según Heidegger: *“el discurso sobre el silencio adultera la experiencia del silencio”* (Mateu, 2001). Mientras que Wittgenstein afirmaba que *“sobre lo que no podemos hablar, mejor es callar”* (Wittgenstein, 1999: 183, prop. 7); pero ¿Aquello de lo que no podemos hablar significa que no podemos conocer? Wittgenstein, parece tan solo indicar que es *indecible* momentáneamente bajo los términos de un conocimiento epocal, y es esto justamente, lo que nos ha impulsado a la vía de *hacer decible lo indecible*.

Vivimos en un mundo saturado de ruidos visuales y auditivos donde es cada vez más difícil ser y encontrar un espacio de *silencio*. El espacio urbano de nuestra cotidianidad, desde el nivel más particular hasta el paisaje natural o construido, se caracteriza por una ausencia cada vez mayor de espacios vacíos. No tenemos conciencia de lo

que realmente sucede con el espacio. Tenemos una tendencia a olvidar el espacio que hay entre las cosas y es precisamente en ese vacío donde interactuamos y establecemos nuestras relaciones e interconexiones. En el espacio suceden los fenómenos y es allí donde estos reciben un significado de nosotros. Rechazamos el vacío como parte del espacio incluso desde tiempos de Aristóteles, principal figura antivacuista.

El espacio construido ha evolucionado y los que lo ocupamos no hemos mantenido el ritmo de esta evolución. Es preciso crear nuevos órganos, para ampliar nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizá imposibles que evidencien la necesidad de *espacios vacíos* y de *silencio*. “El arte puede ser el último espacio/recurso de libertad que nos queda para la reflexión de lo que realmente sucede con lo construido, y sobre el lugar que estamos dejando a las próximas generaciones” (Alfredo Jaar. Internet. <http://www.alfredojaar.net/> Acceso: 3 de julio de 2010). Un arte entendido como relación de existencia espacio-temporal con el contexto en el cual se inserte.

Es necesario entonces despertar una auténtica comprensión para el sentido de *realidad* y la necesidad de *silencio* y de *vacío*.

Es necesario reflexionar sobre formas alternativas de entender el espacio habitable desde una práctica, que en su ejecución, complemente y visibilice los límites tanto del Arte como de la Arquitectura.

“Pese a que estamos inmersos en un mundo saturado de imágenes donde existen situaciones cuya demasía excede lo representable, se vuelve un imperativo ético construir otras imágenes, capaces de abrirse paso entre aquel exceso” (Escobar, en Siracusano 2007: 66). La pregunta es: ¿Cómo? Indistintamente de si es arte o arquitectura ¿Cómo se podría introducir una pausa, un espacio de silencio en un espacio descontrolado como lo es el espacio urbano contemporáneo?, Ticio Escobar en *“El arte fuera de sí”* al respecto anota: *“...quien quiera hablar en medio de una escena altisonante puede recurrir a dos expedientes: o gritar más alto que el ruido del ambiente, o bajar la voz rozando el Silencio hasta callar quizá e instalar una pausa...”* (Escobar, 2004:138).

Si al momento de actuar con una propuesta de arte en una escena altisonante, tomamos la segunda opción y bajamos la voz instalando una pausa, rozando el silencio, a la hora de introducirnos a la cuestión y armar las estrategias al respecto, siguiendo a Escobar, es importante responder: ¿Cómo inquietar mediante el vacío a un público habituado al

ingenioso esteticismo de la publicidad y el consumo? ¿Cómo trazar una nueva señal en un espacio público repleto de marcas, logos, anuncios, imágenes sin producir una cacofonía o disonancia? ¿Cómo hacer que esta nueva señal tenga una connotación positiva de Silencio? (Escobar, 2004:136).

A través de la mayéutica-, Sócrates, se proponía encontrar caminos consistentes que saquen a la luz los pensamientos que nos provean de un conocimiento al menos satisfactorio, aún a costa de hacer tambalear nuestras propias creencias. Sin duda, este preguntar nos ha llevado a tratar de plantear el auténtico problema y no sólo sus cuestiones y efectos.

El *origen* superficial de este problema, es probable que lo encontremos en el *horror vacui* que signa nuestro tiempo; hecho que resulta inentendible sin una auténtica comprensión de la visión de Oriente y Occidente al respecto; por ello resulta indispensable como estrategia resolutive, comprender: ¿Por qué Oriente contrariamente a Occidente busca la *ausencia*, en tanto que Occidente busca la *presencia*?. O, dicho de otro modo: ¿Porqué Oriente cree que hay que *vaciar para encontrar* en tanto que Occidente busca *llenar para conocer*?

Autores como Huntington (“*El choque de civilizaciones*”) o Fukuyama (“*El fin de la Historia y el Último Hombre*”), referentes para la filosofía política, presentan a Occidente y Oriente, como visiones difusas, complejas, inexplicables e irreconciliables; en tanto que en el arte moderno y actual y la arquitectura, las posiciones son ampliamente conciliadoras, así por ejemplo artistas, músicos, arquitectos y urbanistas dentro de su sensibilidad han encontrado en el *vacío* y el *silencio* ese espacio personal desde el cual han podido actuar.

El objetivo de esta tesis es —considerando la arquitectura como uno de los utilitarios del arte y refugiada en los terrenos de la producción industrial— plantear elementos históricos, teóricos y filosóficos para una reflexión y cuestionamiento, de manera consistente, de la decadencia del espacio público y, a partir de dicha comprensión, desarrollar posibilidades críticas y contestatarias dando a conocer un poder diferente, incluso más potente, el *poder* del *vacío* como principio del *silencio*.

Es así que este estudio abarca tres vertientes: 1) Histórico- Sociológica, 2) Místico-Metafísica, 3) Arte-Arquitectura; desarrolladas en tres capítulos. El *capítulo primero* advierte una reflexión sobre *lo real y los límites de lo real* como una forma alternativa de entender el espacio

habitabile. El *capítulo segundo* trata sobre la realidad desde un nivel *fundamental* como antítesis para tratar el vacío el cual nos dará una primera aproximación a un concepto de “*silencio*”. En el *capítulo tercero*, considerando el vacío como *lenguaje primordial, principio del silencio y complemento del espacio*, se plantean *estrategias* para hacer patente el silencio, para hacer decible lo indecible.

Esta tesis trae consigo al menos dos implicaciones, que en términos de Wittgenstein, las podemos formular así: 1) Los límites de lo real, no terminan donde termina el conocimiento, sino donde efectivamente termina lo real. 2) Donde lo pensado, distinguido, intuido o imaginado termina, empieza lo indecible, el silencio. Esta segunda implicación es quizás la que le proporciona toda su riqueza a lo real. Es aquí donde, aparece el problema de lo decible de lo indecible y lo indecible de lo decible. Así, para desarrollar una propuesta rozando el *silencio* en un *espacio* descontrolado ha sido necesario:

- En un **primer capítulo**, haciendo una breve referencia a lo real (mediante los “*Ensayos sobre el Posmodernismo*” de Fredric Jameson, los estudios sobre el espacio urbano contemporáneo de Baudrillard, Perec, Niño y Chávez y “*Las ciudades invisibles*” de Calvino) pasamos a un corto análisis

del *horror vacui* en América Latina (con “*El Ethos Barroco y los indios*” de Echeverría) y nos preguntamos (basados en los textos de Ticio Escobar en “*Nandí Verá*” y “*El arte fuera de sí*”): ¿Cómo sería posible hablar en medio de una escena altisonante? ¿Cómo se podría introducir una pausa, un *Espacio de Silencio* en un espacio descontrolado si es que no existe ni puede existir una definición de la palabra “silencio” debido a la naturaleza connotativa del término?

Nuestra propuesta es tratar el espacio desde su complementario: el *vacío*. Esto nos servirá, más adelante, como punto de partida para analizar la realidad desde un nivel fundamental, para desde allí hallar un concepto de *Silencio*. Pero para entender el espacio y la necesidad de silencio y de vacío, es necesario despertar primero una comprensión por el verdadero sentido de lo *real*. Es necesario saber: ¿A qué podemos considerar real? ¿Cuáles son los límites de lo real? Es preciso reflexionar sobre formas alternativas de entender el espacio y sobre todo hacer una diferenciación entre: *el mundo verdadero y el mundo aparente* y las nociones de *lo real* para un uso *reflexivo* del espacio. Sólo con una auténtica comprensión de lo *real*, podremos actuar, *crear*, tanto desde el arte como desde la arquitectura, una propuesta *original* basada en lo existente,

cuyo *concepto, contexto y proceso* potencien el poder del silencio.

Debido a que, para entender el espacio, no solo es importante la existencia, sino, y sobre todo el vacío, hacemos una diferenciación entre el mundo verdadero y el mundo aparente y desarrollamos las nociones de lo verdadero y lo aparente de Nietzsche, lo decible de Wittgenstein, lo real de Hegel y el uso reflexivo del espacio de Heidegger en “*Arte y espacio*” y “*Construir habitar pensar*”.

- Una vez definido lo real y sus límites, y analizado el origen de nuestro horror al vacío, —*horror vacui*—, en el **segundo capítulo**, analizamos las nociones de *lo real* que nos dan una aproximación al origen de nuestro problema: el *espacio* y el *tiempo*, categorías estrechamente relacionadas con las nociones de *lugar, materia y vacío*. Estas nociones de *espacio-tiempo, lugar, materia, y vacío*. son núcleos centrales de todo pensamiento filosófico, y científico y no pueden ser entendidas sin las nociones de *ser y nada*, las cuales han sido tratadas desde la filosofía, la ciencia y la mística. El *ser* y la *nada* inseparables del *espacio* y el *vacío*, son la introducción fundamental para poder abordar, posteriormente, el *silencio* pues, siguiendo a Wittgenstein, son los límites de lo real, y donde estos terminan, comienza

lo indecible, y sólo a partir de este análisis, podemos entrar en lo decible de lo indecible: el *silencio*.

Las definiciones de estas categorías, fundamentales, inseparables, entrecruzadas, han ido cambiando y contradiciéndose a lo largo de la historia. Principalmente las teorías sobre el *lugar* y el *vacío*, que, hasta la revolución científica, por la incapacidad de definir las fueron consideradas *irreales* y es precisamente, la noción de *vacío* la que nos dará la pauta para la presente investigación y que han sido tratadas brevemente a lo largo de la historia desde la ciencia, tomando como referentes los textos de Steven Hawking, principalmente su "*Breve historia del tiempo*"; la filosofía se ha trabajado en base a los textos de Hegel: "*La ciencia de la lógica*", Heidegger: "*Ser y tiempo*", Kant: "*Crítica de la razón Pura*" y a los diccionarios filosóficos de José Ferrater Mora, Nicola Abbagnano, y el de Jordi Cortés con Antoni Martínez. En cuanto a la mística, han sido considerados los textos de San Agustín de Hipona: "*Confesiones*", libro XI, Heidegger: "*Estudios sobre Mística Medieval*". Finalmente, en la parte correspondiente al vacío en Oriente nos hemos referenciado en el texto de Miriam Zaitegui: "*Entender las religiones (Dioses, personajes y creencias)*" y en una selección de textos de la filosofía oriental (Upanishand) del profesor José León H.

“Todo esto, puesto que si queremos comprendernos a un nivel fundamental, debemos entender, al menos brevemente, esta interacción y sus relaciones y aplicaciones en mundo del arte y la arquitectura, pues todos los procesos conocidos como el amor o la belleza, comenzaron con el Big-Bang, hace 14 mil millones de años, cuando al principio *todo era nada* y de la nada surgió *algo*” (Alex Filippenko. *Cómo funciona el universo: El Big-Bang*. Discovery Chanel. 7 de marzo de 2011). Así podremos visualizar formas alternativas de entender el espacio habitable y su posterior aplicación en una *propuesta de arte* que sea pertinente para este mundo y este lugar y que se defienda por sí misma.

De aquí que, a manera de segunda conclusión, hemos desarrollado, una fenomenología comparada entre estas nociones y entre Oriente y Occidente y sus relaciones entre sí y con el silencio. Una vez analizadas las correspondencias entre los planteamientos filosóficos entre: *el vacío y el espacio, el ser y la nada*, en el marco de las dos vertientes anteriores: (la idealista de Heidegger, Nietzsche y Hegel, y la realista de Saussure y Grice), se considera la relación de implicancia y complementariedad entre el *ser* y el *ente*. Dicha base en su fundamento y devenir hace evidente la indagación dialéctica por el *silencio místico* y *silencio metafísico*, de ambas filosofías. Para esto abordamos *el*

silencio como lenguaje para poder competir con el ruido y la saturación del ambiente. Para el planteamiento de la propuesta analizamos la arbitrariedad del signo como primer principio de la semiótica, siguiendo a Saussure, la intencionalidad en el mundo según Grice, y la percepción y las creencias según el profesor Juan José Acero.

- Antes de plantear la propuesta, en el **tercer capítulo**, se hacen algunas consideraciones acerca de: *el contacto con el otro*, según Levinas, *olvidar*, siguiendo los principios de la filosofía oriental, *aprender nuestra ubicación social y espacial*, en respuesta a los planteamientos de Jameson, *actuar sobre lo que hay*, acorde con Venturi y la teoría fenomenológica, *entender lo atributos de la mirada*, siguiendo a Barthes, *entender “la ciudad como texto”*, según Derrida, todo esto para desarrollar “*el grado cero de la obra*” en concordancia con Barthes. Para esto se consideran formas de entender el silencio desde la vida cotidiana, a lo largo de la historia y desde determinadas realidades (capítulo primero). Se examinan referentes relacionados con el uso del *silencio* y el *vacío* a partir de diferentes puntos de vista, desde las artes plásticas: Duchamp, Román Opalka, Cildo Meireles, Rachel Whiteread y Alfredo Jaar; desde la pintura: Cy Twombly, Zao-Wou-Ki y Wu Guanzhong; la música: John

Cage y la arquitectura: Mies Van Der Roe, Louis Kahn y Peter Zumthor (capítulo segundo y tercero). Todo esto para abrir nuevas posibilidades en una propuesta basada en un eje central, el *vacío* y el *silencio*.

Una vez realizada la síntesis de las tres vertientes, se analiza la figura del *oxímoron*, la noción de “*grado cero*” y “*la escritura blanca*” y la noción de “*obtuso*” de Barthes en sus textos: “*El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos.*” y “*Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*”; algunos principios básicos del arte de Oriente y la contraposición del vacío y el silencio entre el mundo de la *comunicación verbal y no verbal*; estas nociones constituirán la principal estrategia argumentativa para la resolución del problema: *una propuesta de arte actual que contemple el silencio*.

De este modo, una vez entendido: 1) el *espacio* donde se va trabajar la propuesta manejado desde su complementario: *el vacío*, 2) el *sentido* de la propuesta, el silencio, manifestado a través del vacío como principio y lenguaje primordial del silencio; se desarrolla la propuesta de silencio con una connotación positiva. Esta propuesta ubicada en los lenguajes del *arte actual*, dirigida a desorientar los rumbos de la significación establecida y a competir con el poder del ruido y la saturación que nos

gobiernan, parte de la búsqueda de un *punto cero*, esto es: la expresión de un espacio-retiro, de un silencio purificador. Silencio necesario y vital, que clarifica y serena nuestra visión sobre las cosas. Este silencio se comprende desde dos visiones: la de Occidente que busca la presencia, pues llena el vacío, y la de Oriente que contrariamente, busca la ausencia.

Capítulo primero:
EL SILENCIO Y EL ESPACIO

LO REAL

1.1. LA SATURACIÓN DEL ESPACIO

1.1.1. ¿Lo real?

“Finalmente el viaje conduce a la ciudad de Tamara. Uno se adentra en ella por las calles llenas de enseñas que sobresalen de las paredes. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas: las tenazas indican la casa del sacamuelas, el jarro la taberna, las alabardas el cuerpo de guardia, la balanza la verdulería. Estatuas y escudos representan leones delfines torres estrellas: signo de que algo —quién sabe qué— tiene por signo un león o delfín o torre o estrella” (Calvino, 1991: 24).



Verónica Luna C. Fotografía Calle Miguel Morocho. 2008

“Vivimos en el espacio, en una ciudad o fuera de ella, en una calle, en un inmueble, en una habitación. Es nuestro espacio, nuestra casa, nuestra ciudad y no

tenemos otro. Esto parece evidente. Pero no precisamente es tan evidente. Es *real*, evidentemente” (Perec, 2001: 23). “Vivimos una realidad de ruido y confusión espacial y social que neutraliza nuestra capacidad de pensar y de luchar” (Jameson, 1991: 86). En este sentido, lo único real y evidente es que no somos conscientes de lo que sucede con el espacio.

Los espacios a cada instante se multiplican, fragmentan y diversifican. “*Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse*” (Perec, 2001: 25). El espacio de nuestra cotidianidad, en todas las escalas, desde el paisaje que constituye un lugar global hasta el espacio más particular natural o construido, se caracteriza por una ausencia cada vez mayor de espacios vacíos.

Para autores como: Jameson, Augé, Barbero, Castells, Amendola, no tenemos conciencia de lo que realmente sucede con el espacio, Baudrillard, uno de los más dramáticos, en sus primeros libros asegura que “la seducción engulle toda la realidad, que el fenómeno de las masas es como el cáncer, que simboliza a nuestras sociedades: degeneración por proliferación, muerte por exceso, por saturación, por multiplicación enloquecida de signos y sentidos” (Baudrillard, 1995).

Calvino por su parte anota en una de sus Ciudades invisibles que: “*el ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas*” (Calvino, 1991: 24). Así, concibiendo el paisaje urbano como experiencia personal, si observamos nuestro alrededor notaremos una anarquía de estilos, lenguajes, signos y sentidos que no remiten a nada concreto.

En el contexto latinoamericano, según Álvaro Niño Ramírez: “desde hace más de una década ha empezado a desarrollarse una preocupación por la observación de la ciudad originando nuevas teorías urbanas, pero ninguna de estas teorías carece de validez sino que su debilidad se evidencia en el momento de dar cuenta de *toda la realidad* de la ciudad” (Niño, 2001: 27).

Siguiendo con Niño, “esta crisis actual de las teorías urbanas se puede inscribir dentro del marco más amplio del pensamiento contemporáneo sobre la complejidad: *La teoría del caos, El principio de incertidumbre, Los juegos del lenguaje, La deconstrucción* (filosófica), entre otras” (Niño, 2001: 28). Todas estas propuestas refuerzan la *muerte de los grandes relatos* con la cual se identifica la posmodernidad.

Con la muerte de los grandes relatos, también el arte se vuelve un collage de imágenes, textos, géneros,

técnicas, corrientes, tendencias, una sobrecarga de signos y mensajes; esto terminan por saturar la mente y dejarla en un punto imposible de descifrar debido al bombardeo informativo.

A causa a este bombardeo informativo, señala Escobar en sus textos, “la gente ha perdido la capacidad de conmovearse, es por esto que se ha vuelto imperativo ético buscar estrategias para recuperar el respeto por las imágenes” (Escobar, 2004/2007).

1.1.2. El deseo del sujeto

“El espacio construido supone un sujeto que lo construye y un sujeto que lo habite” (Heidegger, 1994). Históricamente “*la ciudad ideal*” ha imaginado “una nueva ciudad” sin imaginar “un nuevo ciudadano”. La relación sujeto-espacio, no obtiene la atención que se merece. “Para Heidegger *habitar* es la principal dimensión de la existencia humana. Quien habita el espacio es capaz de aprehender la esencia, el espíritu de lo que le rodea por medio de la intuición, la memoria y la imaginación y sin la necesidad de ser un especialista” (Niño, 2001: 60). Pero al ciudadano no necesariamente le interesa estar en contacto con un espíritu de lo que le rodea, ni captar la esencia que le permite construir su subjetividad y seguridad existencial.

Norberto Chávez en *“El diseño invisible”*, entiende esta época no como un estilo sino como una *dominante cultural* donde el sistema ha logrado absoluta independencia de su corporización sociológica, así, la cultura, la ideología, la extracción social, el estilo de vida, resultan irrelevantes, y como *el poder* dejó de necesitar cultura la ha olvidado, asevera Chávez, dando paso a la *cultura de las masas*, que es la dimensión simbólica del consumo y de la máxima demostración de *poder* (Chávez, 2005: 33)

El poder que llena el vacío en nuestro tiempo, es un fenómeno expresivo inherente a la humanidad desde su aparición. Sir William Hamilton en sus *“Lecturas de Metafísica y Lógica”*, sostiene que hay dos tipos de poder: 1) *poder activo* como facultad en correlación con la *potentia activa*, y 2) *poder pasivo* como capacidad en correlación con la *potentia passiva*, de la metafísica clásica. Por otra parte Xavier Zubiri, en *“Grecia y la pervivencia del pasado filosófico”*, afirma que “la historia en tanto que producción de actos y de las propias posibilidades que condicionan su realidad es un *hacer un poder*”. De este modo, asevera Ferrater Mora (1991: entrada: poder): “la potencia no será ya la simple posibilidad vacía de hacer, ni tampoco la realidad de lo que se hace, sino algo que incluirá a los dos

términos sin sacrificar ni el marco de las posibilidades ni la efectiva realización de lo que se da como *poder hacer*".

En términos generales, podemos entender el Poder como: una oportunidad real de un individuo de hacer realidad su voluntad en una comunidad. En las diversas áreas de conocimiento podemos ver la traducción de este enunciado, por ejemplo, en el diseño del espacio urbano ha sido entendido como la capacidad de *llenar*. Las relaciones de la arquitectura y el poder son de lectura difusa.

En todo caso, esta relación, se refugia en los terrenos de la producción industrial, que en momentos se hace evidente en una superficial estridencia y una saturación *in extremis*. En otros, en un "minimalismo vacuo". Sin embargo las soluciones simples que sostienen en sus resoluciones concretas el desapego al cuerpo, materialidad o forma, en conexión con el vacío o el silencio como significación de poder y vida son muy escasas.

1.1.3. La relación lleno-vacío y los diferentes paradigmas arquitectónicos

Omar Calabresse en su libro: "*La era Neobarroca*" define nueve rasgos de esta nueva era que él denomina como *Neobarroco* (Posmodernismo según otros autores):

1) *ritmo y repetición*; 2) *límite y exceso*; 3) *detalle y fragmento*; 4) *inestabilidad y metamorfosis*; 5) *desorden y caos*; 6) *nodo y laberinto*; 7) *complejidad y disipación*; 8) *Más-o-menos y No-sé-qué*; y, 9) *distorsión y perversión* (Calabresse, 1999).

Este semiólogo italiano expone su teoría basándose en una concepción pendular del devenir histórico. Afirma que “el arte y la cultura, oscilan en un movimiento que va de lo clásico a lo barroco y de lo barroco a lo clásico”. Es decir de lo vacío a lo lleno y de lo lleno a lo vacío. Esta idea del “*eterno retorno*” de Calabresse es tomada de Wölfflin, que a su vez la toma de Nietzsche, como veremos más adelante.

“Hoy, el ciclo nuevamente se ha visto alterado, ‘*El ornamento ha dejado de ser delito*’ de ‘*Menos es más*’ de Mies van der Rohe, hemos pasado, a ‘*Más nunca es demasiado*’” (Cuito, 2002: 8). Este último sistema de creación artística que se está dando en el arte, la arquitectura, la moda, el diseño gráfico, la literatura, etc., a la que esta autora denomina *Maximalismo*, “refleja la necesidad de un arte más complejo como respuesta a esta paradójica saturación de lo esencial del *Minimalismo*, esta nueva sensibilidad pavonea lo ecléctico, la variedad y la pluralidad” (Cuito, 2002: 10). Así, resulta llamativa la pretensión de las novísimas teorías de llenar espacios,

pero es importante responder:

¿De dónde viene la necesidad de descansar frente a tanta austeridad del *Minimalismo*, si esa austeridad apenas nos ha llegado mediante imágenes? Sin embargo ya estamos desechando este movimiento y acogiendo con euforia el llamado *Maximalismo*. ¿De dónde viene este deseo obsesivo por llenar? ¿De dónde viene la necesidad de lo ruidoso? ¿De dónde viene ese pesimismo *Post-moderno* o *Neobarroco* y la necesidad de dar imagen a todo lo malo, distorsionado y perverso de la existencia? ¿Acaso del placer, del *anhelo de poder*, de una plenitud desbordante? ¿Será el deseo de llenar un síntoma de degeneración y declive de una cultura? Pero sobre todo es indispensable saber: ¿Cuándo y cómo nació este deseo?

1.1.4. El *Horror Vacui* en América latina

“La complejidad de nuestro medio a nivel de rituales ciudadanos, espacios simbólicos y anhelos colectivos, son producto de la convivencia de valores culturales locales que datan de la colonia o de la vida rural y otros relacionados con la modernidad, a este mestizaje o *hibridación* cultural se suman ahora los valores de la globalización (Niño, 2001: 67). Es difícil saber cuál de los ritos es el más representativo de nuestra identidad.

Según Bolívar Echeverría, el término *hibridación* “se refiere no solo a lo local y lo global, sino también al pasado preurbano, el presente deseado y el futuro que nos llega referenciado” (Echeverría, 2008). Así, en busca de respuestas, escarbamos en nuestro pasado preurbano, en la época en la que aparentemente apareció el horror al vacío en el improvisado mundo latinoamericano a comienzos del siglo XVII después de la conquista, tras sufrir el desprecio y el olvido por parte de los españoles, cuando nuestros indios vencidos y sometidos ante la imposibilidad de reconstruir sus mundos antiguos, para llenar ese vacío, re-actualizan el mayor recurso de la historia humana que es la actividad del mestizaje cultural y construyen para sí mismos una identidad moderna sobre la base de la particularización capitalista de la modernidad”. Este hecho, señala Echeverría, “se suma específicamente, a uno de esos intentos de construcción de una identidad moderna que aparece a finales del siglo XV en Italia y en la península ibérica conocido como el *ethos barroco*” (Echeverría, 2008).

Para Echeverría: la acepción indígena de una forma civilizatoria ajena, que no sólo la transforma sino que la re-conforma, sigue la misma estrategia barroca que adoptan ciertas sociedades de esta época la cual: “*impone el*

sacrificio de la forma natural de la vida en bien de la acumulación de la riqueza capitalista". Y continúa: "la identidad de Latinoamérica reivindica el mestizaje como el modo de ser de la humanidad universalista y concreta, recoge, altera y multiplica toda posible identidad, se distancia de afirmaciones que condicionan la propia cultura ante compromisos identitarios ajenos, rechaza otros modos de ser humano, es permisiva pero desconoce otros modos de ser ya prefigurados difusamente por el deseo de lo otro que aparece en el cultivo autocrítico de lo propio" (Echeverría, 2008).

Esta novísima ciudad inconsciente y ansiosa de llenar su vacío con cualquier cosa, es una realidad que se extiende y por tanto es necesario reconocer. Su multiculturalidad e hibridación obliga al reconocimiento del otro, pero "*el reconocimiento del otro implica el reconocimiento del yo*" (Vélez, 2008b). En este sentido, explica Vélez, "la modernidad europea no se entendería sin América latina, así como la modernidad de América latina no podría ser entendida sin la modernidad europea".

1.1.5. Orígenes del Horror Vacui

El horror al vacío surge desde la época de Aristóteles cuando se afirmaba que la naturaleza aborrece el vacío ya

que ésta no puede consentirlo en su constitución. Según Aristóteles “*el Creador no ha podido incluir el vacío —que es imperfección— en su creación*” (Aristóteles. *La inexistencia del vacío*; en Cortés y Martínez, 1996).

Fruto de la mayoritaria opinión antivacuista clásica y como conclusión a esta posición de rechazo, la Edad Media ennoblece el llamado principio del *horror vacui*, —horror al vacío— pese a estudios que sostenían que el vacío podía ser creado por medios artificiales, y se postula la existencia de partículas que llenarían todos los espacios. Así, el *horror vacui* es una herencia inevitable para el pensamiento renacentista y para la revolución científica. La aceptación moderna del vacío se da en el siglo XVII, sin embargo, los principales filósofos de esta época se pronuncian radicalmente en contra del vacío (Cortés et al, 1996: entrada, vacío).

El debate entre vacuismo y antivacuismo fue arduo. Finalmente, vence la física de Newton que promueve la imagen cosmológica vigente hasta hoy: la de unos inmensos espacios vacíos entre los diversos cuerpos celestes, sostienen Cortés y Martínez. Junto a esa aceptación pragmática del vacío como realidad física, ha persistido la crítica del vacío desde el punto de vista de los principios filosóficos: un ejemplo es la refutación efectuada

por Kant: “*Nada que exhiba un vacío o simplemente lo tolere como parte de la síntesis empírica puede entrar en la experiencia*” (Kant en Cortés et al, 1996, entrada: Kant).

“Por esto se mantuvo por mucho tiempo la distinción entre *vacío físico*, entendido como *ausencia de masa* o de materia detectable, y *vacío metafísico*, identificado con *ausencia absoluta* y considerado imposible. Hasta la física actual y la cosmología, el vacío ha sido asumido como *realidad* o componente de lo *real-físico*, sin embargo la tradicional resistencia al vacío sigue manifestándose en otras dimensiones. La filosofía se debate en el horror a su falta de fundamentos. Como pervivencia del *horror vacui*, el sujeto teme y aborrece su vacío” (Cortés et al, 1996, entrada: vacío).

1.1.6. El Vacío Existencial

Mientras en Oriente el “*vacío interior*” es el máximo estado de plenitud “*la plenitud del vacío*”, en Occidente el “*vacío existencial*” gira en torno a lo absurda y angustiosa que puede resultar la vida. Este fenómeno es muy extendido en el siglo XX.

Siguiendo a Heidegger, podemos decir que: la *nada* es descubierta por la *angustia* la cual ilumina su existencia

junto con la certeza de la temporalidad que permite al ser humano la anticipación al futuro. Esta anticipación a futuro, es coartada por *“la sociedad de la opulencia”*, o *“el fenómeno de las masas”*, que sólo busca satisfacer necesidades impuestas por otros y no la voluntad de sentido. Esto, según Frankl en: *“El hombre en busca de sentido”* (1945), acarrea una frustración existencial, falta de sentido y un sentimiento de *vacío*.

El *vacío existencial* se manifiesta en nuestra época sobre todo en el aburrimiento, encubierto en actividades varias que no permiten entrar en contacto con nuestro *ser*. Debido al *desamparo* del vacío existencial ignoramos lo que tenemos que hacer y lo que debemos hacer. Entonces hacemos lo que los demás hacen y lo que los demás pretenden que hagamos.

Según Borges en su cuento: *El Sur*, *“el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante”* (*Ficciones*, 1956: 199). Podemos decir más bien que parecemos animales viviendo en la eternidad de instantes, satisfaciendo no tanto necesidades sino deseos impuestos por otros y evitando en cada instante el encuentro con nosotros mismos.

1.2. ¿COMO HABLAR EN MEDIO DE UNA ESCENA ALTISONANTE?

1.2.1. Una propuesta

Según Jameson (1991), “después de la última mutación del espacio construido, el *hiperespacio moderno*, se ha producido una mutación del objeto sin que haya ocurrido una mutación del sujeto”. Así, este autor advierte que: “carecemos del equipamiento de percepción necesario y esto ha creado la necesidad de *mapas cognitivos* —conciencia de clase—, para una real conquista del sentido de lugar” (Jameson, 1991: 86). El espacio construido ha mutado y los que ocupamos este nuevo espacio, no hemos mantenido el ritmo de esta evolución. Es por esto que precisamos, siguiendo a Jameson, crear nuevos órganos, para ampliar nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizá imposibles que evidencien la necesidad de espacios vacíos y de silencio. La necesidad no puede seguir estando antes que el deseo, —hablando del deseo individual, no de deseos impuestos por quienes detentan el poder—. Es necesario entender la diferencia entre *lo urgente* y *lo importante*.

Si el deseo humano de llenar, de competir, de rendir culto, de ruido, de poder, surgió de una carencia, de una

privación, de la angustia; ¿De dónde tendría que proceder un anhelo contrapuesto a éste? ¿Del mismo vacío? ¿Del silencio? ¿De aceptarnos cómo somos?. En este escenario de competencia por el dominio de lo visual y la máxima demostración de poder, donde todos los códigos y signos son legítimos y donde unos a otros tienden a deslegitimizarse, indistintamente de si es arte o arquitectura, es importante dar a conocer un *poder diferente*, incluso más potente, capaz de competir con el poder de la saturación: el poder del Vacío como principio del Silencio. En palabras de Marcel Marceau: *“Tenemos que entender qué es el silencio, cuál es el peso del silencio y cuál es el poder del silencio”* (Matute, 2003).

Pero en un espacio descontrolado ¿Cómo se podría introducir una Pausa, un Vacío cargado de intención, un espacio de Silencio? Escobar en *“El arte fuera de sí”* al respecto anota:

“...quien quiera hablar en medio de una escena altisonante puede recurrir a dos expedientes: o gritar más alto que el ruido del ambiente, o bajar la voz rozando el Silencio hasta callar quizá e instalar una pausa, un contrapunto en el discurso caótico de un espacio descontrolado” (Escobar, 2004: 138).

Si al momento de actuar con una propuesta de arte en una escena altisonante, tomamos la segunda opción y

bajamos la voz instalando una pausa, rozando el silencio, a la hora de introducirnos a la cuestión y armar las estrategias al respecto, es importante responder¹: 1) ¿Cómo inquietar mediante el vacío a un público habituado al ingenioso esteticismo de la publicidad y el consumo? . 2) ¿Cómo trazar una nueva señal en un espacio público repleto de marcas, anuncios, imágenes sin producir una cacofonía o disonancia? 3) ¿Cómo hacer que esta nueva señal tenga una connotación positiva de Silencio?.

“Pese a que estamos inmersos en un mundo saturado de imágenes donde existen situaciones cuya demasía excede lo representable, se vuelve un imperativo ético construir otras imágenes, capaces de abrirse paso entre aquel exceso” (Escobar, en Siracusano, 2007: 66). La pregunta una vez más es: ¿Cómo?.

En el mismo texto Escobar anota: *“la imagen se afirma justamente cuando el pensamiento se bloquea, cuando el lenguaje no encuentra palabras para decir lo que excede”* (Escobar, en Siracusano, 2007: 66). Según este autor, mediante la creación, la ficción, la construcción imaginaria se puede producir una descarga capaz de iluminar brevemente un aspecto de lo irrepresentable, y continúa, *“A falta de verdad (...) podemos encontrar instantes de verdad”*. Es

¹ Ticio Escobar en: *“El arte fuera de sí”* (Escobar, 2004: 136), a la hora de introducirse a la cuestión plantea algunas interrogantes que para el presente estudio ha sido replanteadas de esta manera.

posible que esos instantes de verdad los encontremos en el silencio.

Borges en *El Aleph* con respecto a Buenos Aires, dice: “*la ciudad está en mí como un poema que aún no he podido contener en palabras*”. Podríamos decir que Borges ha *entendido* la ciudad, que la ha descifrado y hecho suya, pero que aún no ha encontrado el lenguaje para transmitir el mensaje que le permitirá comunicarse, dialogar con otros sobre una ciudad que tenemos en común. Al igual que Borges, tampoco tenemos el lenguaje para hacer decible lo indecible. Este es, precisamente, el objetivo de esta tesis. Hallar un lenguaje mediante el cual el silencio se haga patente, considerando que podemos prescindir de la palabra sin por ello dejar de entendernos.

1.2.2. El silencio: concepciones y creencias.

Tanto para gritar más alto que el ruido del ambiente como para bajar la voz rozando el silencio, es importante entender: ¿Qué es el silencio?.

La palabra silencio proviene: del latín: *silentium* (Abbagnano, 2004, entrada: silencio). Según definiciones comunes, silencio consta como: callado, mudo, vacío; y vacío como: falta de contenido, de color, de forma, vano, ocioso, hueco, ausente y sin carga. El R.A.E., por ejemplo, habla de

“abstención de hablar; falta de ruido; falta u omisión de algo por escrito; pasividad de la administración del derecho ante una petición o recurso”, etc.

De manera general, el silencio es experimentado en relación a nuestra sensibilidad, pero nuestra sensibilidad depende de factores acústicos, contextuales, culturales, psicológicos, etc.. En Occidente tendemos a creer el silencio como ausencia, angustia, como algo negativo y vacío; pero también podemos entenderlo como paz, quietud, desnudez, calma; podemos relacionarlo con un olvido, un secreto, un deseo, un sueño; o fundirlo con la oscuridad, el dolor o la muerte.

En la religión, los orígenes del silencio se relacionan con lo misterioso. Egipcios y griegos atribuían divinidad al silencio. La actitud silenciosa es imprescindible para el acto de meditación religiosa que en la mayoría de casos conceden al silencio un valor excepcional. La actitud silente no sólo es un medio para acceder a la divinidad sino que se convierte por sí misma en un fin. Desde la religión “Torralba distingue algunos tipos de silencio: el *Silencio Interior*, el *Silencio Místico* —cuya máxima expresión se da en el judaísmo, el budismo, el cristianismo y el islamismo—, el *Silencio Ascético*, el *Silencio Litúrgico* y el *Silencio de los Muertos*” (Mateu, 2001). Así por ejemplo, “los *cuáqueros*, conciben el

mundo como ruidoso y prefieren lo silente como expresión de reverencia; mientras el movimiento *Pentecostal* concibe el mundo como silente por lo que el ruido en sus rituales equivalen a una expresión de alegría y compromiso” (Mateu, 2001).

En la escuela pitagórica *“El silencio es el prelude de la revelación”* (González y Leonelli, 1999). Según estos autores, “los Aprendices —*Akustikoi, Escuchas u Oyentes*— no podían hablar dentro de la escuela por cinco años, sino sólo fuera de ella, —era poco tiempo, ya que eran internos—”; aseveran también que, “esta disciplina fue implementada para conocerse a sí mismos, para dedicarse a la *contemplación*, para preguntarse sobre el *origen* de todas las cosas y autoresponderse. Esta técnica es bien conocida por monjes de oriente y ascetas del mundo”.

En los antiguos templos Mayas *“el silencio es la palabra de la verdad, la voz de una voluntad que no se manifiesta, la forma como se pronuncia el nombre de Dios”* (González et al, 1999). “Dentro de estos templos y en sus inmediaciones no se podía pronunciar la palabra *silencio*, cada sílaba estaba inscrita en cada uno de los lados de la pirámide diciendo que el silencio reina para ascender en espíritu”, aseveran estos autores.

En la masonería, según el diccionario de Frau Abrines,

“*El silencio es la base de la sabiduría*, permite la apertura de una especie de canales bajo los efectos de la concentración; así, la ausencia de la palabra en sus ceremonias permite al cerebro utilizar su energía, *escuchar* y *observar* con profundidad” (Abrines, 1995).

Desde la plástica, el cine o la literatura occidental, comúnmente, las connotaciones y aplicaciones del silencio son negativas, relacionadas con la mudez, la abstención de hablar, la angustia. Numerosos artistas plásticos contemporáneos trabajan en el tema de la opresión de las minorías étnicas, sexuales y políticas y en la defensa y reivindicación de sus diferencias. Todo esto necesario e inevitable en un mundo donde el discurso sobre los derechos de igualdad ante la ley y la identidad de las personas son parte de la base de la sociedad contemporánea. De este modo, las propuestas artísticas actuales toman este discurso para expresar al mundo el silencio milenario de esas minorías, como lenguaje de protesta, denuncia o conciencia de las miserias.

1.2.3. Silencio lenguaje y comunicación

Tanto en el campo de la comunicación lingüística como en otros campos, dado que la palabra es considerada como

la base de la comunicación humana, el estudio del silencio ha pasado por alto; esto, puesto que se utiliza un modelo de comunicación antropocéntrico por el supuesto de que sólo los humanos pueden comunicarse con los humanos.

Carmen Pardo Salgado en su ensayo: “*Las formas del silencio*” (2002) sobre la obra de John Cage: *4´33*”, reflexiona a cerca de que sólo algunos idiomas, como el español, tiene una letra silente como lo es la *H*, que decimos *no se pronuncia* pero en realidad sí se pronuncia y es un silencio, un tiempo de letra que no suena, no es lo mismo *aprehender* que *aprender*, existe una interrupción en la continuidad pronunciativa de la palabra, explica Pardo. Además asevera que: “la música es la combinación de sonidos y silencios, que a partir de la música también es posible escribir el silencio y escuchar; así en la escritura musical el silencio es graficado con una figura y cada nota figurada posee su recíproca figura silenciosa, una figura de pausa, es decir, una figura que mide el silencio”. Según Pardo, tanto en la música como en el lenguaje verbal se grafica el silencio. Así, los puntos suspensivos dejan colgado el discurso, lo suspenden; pero el valor de estos puntos depende de la palabra que los antecede.

“Tanto el silencio del lenguaje como el silencio que se introduce en la música suelen ser respiraciones

que claman atención. Respirar será crear el hueco en el que la atención puede desplegarse. El silencio es entonces como un suspiro, es el nombre con el que la tradición francesa del s. XVIII designaba al silencio del valor de una negra en música. El silencio de negra es un suspiro, el de corchea medio suspiro, el de semicorchea un cuarto de suspiro... Y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído” (Pardo, 2002).

A través de la comunicación de códigos acústicos los seres humanos nos relacionamos con el entorno, es decir a través del sonido y del silencio. El silencio es la ausencia de sonido, pero que no haya sonido no siempre quiere decir que no haya comunicación.

Desde el campo de la expresión sonora, el silencio puede ser *objetivo* y *subjetivo*. El *silencio objetivo* es la ausencia de sonido, el *silencio subjetivo* en cambio, más allá de la puntuación, puede utilizarse con una intencionalidad dramática; sirve como acentuación, principalmente cuando se usa como pausa reflexiva tras una comunicación, puesto que revaloriza los sonidos anteriores y posteriores. El silencio no sólo es necesario en la palabra sino que es un elemento de comunicación² (demotica.net. n.f. n.n. Internet.

² Un comunicador puede manejar el silencio como elemento de prudencia, respeto, reflexión, o como arma estratégica al intervenir con el interlocutor.

http://www.domotica.us/Silencio_%28sonido%29 Acceso: 6 de mayo de 2010).

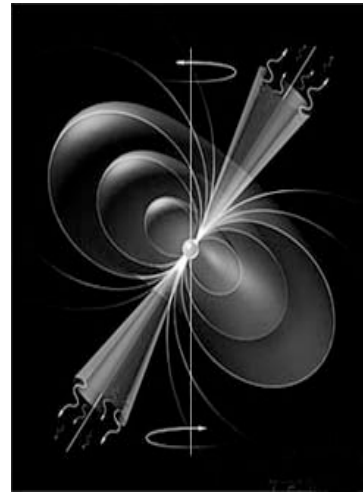
Cuando escuchamos el silbido del viento relacionamos al oyente con un medio físico, cuando escuchamos la radio, relacionamos al oyente con un medio social y cultural. Así, desde la comunicación, las posibilidades también son infinitas. No podemos negar que hoy en día muchos nos sentimos constantemente agredidos por el ruido que los medios de comunicación ofrecen como *diversión*. Marcel Marceau y su personaje *Bip*, al trabajar con el *silencio intencional* ha hecho agudas observaciones:

“El silencio es una imagen que nosotros creamos con nuestro cuerpo y que debemos emplear para fundirnos con todos los elementos, para traducir lo humano. De hecho, no se puede crear sin el silencio. (...) El silencio no existe... En el escenario habla mi alma, y ese respeto al silencio es capaz de tocar a la gente, más profundamente que cualquier palabra. (...) El mimo es teatro profundo responsabilizando al cuerpo y al movimiento a una máxima dificultad para hacer visible lo invisible. El mimodrama es gramática y lenguaje en el silencio de los mimos” (Marceau, en Matute, 2003).

1.2.4. Silencio, sonido y ruido



1



2

1. Mapa del Zodíaco de Northem. Ptolomeo.
Internet. <http://cnho.wordpress.com/category/astronomía>.
Acceso: 2 de mazo de 2010

2. Diagrama de un Pulsar. Internet.
<http://cnho.wordpress.com/category/astronomía>.
Acceso: 2 de mazo de 2010

Según la vieja teoría pitagórica de *La Armonía de las Esferas*, el movimiento de las estrellas, en total 10, en torno a un fuego central denominado la Fortaleza de Zeus, produce una armonía, porque los sonidos que producen son concordes. Pero para Filolao el movimiento de cuerpos tan grandes y a tanta velocidad lo que produce más bien es algún tipo de ruido, ya que cuerpos terrestres inferiores en tamaño y velocidad lo hacen. Pero como parece absurdo que nosotros no oigamos esta música, los filósofos explican

diciendo que el sonido está en nuestros oídos desde nuestro nacimiento, de modo que no se distingue de su contrario, el silencio, puesto que el sonido y el silencio se distinguen por contraste mutuo (Kirk, Raven y Schofield, 2000: 95). Hoy, gracias a la ciencia, sabemos de la existencia de un tipo diferente de estrellas llamadas púlsares que sí producen sonidos. A partir de estos sonidos cósmicos, Mickey Hart, musicólogo, ha generado composiciones musicales por las cuales ha sido bien reconocido.

El sonido audible por el oído humano desde un punto de vista físico es una vibración que se propaga en un medio elástico (sólido, líquido o gaseoso), en forma de ondas. En cuanto a la relación del ruido con el silencio y el habla, podemos decir, siguiendo a García y Garrido en *“La contaminación acústica en nuestras ciudades”* (2003), que el silencio intencional contrasta con el habla, mientras que el silencio no intencional contrastaría con el ruido en términos fonéticos. Esta relación puede también ser aplicada en el ámbito visual.

“El ruido blanco es una señal aleatoria que se caracteriza porque sus valores de señal en dos instantes de tiempo diferentes no guardan correlación estadística” (García y Garrido, 2003). Es simple encontrar ejemplos domésticos de ruido blanco en el funcionamiento de secadoras de pelo,

aspiradoras, o en el ruido e imagen estática de los televisores, pues sus píxeles no guardan correlación entre sí.

1.2.5. Relaciones silencio-sonido-comunicación

(Primera conclusión)

Si el sonido audible por el oído humano desde un punto de vista físico, como lo anotan también los presocráticos, es una vibración que se propaga en un medio elástico (espacio) en forma de ondas y lo percibimos por el oído: ¿Qué sucede con los sordos, sobre todo porque la palabra es considerada la base de la comunicación humana? Entonces sabemos que el sonido es también *movimiento*, de este modo los sordos son capaces de percibir el sonido a través del tacto y la resonancia en las diferentes cavidades del cuerpo.

De este modo, vemos que el hecho de que no haya sonido no quiere decir que no haya comunicación. El silencio y el sonido no son comparables, ni diferentes y mucho menos opuestos. Allí está el primer error occidental al considerar una única forma de entender el silencio. Es así que:

1. El silencio no es el opuesto del sonido. Pero engloba el sonido.
2. El sonido se produce en el silencio.

3. El silencio no necesariamente a nivel físico es la ausencia de ruidos.

4. El silencio puede buscarse y encontrarse tanto en los lugares y espacios habituales como en los inhabituales.

Si entendemos el silencio como la ausencia total de vibraciones dentro de un espacio, esto implicaría buscar el silencio fuera de los límites del mundo conocido, en el hiperespacio, o fuera de los límites de la conciencia humana. Estos dos caminos, a simple vista, nos llevarían al misterio de lo incognoscible, a un silencio ideal, inexistente, irreal, imaginario, no obstante, lo que nos interesa es el silencio desde nuestra realidad.

Como anotamos, el silencio se hace patente en cada uno de los ámbitos del mundo y *la realidad*, se da en todas partes, en todas las culturas y en todas las esferas, todas ellas de una manera diferente, sin embargo, en ninguna es profundizado y todas concuerdan en que la noción y la experiencia del silencio es de difícil comprensión. Según Raimon Panikkar: *“el ser humano quisiera convertir todo en palabra audible y comunicable, el miedo al silencio conduce a la logomaquia, el silencio le aterra no por temor a un dios silente sino porque ese silencio le revela la ausencia de dios”* (Mateu, 2001). Según la tradición ortodoxa “la palabra

silencio tiene una raíz griega, *mu*, la cual procede de "místico", significa silencioso o mudo, y por esto impronunciable por derivación" (Austin, n.f.).

Por su parte, Heidegger sostiene que: "*el discurso sobre el silencio adultera, la experiencia del silencio*" mientras que Wittgenstein considera que: "*de lo que no podemos hablar es mejor callar*" (Wittgenstein, 1999: 183. prop. 7). Pero ¿Aquello de lo que no podemos hablar significa que no podemos conocer? Wittgenstein, parece tan solo indicar que es *indecible* momentáneamente bajo los términos de un conocimiento epocal, y es esto justamente, lo que nos ha impulsado a la vía de *hacer decible lo indecible*.

1.3. UNA FORMA ALTERNATIVA DE ENTENDER EL ESPACIO HABITABLE

1.3.1. Lo real

Con los antecedentes expuestos, podemos señalar que para el desarrollo de esta tesis partimos de dos hechos fundamentales:

- 1) La evidente saturación del espacio urbano.
- 2) No existe ni puede existir una definición común de “silencio” debido la naturaleza connotativa del término.

En este contexto la pregunta es: ¿Cómo introducir una pausa en un espacio urbano descontrolado? Ante la necesidad de ampliar nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones, tal como lo plantea Jameson (1991), nuestra propuesta es tratar el espacio desde su complementario: *el vacío*. El tratar *la realidad del espacio* desde su complementario, nos servirá como punto de partida para, en el capítulo siguiente, analizar *la realidad desde un nivel fundamental*, para desde allí entender y conocer hallar un concepto propio de *Silencio* que nos permita encaminar una propuesta.

1.3.2. El mundo verdadero y el mundo aparente

¿A qué podemos considerar real? A todo, pero no sólo a las cosas, sino a todo cuanto existe presencial y aparentemente en la realidad, una silla, un número, un color, una nota musical, mis pensamientos, en general, todo aquello que puede ser pensado, distinguido, intuido o imaginado (Vélez, 2008). De esta manera, esta tesis tiene al menos dos Implicaciones, que, en términos de Wittgenstein, las podemos formular así:

- 1) Los límites de lo real no terminan donde termina mi conocimiento, sino donde efectivamente termina lo real.
- 2) Donde lo pensado, distinguido, intuido o imaginado termina, empieza lo indecible: el Silencio.

La segunda implicación, plantea el tema central de esta tesis, pero no podremos abordarla sin haber tratado la primera, ya que ésta es uno de los puntos de partida para aquella. Esta segunda implicación es quizá la que le proporciona toda su riqueza a lo real. Es aquí donde, aparece el problema de lo decible de lo indecible y lo indecible de lo decible.

Esta segunda implicación, podría llevarnos a abordar el tema de una manera religiosa o especulativa, —es muy

seductor el camino—, pero los límites y alcances del presente estudio, tienden hacia: un tratamiento místico-filosófico del silencio, y fenomenológico realista del mundo que pretende hacer un análisis teórico que nos lleve a un planteamiento sobre el silencio en las artes.

Por estas razones y siguiendo a Quine (2002: 39-59), asumiremos algunos compromisos ontológicos, el principal: considerar a la realidad como un ente, ya que sólo así podremos tratar de manera *objetiva* la realidad y lo real; esto por el momento significa que, consideraremos, al igual que Nietzsche, que *Dios ha muerto* (Nietzsche, 1992: 23-26), y sólo hay lo que existe en el ente (real, imaginario, presencial, aparente, etc.).

1.3.3. Lo complementario en la realidad

¿Dónde termina lo real? Es muy difícil saber exactamente donde termina lo real, sin embargo, podemos señalar, lo que es real y lo que no lo es. Estamos acostumbrados a identificar lo real con lo existente presencial; no importa si somos científicos, filósofos, religiosos, o personas comunes. Lo primero que hacemos es aquello, así podemos observar que, en la arquitectura, en el arte, o en nuestro desenvolvimiento cotidiano, mientras más

visibles sean las cosas: son más grandiosas, más poderosas, más verdaderas.

Hoy, al igual que hace más de 100 años, se dice que nuestra época está entrando en el ocaso de sus días, pero esto solo es entendible ahora, no después; cualquier intento posterior es débil, carece de fuerza. Esta premisa parece repetirse continuamente en la historia.

Nietzsche en *“Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt”*, (*“Crepúsculo de los ídolos o Cómo filosofar con un martillo”*) nos hace un relato de la historia del conocimiento del mundo. Nietzsche inicia en Platón, pasa por el cristianismo, Kant, el Positivismo y Zarathustra; para él, cada uno de ellos desde su perspectiva, afirma la existencia o eliminación del “mundo verdadero” o del “mundo aparente”. Así, Nietzsche, observa que hemos llegado a una confusión entre lo que es ‘verdadero’ y lo que es ‘aparente’, y según sostiene, hemos eliminado lo auténticamente verdadero, es decir al mundo en su integralidad. En el aforismo: *Como el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en una fábula*, Nietzsche lo plantea de manera dramática:

“Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!

(Mediodía, instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; ÍNCIPIT ZARATUSTRA (Comienza Zaratustra))” (Nietzsche, 2000: 56-58).



El eterno retorno en: <http://emboscado.blog.com/page/8/>

Para Nietzsche, romper con las cadenas metafísicas mata a Dios. Con la muerte de Dios, muere la teoría de los dos mundos (Platón y el Cristianismo): desaparece la distinción entre el mundo de las ideas y de los sentidos. Lo que hay realmente es sólo esta tierra. Como consecuencia de lo anterior: *“el hombre pierde la orientación, ya no sabe hacia dónde va”* (Janke, 1995: 29). De esta manera, lo que pretende Nietzsche es la aprehensión del ente como tal, una aprehensión que retorna a lo originario, cristalizándose así la voluntad de poder y el *“eterno retorno”*. Un retorno a Platón. Esta idea del *“eterno retorno”* parte de la suposición de que la

vida es reversible, como un reloj de arena. Esta hipótesis es para Nietzsche, una forma de instalar al hombre en el gozo, impulsándolo a entender la intensidad de cada instante, exigiéndole un compromiso con el presente, de modo que siempre quiera repetir la experiencia.

Aparentemente, gran parte de las preocupaciones de Nietzsche, durante el transcurso del siglo XX, fueron tratadas y resueltas de manera *satisfactoria*, así por ejemplo Heidegger, profundiza en el análisis del ente, y arriba a minuciosas reflexiones sobre el espacio y el tiempo, que en gran medida han tenido aplicaciones en la arquitectura, el urbanismo, las artes visuales, sin embargo, durante últimos 30 años, parece que hemos vuelto a caer en los temas que le preocuparon a Nietzsche, pero con otros ropajes.

Heidegger, en “*Construir, habitar, pensar*” y “*Arte y espacio*”, aboga por un uso reflexivo del espacio, y en correspondencia con “*Ser y Tiempo*”, sostiene que el espacio debe manejarse plenamente entre sus complementarios, es decir, el *vacío* y el *espacio*, ya que la explotación de uno solo provoca ruido, saturación y esto hace inhabitable algo. Pero para llegar a esto, no podemos partir de la *existencia*, sino de la *ausencia*, del *vacío*, ya que ésta es la única vía para llegar a una auténtica comprensión del espacio habitable. Si observamos mínimamente, y apelamos a nuestro sentido

común, notaremos que no existe espacio sin expresión de vacío, sin habla del silencio; “un espacio solo puede constituirse en esta posibilidad de negación que es afirmación” (Tugendhat, 1992: 25-39).

1.3.4. El retorno al origen de la realidad fundamental

Danto en su texto: “*Después del fin del arte*” sostiene que cuando el arte deja de ser mimético y empieza a ser un objeto real, se produce el fin del arte. Cuando el artista deja de interpretar la realidad para tratar de entrar en la realidad misma, termina la reflexión del arte y empieza la filosofía del arte. Así, el arte actual ya no se da en un hipotético *espacio neutral* sino que está muy ligada a lo existente, a lo *real*. “La función del arte actual no es la búsqueda de lo nuevo sino de ‘resignificar la realidad’. Esta ‘resignificación’, es lo que hoy nos diferencia de la modernidad” (Oyarzún: 1999).

“La obra ‘meritoria’ es, en sentido estricto, abridora e inaugural, más no tanto de lo ‘nuevo’ en la acepción de lo absolutamente inédito, sino de lo ‘nuevo’ en tanto lo desapercibido en lo ‘viejo’; y esto, por cierto, no sólo vale acerca de las obras de la vanguardia. Meritoria es la obra que señala (muestra, alude) a lo imprevisto, lo no visto en las obras precedentes, lo desoído o lo inaudible en éstas; por ello mismo, también, se halla siempre esencialmente referida a ellas, inscribiéndose en el

tejido de su propia temporalidad. Meritoria en fin, es la obra que tiene la fuerza de tematizar lo no tematizado en lo 'viejo', y quizá es sobremaneramente meritoria aquélla que alude, a propósito de ése, a lo esencialmente no tematizable” (Oyarzún, 1999: 19).

Es por ello que, sólo con una auténtica comprensión de lo real, podremos actuar, *crear*, tanto desde el arte como desde la arquitectura, una propuesta *original* basada en lo existente, cuyo *concepto, contexto y proceso* potencien el *poder del silencio*. Para llegar a una auténtica comprensión por verdadero sentido del silencio, y su necesidad, para ver lo viejo con nuevos ojos —la visión del extranjero—, es preciso entender los orígenes de la realidad fundamental desde el principio, luego de la *gran explosión*, cuando *todo era nada* y de la *nada* surgió *algo*.

Es importante recordar, al momento de plantear una obra original, que *originalidad* deriva de *origen*. Así la originalidad³ también es un *retorno* al origen. El retorno al origen obliga a un cierto *olvido* de todo lo que vino después: “*la docta ignorancia*”, que, según Nicolás de Cusa, no es otra cosa que desprenderse de los conocimientos adquiridos y hacerse nuevamente inocente.

³ “Si se entiende originalidad en el sentido de novedad, al buscar la novedad sería necesario retener en la mente todo el recorrido de las novedades anteriores. De tal manera, un creador de novedades sería un esclavo, permanecería sometido a la tradición, aunque sea para negarla” (Rivas, 1998).

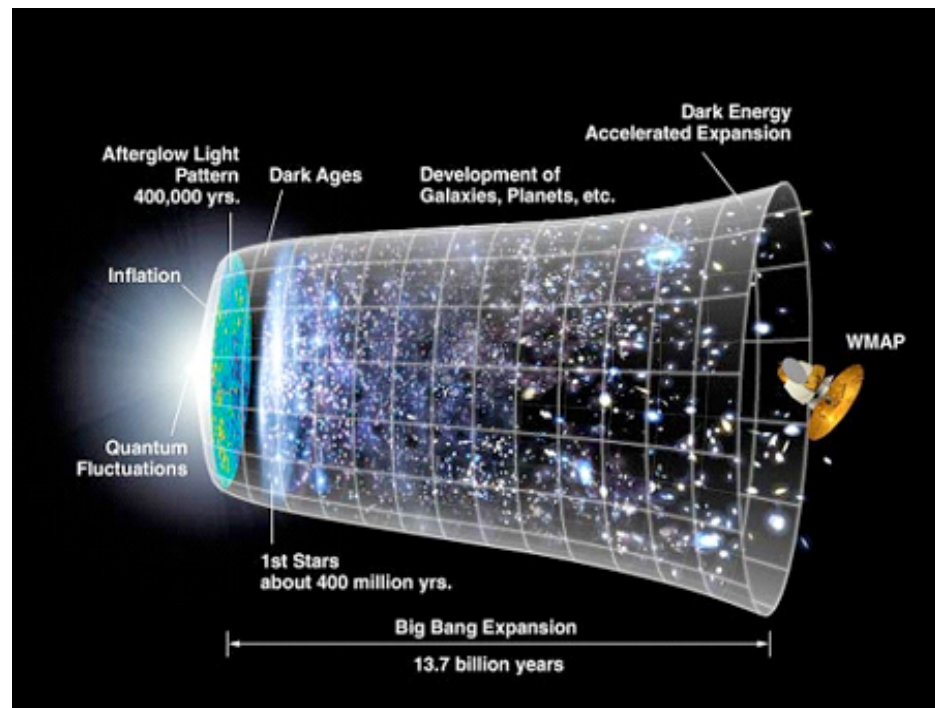
Capítulo segundo:
EL VACÍO COMO PRINCIPIO DEL SILENCIO

LA REALIDAD FUNDAMENTAL

2.1. LA REALIDAD FUNDAMENTAL

Primera implicación:

Los límites de lo real no terminan donde termina mi conocimiento, sino donde efectivamente termina lo real.



El Big-Bang en: <http://www.virtualrosario.com/que-paso-antes-del-big-bang>

Dada la evidente saturación del espacio y el hecho de que la connotación del vocablo silencio, no es ni puede ser registrada por los diccionarios, para llegar a una auténtica

comprensión por verdadero sentido de *silencio*, y su necesidad, es preciso entender *los orígenes de la realidad*, sin olvidar que originalidad deriva *origen* y que la originalidad es también un retorno al origen. Iremos entonces al principio, luego de la *gran explosión*, cuando todo era *nada* y de la *nada* surgió *algo*, para desde allí, buscar respuestas con una visión más amplia y concretar un concepto de *Silencio*.

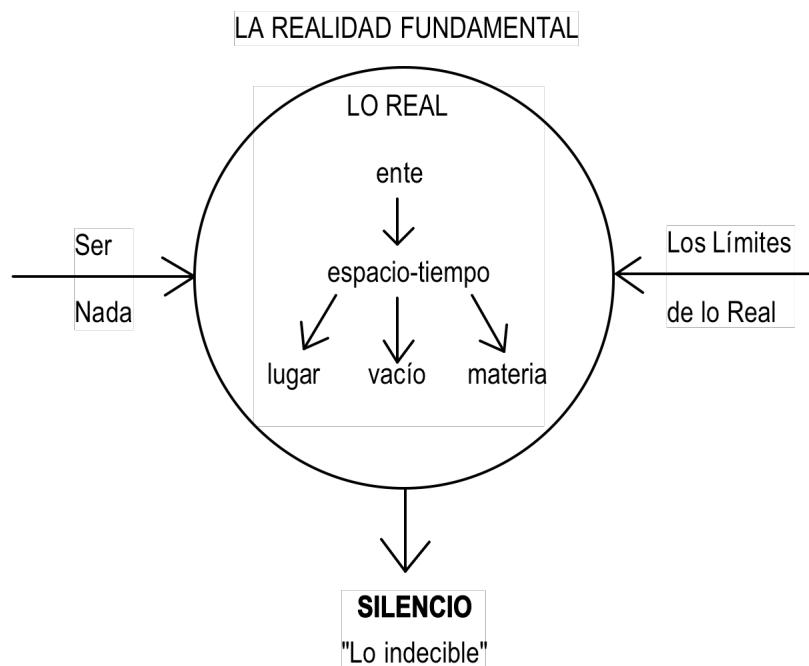
Desde este punto de vista tenemos que “*La Realidad Fundamental*” vista desde la ciencia hoy en día, es la “*interacción cuántica de todo el universo y de las partes*” (Bohm y Hiley 1975). Estas partes, o categorías, funcionan de forma relativamente independiente y son formas circunstanciales y particulares de todo el conjunto. Así, las nociones, de *lo real*, que nos dan una aproximación a nuestro problema: *un espacio*

urbano saturado, son las nociones de *espacio*, *tiempo* y *materia*. A su vez, estas nociones, están estrechamente relacionadas

con las nociones de *lugar* y de *vacío*, y son consideradas núcleos centrales de todo pensamiento filosófico actual.

Pero estas categorías no pueden ser entendidas sino desde las nociones de *ser* y *nada*. El *ser* y la *nada* inseparables del *espacio-tiempo* y la *materia*, son la *realidad fundamental* para, a partir de ellas, abordar lo

indecible: el *silencio*, ubicado en los *límites de lo real*, pues el silencio comienza donde estas categorías terminan.



Verónica Luna. *La realidad Fundamental*. Esquema explicativo.

2.1.1. El espacio-tiempo

Para explicar toda *realidad*, para definir un *algo* cualquiera, la primera noción básica es la noción de *espacio* que junto a la noción de *tiempo* han dado origen a todos los problemas filosóficos, desde Parménides pasando por Heidegger, hasta filósofos vivos como: David Chalmers (1966 Australia), Robert Brandom (1950 EEUU), John Mc. Dowell

(1942 Sudáfrica). La reflexión sobre noción de espacio, inseparable de la noción de tiempo, es uno de los nexos básicos entre el pensamiento filosófico y el científico. “*Toda la ontología clásica ha sido en esencia una filosofía del tiempo*” (Cortés y Martínez, 1996, entrada: tiempo), esto, debido a que la ontología reflexiona sobre el *ente* y el *ente* es una configuración de *espacio y tiempo*. Todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estas dos nociones, aunque unas realidades sean más temporales y otras más espaciales.

“La palabra *espacio* significa primero una *longitud* determinada y luego el *lugar*⁴ que ocupa la misma. El espacio se trata de definir con mayor rigor y precisión en tres ámbitos específicos: en *física*, en *filosofía* y en *matemáticas*” (Cortés y Martínez, 1996, entrada: espacio). De aquí tenemos:

⁴ El lugar es el *medio espacial* en el que se ubican las cosas, es la situación espacial de un cuerpo, o modo de *estar en*, aseveran Cortés y Martínez. “Este concepto está íntimamente relacionado con el de *espacio* pero sin confundirse con él y así como existe una concepción absoluta y una concepción relativa del espacio, existe una concepción que dota al lugar de *características propias* y otra que lo considera sólo como una *relación* entre cuerpos. Aristóteles, partiendo de su negación del vacío, otorga propiedades cualitativas al lugar, pues hay lugares naturales para las determinadas clases de cuerpos —los cuatro elementos: aire, agua, fuego y tierra—” (Cortés et al, 1996, entrada: lugar). Este análisis de Aristóteles está muy relacionado con uno de los principales sistemas filosóficos hindúes: la escuela *vaisheshica*, como veremos más adelante, la cual se basa en la teoría de los mismos cuatro elementos o sustancias materiales —agua, tierra, fuego y aire—, de los cuales están compuestos todos los objetos. “A partir de Galileo y Descartes, se estudia la física a partir de la matemática y el movimiento a partir de puntos matemáticos y así desaparece toda consideración cualitativa de la noción de lugar, por esta razón se considera a esta noción como equivalente a la de espacio” (Cortés et al, 1996).

1. El *espacio físico*, que según la teoría de la relatividad de Einstein se describe como un espacio-tiempo tetra-dimensional, sin embargo, hoy hablamos de más de cuatro dimensiones.

2. El *espacio matemático*, que es una descripción abstracta del espacio físico.

3. El *espacio filosófico*, que es algo que se manifiesta como evidente y familiar a la experiencia, *a lo real* —nuestro punto de partida—, pero es difícil definirlo, a menos que se recurra a conceptos no familiares.

2.1.2. El espacio-tiempo desde la filosofía

Por un lado tenemos que el *espacio*, que desde la filosofía griega antigua ha sido tratado en relación con el problema del *ser* y del *no ser*, de lo *lleno* y de lo *vacío*. “Aristóteles, al no aceptar el vacío, considera el espacio como *lugar –topos–, límite interno, cualidad de las cosas, o distribución en el universo de los elementos*” (Cortés et al, 1996).

Por otro lado tenemos “la cuestión del *tiempo*, que ha

sido planteada y relacionada con: el *devenir*, la *existencia del cosmos*, la *eternidad* (*‘El ser no fue ni será, sino que es, a la vez, uno, continuo y entero’*. Parménides); la *sempiternidad* (*‘El ser siempre es, siempre fue y siempre será’*. Meliso de Samos); la *sustancia* (*ousía*), entendida como *presencia*. Para Platón el tiempo era una *‘imagen móvil de la eternidad’*. Para Timeo: *‘el despliegue de la eternidad que caracteriza al mundo de las ideas’*. Aristóteles por su parte, en el *libro IV de la Física*, suprime la distinción entre la *realidad* y la *apariencia* del tiempo, anula las características *propias* del tiempo y del espacio, para él *‘un instante no dura, como un punto no tiene extensión’*. Esta concepción aristotélica según estos autores, es la base de las dos grandes formas de interpretar el tiempo: 1) Desde una perspectiva *física*: el tiempo como *medida del movimiento*, y; 2) Desde una perspectiva *psicológica*: no habría tiempo sin un *alma* que midiera, sin una *conciencia*” (Cortés et al, 1996, entrada: tiempo).

“Mientras que para el hinduismo o el budismo, el tiempo es *circular*, lo cual da origen a la *reencarnación* o el *renacimiento*, para el cristianismo el tiempo es *lineal* y orientado hacia el *futuro*; tiene su origen en la creación, el *ex nihilo* y culminará en el *juicio final*. El cristianismo considera dos tiempos simultáneamente: el tiempo del mundo terreno,

creado, y el tiempo de Dios, *la eternidad*” (Cortés et al, 1996, entrada: tiempo). San Agustín por su parte, sitúa el tiempo en el *alma*, lo concibe de forma psicológica como un *eterno presente* con tendencia a la *nada*.

“Lo que ahora está claro y patente es que no existe ni el futuro ni el pasado, ni se puede decir con propiedad que hay tres tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Quizá sería más exacto decir que los tres tiempos son: el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las cosas futuras. Estas son tres cosas que hay dentro del alma y fuera de ella no las veo. El presente de las cosas pasadas es la memoria. El presente de las cosas presentes es la visión. Y el presente de las cosas futuras es la espera” (de Hipona, 1896, cap: XI).

Kant en “*Crítica de la Razón Pura*” (1787/1978), explica la función sobre el espacio y el tiempo, en el *espíritu humano* asevera que una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin esta doble noción. Kant considera el *tiempo* de una manera *absoluta*, contraria al planteamiento *relativo* de Einstein, sostiene que del tiempo no se tiene constancia a partir de la *percepción*, sino a partir del hecho de que no es posible ninguna percepción ni experiencia si no es suponiendo que ésta se dé en el *tiempo*. Así mismo para Kant la necesidad humana de referirse a un *espacio* no se da

por la correspondencia entre cosas y espacio, sino por la imposibilidad de pensar cualquier experiencia sin el espacio. Es una *forma*, porque no contiene nada empírico y es una *intuición* porque no es un concepto abstraído de una multiplicidad de sensaciones; sólo hay un espacio y toda sensación lo supone, porque '*percibir es ya conocer el espacio*' dice (Kant, 1787/1978).

Para Hegel (1812-1816/1968), el tiempo es sinónimo de *autoconciencia*, es decir, aparece solamente como el despliegue de la *Idea*, en sí misma *intemporal*. Destaca la inseparabilidad del espacio y el tiempo.

Heidegger (1927/1953), reflexiona sobre el tiempo y lo introduce en *la existencia del hombre*, es decir, lo lleva a un plano *existencial*, lo cual le *angustia*; esto significa que el hombre es *ser-para-la muerte*, pues cuando nace, carece de conciencia de su existencia, pero luego se da cuenta de que es finito en lo infinito, y su vida finita está asignada para la muerte, es decir: "*existe para morir*".

2.1.3. El espacio-tiempo desde la física

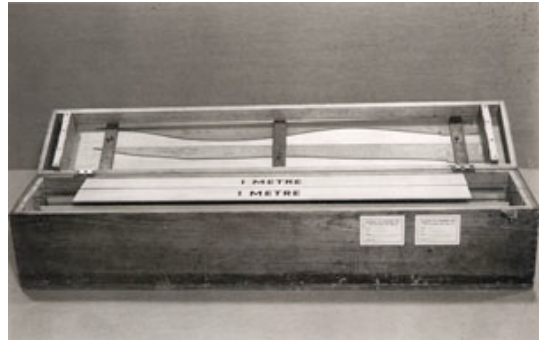
"Con Galileo aparece la noción de un *tiempo abstracto* concebido como variable física que vale para todo movimiento. Así *tiempo, espacio y materia* se convierten en

los tres grandes conceptos de la física moderna clásica, se lo desvincula del *alma* y se lo vincula con la *física*. Desde la Edad Media hasta Newton el *espacio físico* ha sido definido como: *lugar, extensión, concepto geométrico, materia, absoluto, 'extensión real, inmóvil, independiente, ideal'*” (Cortés, et al, 1996, entrada: espacio).

Hasta 1905, “el tiempo y el espacio eran conceptos *independientes, absolutos*, pero es lo que hoy todavía, la mayoría de la gente consideraría como de sentido común” sostiene Hawking, al igual que Aristóteles y Newton, quienes afirmaban que “*se podía medir un intervalo de tiempo entre dos sucesos sin ambigüedad y que dicho intervalo sería el mismo para todos los que lo midieran, con tal de que usaran un buen reloj*” (Hawking, 1988). A partir de 1905, con la teoría de la relatividad de Einstein, el *espacio físico* se describe como un *espacio-tiempo tetradimensional*. Según Einstein: “*no existe un tiempo absoluto único, sino que cada individuo posee su propia medida personal del tiempo, medida que depende de dónde está y de cómo se mueve*” (Hawking, 1988). Einstein explica esto mediante lo que él define como “*la paradoja de los gemelos*”, y advierte que no deja de ser una paradoja si uno no se saca de la mente la idea de un tiempo absoluto.

De aquí que Marcel Duchamp en 1913, en relación a la

medición del espacio (al igual que Cildo Meireles con su obra: “*Fontes*” 1992-2008), desconoce el metro con su obra: *Trois Stoppages étalon*, (Tres medidas estándar).



Marcel Duchamp. *Trois Stoppages étalon* 1913

Para esta obra, Duchamp mide e iguala tres hilos en el metro universal del Archivo de Pesas y Medidas de París para luego dejarlos caer al azar sobre placas de madera que luego corta siguiendo la línea caprichosa señalada por cada uno de los hilos. Para Duchamp el espacio es un número inmedible “*no hay unidades fundamentales para medir el espacio, sólo hay una pluralidad de las medidas. Por eso, espacio es número inmedible*” (Oyarzún, 1999: 37). De allí surgieron sus tres nuevos metros, tres nuevas medidas universales que implican tres nuevos universos que exigen para sí la reformulación del espacio: “*no ya el espacio medible y asegurado por una instancia única y universal, sino*

el espacio del azar, provocado por estas medidas imposibles” (Oyarzún, 1999: 37).

Einstein niega la posibilidad de una simultaneidad absoluta, pero sigue considerando el tiempo como *orden de sucesión* y como una *magnitud física*, en sí misma reversible, por ello afirma que *“el tiempo es tan sólo una ilusión”* (Hawking, 1988).

2.1.4. El espacio-tiempo en la arquitectura

Según Kant: “la relación primaria del hombre con su exterioridad es espacial y temporal, ésta es una razón para que el conocimiento fundamental de la naturaleza sea matemático —la geometría es el desarrollo de la intuición del espacio y la aritmética del tiempo— “ (Cortés et al, 1996, entrada: espacio). Esta concepción trascendental del espacio de Kant derivó hacia una teoría psicológica de la percepción del espacio urbano donde Merleau-Ponty sostiene que *“el hombre percibe el mundo según las condiciones innatas de su sensibilidad”* (Merleau-Ponty en: Niño, 2001).

La manera absoluta de ver las tres dimensiones de la arquitectura, conocidas hasta el Renacimiento como hechos constitutivos a lo largo de muchos siglos, fueron desgarradas con el Cubismo. Este movimiento artístico rompe con la

perspectiva renacentista al visualizar los objetos de manera *relativa*, es decir, desde varios puntos de vista rodeando los objetos y entrando en ellos. Así, a partir de 1911, a las tres dimensiones de la arquitectura clásica, se añade una cuarta: *el tiempo*. La presentación de los objetos desde varios puntos de vista —el *espacio-tiempo* en el plano— introduce un principio estrechamente ligado a la vida moderna: la *simultaneidad*. Este concepto se da, por coincidencia, al mismo tiempo en que Einstein en 1905 publica su artículo: *Zur Elektrodynamik bewegter Körper* (*Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento*), donde trata su propia definición de *simultaneidad* (Giedion, 2009: 434).

Mies van der Rohe, (1933-1939) influenciado por la corriente artística modernista y el pensamiento de Nietzsche, da origen a *la casa de Zarathustra* que es la casa de un sujeto misógino capaz de apropiarse del mundo (Ávalos, 2000: 20-36). El diseño de este tipo de casa de múltiples patios permite contemplar la salida y la puesta del sol desde diferentes ángulos. Esta concepción revolucionaria del *tiempo*, de Mies, de un '*presente continuo*', del '*eterno retorno*', a su vez, tiene relación con el hinduismo y el budismo y su concepción *circular* del tiempo.

Para Heidegger, la principal dimensión de la existencia humana es *habitar*; para Lynch y Norberg-Schulz, anota Niño,

“quien habita el espacio es en el fondo el sujeto trascendental hursserliano capaz de aprehender la esencia de lo que lo rodea por medio de la *intuición*, la *memoria* y la *imaginación* y sin la necesidad de ser un especialista” (Niño, 2001: 60). Así, “cada habitante vive la ciudad de diversas maneras *reales* o *imaginarias*, dependiendo del sentido que tiene para él uno u otro conjunto de espacios urbanos” (Niño, 2001: 67). Según Niño, existen tres formas de producción del espacio arquitectónico:

1. *Espacio pragmático* o espacio de la práctica social, son espacios vividos y usados al habitar la ciudad. La rutina diaria de un ciudadano la desarrolla en este espacio.

2. Los *espacios imaginarios* o de representación, lugares vividos pero en su dimensión simbólica: monumentos, espacios públicos, símbolos colectivos; y,

3. Los *espacios mentales*, que también son representaciones del espacio urbano, ideas de orden y regulación pero desarrolladas por técnicos y políticos. Estos espacios se contraponen a los anteriores y establecen la dialéctica entre la ciudad vivida y soñada por los habitantes y la ciudad deseada por quienes la planifican.

El *espacio vivencial* o *de representación*, explica Niño,

es el elemento principal del concepto de identidad ciudadana:

“...en él conviven sin encontrar un sentido unificado los símbolos de la historia y los signos de la sociedad de consumo, las expresiones de lo global y lo local, lo individual y lo colectivo, los valores de la memoria y la innovación, la integración y la segregación. Esto es, todos los restos de la cultura urbana tradicional y todos los elementos de una nueva cultura que esta emergiendo” (Niño, 2001: 67).

2.1.5. El espacio y el tiempo en las artes visuales

En el siglo XVII, Gotthold Ephaim Lessing, en su obra “*Laocoonte*”, sobre la teoría del arte, basado en los conceptos de tiempo y espacio, separa y distingue las artes entre: artes del tiempo —literatura, poesía— y artes del espacio —pintura, escultura—.

Heidegger en “*Die Kunst und der Raum*” (“*El Arte y el Espacio*”, 1970), al hablar sobre la obra de arte, sostiene que existen tres tipos de espacio: 1) el espacio en donde se puede hallar la forma plástica como espacio dado; 2) el espacio que encierra los volúmenes de la figura; y 3) el espacio existente como *vacío*. “La interacción de estos tres espacios, según Heidegger, podrían ser tan sólo una derivación del *espacio físico-técnico*, en este caso las

dimensiones matemáticas debieran intervenir en la configuración artística” (Heidegger, 1970). La categorización de estos tres tipos de espacio no se sobrepone a ninguna de las anteriores.

Desde finales del siglo XIX, el arte más bien se concentra en el cómputo del tiempo: *duración, traslación, secuencia, proceso, montaje, desarrollo de la idea, idea en desarrollo*, como teorías fundamentales de la mayoría de obras. En el arte de nuestra época fenecen las clasificaciones, categorizaciones y los géneros tradicionales, todos los géneros artísticos se interrelacionan, contaminan, interactúan, más importante que una obra perfecta que ocupa un espacio y que se contempla, es el proceso más la participación del espectador para estar completa.

2.2. LO INDECIBLE

Segunda implicación:

Donde lo pensado, distinguido, intuido o imaginado termina, empieza lo indecible: el Silencio.

Como hemos venido diciendo, dado que la connotación del vocablo silencio, no es ni puede ser registrada por los diccionarios, y como la palabra silencio según definiciones etimológicas, consta como: *callar*, y *“lo que se calla es la intencionalidad pero no para entrar a la escucha de un silencio ontológico sino simplemente para oír”* (Pardo, 2008), recurrimos a algunas de las más importantes nociones sobre el silencio:

1. Según Jaspers: *“La actitud frente al ser de la Trascendencia”* (Jaspers, *Philosophie, III*, 233 en: Abbagnano 2004: Entrada: Silencio.)

2. Según Wittgenstein: “*La actitud frente a los problemas de la vida: De lo que no se puede hablar se debe callar*” (Wittgenstein, *Tractus lógico-philosophicus*, 7 en: Abbagnano, 2004, entrada: Silencio.).

3. Según San Buenaventura: “*La actitud mística frente a la inefabilidad del ser supremo*” (San Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, VII, 5. en: Abbagnano, 2004: Entrada: Silencio.).

En estas tres definiciones, la noción de silencio es entendida como *actitud* frente al *ser*; esto nos lleva nuevamente a hallar, otro de los conceptos más genéricos y más fundamentales en la historia del pensamiento occidental, el *ser* —como vimos, también el análisis del espacio urbano nos lleva a hallar el concepto de *ser*—. Dadas las relaciones del *ser* con sus complementarios, el *espacio*, el *vacío* y la *nada*, y para una mejor comprensión del asunto, se vuelve necesario hacer una breve referencia al *ser*, inseparable de la *nada*.

El término *nada* viene del latín *nihil*, lo contrario de lo que es algo. En los inicios del pensamiento antiguo la noción de la *nada* va aparejada con la *negación del ser*, es decir, con lo que *no es*. Según Sergio Givone en: “*Historia de la nada*”, “la nada y el nihilismo se pertenecen mutuamente”,

pero al igual que Givone mantendremos estos dos conceptos separados, por cuanto “el *nihilismo* es un fenómeno histórico y la *nada* no tiene relación con la historia” (Givone, 1995: 7) y lo que nos interesa por el momento es *la nada filosófica* como una categoría, (no como negación ni como un falso concepto) y *la nada desde la ciencia*.

“La filosofía analítica, reclama que ha combatido las tesis hegelianas y heideggerianas que hacen de *la nada* un *algo* y recalcan que, en el lenguaje ordinario, el término «nada» solamente se usa en la formulación de proposiciones existenciales negativas. Bergson, por otro lado, considerara la idea de nada como un falso concepto. Este autor, pensando el ser sobre el fondo de su negación atribuye realidad a ésta. Así, *la nada* implica el pensamiento de la *totalidad* más el acto de su negación. De esta manera es un falso concepto que, incluso, supone la reduplicación de lo real: hay más y no menos en la idea de un objeto concebido como inexistente, pues en este pensamiento, además del pensamiento del objeto, hay el pensamiento de su negación” (Cortés y Martínez 1996, entrada: nada).

2.2.1. La nada desde la filosofía

“En la historia de la filosofía, la *nada* tiene un rol que

está a la altura de su dignidad conceptual sólo cuando se desliga de la lógica, que prohíbe pensarla, y la metafísica, que la ha pensado y negado al mismo tiempo con la pregunta fundamental: sobre el ser que es y no puede no ser”. (Givone, 1995:10). Y es precisamente allí donde se presenta como una alternativa al ser.

Siguiendo los textos de Cortés y Martínez (1996), en relación a la *nada*, podemos decir:

“Parménides según su poema considera que: *‘En tanto que el no ser, no es, la nada, entendida en este sentido, no puede ni decirse ni pensarse’*. Platón, en lugar de pensar la nada como un *‘no ser absoluto’*, la concibe como *‘lo otro de un ser determinado’*; en este sentido la nada es un *‘no ser relativo’* y, por tanto, puede decirse que la nada *‘es’*. La nada pensada como *‘lo otro’*, entra a formar parte de los cinco géneros supremos formados por: el *‘ser’*, y dos parejas: *‘el movimiento y el reposo’*, y *‘lo mismo y lo otro’*. Pero, mientras el movimiento y el reposo se *‘oponen absolutamente’*, *‘lo mismo y lo otro’* sólo son *‘relativamente opuestos’*, ya que la noción de *‘lo otro’* usada por Platón no equivale a la negación del ser, sino que se refiere a algo *‘otro’* del mismo ser en tanto que *‘no ser’* es solamente negación del ser. En este sentido la nada es un *‘no ser relativo’* y, por tanto, en cierto sentido puede decirse que la nada *‘es’*. Para Aristóteles la

negación y la privación también se dan a partir de afirmaciones determinadas, apartándose de la concepción de la '*nada absoluta*' defendida por los eléatas. En el pensamiento religioso judío y cristiano, la nada, como '*privación*' y '*no existencia absoluta*', se entiende como '*lo opuesto a Dios*', que es la '*perfección absoluta*' y que crea el mundo *ex nihilo* a partir de la '*nada*', lo que subraya la omnipotencia divina y su total libertad creadora. De esta procedencia de la nada, San Agustín señala que la total contingencia de los seres creados es de procedencia divina. En la llamada '*teología negativa*' la nada se entiende como '*la negación de toda forma conocida del ser*' y, en este sentido se identifica con Dios, del que nada podemos saber ya que trasciende absolutamente toda esencia conocida y cognoscible. Para Kant: "la *nada* corresponde a la categoría de *cantidad*, a sólo un *conjunto vacío*, o a la categoría de cualidad como objeto vacío o *intuición sin contenido*" (Cortés et al, 1996; entrada: nada).

Para Hegel: "la *nada* equivale a la *noción inmediata e indeterminada del ser*. Así, en su indeterminación, ser y nada coinciden, pero su antítesis se resuelve en el *devenir* que aparece como el primer concepto que integra los de ser y nada" (Ferrater, 2007, entrada: nada). Según Hegel:

La Nada

“Nada, la pura nada; es la simple igualdad consigo misma, el vacío perfecto, la ausencia de determinación y contenido; la indistinción en sí misma. —En cuanto puede hablarse aquí de un intuir o pensar, vale como una diferencia el que pueda ser intuido o pensado algo o nada. Intuir o pensar la nada tiene, pues, un significado; los dos son distintos, y así la nada está (existe) en nuestro intuir o pensar; o más bien es el intuir o pensar vacíos mismos, y el mismo vacío intuir o pensar que es el puro ser.— La nada es, por lo tanto, la misma determinación o más bien ausencia de determinación, y con esto es en general la misma cosa que es el puro ser” (Hegel, 1812-1816/1968: 77-7).

“También Heidegger y, a partir de él, los existencialistas, conciben la *nada* no como negación de un ente, sino como *aquello que posibilita su negación*” (Cortés et al, 1996). La nada no es una entidad negativa, pero revela el ser de los entes, lo que en el caso del hombre, se manifiesta en el sentimiento de la *angustia*, que deriva en el *vacío existencial*, donde el *ser* del hombre consiste en *no ser* el *ser* en su totalidad.

Sartre, desde otro enfoque, en su obra ‘*El ser y la nada*’: “aborda el carácter del ser del hombre como la nada del ser, al ver que la conciencia está constituida por *posibilidades*,

pero cada posibilidad implica una elección que, a su vez, excluye otra posibilidad no realizada, lo que manifiesta el carácter de negación de ser completo o total del hombre. De esta manera, el ser del hombre aparece en su radical finitud entre un todo imposible y la nada” (Cortés et al, 1996; entrada: Sartre). Vélez nos explica esto mediante un ejemplo sencillo: supongamos un viaje en bus de Cuenca a Quito, existe la posibilidad de que el bus llegue en diez horas, lo que normalmente tomaría el viaje, pero también existe la posibilidad de que llegue en nueve o en once horas, o el bus puede averiarse. Todas estas alternativas son reales, cada una implica un universo diferente en función de diferentes elecciones (Vélez: 2008b).

2.2.2. La nada desde la ciencia

Los filósofos de la antigüedad se preguntaban cómo de la *nada* pudo surgir *algo*. Hasta hace sólo veinte años, los científicos sostenían el universo era *estático* y *eterno*, hoy, según las más recientes teorías y observaciones científicas, se confirma que el universo tuvo un *principio*, está en continua *expansión* y tendrá un *final*.

Desde hace veinte años se sabe que al principio *todo* era *nada*, hubo una *gran explosión* y de la nada surgió *algo*.

Según explica Alexander Filipenko: “Hace 14 mil millones de años, ese *algo* que era *todo*, era un punto infinitamente pequeño, con una cantidad infinita de energía. En este punto de violenta energía, todo era simple, todas las fuerzas eran una sola en sí misma, era un universo amorfo y opaco donde comenzó una batalla enorme contra lo único que podía destruir el universo: la antimateria. Todo el universo estaba hecho de materia y toda la materia fue creada de la energía pura del Big- Bang” (*Cómo funciona el universo: El Big-Bang*. Discovery Chanel. DirecTV 732. 7 de marzo de 2011).

Sólo desde hace veinte años “con Hubble, se descubrió que ese *algo* muy abundante generaba la expansión del Universo. Hoy sabemos que esa fuerza que acelera la expansión del Universo, es la denominada *energía oscura* o ‘*energía de la nada*’. La energía de la nada, a pesar de ser invisible, compone un 72% del Universo; un 24% lo compone la *materia oscura* que es distinta de la energía oscura; y, sólo el 4% restante lo compone la *materia* o todo aquello que está formado por *átomos* como: planetas, estrellas, galaxias, humanos, lo que alguna vez se pensó que era el universo en su totalidad. Al conocer la distribución de la *energía de la nada*, los astrónomos concluyen cual será exactamente el destino final del Universo y es que éste continuará expandiéndose y haciéndose más grande de forma ilimitada,

hasta que finalmente se convertirá en un espacio frío y sin vida con una temperatura conocida por los científicos como *cero absoluto*” (*El universo se expande ilimitadamente*. BBC. Internet. www.bbc.co.uk/mundo/ciencia_tecnologia/2010/08/100820_uniervo_se_expande_ilimitadamente_pl.shtml Acceso: 1 de mayo de 2010).

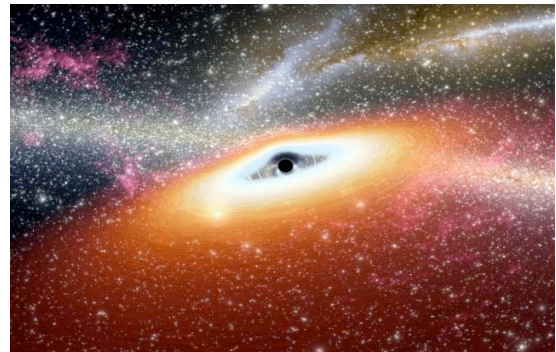


Imagen tomada en: http://www.studio92.com/2010-08-10-nasa-exhibira-espectrometro-que-ayudara-a-entender-origen-del-universo-noticia_286753.html

2.2.3. El ser desde la filosofía

El concepto de *ser* es indefinible por su generalidad. “La palabra *ser* viene del latín *esse*, *ser*, existir *lo que hay*, o *existe*” (Cortés et al, 1996, entrada: *ser*). “Este término, es de muy difícil comprensión pues a través de la historia va adquiriendo diversa maneras de ser entendida” (Mora, 2007, entrada: *ser*). Según Ferrater Mora, la palabra *ser* “es entendida como *verbo* o como *sustantivo*; a veces se

entiende como la *esencia*, a veces, como la *existencia*; a veces como el *ente*, a veces, como *sustancia*. A través de la historia se la ha identificado con la *creación*, con toda la *realidad*, con *lo opuesto a la nada*, o a lo que *no es*; con la *verdadera realidad de la idea* y con un conjunto de ideas fundamentales como *existencia*, *movimiento*, *quietud*, *igualdad y diferencia*. Con la *materia* o con la *forma*. Puede también ser *acto y forma* o *acto puro* y carecer de *materia y movimiento*” (Ferrater, 2007, entrada: ser).

“Parménides, identifica al ser con toda la *realidad*, que describe como *una, continua e inmóvil*, y lo opone a la *nada*, o a lo que *no es*. Para Platón, el ‘*ser es la verdadera realidad de la idea*’, pero también es una más entre un conjunto de ideas fundamentales: *existencia, movimiento, quietud, igualdad y diferencia*. Para Platón el ser es algo distinto de la *esencia*. La *esencia* es el *ente*, pero no es el ser”. Esto es lo Heidegger denomina: *diferencia ontológica*” (Cortéz y Martínez, 1996, entrada: ser).

“Para Aristóteles, la verdad y la falsedad no son de las cosas, sino del pensamiento, para él, el *ser*, es objeto de estudio de la *metafísica*.⁵ Aristóteles Identifica al ser con la *sustancia*, o *entidad*, que es su sentido fundamental y la primera de las categorías; cada una de las sustancias es

⁵ La metafísica es: la “*Ciencia que estudia lo que es, en tanto que algo que es, y una de cuyas características fundamentales es que: siendo todo ser, no todo lo es del mismo modo*” (Cortés y Martínez, 1996)

sujeto o *sustrato* y es aquello que algo es propiamente, esto es, la *esencia*; las sustancias, además, están compuestas de *materia* y *forma*, pero la sustancia propiamente es *acto* y *forma*. Una de las sustancias o entidades es *acto puro*, carece de materia y de movimiento, pero mueve todo el universo, como mueve el Bien a quien lo desea” (Cortés et al).

“La tradición cristiana y escolástica desarrolla estas nociones aristotélicas abriéndolas a la idea de *creación*, y el ser se convierte en acto de ser o acto de la esencia; ‘*ser es existir por otro*’ (entes creados que tienen ser por participación), o ‘*existir por plenitud de la propia naturaleza*’ (ser subsistente, Dios creador). Aparece la distinción entre esencia y existencia y la multiplicidad aristotélica de sentidos de ser se convierte en el concepto fundamental de la filosofía y teología escolástica: ‘*la analogía del ser*’. En la época moderna el interés filosófico se desplaza del ser al *sujeto* y al *objeto del conocimiento*, y a la noción de *sustancia*” (Cortés et al).

“Kant es quien hace la aportación más significativa a la historia del concepto de ser y a los dos sentidos tradicionales del verbo *ser*: el atributivo o copulativo (como en Sócrates es inocente), y el predicativo (la reunión es a las cinco) y, dentro de éste, el existencial (Dios es). Kant hace de las categorías,

y no del ser, el concepto fundamental de su filosofía, elimina el uso de *ser*, o *existir*, como predicado; existir no es un predicado o una perfección del objeto, sino sólo un modo de presentarse el objeto a la experiencia” (Cortés et al). “La crítica a la noción de ser y la crítica a la metafísica emprendida por Kant en la *‘Crítica de la razón pura’* (1787) abre paso al interés de la filosofía por la ciencia, característica del período contemporáneo: la superación de la metafísica abre el camino a diversos humanismos, al positivismo, al historicismo, al vitalismo, la antropología, etc.” (Ferrater, 2007, entrada: ser).

“Según Heidegger, la tradición occidental se ha interesado más por el ‘ente’ (*to on*) —las cosas en cuanto son— que por el ‘ser’ —la comprensión de la existencia—; por esto afirma que la filosofía, basada en la distinción entre ‘ser’ y ‘ente’, a la que da el nombre de ‘diferencia ontológica’, busca la comprensión del *‘ser del ente’*; el ser está en todos los entes, pero no se identifica plenamente con ninguno de ellos” (Cortés et al. 1996, entrada: ente).

“Hegel reemprende el enfoque clásico por el ser, lo piensa no como lo más genérico, sino como lo más inmediato, lo que se piensa simplemente sin compararlo con nada; es *‘la primera de las determinaciones de la realidad’*, o del *‘todo’* o

del *'pensamiento de la realidad'*, y se concibe como lo que todavía *no es nada* y tiene que *devenir algo*, y sólo las sucesivas determinaciones y mediaciones hacen del ser *idea, naturaleza y espíritu*" (Cortés et al). La introducción de la oposición como fuerza del devenir de todo, ha constituido una manera radicalmente nueva de pensar la realidad. Como es evidente, para este estudio nos hemos adherido a la tesis de Hegel quien define el ser de la siguiente manera:

Ser

“Ser, puro ser —sin ninguna otra determinación. En su inmediatez indeterminada es igual sólo a sí mismo, y tampoco es desigual frente a otro; no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia lo exterior. Por vía de alguna determinación o contenido, que se diferenciara en él, o por cuyo medio fuese puesto como diferente de otro, no sería conservado en su pureza. Es la pura indeterminación y el puro vacío—. No hay nada en él que uno pueda pensar o intuir, si puede aquí hablarse de intuir; o bien es él sólo este puro, vacío intuir en sí mismo. Tampoco hay nada en él que uno pueda pensar, o bien éste es igualmente sólo un pensar vacío. El ser, lo inmediato, lo indeterminado, es en realidad la nada, ni más ni menos que la nada” (Hegel, 1812-1816/1968: 77-7).

“Hegel prácticamente elimina el problema del ser al cual lo sustituye por problemas de orden epistemológico y lógico

relativos a la *existencia* abordados desde una perspectiva del lenguaje, sin embargo, desde Quine este abordaje fue sustituido por uno de los compromisos de orden ontológico que en todo caso es una epistemología existencial o epistemología de la existencia, es decir, un abordaje del *ente* —ente viene del latín *ens, entis*, participio presente del verbo *esse*, ser o existir— y sus mundos, ya no del ser” (Vélez, 2008). Para Hegel el *ente* es todo aquello que existe en la realidad, todo aquello que puede ser pensado, distinguido o intuido. Más allá está el Silencio.

2.2.4. El ser y la nada en la Arquitectura

Desde la arquitectura es difícil relacionar la *nada* con el *espacio*, “suena absurdo pensar un espacio sin función precisa, a-funcional, ni inutilizado ni inutilizable, resulta complicado pensar la *nada* sin automáticamente poner *algo* alrededor” (Perec, 2001: 59,60). Prescindir de la necesidad y sobre todo del presupuesto es un procedimiento poco ortodoxo y va en contravía de la academia. Hoy día, pensar la nada desde la arquitectura podría sonar en palabras de Guiedon como una ‘estupidez incoherente’ al igual que lo era hace 100 años pensar en espacios múltiples desde varios puntos de vista, —a lo que llevó el cubismo a la arquitectura—, sin embargo el observador actual, incluso sin

adiestramiento, es capaz de comprender que estos dibujos involucran el tiempo mediante superficies planas de volúmenes que se compenetran.

Iñaki Ávalos en: *“La buena vida”* sostiene que es Heidegger con su conferencia: *“Construir, Habitar, Pensar”* (1933) quien da pie a *la casa existencialista*, a la idea de *lugar*, al tanto que elimina la idea del *tiempo* e introduce el concepto del *ser* en un marco familiar y utilitario. Para Heidegger la base del construir es el habitar, y para construir hay que pensar. Heidegger, anota Ávalos, contrapone el *lugar*, la *memoria* y la *naturaleza al espacio*, al *tiempo* y a la técnica de Mies; con este giro, Heidegger da lugar a todos los cambios de valores arquitectónicos desde finales de los sesentas: invita a considerar la pequeña cabaña en medio de la naturaleza frente a los inmensos espacios vacíos rodeados de patios de Mies. Un claro ejemplo es la obra de Heinrich Tessenow y sus dibujos que encantan, con la chimenea, la mesa de noche, un mundo humilde, triste y petrificado en la rutina. Según Tessenow: *“El cuidadoso diseño de la puerta es lo que permite dar dignidad a la vivienda obrera”* (Ávalos, 2000: 56).

2.2.5. Ser, nada, espacio, tiempo en el arte

Si bien desde la arquitectura la nada es negada rotundamente, desde el arte se han desarrollado a lo largo del siglo XX obras relacionadas con la nada a partir de la *negación*, el vacío entendido como *vaciamiento*, la *desaparición*, la *ocultación* o la *ausencia*. Al analizar los planteamientos curatoriales de las bienales de arte de los últimos dos años a nivel mundial, nos encontramos con que “los protagonistas del arte contemporáneo se sustentan en la paradoja del *tiempo*, del *lugar*, del *ser* y del *estar*” (Monard, Shayarina. *Arte contemporáneo, ¿tiempos y lugares?* Revista *Anaconda* #26, 2010: 29-30).

En estas últimas propuestas artísticas, el arte contemporáneo, según Monard, exige:

1) *Tiempo*: la mayoría de las obras son videos, instalaciones, acciones.

2) Las temáticas coinciden en la paradoja del *tiempo*, del *lugar*, del *ser* y del *estar*. Asevera además que

3) el arte desde cualquier lenguaje, lugar, cultura y tiempo, responde a las mismas preguntas.

La magia y la paradoja en el mundo del arte

contemporáneo, concluye Monard en su artículo, “*consiste en seguir buscando, a sabiendas de que nunca nos saciará la respuesta*”. Es de este modo que se ha planteado esta propuesta, sabiendo que la respuesta nunca nos llenará por completo.

El *tiempo*, el *lugar*, el *ser* y el *estar*, han sido tratadas en las propuestas de los últimos años, mientras que el *espacio* y el *vacío*, fueron tratadas hace ya cien años, pero el *silencio* en el arte no ha sido tratado salvo casos excepcionales y sólo desde la música y la comunicación. Así tenemos la obra de Opalka, uno de los ejemplos más sorprendentes y contundentes en cuanto a la interpretación de Heidegger sobre “*el ser para la muerte*”.

Román Opalka (1931), pintor francés de origen polaco, uno de los más reconocidos en el mundo, ubicado en una categoría de “*artistas totales*”, en su obra: *Opalka 1965 / 1—∞*, trabaja, *el tiempo*, mediante una secuencia de números, sonidos e imágenes para representar su paso. Este artista ha gastado más de la mitad de su vida en esta única obra que terminará sólo cuando él muera. Como parte de esta obra, Opalka realiza una secuencia de números pintados sobre un lienzo. El tamaño del lienzo, la altura y el estilo de los dígitos nunca cambia, la cuenta ha pasado ahora los cinco millones

de dígitos con más de 200 pinturas para las cuales utiliza un fondo gris porque considera que no es un color simbólico, ni emocional, ni tan siquiera un color. En 1972 decide gradualmente aligerar este fondo gris mediante la adición de un 1% más blanco con cada cuadro que él denomina *detalle* y espera llegar a pintar en blanco sobre blanco cuando llegue a 7.777.777 y aún con vida. (Instituto polaco de cultura; Artes Plásticas. Internet. http://www.culturapolaca.es/ya-demas/118,artes_plasticas.html Access: 1 de mayo de 2009).



Román Opalka. Proceso Opalka 1965 / 1—∞.

Además de la secuencia infinita de números, Opalka registra en audio el número en polaco, su lengua materna y fotografía su rostro al final de cada sesión de pintura. Texto, fotos y sonidos, son todos los elementos utilizados en estas instalaciones de tiempo.

Opalka utiliza este enfoque claro y simple para representar a la irreversibilidad del tiempo y la desaparición. El *ser-para-la muerte* de Heidegger. “Su obra es un intento de tomar una muestra infinita de muerte en el trabajo. Es un proceso interminable pero

medido en contra de su objetivo: el infinito, es como la *nada*, asevera Opalka: ‘El problema es que Somos y se acerca el *No Ser*’. La desesperada idea de dedicar toda la vida a la cuenta pictórica del 1 al infinito causa respeto, aunque recuerda, más la actitud filosófica del estoicismo que un tipo de expresión artística” (Instituto Polaco de cultura; Artes Plásticas. Internet.

http://www.culturapolaca.es/yademas/118,artes_plasticas.htm
| Access: 18 de mayo de 2009).

2.3. EL VACÍO COMO PRINCIPIO DEL SILENCIO

En la búsqueda de formas alternativas de entender el espacio habitable, resulta indispensable como estrategia resolutive comprender: ¿Por qué Oriente contrariamente a Occidente busca la *ausencia*, en tanto que Occidente busca las *presencias*?

2.3.1. El vacío en Occidente

“La palabra vacío proviene del latín *vacivus*, desprovisto de materia. La existencia del vacío es uno de los teoremas fundamentales en la concepción del espacio como continente de los objetos” (Abbagnano, 2004, entrada: vacío). Según Abbagnano, la noción de vacío sugiere un espacio carente de cuerpos y es el límite de estos. Así la noción de vacío involucra la noción de espacio y de materia, asevera este autor.

Desde la filosofía

“Para los primeros presocráticos, un *espacio vacío* ligado al espacio se relacionó con el *movimiento* y con el *cambio*. Para Parménides y los eléatas, el vacío se asimila al *no ser*, cuya existencia es contradictoria. Los pitagóricos sostuvieron que *existe el vacío* y que se introduce en los

cielos desde el aliento ilimitado que inhala también al vacío. El vacío define la naturaleza de las cosas y de los números como un *elemento separador* y delimitador de los términos sucesivos en una serie. Según Pitágoras el universo es uno y desde lo ilimitado son introducidos en él el *tiempo*, el *aliento* y el *vacío*, que distingue los emplazamientos de cada una de las cosas. Para los defensores del atomismo antiguo 'todo' estaría formado por *átomos* y *vacío*. El *vacío* sería el *intervalo entre átomos*, el que garantice su movilidad confundándose con el *espacio*. Los cuerpos serían agregados atómicos danzando en el espacio (vacío). La opinión científica y filosófica en Occidente se declara contraria al vacío. La principal referencia de esta opinión antivacuista fue dada por Aristóteles quien rechaza la noción de vacío por considerarla auto contradictoria: '*un lugar que no es lugar de ningún cuerpo*', generando el principio del *horror vacui*' (Cortés et al, 1996). Para Aristóteles:

“Puesto que hemos determinado lo que es el lugar y que el vacío, si existe, ha de ser un lugar desprovisto de cuerpo, y puesto que ya hemos dicho en qué sentido el lugar existe y en qué sentido no existe, es evidente entonces que el vacío no existe, ni como inseparable ni como separable; porque el 'vacío' no es un cuerpo, sino la extensión de un cuerpo” (Aristóteles: *La inexistencia del vacío* en: Cortés et al, 1996).

En base a este horror al vacío se dio el principio del — *horror vacui*—, en Occidente donde aún se mantiene la creencia, de que “*El Creador, no ha podido incluir el vacío — que es imperfección— en su creación*”, pese a experimentos que demostraban su presencia. (Cortés y Martínez, 1996, entrada: *horror vacui*). El debate entre *vacuismo* y *antivacuismo* fue arduo. Finalmente, vence la física de Newton que promueve la imagen cosmológica vigente hasta hoy: la de unos ‘*inmensos espacios vacíos entre los diversos cuerpos celestes*’. Junto a esa aceptación pragmática del vacío como realidad física, ha persistido la crítica del vacío desde el punto de vista de los principios filosóficos: un ejemplo es la refutación efectuada por Kant:

“Nada que exhiba un vacío o simplemente lo tolere como parte de la síntesis empírica puede entrar en la experiencia” (Kant en Cortés y Martínez, 1996).

Por esto, aseveran Cortés y Martínez, “se mantuvo por mucho tiempo la distinción entre *vacío físico*, entendido como *ausencia de masa* o de materia detectable, y *vacío metafísico*, identificado con *ausencia absoluta*, y considerado ‘*imposible*’. Hasta la física actual y la cosmología, el vacío ha sido asumido como *realidad* o componente de lo *real-físico*,

sin embargo la tradicional resistencia del pensamiento occidental al vacío sigue manifestándose en otras dimensiones. La filosofía se debate en el horror a su falta de fundamentos” (Cortés et al, 1996, entrada: vacío).

Desde la ciencia.

Con Newton la noción de *sustancia material* es sustituida por la noción de *masa*, de allí los filósofos se plantean la cuestión del carácter *real o no*, que es lo que nos interesa, independiente de la mente humana o no, de la materia y la sustancia. La física clásica, la astrofísica, la química, consideran, solamente, que la *materia* es la misma en todas partes, pero la *materialidad* es diferente (Cortés et al, 1996, entrada: vacío).

“Los diferentes grados de materialidad dependen directamente de las propiedades de *la energía del vacío en un punto dado* ya que la materia presupone la existencia de *fuerza o energía*. Como la idea de que la materia de un plano superior como la que supone el *vacío*, no es material para los planos inferiores, entonces se habla de *metafísica, inmaterialidad o espiritualidad*” (Cortés y Martínez, 1996, entrada: materia).

Visto desde la física, desde hace veinte años, el vacío

es el 74% de la composición general del universo. Hoy, de alguna manera, se acepta que el espacio y el tiempo son relativos y que el espacio puede estar vacío; sin embargo, en la física más reciente se habla de partículas emitidas por el vacío y que la emisión de partículas de un agujero negro la realiza el espacio vacío circundante; también se habla de que el vacío que por definición es ausencia de materia, emite materia, pero esta parte ya no suena muy coherente, nos explica Hawking. Esta es la famosa: *paradoja del vacío* (Hawking, 1988).

Según Hawking, el aspecto científico-experimental de la cuestión del espacio se centra básicamente en esta cuestión del vacío, así, la aceptación o no del vacío incide en un punto clave de la cuestión del espacio: a) Si se admite el vacío, quiere decirse que espacio y cuerpo son entidades distintas, que es aceptable una extensión libre de materia; b) Si no se admite el vacío, considerándolo una imposibilidad en sí misma, se refuerza la opinión de que espacio y cuerpo son entidades no separadas. “La segunda opción es, por ejemplo, la de Descartes al señalar la obligatoria correlación entre espacio y cuerpo; es lo que se afirma al caracterizar la materia como *res extensa*” (Hawking, 1988).

2.3.2. El vacío en Oriente

Desde el taoísmo chino

Una de las filosofías más importantes de la antigua China es el Taoísmo. Fundado por Lao-Tsé o Laozi (siglo VI a.C.) el *Taoísmo*⁶ tiene tres virtudes fundamentales que son: *paz, tranquilidad y silencio*. Su modelo es la naturaleza. El principio esencial es el *No-Hacer, wu-wet*, que no significa pasividad sino que propone realizar acciones no naturales. Es decir; “sugiere la *espontaneidad*, y deja que las cosas tomen su curso natural, que *fluyan*, sin forzar las acciones ni interferir en su desarrollo” (Morillas, 2003).

“Para Lao-Tsé, visto desde el *ser*, donde habita el hombre, el Tao es lo más escondido y oscuro, pero en sí mismo es pura luz, fuente de toda luminosidad y de toda posibilidad de manifestación. El Tao es vacío esencialmente y sólo en lo no cerrado, en lo no ocupado y abierto, es posible la irrupción de la luz. Es un regreso sin fin a la vacuidad (*wu wu*) originaria. El vacío es *principio, soporte y meta* de las manifestaciones fenoménicas. El ideal del sabio taoísta es el de reproducir en su interior la naturaleza del

⁶ *El Taoísmo*, surge cuando “Lao Tsé, quien ocupó un puesto importante en la corte del emperador, al ver tanta corrupción realizó un largo viaje al Oeste donde escribió un libro de sólo 5.000 palabras, allí propone un camino de salvación alejándose de todo lo sensorial y caminando hacia lo puro: el Tao. Esta metafísica de la *no-acción* originó toda clase de supersticiones y magias en busca del elixir de la vida eterna por lo cual ha sido casi desechado” (Morillas, 2003)

Tao, participar del vacío del Tao. Esto conlleva a la necesidad de alguna forma de purga intelectual como de un vaciado de la mente. (Morillas, 2003, p.387-391).

El Tao vacío es al mismo tiempo *ser* y *no-ser*. Es *ser* porque es lo más *real* y *origen* de todos los seres; es *no-ser* porque su *esencia vacía* nada puede tener de óptica. El vacío del Tao no es una *nada absoluta* o una *nada vacía* y estéril, sino fuente de fecundidad y lo que realmente existe, *la gran plenitud*, inagotable, de donde proviene toda la vida particular. La plenitud de la nada es *el gran principio*. El Tao es *omniabarcante*. Es la *matriz* del espacio y el tiempo” (Morillas, 2003, p.387-391).

Desde el hinduismo

La filosofía hindú por su parte, gira en torno a los Upanishad o ‘*comunicaciones secretas*’ del hinduismo. “En los Upanishad no existe una exposición sistemática ni una postura doctrinal única. La idea más importante es que existe una realidad inmutable, idéntica a la que subyace a la esencia del hombre” (Zaitegui, 2008, 176-229). El objetivo de esta filosofía es: “dirigir al hombre a la realización de esta identidad entre su propio espíritu o alma: *Atman*, y el espíritu del mundo: *Brahman*. El Brahman en filosofía Hindú es el *ser* occidental mientras que el Atman es la conciencia del alma” (León, 1980).

Bajo el nombre de *hinduismo* coexisten numerosas creencias, hay millones de divinidades pero todas ellas remiten al único *Brahma*. “Brahma es un concepto tan abstracto, incluso para los mismo hinduistas, que casi ha desaparecido de la religión para refugiarse en la filosofía” (Zaitegui, 2008: 178). A comienzos de la era cristiana, se hizo una serie de clasificaciones de las numerosas escuelas de pensamiento religioso o filosofías de salvación conocidas hasta esa época. Entre los principales sistemas según Zaitegui están:

1. El *nyaya*. Trata los métodos de la lógica y la composición del mundo. Se basa en cuatro métodos de conocimiento: la *percepción*, el *razonamiento*, la *analogía* y el *testimonio plausible*. Admiten el principio de la *causalidad* y estudian a fondo el análisis del razonamiento, lo cual les lleva al análisis silogístico de Aristóteles.

2. El *vaisheshica*. Esta escuela trata la cosmología. Se basa en la teoría de los cuatro elementos o sustancias materiales: *agua*, *tierra*, *fuego* y *aire*, de los que están compuestos todos los objetos; las inmateriales: el *espacio*, el *tiempo*, el *éter*, el *espíritu* y el *alma*.

3. El *samkhya*. Cree en el espíritu de la *causalidad* y en la *existencia eterna*. La materia sería indestructible.

4. El *vedanta*. Nacido de los *Upanishad*. Afirma que el

mundo exterior es *'irreal'*, sólo Brahma no lo es. Los objetos exteriores son subjetivos y el mundo entero es una *ilusión*. Los *Vedas* o *Saberes* son composiciones antiquísimas en forma de himnos revelados por el dios Brahma y conservadas por tradición oral hasta que un sabio las transcribió. Representan la historia de la cultura humana. Estos originaron muchas ideas de la antigüedad clásica.

5. El *yoga*. Enseña la forma mediante la cual el alma individual puede ser unificada con el alma universal, o sea Dios, para de esta manera lograr la total liberación de los deseos, los cuales son el origen del sufrimiento y el dolor, permitiendo volver a la naturaleza propia. A lo largo de la historia, ha habido un yoga budista, un yoga jaina, un yoga hinduista, y un yoga en el tantrismo de los shaktas.

Desde el budismo.

El budismo —doctrina no-teísta que consiste en un conjunto de normas de conducta— tanto como el jainismo, se gestaron en el hinduismo, según estos, “el *ser* y el *no-ser* son cualidades de las cosas temporales y cambiantes, según el punto desde las que se considere. La *materia* es *eterna* en su *sustancia*, pero sus formas son *efímeras*, de ahí su capacidad de ir cambiando” (Zaitegui, 2008, p.241).

“El brahmanismo⁷ y el budismo⁸, se basaban en la idea de la trasmigración eterna, que sólo puede ser detenida por la aniquilación de las pasiones. Según la doctrina o *dharma* de Buda, los *sentidos*, la *percepción*, el *deseo* y la *conciencia* son factores engañosos y todos ellos juntos producen la ‘ilusión temporal de una realidad permanente’. Lo verdaderamente constante e inmutable debe buscarse en otro sitio” (Zaitegui, 2008: 245).

“El budismo tiene un fin último: el Nirvana (en sánscrito: *extinción*), que trasciende los límites de la experiencia humana, es el resultado de la extinción de los deseos y de la eliminación de la conciencia de ser un individuo alcanzada mediante la meditación y la iluminación. ‘Tanto en el hinduismo, el jainismo y el budismo, el nirvana indica una

⁷ “*El Brahmanismo* hizo una distinción entre la literatura védica hasta los Upanishad y la literatura posterior: los Puranas, las Épicas, los Sutras y los Sastras. La literatura védica se clasifica como: *Shruti* o escuchada (revelada directamente), y *Smrti* o recordada (revelada indirectamente). *Shruti* está formada por los cuatro vedas y los Upanishad” (Zaitegui, 2008, p.183).

⁸ *El Budismo* nace por la necesidad de dar respuesta a los grandes interrogantes existenciales provocados por la caída de la antigua organización social. Interrogantes como: ¿Qué es el alma? ¿Cuál es el destino del hombre tras la muerte? ¿Por qué sufren los hombres de una manera, en apariencia, injustificada? ¿Puede evitarse el sufrimiento? ¿Cuál es el bien supremo y cómo se consigue?. La literatura del budismo es inagotable, sin embargo depende de dos tradiciones fundamentales: la septentrional y la meridional. (Zaitegui, 2008 p.136).

Todas las enseñanzas de Buda giran alrededor de las Cuatro Nobles Verdades: 1) La vida es sufrimiento. Para vivir hay que sufrir. 2) Todo el sufrimiento es causado por el deseo. El deseo nos priva de la felicidad. Conseguir lo que uno quiere no garantiza la felicidad. 3) El sufrimiento puede ser superado y la felicidad alcanzada dejando el deseo inútil. Este estado es llamado: *Nirvana*. 4) La Cuarta Noble Verdad es el sendero que conduce a la superación del sufrimiento. Este sendero es llamado el *Óctuple Noble Sendero*, y cubre cada aspecto de la vida: el intelectual, el ético, el económico y el psicológico. Contiene todo lo que una persona puede necesitar para llevar una vida buena y para desarrollarse espiritualmente. (Zaitegui, 2008, p.239).

liberación espiritual, tiene connotaciones de *quietud*, *serenidad y paz*” (Zaitegui: 249). “Buda redefinió el Nirvana en el proceso de meditación en el que se analiza el cuerpo y la mente como carentes de individualidad intrínseca. En este proceso existe un vacío de individualidad (*sunyata*) de todo lo presente en el cuerpo y mente del sujeto. Esta falta de individualidad es también común en todos los fenómenos del universo” (Zaitegui: 250).

“Todo lo que existe está relacionado y es interdependiente y la aparente pluralidad de individualidades es un carácter ilusorio de nuestra existencia. La ignorancia primordial de la verdadera naturaleza de la realidad, consiste en no experimentar *sunyata* (vacío) como la verdadera naturaleza de la misma. Cuando se alcanza este conocimiento, ocurre lo que se llama, el *despertar* en el budismo. Así, toda enseñanza sobre la naturaleza de la realidad, se desarrolla a fin de ayudar a comprender qué es esa vacuidad” (Zaitegui, 2008: 247).

Para Buda, nuestro sufrimiento como humanos radica en “el no entender que no existe un yo inmutable más que como ilusión de nuestra conciencia, pues nos aferramos a algo que no existe en la realidad, con miedo a asumir el cambio y lo temporal como lo que es” (Zaitegui, 2008: 246). Para el budismo el universo se concibe como una *realidad*

dada, cuya existencia no se intenta explicar ni investigar, pues sería pura especulación, asegura Zaitegui.

2.3.3. El vacío en la pintura de Oriente

El arte en Oriente no se concibe para el deleite o el placer contemplativos sino para encarnar lo divino y acercar al hombre a lo trascendental. La escultura la arquitectura, la pintura, incluso la música y la danza, nacieron junto a los ritos. La espontaneidad del trazo en la pintura que se obtiene sólo después de la práctica, la *simplicidad* y la valoración del *vacío*, enfatizan los aspectos compositivos de la obra. Este vacío es considerado como el *principio* y el *silencio* primordial, no es ni ausencia ni carencia sino una *enorme presencia*. Desde el punto de vista de Oriente, no existe ninguna ambigüedad entre el *ser* y el *existir*. El vacío es el lugar más allá del que *la nada* 'es' (Zaitegui, 2008: 210). La nada es entendida de este modo tanto por Hegel como por Heidegger.

Para el maestro Zen Eihei Dôgen (1200-154 Japón) "*Estudiar la Vía del Zen significa estudiarse a sí mismo. Estudiarse a sí mismo significa olvidarse a sí mismo. Olvidarse a sí mismo significa hacerse uno con todas las existencias*" (Docushô Villalva. El arte del olvido. Zen y

Pintura. *Requena 1999*. Internet. <http://dokushovillalba.blogspot.com/2009/03/el-arte-del-olvido.html> Acceso, 1 de mayo de 2010).

Según este maestro, la búsqueda filosófica se logra mediante la práctica de la pintura. Así, el pintor Zen busca representar la vacuidad: mientras occidente busca presencias para llenar su vacío, Oriente busca las ausencias, incluso desde la pintura. Según el maestro Eihei Dôgen, si nos detenemos en la belleza del detalle, el resto parecerá demasiado feo; y, *demasiado es el origen* de todas las perturbaciones. Es por ello que la *simplicidad* y el *vacío* deben ser protegidos.

El lenguaje pictórico chino se fundamenta en una milenaria tradición de un extremo refinamiento, donde pintura, poesía, filosofía y mística, constituyen una sola y misma cosa. De ninguna manera es fruto de la improvisación. La inmediatez del pensamiento se corresponde con la ejecución del trazo y ahí se unen poesía y pintura con la filosofía. La pintura es una prolongación de la búsqueda filosófica más no un fin plástico. Si bien la pintura Zen no existe como tal, se tiende a identificar este estilo con la obra de los artistas más gestuales.



Zao Wou ki aguada 2003. influencia de Occidente en la pintura de Oriente.

Al contemplar una pintura china, a un espectador occidental, consciente de las aparentes contradicciones de esta tradición, se le dificulta hallar dicho *vacío*, pero es difícil no conmoverse ante la sutileza y movilidad de sus manchas. Las formas siempre están integradas armoniosamente en un conjunto que *desdibuja sus límites*. Sólo un ojo adiestrado es capaz de diferenciar el vacío del blanco de infinitos matices, del negro opaco. El vacío ocupa a menudo más de la mitad de la composición y permite transiciones discontinuas entre la tierra, el cielo, la niebla y el agua.

A pesar de la fuerte influencia en Occidente y el importante lugar que ocupa en el Asia oriental, el arte producido directamente desde la “meditación del budismo” en nuestro medio es escasamente difundido, y de una manera errónea, a pesar de ello, estamos convencidos de un día

llegará a ocupar su lugar correspondiente en la Historia del Arte Universal.

2.3.4. El vacío en el arte de Occidente

“Como concepto o como forma, en el siglo XX, el vacío determina toda una estética en el arte de Occidente” (Matute, 2008). Son muchos los artistas que conmovidos por la promesa de renovación de las filosofías orientales, incorporaron directamente estos conceptos en su obra (Miró, Tapies, Tobey), mientras otros, transformaron imágenes orientales originando nuevas direcciones, tal es el caso la pintura y la arquitectura minimalista que poco o nada tenía que ver con dichas filosofías (Klein, Malevich, Cage, Glass), asevera Matute.

El budismo afectó la relación hombre-naturaleza, a partir de la naturaleza como realidad activa se produjo el Ars Povera y el Land Art. “Hubo una fuerte influencia de las filosofías orientales desde los años 40, tanto en la Abstracción Americana como en el Expresionismo e Informalismo europeo que proviene, en gran medida, de los pintores chinos Ipin y el Grupo Bunjin-Ga” (Matute, 2008). Si se mira de cerca la historia del arte contemporáneo, se encontrarán numerosas obras que, “consciente o

inconscientemente, utilizan técnicas y estrategias de *reducción, ocultamiento, vaciamiento, silenciamiento, desvanecimiento*, pero con una ceguera profunda hacia la *nada*” (Hernández, 2003). En este sentido, encontramos trabajos de artistas como: Santiago Sierra (Madrid: 1966), Mona Hatum (Líbano: 1952) o Martín Creed (Wakefield: 1968). Bajo el mismo tema: *el vacío*, pero con una connotación opuesta⁹, —el punto de vista que nos interesa—, encontramos artistas como Rachel Whiteread (Londres: 1963), Alfredo Jaar (Santiago de Chile: 1956), Cy Twombly (Lexington-Virginia: 1928) o Román Opalka (Hocquincourt: 1931).

Desde el punto de vista de la “*ceguera hacia la nada*”, en correspondencia con el ensayo de Hernández (2003): “*(La) Nada para Ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo*”, encontramos la obra de Sierra: “*Muro cerrando un espacio*”. Este artista español radicado en México, para el pabellón español de la Bienal de Venecia, en el año 2003, tapia mediante un muro la puerta de entrada al pabellón español al que sólo era posible acceder por una puerta trasera previa acreditación de nacionalidad española. Los españoles que conseguían entrar no encontraban *nada* especial. El pabellón estaba *vacío*.

⁹ Este punto analizaremos con mayor detenimiento en el capítulo tercero, en la parte correspondiente a la Completitud.

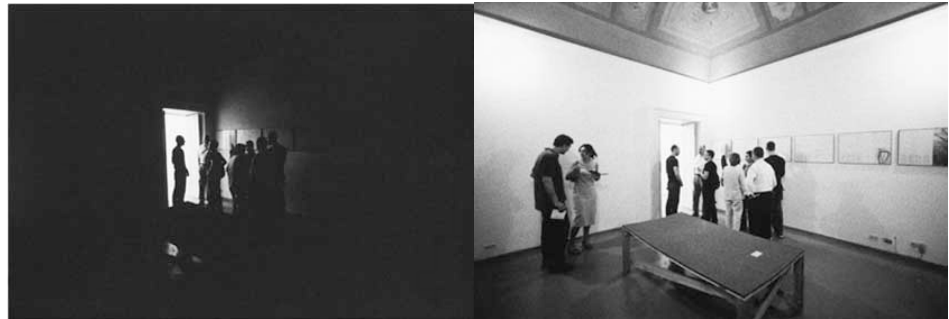
Bajo la misma inclinación, pero con un impulso diferente, encontramos la obra de Martín Creed. “*Trabajo No. 127: The lights Going on and Off*”. Esta es la primera de una serie de instalaciones por las cuales en 2001, obtuvo el Premio Turner de las artes plásticas inglesas otorgado por la Tate Gallery. Para este controversial trabajo, considerado por los medios como “excepcionalmente raro”, Creed exhibe una habitación *vacía* con tubos de neón ubicados en el techo, parpadeando cada treinta segundos, iluminando y oscureciendo el espacio.

Estas dos obras, “a pesar de obedecer al mismo impulso creativo, no son de ninguna manera comparables. Tienen alguna relación en cuanto al *inconsciente óptico* que las une: una inclinación a no mostrar nada al ojo, un cierto: *nadaísmo escópico*” (Hernández 2003). Mientras que la obra de Creed podría considerarse “una reflexión sobre la institución y el espacio expositivo que juega con los elementos clásicos y tradicionales de la exposición y la pedestalización” (Hernández, 2003), la obra de Sierra está creada desde una perspectiva política, según el mismo Hernández: “lo que importa es la idea de crítica a la condición fronteriza del hombre contemporáneo, en particular la inmigración y el modo en que las fronteras son muros infranqueables para llegar a ... nada”. Detrás de esa

infranqueabilidad, según Hernández, “sólo se encuentra el vacío de la mentira, la inconsistencia sobre la que se funda nuestra sociedad”.



Santiago Sierra 2003. *Muro cerrando un espacio*.
Obtenido el 21 de febrero desde:
http://www.santiago-sierra.com/200303_1024.php



Martín Creed 1995. *The lights Going on and Off*. Obtenido el 21 de febrero desde:
<http://www.martincreed.com/site/words/work-no-227-the-lights-going-on-and-off>.

Estas dos obras que se muestran como un *lugar vacío* donde no hay *nada para ver*, son los ejemplos actuales más significativos sobre las reflexiones en torno a la nada y el vacío. Sin embargo a lo largo del siglo XX encontramos numerosos ejemplos de obras que juegan en torno a temas

como: el *reduccionismo* o *minimización*, la retórica de la *ocultación*, la *desmaterialización* o *in-materialización* o la *desaparición* del objeto. Así, siguiendo a Hernández podemos nombrar artistas como:

Alphonse Allais: quien crea uno de los primeros monocromos del arte contemporáneos: “*Combate de negros en una cueva durante la noche*”. Duchamp: vacía de significado el objeto u oculta objetos (“*Un ruido secreto* 1916”). Malevich: vacía de pintura la pintura; crea un vacío; vacía para crear. Carl André: adelgaza al máximo la superficie de la estructura rompiendo la lógica del monumento mimetizando la obra. Santiago Sierra: utiliza estrategias de doble ocultamiento. John Baldessari: cierra una galería de arte con motivo de la inauguración: ‘*Cerrado por inauguración de exposición*’. Daniel Buren y Vito Acconci: esconden sus obras en lugares insospechados. Lucy Lippard: marca un período al dar el paso del arte objetual al arte del concepto. Giovanni Papini: evapora la obra con sus esculturas de humo (al igual que Robert Morris, el famoso *Aire de París* de Duchamp o las *arquitecturas de aire* de Yves Klein). Robert Rauschenberg y Ana Mendieta: hacen que el proceso y lo efímero borren poco a poco las huellas de lo visible. Wajkman: desarrolla monumentos a la ausencia sin mostrar nada para ver. Todos estos artistas, analiza Navarro,

desarrollan “obras deícticas, que expresan la nada mediante *nada*, la ausencia por medio de la *ausencia*. Aquí no se ve nada. Aparece la Nihilidad en su significado primordial: la *nada del ser*, o del *ser* que deja de ser” (Hernández, 2003).

Uno de los más polémicos ejemplos al respecto, es la obra John Cage (New York, 1912-1992), quien aprendió del hinduismo que: *“El significado esencial del silencio es la pérdida de atención, el silencio no es acústico, es un cambio de mentalidad. El silencio es solamente el abandono de la intención de oír”* (Cage en: Pardo, 2002). Su trabajo según Pardo, se volvió una exploración de la *“no-intención”* y de la *“continuidad, no-continuidad”*. Según Cage, la música se determina para el oyente en el momento en que presta atención a ella y se consume en el momento en que distrae su atención de ella. Pues el sonido es continuo. Se escucha el silencio por la manera en que se atiende al sonido pero se podría también escuchar el sonido que continua en función del silencio que le precede. Así, indica Pardo, el silencio en la obra de Cage se convierte en una pausa cargada de intención.

Cage dice querer que en su música suene el sonido como forma universal: como silencio del mundo. Sin embargo lo que obtiene, según Jameson, es una *‘fragmentación esquizofrénica’*. Lacan describe la esquizofrenia como “una

ruptura en la cadena de significantes, o sea, en la serie sintagmática intervenculada de significantes que constituye una expresión o un mensaje” (Jameson 1991). Así el mensaje se genera en el movimiento de significante a significante: lo que denominamos significado; cuando esta relación se rompe, presenciamos la esquizofrenia en forma de desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí, una serie de presentes puros y desconectados del tiempo. Sin embargo, señala Jameson, “Cage al igual que Ashbey, Sollers, R. Wilson, I. Reed, M. Snow, Warhol o Beckett, no son esquizofrénicos en un sentido clínico de la esquizofrénico” (Jameson 1991).

En la música de Cage, explica Jameson, en una serie de sonidos materiales, sigue un silencio tan intolerable que quien escucha no puede imaginar que surja otro acorde sonoro, y tampoco puede recordar lo suficiente el acorde previo como para establecer una conexión con el próximo, si es que llega a producirse. “Esta discontinuidad como estética fundamental, al generalizarse como estilo cultural, pasa, de un contenido mórbido de esquizofrenia a instantes más alegres, a la euforia, a los afectos previos de la ansiedad y la alienación” (Jameson 1991). Aspectos evidentemente contrapuestos a los principios básicos del budismo y nuestra búsqueda del vacío y el silencio.

2.4. PRIMERA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE SILENCIO

Fenomenología comparada entre las nociones básicas (espacio, vacío, ser y nada) entre Oriente y Occidente.

La idea de '*espacio vacío*' ha llevado veinte y cuatro siglos de discusión y sigue resistiéndose a ser entendida. En este intento de entender y reflexionar sobre el vacío desde la ciencia, la filosofía y la metafísica, como un modo de hablar del silencio, hemos llegado a algunas conclusiones:

2.4.1. Desde la ciencia

El universo, ese *algo* que surgió de la *nada*, a su vez, está conformado por apenas un 4% de *materia*, es decir todo aquello que está conformado por átomos (galaxias, planetas, estrellas, etc.) y el 96% restante conformado por *materia oscura* y *energía oscura* o *energía de la nada*, desconocidos, sin embargo reales. Así, el silencio estaría más allá de estos límites pues como dijimos: los límites de lo real no terminan donde termina mi conocimiento, sino donde efectivamente termina lo real. Como la materia ha sido la más explotada en

la arquitectura, una vez más, la *nada* en sus nociones de *vacío* y *silencio*, tiene que empezar a ser *re-valorada*.

En general, la materia comprende el 4% de la composición del Universo, es aquello de lo que están hechas las cosas, tanto físicas como no físicas; por ejemplo, el tema de que trata un libro. Si bien es cierto que nosotros estamos en ese 4% lo hemos sobrevalorado ya que en la constitución misma del Universo, el vacío es mucho más importante, tiene un peso notablemente mayor, eso significa que en las construcciones arquitectónicas estos deberían tener una jerarquía sin que ello signifique caer en un minimalismo vacío, más bien significa revalorar el espacio vacío.

Podríamos afirmar desde la ciencia que *la realidad fundamental* es una emanación de vacío. En la búsqueda de los componentes de la naturaleza, el vacío ha ido ganando protagonismo mientras que Dios ha ido perdiéndolo. Al conocer la distribución de *la energía de la nada*, los astrónomos concluyen cual será exactamente el destino final del Universo. De aquí que, según las últimas declaraciones de Hawking en su libro '*The Grand Design*' (*El gran Diseño*) "no fue necesario un Dios para la creación del Universo". Hawking en este libro declara que es posible que el universo haya salido de la *nada* (BBC: *El universo se expande ilimitadamente*. Internet. www.bbc.co.uk/mundo/cien

cia_tecnologia/2010/08/100820_uniervo_se_expande_ilimitadamente_pl.shtml Acceso: 14 de mayo de 2010).

Es así que, retomando a Alexander Filipenko, podemos decir que “todos los procesos como el amor o la belleza, comenzaron hace 14 mil millones de años, cuando aparece la primera luz en el universo. El Big-Bang nos dio todo lo que tenemos alrededor, y todo nació en el instante mismo de la creación”.

El vacío ya no es sólo un componente de la *realidad*, de la *materia*, (del *no-vacío*), la ciencia ha demostrado una profunda relación entre materia y el vacío. Según Contreras Radovic “hoy se entiende que el vacío es, por simple casualidad, una fluctuación de partículas-antipartículas de medida nula. Entendido de esta manera, el vacío se confunde con el substrato subyacente a la manifestación de la realidad”. De este modo el vacío “físicamente es la más potente forma energética, crea y destruye partículas materiales. El vacío es tan material y conmensurable como la luna o el ser humano” (Contreras, 2004).

Podemos decir que: “de la misma manera que no se puede hablar de los fenómenos del universo sin las nociones de espacio y de tiempo, en relatividad general no tiene sentido hablar del espacio y del tiempo fuera de los límites del universo” (Hawking 1988). Esto, no necesariamente

afecta nuestro modo de vida, ni siquiera nos interesa, anota Hawking, excepto a unos cuantos que han buscado incesantemente un conocimiento del orden subyacente de la realidad, una descripción completa del universo en el que vivimos.

Pero mientras el vacío puede ser pesado, medido, resuelto en sus elementos constitutivos, calculado y expresado en una fórmula, la *nada* no ha podido definirse, pero sí expresarse. Cualquier expresión de la nada es contradictoria porque nos muestra lo in mostrable.

2.4.2. Desde la lógica

“Al vacío absoluto no se puede llegar. Vacío es lo absoluto. Es el plano donde descansan todas las manifestaciones, todas las verdaderas filosofías cosmológicas y cosmogónicas” (Contreras, 2004: 119). Según Contreras: “El vacío verdadero no está vacío de lo que excluye, sino que también lo incluye y hasta se identifica con él: es el *vacío pleno*, o *lleno* (la plenitud del vacío)”. Entender esta paradoja es llegar al Nirvana.

El vacío en el budismo comporta implicaciones relevantes en el plano lógico. El vacío se define como su completa negación:

A (vacío), B (presencia)

A no es B y necesaria y complementariamente es B

1) $A \neq B$ ó, un hombre no es una mujer

2) $A = B$ ó, un hombre es un hombre

3) $A \neq B, \diamond \cdot \diamond B$ ó, un hombre no es mujer en la medida
en que necesaria y
complementariamente es mujer.

Un hombre no es mujer en la medida en
que es mujer.

Un hombre no es mujer en la medida en
que no es mujer.

Así tenemos que un hombre y una mujer son iguales en resolución, pero diferentes en procedimiento; ó, que A (vacío) y B (presencia) son iguales en resolución, pero diferentes en procedimiento. Entonces, para entender la paradoja del vacío, ayudados de la lógica podemos decir:

A no es B en la medida en que es B

A no es B en la medida en que no es B

2.4.3. Desde el espacio arquitectónico

Por doquier
lo lleno constituye lo visible de la estructura,
pero el vacío estructura su uso.
(Cheng, François en: *Vacío y Plenitud.*
Historia de la pintura China).

La noción de vacío aparece en numerosos *sutras* y comentarios budistas y ocupa una posición central en el taoísmo. El pensamiento místico-poético de Oriente es en muchos aspectos un pensamiento del vacío. Mientras que en Oriente, como pervivencia del *horror vacui*, el sujeto teme y aborrece su vacío. Esto lleva el espacio arquitectónico a todo tipo de capricho irreflexivo, a olvidar el espacio que hay entre las cosas, a *optimizar el espacio*, olvidando que es en el espacio vacío donde suceden los fenómenos y reciben un significado de nosotros.

Según el tan mencionado capítulo 11 del Tao te King: *La riqueza y lo valioso*, para Lao-Zi, “El uso de un recipiente coincide con su *no-ser*. Lo que “es” sirve de posesión, lo que no-es sirve de obra.” (Contreras, 2004). Mientras en Oriente se venera el misterio, en occidente se intenta enmascararlo. Mientras en Oriente el vacío es la razón fundamental por la cual un objeto es construido, en Occidente es negado, preferimos la posesión. El no entender la diferencia entre la riqueza y lo valioso lo que nos ha lleva a saturar el espacio.

2.4.4. Desde la filosofía oriental y la metafísica

Como es bien sabido, Einstein sostiene que la única religión compatible con la ciencia contemporánea es el budismo. El budismo sostiene que en el vacío no hay creador, pero si una infinidad de fuerzas creativas.

En Oriente la nada (o el vacío), pertenece al ser como plenitud del ser. Según el Taoísmo “El ser y la nada se originan mutuamente”. Uno es o llega a ser solamente por medio del otro. El budismo mahayana, particularmente con el Zen, puede presentarse como una filosofía de la nada. El budismo considera *infel* al hombre arrojado en la pura practicalidad de la vida, perdido en los entes. Antiguos textos budistas y taoístas expresan: “*La nada es todo, y todo es la nada llevada a su plenitud*”.

En Oriente la realidad se funde con el vacío. Así el que discute el vacío de las cosas, discute la presencia mundana de estas. Este es *el principio de la vacuidad* donde el conocimiento verdadero de la realidad reside en el vacío que puede alcanzarse en el *desprendimiento*, es decir, en un pensamiento *sin signos, sin significados*, al que no mueve ninguna inclinación, ningún fin, y, en definitiva, *nada*.

Para el budismo, en concordancia con Nietzsche, la

nada auténtica del Nirvana es la plenitud de la realidad. Una nada vacía es la negación del mundo. Es así que para quien es claro el vacío, todo se vuelve claro y que: *“En la conciencia sí puede surgir de la nada algo”*. Podemos añadir que *“la nada separada del ser no es verdadera nada”* y que esta *“nada creadora”* se muestra en el constante surgimiento del ser a partir del *no-ser*. Que *“la nada se revela de la realidad entera”* (Morillas 2003). Hay por tanto una nada verdadera: la *“nada absoluta”* que no es *relativa* al ser, sino una suerte de actividad que envuelve tanto al ser como al *no-ser*.

Heidegger repite la pregunta: “Porqué hay algo y no más bien nada”. Para él ser no es nada óntico y, en ese sentido, es nada. *“La nada es la característica del ser”* y, *“Ser y nada: lo mismo”*, sostiene. Dice además que, “la nada pertenece al esenciarse mismo (del ser)”. La nada hace resaltar el contraste entre el ser y el ente pues según él, el ser no es lo mismo que un ente. Para Heidegger, *“El vacío del ser, jamás lo puede llenar la plenitud de los entes”*. *“El vacío es lo mismo que la nada, es decir, eso que se esencia y que intentamos pensar como lo otro de todo lo que está presente o ausente”*. Así, el vacío es el nombre más relevante para lo que queremos decir con la palabra ser.

También para Hegel: *“El puro ser y la pura nada son lo*

mismo". Estas palabras son tomadas del pensamiento oriental: donde *"la nada o el vacío es el principio absoluto"*.

2.4.5. Relación Parménides y Upanishad

En los inicios del pensamiento antiguo la noción de la nada va aparejada con la negación del *ser*, es decir, con lo que *no* es. Parménides lo formula así en la vía de la verdad de su poema: *"En tanto que el no ser, no es, la nada, entendida en este sentido, no puede ni decirse ni pensarse"*.

En los Upanishad hay el *Brahman* y *Atman*. El *Brahman* en filosofía Hindú es el *ser* mientras que el *Atman* es la *conciencia del alma*. *Brahman* en Parménides es el *ser* y el *Atman* es algo así como el *ente*. *Brahman* se divide en sol y luna que son los opuestos. El sol es la máxima instancia de los astros del día, el *Braman* máxima instancia de los astros de la noche. Según León (1980), esta complementariedad dialéctica es la base para la proposición de la filosofía Hegeliana sobre el *ser* y la *nada*. Desde esta raíz es desde donde se puede ver más claramente los intereses de ambas filosofías por la indagación del silencio místico y del silencio metafísico.

Según la filosofía hindú "el *Brahman* es *Atman* y son *Ser*, es decir que el *Brahman* y el *Atman* son uno. Aquello que le da la cualidad del *ser* es el *Atman* y eso eres tú. Esto

significa que sin el Atman nosotros no podemos ser, y solo podemos ser a partir del Braman” (León, 1980). De este modo, comprobamos la íntima relación —o influencia dada la cronología de estas dos filosofías— entre la visión de Occidente y la visión de Oriente. Resumiendo tenemos que:

1. *“Las cosas del mundo nacen del ser. El ser nace del no-ser”* (Laozi: *Dao-de-jing*. p. 86).

2. *“Ser y nada: lo mismo”* (Heidegger: *Was its Metaphysik?* p. 48).

3. *“La nada es aquello que se distingue de todo ente y que llamamos ser”* (Heidegger, *Was its Metaphysik?* 48).

4. *“El vacío es el nombre eminente para lo que se quiera decir con la palabra ser”* (Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*.. 108).

5. *“El vacío es el principio primordial para el silencio”* (Laozi: *Dao-de-jing*. 86).

De este modo:

6. También la nada nace del no-ser.

7. La nada y el ser son diferentes del ente.

Por lo tanto:

8. Ser = Nada = Vacío = Silencio

Queda entonces puesto de manifiesto que la cuestión heideggeriana se asienta sobre la cuestión místico-metafísica

de Hegel, la cual a su vez toma como referencia el pensamiento oriental y la mística de Meister Eckhart, la que en definitiva toma sus presupuestos del Aquinate (Santo Tomás de Aquino). De allí que la equivalencia Ser = Nada = Vacío = Silencio, resulta natural y necesaria desde la perspectiva histórico sistemática.

2.5. IMPLICACIONES PSICOINTENCIONALES A LA LUZ DE GRICE, SAUSSURE Y SEARLE

2.5.1. El Silencio como lenguaje

Tanto en el campo de la comunicación lingüística como en otros campos, el estudio del silencio no ha sido profundizado sobre todo porque la palabra es considerada como la base de la comunicación humana, por el supuesto de que: *“sólo los humanos pueden comunicarse con los humanos, no con nuestro medio ambiente”* (Mateu, 2001) y es en nuestro medio ambiente donde actuaremos. Es por ello que, considerando: 1) la realidad y lo real como un ente —ya que el “ser” habla a través del “ente”—, y; 2) que Dios ha muerto y solo hay lo que existe en el ente —real, imaginario, presencial, aparente, etc.—, trabajaremos desde el vacío como una de las formas de hablar del silencio.

Cabe señalar que el silencio puede hacerse patente tanto en lo presencial como en lo no presencial, en el ruido o en la ausencia de ruidos, pero todavía no somos capaces de formalizar un lenguaje decible, pasará mucho tiempo antes de hacerlo. Sin embargo, podemos intuir que existe ese lenguaje y a partir de esas “intuiciones” podemos armar

estrategias para que el silencio sea decible. Retomando lo dicho:

1. Ser=Nada=Vacío=Silencio
2. El silencio es el otro nombre para el ser y la nada.
3. El silencio es el lenguaje auténtico del ser.
4. El vacío es el principio primordial para el silencio.

Si decimos que “el silencio es el lenguaje auténtico del ser” y que “el vacío es el principio del silencio”, para hacer decible lo indecible haremos las consideraciones siguientes:

1. Sabemos que existe un lenguaje para hacer decible lo indecible.
2. Intuimos que ese lenguaje tiene una estructura.
3. Intuimos que esa estructura es similar y dada a otros lenguajes conocidos. Esto no significa que sea igual a otros lenguajes
4. Asumimos que no nos interesa formalizar la estructura pero utilizamos esa estructura dada para estrategias como el vacío.

Borges manifiesta, en *El Aleph*, según mencionamos en el capítulo anterior, que aún no ha encontrado un lenguaje decible para contener en palabras la ciudad está en él como un poema, tampoco nosotros tenemos las palabras pero queremos demostrar que podemos transmitir un mensaje de silencio mediante un *signo*. Este signo permitirá comunicar dicho mensaje, hacer decible lo indecible mediante el *vacío*.

Para esto partimos de la afirmación de que *toda obra de arte puede ser leída como un signo*, es así que una vez desarrollada la *idea*, el *fundamento* y su respectiva *teorización*, daremos consistencia al signo —mediante el cual se representará esta idea de *vacío*—, lo significaremos de una manera intencional apoyados en la semiología.

2.5.2. Significar. Semiología – lingüística

La semiología según Saussure es entendida como “*la ciencia que estudia la vida de los signos, (podemos ver que un signo tiene nacimiento y muerte), en el seno de la vida social y esta debe aceptarlo*”. A partir de esta definición, siguiendo a Saussure, haremos las siguientes consideraciones:

1. Que toda la realidad es un símbolo.
2. Que el símbolo es parte del signo.
3. Que el signo es todo aquello que está dentro de un lenguaje donde todo es comprobable
4. Que todo lenguaje es un sistema.
5. Que un sistema es un conjunto de cosas que se interrelacionan.

Para Saussure, todo signo es de orden social, afecta al mundo, le interesa ante todo afectar a la sociedad, es intencional e independiente de los juicios de valor. Para los humanos, todo en el mundo podría ser considerado como un símbolo debido a que se asocia con otros que son su significado. Así, si el signo no logra ninguna afectación (intención para la cual fue creado), es un mal signo, asegura Saussure. Un signo tiene un concepto (ideación) y una imagen acústica (todo lo que digo). Un signo también tiene un significado y un significante. Sin embargo, una misma imagen acústica (significante), puede tener conceptos diferentes (significado), como indica Lewis Carroll (Carroll en: Vélez, 2008a):

“Hay gloria para ti”

“No sé qué quieres decir por gloria”. Dijo Alicia.

Humpty Dumpty sonrió socarronamente. “Por supuesto no lo sabrás hasta que te lo diga. Quise decir: Hay un argumento lindo y fuerte para ti”.

“Pero la gloria no significa un argumento lindo y fuerte”, objetó Alicia.

Cuando uso la palabra, dijo Humpty, en un tono xx “significa justo lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos”.

“El problema es, dijo Alicia, si puedes hacer que las palabras signifiquen muchas cosas diferentes”.

“El problema es, dijo Humpty Dumpty, quién es el que manda, eso es todo”.

Lewis Carroll 1865: Alice`s Adventures in Wonderland

Dado que una misma imagen acústica puede tener conceptos diferentes, es decir connotaciones diferentes, Saussure enfatizó la arbitrariedad del signo como el primer principio de la semiótica. (Vélez, 2008a). Tal es el caso de la connotación del vocablo “silencio”, que no es ni puede ser registrada por los diccionarios. En muchas ocasiones la significación connotativa se interpone, incluso se opone a la

denotación de “silencio” o significado objetivo. Es por ello que se vuelve ineludible significar el signo teniendo presente todas las creencias sobre este. De acuerdo con Grice en su texto: “*Significar*” respecto del significado, su teoría puede resumirse como sigue:

“Para que *x* signifique NN algo, *x* debe tener una tendencia a producir alguna actitud (cognoscitiva o de otro tipo) en una audiencia y, en el caso del hablante, una *tendencia* a ser producida mediante esa *actitud*. Tales tendencias dependen de un elaborado proceso de condicionamiento considerando el uso del signo en la comunicación. Pero para que *x* signifique NN algo, no sólo debe haber sido expresado con la intención de producir cierta *creencia*, sino también el hablante debe haber intentado que una *audiencia* reconozca la *intención* que está detrás de la expresión”. (Grice, 1957: 5/8).

Así, el objetivo de la propuesta siguiendo a Grice es, deliberada y abiertamente hacer que alguien sepa” y “decirlo”, más no “hacer que alguien piense que” y “decirlo”.

En términos de Grice: para que *A* signifique algo mediante *x*: *A* debe tener la intención de producir una creencia en un público mediante *x* y debe también tener la intención de que su expresión sea reconocida con esa

intención. Pero esas intenciones no son independientes. A tiene la intención de que el reconocimiento cumpla con su papel de producir la creencia, y si no lo hace, asevera este autor, algo debe haber resultado mal para satisfacer las intenciones de A. (Grice, 1957: 5/8).

2.5.3. La intencionalidad

Para Searle en su libro *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind* (1983), “la ‘intencionalidad’ es un término filosófico que quiere decir algo así como ‘lo referente a’”. Captura la relación entre los estados mentales o significados y sus objetos asociados, como serían por ejemplo, las *creencias* o las palabras escritas y los objetos a que se refieren. Autores como Strawson, Peirce, y Grice, en oposición consideran que la intencionalidad que se manifiesta en los hechos presupone una *‘intencionalidad mental y una actividad o función del espíritu, concebido de una forma más o menos materialista’*. Esto significa que la intencionalidad puede ser observada, leída y formalizada en algún grado y modo” (Vélez, 2008a).

De esto podemos decir que toda obra de arte, dada su naturaleza psicointencional, posee y manifiesta una determinada orientación hacia el mundo o un individuo en particular. Esto significa, que una obra puede tener un

referente concreto o abstracto, y que este referente puede ser uno o múltiple. El significado otorgado al referente es atribuido, arbitrariamente, por el artista; de esta manera el significado está sujeto a la intencionalidad del artista, como lo grafica Carrol, por lo que este depende de la configuración de ésta intencionalidad. Así, podemos decir que, el significado, en cuanto intencional existe *intencionalmente* en la conciencia (aspecto ontológico) y de que en cuanto se dirige a lo concreto se evidencia lo real de sí (aspecto psicológico y epistemológico).

2.5.4. El Silencio como lenguaje auténtico del Ser

En Oriente, “el silencio es el lugar más allá del que nada es”. El Tao engendra y el Dharma origina dependientemente moviéndose en silencio y su armonía habla en silencio al hombre. La idea de Heidegger de que el silencio es el lenguaje auténtico del ser, coincide con la postura del Tao-Te-King. El Tao: inefable, innominado, indeterminado, amorfo, confuso, caótico; es el que origina la realidad, diferente de los entes o cosas y vacío en su engendrar, todo ello lo hace silenciosamente. El camino del habla del Tao es el camino del silencio, y en el silencio, según las filosofías orientales, no hay posibilidad de error.

Sobre el silencio en Occidente, podemos decir que han habido períodos en los que se ha tratado de ocultarlo más que en otros y que desde Hegel ya han sido destapados, como el *ser* de Parménides, profundamente relacionado con el Braman y el Atman del que se habla en los Upanishad. Podemos decir también que todo está “Inter –relacionado”, forma un *todo*, en el que todas las cosas aprenden unas de otras y se sobrealimentan, como los conceptos que circulan de unos ámbitos a otros: de la ciencia a la poesía, de la religión a la filosofía, o de las imágenes a los conceptos. De aquí hemos sacado las conclusiones que nos llevarán a vía de hacer decible lo indecible:

Si “el Silencio es el otro nombre para el Ser y la Nada”. Según anotamos arriba, tanto para Hegel como para el budismo: “*El puro ser y la pura nada son lo mismo*”. Estas palabras son tomadas del pensamiento budista: donde “la nada o el vacío es el principio absoluto”.

Y, si “El Silencio es el auténtico lenguaje del Ser”. Entonces tiene sentido tomar los textos de Hegel con los que iniciamos en esta primera parte. Si reemplazamos por el principio de transitividad la palabra *ser* por la palabra *silencio* tendremos finalmente una definición propia de *Silencio*:

Silencio

Silencio, puro silencio —sin ninguna otra determinación. En su inmediación indeterminada es igual sólo a sí mismo, y tampoco es desigual frente a otro; no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia lo exterior. Por vía de alguna determinación o contenido, que se diferenciara en él, o por cuyo medio fuese puesto como diferente de otro, no sería conservado en su pureza. Es la pura indeterminación y el puro vacío—. No hay nada en él que uno pueda pensar o intuir, si puede aquí hablarse de intuir; o bien es él sólo este puro, vacío intuir en sí mismo. Tampoco hay nada en él que uno pueda pensar, o bien éste es un igualmente sólo un pensar vacío. El silencio, lo inmediato, lo indeterminado, es en realidad la nada, ni más ni menos que la nada (Verónica Luna [Equivalencia del ser = silencio en: Hegel, 1968: 77-7])

2.5.5. Relación de implicancia y complementariedad entre el ser y el ente en Hegel

Hegel piensa el *ser* “*no* como lo más genérico, sino como lo más inmediato, lo que simplemente se piensa sin compararlo con nada. “Es ‘*la primera de las determinaciones de la realidad*’, o del ‘*todo*’ o del ‘*pensamiento de la realidad*’, y se concibe como lo que todavía *no es nada* y tiene que *devenir algo*” (Cortés et al).

El *Ser* (con mayúsculas) en Hegel es indistinguible, impensable, indeterminable, indiscutible, es el vacío puro, en definitiva, nada (Hegel, 1812-1816/1968: 77-7). Entre los *entes* tampoco hay posibilidad de diálogo. Pero el *Ser* necesita ser distinguido, determinado, intuido, pensado. Entonces lo hace a través del *ente*. El *ente* para Hegel es pensamiento, es todo aquello que nosotros podamos concebir en la realidad. Es así que el silencio se hará patente en la obra a través del *vacío* (lo opuesto de lo lleno) a través del *ser* (con minúsculas).

Es en este sentido que el *Ser* afecta al *ente* puesto que lo necesita para hacerse patente, para *decir*. El *ser* y el *ente* se complementan mutuamente, no existe el uno sin el otro. El *ser* y el *ente* son *diferentes* (la diferencia ontológica de Heidegger que busca la comprensión del '*ser del ente*'). De aquí que la metafísica se encarga del estudio de los problemas fundamentales del *ser*, y la ontología estudia la realidad del *ente* y el *ente* es una configuración de *espacio* y *tiempo*.

Por otro lado tenemos la mística, que es la experiencia de la *nada*. La mística es un aspecto del sentir, lo místico no se expresa sino que se siente. Según San Agustín la experiencia mística es una descripción del *sentir*. Es así que abordamos el silencio desde la mística y la metafísica.

2.5.6. Lo Lleno como lo opuesto de lo Vacío

Según vimos, el *ente* es una configuración de *espacio* y *tiempo*; que para explicar toda realidad, la primera noción básica es la noción de *espacio* junto a la noción de *tiempo*; que la reflexión sobre noción de espacio, inseparable de la noción de tiempo, es uno de los nexos básicos entre el pensamiento filosófico y el científico; y que todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estas dos nociones, aunque unas realidades sean más temporales y otras más espaciales.

Por otro lado tenemos “*La tabla de los opuestos*” (Kirk, Raven y Schofield, 1994, 88-91) que viene desde los pitagóricos, según esta tabla, la mayoría de los que hechos humanos son duales, esto es conocido también en Oriente desde el siglo VI a. C. Según esta tabla, los 10 hechos más importantes son: límite e ilimitado, impar y par, uno y múltiple, derecho e izquierdo, masculino y femenino, estático y dinámico, derecho y curvo, luz y oscuridad, bueno y malo, cuadrado y oblongo. De esto podemos aprender que los contrarios son los principios de las cosas.

Entonces, si “el silencio es el lenguaje auténtico del ser”, implica que para actuar en el espacio de una manera previsor, para no pugnar con lo lleno, el silencio tiene que hacerse evidente, manifestarse en el espacio a través del

vacío o a través de la negación, ya sea esta presencial o no presencial.

Desde la física podemos afirmar que, “el vacío es la más potente forma de energía, crea y destruye partículas materiales, por esto mismo debería ser tan material y ponderable como la luna o el hombre” (Contreras 2004). Así, el conocimiento verdadero de la realidad reside en el vacío que puede alcanzarse desde el *desprendimiento* al que no mueve ninguna inclinación, ningún fin, nada. *Ontología del vacío*. En este sentido el vacío puede ser representado por cualquier cosa, por una fórmula, porque el vacío no está vacío.

Considerando así los opuestos: *lleno* y *vacío* tenemos que:

- 1) Lo *lleno*¹⁰ no existe sin lo *vacío*.
- 2) Si desaparece lo *lleno*, desaparece lo *vacío*.
- 3) Para que exista un espacio *lleno*, es necesario explotar (manejar, utilizar) el *vacío*. De igual manera; para que exista un espacio *vacío* hay que explotar lo *lleno*.
- 4) ¿Cómo hacemos que exista un espacio *vacío*? En esto se basará la propuesta.

¹⁰ Considerando lo lleno como “aquello que contiene todo lo que su capacidad permite”, “ocupar por completo un espacio vacío con una cosa”, “poner en un lugar una gran cantidad de cosas”.

Capítulo tercero:
ESTRATEGIAS
PARA LA SIGNIFICACIÓN DEL SILENCIO

LA PROPUESTA

Dios y la Vida.
POEMA V (CINCO)

*Bastante metafísica hay en no pensar en nada.
¿Qué pienso yo del mundo ?
¡Yo que sé lo que pienso del mundo!
Me pondría a pensarlo si enfermara.*

*¿Que idea tengo de las cosas?
¿Qué opinión es la mía sobre causas y efectos?
¿Qué he meditado sobre Dios y el alma
y sobre la creación del Mundo?
No sé. Pensarlo es para mí cerrar los ojos y no pensar.
Es correr las cortinas de mi ventana (que no tiene
cortinas).*

*¿El misterio de las cosas? ¡ Qué sé yo qué es misterio!
El único misterio es que haya quien piense en el misterio.
Quien está al sol y cierra los ojos
al principio no sabe qué es el sol
y piensa muchas cosas llenas de calor.
Más abre los ojos y ve el sol y no puede ya pensar en
nada
porque la luz del sol vale más que los pensamientos
de todos los filósofos y de todos los poetas.
La luz del sol no sabe lo que hace
y por eso no yerra y es común y es buena.*

*¿Metafísica? ¿ Qué metafísica tienen esos árboles?
la de ser verdes, la de tener copa y ramas,
y la de dar fruto a su hora, y eso no nos hace pensar
que no sabemos darnos cuenta de ellos.
¿Habrá mejor metafísica que la suya
de no saber para qué viven ni saber que no lo saben?*

*"Constitución íntima de las cosas"..
"Sentido íntimo del universo"..
Todo eso es falso, todo eso no quiere decir nada.
Increíble, que se puedan pensar cosas así.
Es como pensar en razones y fines
cuando empieza a rayar la mañana y allá por la arboleda
un vago oro lustroso va perdiendo oscuridad.*

*Pensar en el sentido íntimo de las cosas es sobreañadir,
es como pensar en la salud
o llevar un vaso al agua de los manantiales.
El único sentido íntimo de las cosas es el de no tener
íntimo sentido alguno.*

*No creo en Dios porque nunca lo he visto.
Si él quisiera que yo creyese en él vendría sin duda a
hablar conmigo,
y cruzada mi puerta, casa adentro, me diría: ¡Aquí estoy!
(Esto tal vez suene ridículo al oído de quien,
por no saber qué sea el mirar a las cosas,
no entiende al que habla de ellas
con el modo de hablar que el fijarse en ellas nos enseña.)*

*Pero si Dios es las flores y los árboles
y los montes y el luar y el sol, entonces creo en él,
entonces creo en él a todas horas
y mi vida entera es una oración y misa
y una comunión con los ojos y por los oídos.*

*Pero si Dios es las flores los árboles y los montes y el luar
y el sol,
¿por qué llamarle Dios?
Le llamo flores y árboles y sol y luar y montes;
porque si él se hizo, para que yo lo viese,
sol y luar y montes y árboles y flores,
si ante mí aparece como árboles y montes y luar y sol y
flores
es porque quiere que yo lo conozca
como árboles y montes y flores y luar y sol.*

*Y por eso, obedezco
(¿qué mas sé yo de Dios que Dios no sepa de sí mismo?).
Le obedezco al vivir tan espontáneamente
como quién abre los ojos y ve,
y le llamo luar y sol y flores y árboles y montes,
y le amo sin pensar en él, y lo pienso al ver y oír,
y ando con él a todas horas.*

Fernando Pessoa

3.1. CONSIDERACIONES INICIALES PARA HACER DECIBLE LO INDECIBLE

Para entender el espacio, no solo es importante la existencia, sino y sobre todo el vacío, y el silencio. Sin la noción de vacío no es posible comprender la realidad. La historia ha tratado la existencia, pero no ha tratado el vacío ni el silencio salvo en casos excepcionales.

Es así que luego de una auténtica comprensión del verdadero sentido del silencio y su necesidad, estamos en la capacidad de desarrollar una propuesta pertinente para este mundo y este lugar y que se defienda por si misma. Ahora bien, ¿Qué estrategias podemos utilizar para hacer patente el silencio, y que esto sea un sinónimo de poder, y al mismo tiempo se entienda como complemento necesario del espacio?

Es necesario aclarar, que no pretendemos recomposiciones profundas del entorno sino sólo una propuesta formal cuyo objetivo es mostrar el problema como un primer paso para entender la necesidad de espacios vacíos y de silencio. Es por esto que ha sido necesario renunciar a explicar profundamente teorías sobre la realidad de la ciudad como totalidad y más bien nos hemos centrado en el estudio de una parte: *la realidad tal cual*, la que aportará a la comprensión del conjunto.

3.1.1. Antecedentes

Partiendo del hecho de que la función del arte actual es la de “resignificar la realidad” (Oyarzún: 1999), para resignificar la realidad hemos desarrollado una auténtica comprensión de *lo real*. Esta comprensión de lo real nos ha llevado hasta orígenes de la *realidad fundamental*. Del retorno al origen de la realidad fundamental y la búsqueda de la inocencia, han surgido imágenes de mi formación como arquitecto y de mi infancia. Estas imágenes se han convertido en “abridoras e inaugurales no tanto de lo ‘nuevo’ en la ascepción de lo absolutamente inédito, sino de lo ‘nuevo’ en tanto lo desapercibido en lo ‘viejo’” (Oyarzún, 1999: 19).

De mi infancia recuerdo, la época en la que, desde el tejado de la casa mi bisabuela, contemplaba las cúpulas de las iglesias del Centro de Cuenca, cerrando los ojos sin pensar en nada, ni en el misterio de las cosas, ni en el espacio, ni en el silencio. Ni siquiera sé qué es lo que pensaba del mundo, ni sabía leer, sólo intentaba escribir en un cuaderno con tapa roja en forma de corazón, donde garabateaba letras tratando de imitar el gesto de los adultos, en seguida buscaba esos gestos en las nubes, y esa imagen valía más para mí que los pensamientos de todos los filósofos y de todas los poetas, parafraseando a Pessoa, en

su Poema V: “*Dios y la vida*”. Luego, al igual que todos los niños, como advierte Barthes, enseñaba triunfante esos rasgos torpes y emotivos para que los grandes también los admiren.

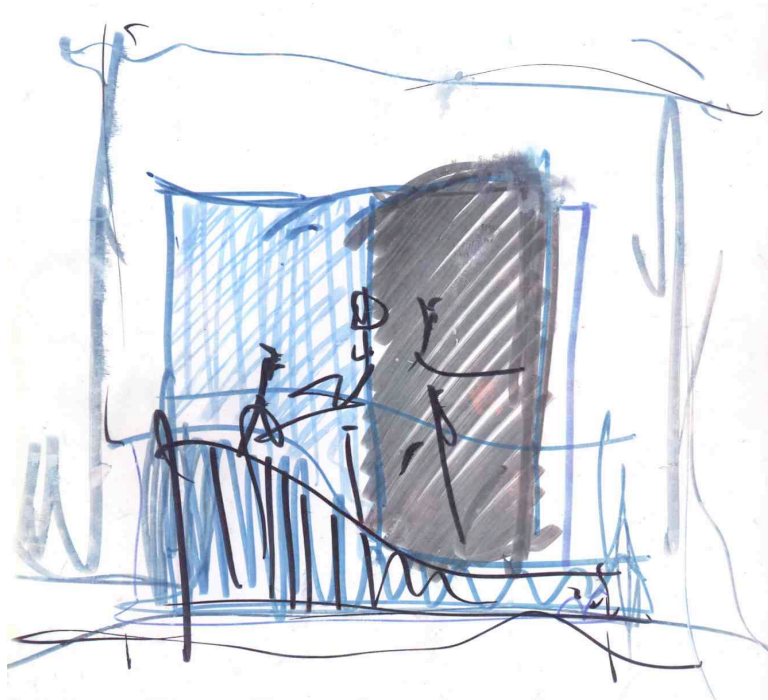


Martín Durán Luna. 3 años, *La Rapsodia de Martín*. 2010

De mi formación como arquitecto recuerdo el gesto gráfico manual. El trazo. Ese gesto llevando al borde de una *desgrafía*, término acuñado por Barthes. Ese tipo de dibujo arquitectónico antes del proceso de *corrección*. Aquella lectura inserta, dedicada a un público que entiende el lenguaje arquitectónico. Aquellos elementos opacos, *insignificantes*, *innecesarios* para transmitir el mensaje del código arquitectónico. Los cuales durante el proceso de *pasar al limpio* la idea, se desvanecen, poco a poco, para dejar lugar a un *beneficio* cada vez más “útil”.

Pessoa en su poema asevera que “ya hay bastante metafísica en no pensar en nada porque el sentido íntimo del universo es falso, no quiere decir nada”, y añade: “pensar en el sentido íntimo de las cosas es sobreañadir, porque el único sentido íntimo de las cosas es el de no tener íntimo sentido alguno”. Mientras que Barthes nos explica que: “la esencia de la escritura no es una forma ni un uso sino tan sólo un gesto producido con dejadez, un borrador, casi una mancha, un descuido” (Barthes, 2002: 162) además señala que “para que la escritura aparezca en toda su verdad debe ser *ilegible*; la escritura debe alejarse de la significación establecida, debe ser *in-significante*” (Barthes, 2002:159).

La nostalgia por un lugar que ya no existe, la memoria de ese espacio del deseo, la enorme fascinación por el resultado estético del gesto gráfico, esos gestos primitivos, naturales y emotivos, ligan esta propuesta y mis deseos permanentes de recuperar de algún modo ese espacio infinito del tejado y esos gestos primitivos, naturales y emotivos. Así, esta tesis ha sido el pretexto para concretar estas reflexiones tan simples en principio, como las preguntas de un niño, pero que al tratar de responderlas se han vuelto tan profundas como los inicios mismos de la filosofía.



Verónica Luna. Boceto arquitectónico. 1999.

3.1.2. Sí mismo como otro

“Para estar realmente convencido de algo, uno necesita sentir un profundo disgusto por casi todo lo demás”. Rem Koolhaas. Según este arquitecto de gran influencia en el mundo contemporáneo, en determinados proyectos le resulta decisivo explorar sus fobias para reforzar sus convicciones. Esta es una visión generalizada en el mundo de la arquitectura. Sin embargo, para Emmanuel Lévinas, la resistencia al contacto con el otro es el fracaso de la filosofía. Según Lévinas “la asimilación del otro es un producto de la filosofía y la filosofía es una búsqueda de la verdad. Así, si

busco la verdad, no la puedo buscar en mí pues la poseo” (Sevilla, 2008). Esta postura, explica Sevilla, no consiste en la suposición que en el otro radica la verdad, sino que la interacción con el otro, permitirá una nueva manera de entender la realidad. Vélez por su parte, afirma que “la negación es una forma directa de afirmación y sólo siendo yo puedo ser otro y sólo no siendo otro puedo ser yo, pues no existe el uno sin el otro” (Vélez, 2008b), y nos explica a modo de ejemplo que “la modernidad Europea no puede ser entendida sin América Latina, así como la modernidad de América latina no se entiende sin la modernidad Europea”.

La negación de un hecho que como vemos crece agigantadamente en todas las ciudades es más bien una forma directa de afirmación. Podemos decir entonces que el contacto con el otro no me hace renunciar mis propias convicciones, pero tampoco suprime la posibilidad de la ruptura. Dicho reconocimiento del otro implica más bien un reconocimiento del yo. Es así que al tratar de entender todas las significaciones desde mi propia mirada, podría ver más allá.

Si bien esta propuesta no pretende ser un medio para llegar a la perfección frente a la realidad imperfecta, tampoco se pretende hacer un arte ingenuo sino desapegarse de cualquier corriente artística contemporánea. Como diría

Marcel Duchamp, se intenta encontrar un camino, en lugar de sólo interpretar de una teoría. Para esto es imperativo volver a la *no-significación*, al acercamiento a las cosas como verdad, a la visión de extranjero que permite entender las cosas de otro modo.

3.1.3. El arte del olvido

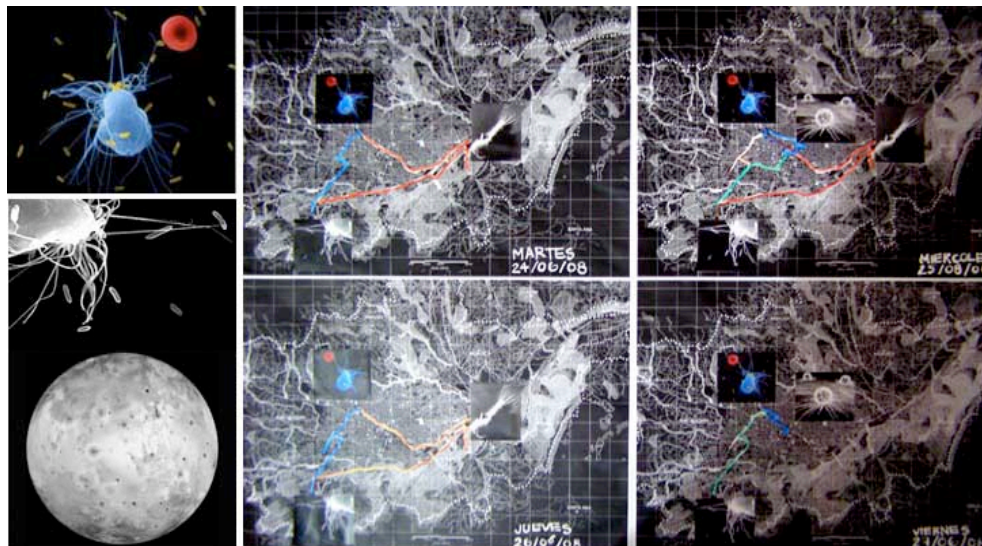
Dado el principio de la vacuidad donde: “el conocimiento verdadero de la realidad reside en el vacío que se puede alcanzar en el desprendimiento, es decir, en el pensamiento sin signos y sin significados”, y dado que consideramos siguiendo a Saussure que “toda realidad es un símbolo”, para actuar en medio de una escena altisonante, tratando de entender todas las significaciones desde una mirada propia, recurrimos *al arte del olvido*. Pero el arte del olvido no es arbitrario, está en la base de la filosofía budista donde, desde la pintura, la obra surge de un estado de gracia en el que el artista se olvida a sí mismo y se hace *uno* solo con toda la realidad.

3.1.4. Aprender nuestra ubicación social y espacial

A pesar de que en muchas ocasiones, las implicaciones del mundo del arte aportan a la comprensión de diversos

temas relacionados con la estética del espacio, nuestro medio ha desvinculado el arte de la arquitectura (existe incluso un distanciamiento físico entre estas dos facultades). Debido en gran medida a que, desde modernidad se dio tanta importancia al uso y la función de la arquitectura, que era imposible concebir otra opción plástica que la misma estructura del edificio (opción vigente en las mallas curriculares actuales). En cambio el arte, en general, tiene una función que se hace evidente en la mayoría de casos sólo cuando el observador entra en contacto con ella. La función en la arquitectura está siempre presente en la relación hombre-espacio (modulado). Ahora bien, podemos no estar en contacto con el arte o simplemente no entenderlo pero es poco probable encontrar un individuo desligado de la función arquitectónica. Si revisamos el panorama internacional, notaremos que arquitectos como Zaha Hadid (Bagdad 1950. Premio Pritzker 2004.), Peter Zumthor (Basilea 1943. Premio Pritzker 2009) o la oficina japonesa SANAA (dirigida por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. Premio Pritzker 2010) están muy relacionados con el quehacer del arte; en tanto que artistas como Gordon Matta Clark, Pablo Rivera, Kilian Rühemann, por nombrar algunos, intervienen con otra mirada espacios desde áreas que concernían, hasta hace poco, sólo a arquitectos, urbanistas y diseñadores respectivamente. Todos ellos conscientes de

que tanto el arte como la arquitectura comparten un territorio de búsqueda y experimentación que ayuda a comprender mejor las preocupaciones y anhelos de nuestra época.



Verónica Luna. *El mapa*. 2008. (Recorrido diario) Fotocopias mapa y células cancerígenas.

Una propuesta de arte en este contexto (dado que es más costoso y requiere mayor tiempo desarrollar una de arquitectura que una obra de arte), tendrá que asimilar la verdad de la actualidad, al tiempo que intente abrir una brecha hacia un nuevo modo de representar el espacio. Todo esto para “aprender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y para recobrar la capacidad de actuar y luchar neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social” (Jameson, 1991: 86).

3.1.5. Actuar sobre lo que hay

“La preocupación de la observación de la ciudad, en el contexto latinoamericano desde hace más de una década, ha originado nuevas teorías urbanas pero estas teorías, al momento de dar cuenta de toda la realidad de la ciudad, se invalidan y más bien refuerzan la *muerte de los grandes relatos*” (Niño, 2001). A pesar de la relativa validez de las teorías urbanas posmodernistas, para no ahondar en teorías para una intervención urbana estricta, debido a que no se desarrollará una propuesta arquitectónica sino una estrategia visual, se tomará como fundamento para este estudio, lo pertinente en cuanto a: 1) la teoría fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty; y, 2) la teoría de Robert Venturi en su investigación: “*Aprendiendo de Las Vegas*” (1974). Las cuales coinciden con la visión de Oriente.

La teoría fenomenológica por su parte, involucra no sólo los *sentidos* sino el ámbito de la *conciencia*. *La mirada*. Esta teoría “concibe el lugar como el ámbito espacio-temporal de nuestra percepción, entendida, más allá del aspecto visual o sensorial, como experiencia total, como captación de la esencia profunda de lo percibido y como fundamento de estabilidad existencial” (Niño, 2001: 30). Según Niño, en las teorías fenomenológicas “el hombre constituye la visión de su propio *ser* y del mundo a partir de su relación con el entorno

en que habita, del cual tiene conciencia sin que intervenga ninguna racionalización. Para Merleau-Ponty “la existencia misma es espacial, mientras que para Heidegger “habitar un espacio y existir son la misma cosa” (Niño, 2001: 30).

Venturi por otro lado, en su afán de establecer los principios profundos de la ciudad, cuya identificación se orientó a la corrección de anomalías y a la consecución de una ciudad *como debe ser*, propuso dos ideas subversivas: la primera: “que la ciudad no tiene un deber ser, sino que simplemente es, y que se la debe reconocer como es y trabajar sobre lo que *hay*, valorando lo que se encuentra por el simple hecho de su realidad” (Niño: 2001: 38); la segunda: que, “*lo que hay*, es una ciudad en la cual la arquitectura se ha vuelto superflua, en ella, el conjunto de calles, plazas, edificios, tiende a ser reemplazado por la ciudad del consumo, cuyo ejemplo paradigmático es Las Vegas” (Niño, 2001: 38). Si bien esta teoría pronto quedó confinada sólo a textos, tuvo una fuerte influencia en la arquitectura dando pie a toda clase de excesos, sostiene Niño. Esta teoría en el fondo validaba los aspectos más complejos en la medida en que sus fragmentos comunican mensajes diversos por medio de diversos códigos que son interpretados de distintas maneras (Niño, 2001: 39). A pesar de ello, asumimos esta teoría pero en el sentido profundo de ésta y deshaciéndonos de prejuicios, hecho que posiblemente Venturi plateó pero

que fue mal interpretada. Así, reinterpretemos la ciudad asumiendo una posición donde ésta simplemente “es”. Se la reconocerá como es y se trabajará sobre lo que *hay*. Y lo que hay es una realidad que a menudo se vuelve intolerable.

3.1.6. Los atributos de la mirada

Barthes en *Lo Obvio y lo Obtuso* (2002) sostiene que: “...un signo es algo que se repite. Sin repetición no habría signo, pues no se podría reconocer, y el reconocimiento es lo que fundamenta al signo”. Además, que “la mirada lo puede decir todo, pero no puede repetir de forma textual” (regresamos al caso de Borges). De este modo “la mirada no es un signo pero sí significa”. Así, “la mirada pertenece al dominio de la significación cuya unidad no es el signo sino la *significancia* (...). En la significancia se garantiza algún núcleo semántico, sin el cual la mirada no podría decir algo” (Barthes, 2002: 305).

“La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), y en términos de posesión (gracias a la mirada, toco, alcanzo, apreso, soy apresado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre busca: algo, a alguien. Es un signo inquieto: singular

dinámica para un signo; su fuerza lo desborda” (Barthes 2002: 306).

Las artes en general tienen que ver con dicha significancia en oposición con la lengua. De aquí que para la propuesta, concibiendo el ámbito espacio-temporal de nuestra percepción más allá del aspecto puramente visual o sensorial, constituiremos una visión desde nuestro propio *ser* a partir de la relación con el entorno que nos rodea (*ente*), del cual, como indica la teoría fenomenológica, tiene conciencia antes de que intervenga ninguna racionalización.

3.1.7. La ciudad como texto

Derrida afirma que “toda producción cultural se comporta de múltiples sentidos y que es posible revelarlos y confrontarlos”. En este sentido hace las siguientes consideraciones:

1) Que en el fondo “todo es texto”. 2) Que la ciudad es un texto en el que todos escribimos día a día. 3) Que el conocimiento de este texto, de sus posibles sentidos, establece la multiplicidad de posibles recomposiciones que sobre ella se pueden efectuar. De esta manera: 4) Es posible concebir la ciudad como la confluencia en el espacio de múltiples procesos de escritura. De múltiples prácticas

significantes realizadas en el tiempo por múltiples grupos ciudadanos. En consecuencia: 5) En el espacio del texto urbano podría operarse como medidor en procesos de recomposición de una manera multidisciplinar (Derrida en: Niño, Álvaro. s.f. *Espacio Urbano y sentido*. PDF)

Por otro lado tenemos el graffiti. Según Barthes, lo que hace el *graffiti* no es la inscripción ni el mensaje, sino el muro, el fondo; dado que el fondo existe, la escritura es añadida como un suplemento y lo que está demás es lo que turba el orden. Así, en la medida en que el fondo no está limpio, es impropio para el pensamiento y por tanto resulta apropiado para todo lo demás —arte, pereza, pulsión, sensualidad— (Barthes 2002: 170).

En este sentido, la propuesta intenta consensos donde participen lo individual y lo colectivo, lo vivencial y lo racional, lo histórico y lo contemporáneo. Es una propuesta que recupera las relaciones entre la teoría y la vida urbana, entre el especialista y el hombre común, entre técnica, política y cultura, en definitiva, una recomposición del hoy tan fragmentado sentido de la ciudad en el espacio vivencial.

Estas relaciones son insertas en la propuesta a manera de graffiti, como un texto —boceto arquitectónico— sobre una serie de fotografías.

3.1.8. El grado cero de la obra

Barthes en “*La escritura y el silencio*” (1997), en relación a la escritura artesanal afirma que: “*si renuncia a la liberación de un nuevo lenguaje literario, puede por lo menos reforzar el antiguo, cargarlo de intenciones, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos, crear una lengua rica y mortal.*” Aplicando esto a nuestra obra podemos decir que si renuncia a la liberación de un nuevo lenguaje de arte, puede reforzar por lo menos el antiguo. Así, si recuperamos el antiguo lenguaje que sería el lenguaje arquitectónico —compuesto por códigos— entonces podremos reforzarlo.

Según Barthes (1997), la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura. Anota además que “en el esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado por el lenguaje”. En relación a nuestra propuesta, podríamos decir que hemos desarrollado una “intervención blanca” libre de todo orden establecido.

“Algunos lingüistas establecen la existencia de un tercer término, término neutro, o *término-cero*, así, entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal” (Barthes, 1997). En este sentido, Barthes asevera que *la escritura en su grado-cero* es en el fondo una

escritura indicativa o *amodal*. Así, al desarrollar una obra entre la arquitectura y el arte, estamos creando una *obra blanca* una *obra neutra*, una obra desde un *grado cero*, libre de todo orden marcado especialmente por la arquitectura.

Así como en Oriente, el trazo se sitúa entre la pintura y la escritura y son inseparables, el arte y la arquitectura son también inseparables, al igual que lo son grafistas y pintores, novelistas y poetas. Mediante esta propuesta, pretendemos “despistar nuestra demencial y cegadora *Ley de filiación*, esta *Ley paterna*, civil, mental y científica que nos obliga a colocar a un lado a la arquitectura y a otro el arte” (Barthes, 2002: 107). Por tanto, todo lo que tracemos se convertirá en un solo texto.

Esta obra será colocada en medio de los gritos sin participar de ellos, está pensada precisamente en su ausencia. Se trata aquí de superar los límites de la arquitectura entregándonos a una lenguaje común, entendible para todos, desde el lenguaje del arte. Esta “obra neutra”, acuñando el término de Barthes, tratará de recuperar la condición de la arquitectura desde el silencio.

3.2. EL DESARROLLO DEL SIGNO

Para la elaboración de nuestro *signo* y antes de lanzarlo al mundo, tomamos en cuenta algunos aspectos interrelacionados como:

3.2.1. El fundamento

El fundamento de la propuesta es el *Silencio* entendido como el máximo estado de la comprensión del mundo y como lo más importante a partir de lo cual surge todo. Considerado tanto desde Hegel como desde el budismo como: “el lenguaje auténtico del ser” y como: “El otro nombre para el ser y la nada”.

3.2.2. La idea

Si “el silencio es el lenguaje auténtico del ser” y “los contrarios son los principios de las cosas” (Kirk, Raven y Schofield 1994: 88-91), debido a que para actuar en el espacio de una manera previsor, para no pugnar con lo lleno: el silencio tiene que hacerse evidente, manifestarse en el espacio a través del *vacío* o a través de la negación, ya sea esta presencial o no presencial. Así, considerando los opuestos: *lleno* y *vacío* tenemos que:

1. Lo *lleno* no existe sin lo *vacío*. Por lo tanto el vacío es una condición necesaria, suficiente y existente.

2. Si desaparece lo *lleno*, desaparece lo *vacío*. Por lo tanto lo lleno y lo vacío son condiciones dependientes entre sí y *complementarias*.

3. Para que exista un espacio *lleno*, es necesario explotar (manejar, utilizar) el *vacío*. De igual manera; para que exista un espacio *vacío* hay que explotar lo *lleno*. Por lo tanto, para tener una noción de vacío y lleno es necesario y suficiente las nociones de *espacio, tiempo y materia*.

4. ¿Cómo hacemos que exista un espacio *vacío*? Manejando al mínimo la materia y maximizando el espacio y el tiempo.

5. ¿Cómo? He aquí una propuesta.

3.2.3. Completitud

Si bien podemos afirmar que hoy en el arte, la *idea* no es de quien la crea sino de quien la usa, la pregunta es ¿Qué se puede crear cuando ya todo está hecho? ¿De que manera es posible hacer decible lo indecible? Para no caer en repeticiones, es importante hacer referencia a otras posibles nociones sobre el vacío, pero esta vez desde el punto de

vista que nos interesa, ya no en el *sentido* de las obras detalladas en el capítulo primero en lo referente a “*la ceguera ante la nada*”, ni en relación a obras que muestran un lugar vacío (reduccionismo, minimización, ocultación, desmaterialización o, desaparición del objeto), sino entendiendo el vacío como “una enorme presencia, donde no existe ambigüedad alguna entre es ser y el existir” (Matute, 2008). En este sentido, encontramos trabajos de artistas como: Rachel Whiteread (Londres, 1963), Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956), Kilian Rúthemann (Bütschwill, 1979), Cy Twombly (Lexington Virginia, 1928), o Román Opalka (Hocquincourt, 1931).

Rachel Whiteread desarrolla vaciados de objetos cotidianos. Esta artista británica transforma zonas negativas como el escondite bajo la cama, el espacio bajo la silla, el espacio interno de toda una casa, el secreto, la atmósfera, la humedad interior del guardarropa, en pedazos positivos. Su obra es considerada, según Mario Codognato, como “una manifestación espectral aunque tangible del ambiente que se respiró y del silencio que invadió las habitaciones en algún tiempo”. Esta artista esculpe lo intangible, “*ella hace tangible lo intangible y desnuda los vacíos donde se esconden los recuerdos como sólidos testimonios de los acontecimientos de una vida*” (Codognato, M. *Aprender el vacío y los recuerdos*. 2007. Centro de arte contemporáneo de Málaga.

Intenet. <http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/whiteread.htm> Acceso: 3 de octubre de 2008).

Con esta obra *Witheraed*, merecedora del Premio Turner en 1993, nos hace reflexionar sobre la existencia silenciosa de los objetos en un trabajo sutil, conceptual, reflexivo e íntimo y lleno de melancolía. Puede verse la gran importancia que la autora da a los materiales y al acabado. Sin embargo, es difícil sumergirse en la obra si no se tiene un conocimiento previo de las pretenciones de la artista.

Alfredo Jaar por su parte, quien luego de estudiar Arquitectura y Cine, trabaja desde el videoarte, las intervenciones urbanas, pero principalmente desde la fotografía, la que utiliza para desarrollar los problemas que giran en torno a las crisis geopolíticas y sociales. Jaar es considerado uno de los artistas visuales contemporáneos más importantes e impactantes del mundo. “El uso que hoy en día tienen las imágenes es una preocupación que atraviesa gran parte su obra. En sus montajes pone en evidencia nuestra ceguera ante el extremo bombardeo de los medios de comunicación. Este bombardeo de imágenes dice, anula la capacidad de las personas para ver y tomar conciencia de lo que pasa en el mundo. Uno de los trabajos más importantes de su trayectoria es su obra-proyecto

Ruanda desarrollado con miras a la sensibilización sobre el genocidio acontecido en 1994 donde hubo un silencio cómplice por parte de la comunidad internacional” (Alfredo Jaar. Internet. <http://www.alfredojaar.net/> Acceso: 3 de julio de 2010).

Según ciertos analistas, en Ruanda no se actuó durante los dos meses de apogeo genocida por la *ausencia* de imágenes. De aquí que Jaar, viaja hasta el lugar de los hechos para ver la posguerra con sus propios ojos. Allí, conoce gente y escucha sus historias, entre ellas la historia de Gutete Emerita, quien tuvo que ver a su marido y a sus hijos despedazados a machetazos frente a sus ojos. Jaar saca fotografías de por toda Ruanda, pero al regresar, no es capaz de mirarlas. Al cabo de dos años, encuentra una manera de incorporarlas a su trabajo mediante una imagen los ojos de Gutete Emerita, imagen que reitera copiándola un millón de veces hasta formar una montaña de un millón de diapositivas, se trata de “*El Lamento de las Imágenes*” (Alfredo Jaar. Internet. <http://www.alfredojaar.net/> Acceso: 3 de julio de 2010).



Alfredo Jaar. *Proyecto Ruanda* 1996 .
Alfredo Jaar. 1996. *El lamento de las imágenes*.

En su forma actual, la obra se presenta en una sola pantalla donde se experimenta una luz cegadora donde ya no quedan imágenes posibles para representar el horror. En otra de las versiones, “La historia de Gutete Emerita” se muestra en tres bloques fijos de texto blanco sobre un fondo negro. Mientras se despliegan las imágenes del evento, Jaar anticipa al espectador a ver una imagen macabra, pero en lugar de esto, los ojos de Gutete brillan por un instante en la pantalla, imprimiendo en nuestras mentes una imagen inolvidable. (Los ojos de Gutete Emerita. *Vive. In-arte*. 2008. Internet.http://cali.vive.in/arte/cali/exposiciones_arte_cali/noviembre2008/EVENTO-WEB-FI_CHA_V.html Acceso: 1 de diciembre de 2010).

Así, este artista visual chileno logra de una manera indiscutible, hacer decible lo indecible. En una fracción de segundo muestra y guarda en nuestra memoria algo que jamás vimos. A este respecto Alfredo Jaar ha dicho:

El arte puede ser el último espacio de libertad que resta para plantearnos las preguntas más urgentes sobre el legado que estamos dejando a las próximas generaciones (...) La gente ha perdido totalmente la capacidad de conmoverse. Por eso, hay que buscar nuevas estrategias para llamar la atención y recuperar el respeto por las imágenes, sobre todo de aquellas que muestran dolor (Vásquez Rocca, 2010. Alfredo Jaar: *El secuestro de las imágenes*. Internet. <http://www.alfredojaar.net/> Acceso: 29 de septiembre de 2010).

También hacemos referencia a la obra de Cy Twombly. Roland Barthes, al analizar este trabajo sugiere que es la *pereza* la que actúa en la obra de este artista, interviene en el trazo y lo conduce al borde de una *desgrafía*. Esa *pereza táctica* en la obra de Twombly, “permite evitar la vulgaridad de los códigos gráficos sin presentarse al conformismo de las destrucciones: es, en todo el sentido de la palabra, un *tacto*” (Barthes, 2002: 177).

Twombly trabaja según Barthes (2002: 177) a la manera de ciertos pintores chinos que ejecutan, el trazo, la forma y la figura, al primer intento, sin poder corregirse, a causa de la fragilidad del papel o de la seda. Podríamos decir que la obra de Twombly actúa según el Tao Te King: (De Cy Twombly: catálogo de obras sobre papel, de Ivon Lambert. 1979, Ediciones Multhipla, Milán. En Barthes: 2002: 179).

Produce sin apropiarse de nada,
Actúa sin esperar nada,
Acabada la obra, se separa de ella,
Y porque no se ata a ella,
Su obra habrá de permanecer.



Cy Twombly. 1969.

3.2.4. Teorías

Puesto que no existe ni puede existir una definición ni una teoría unificada sobre el silencio debido a la naturaleza connotativa del término, hemos llegado a nuestra propia definición de silencio, y es a partir de esta definición que actuaremos en la propuesta:

Silencio:

Silencio, puro silencio —sin ninguna otra determinación. En su inmediación indeterminada es igual sólo a sí mismo, y tampoco es desigual frente a otro; no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia lo exterior. Por vía de alguna determinación o contenido, que se diferenciara en él, o por cuyo medio fuese puesto como diferente de otro, no sería conservado en su pureza. Es la pura indeterminación y el puro vacío—. No hay nada en él que uno pueda pensar o intuir, si puede aquí hablarse de intuir; o bien es él sólo este puro, vacío intuir en sí mismo. Tampoco hay nada en él que uno pueda pensar, o bien éste es igualmente sólo un pensar vacío. El silencio, lo inmediato, lo indeterminado, es en realidad la nada, ni más ni menos que la nada (Luna, Verónica. Equivalencia del ser = silencio en: Hegel, 1968: 77-7).

3.2.5. Creencias

Una verdad incuestionable acerca de la percepción de la realidad es la importancia de sus vínculos con nuestras creencias o juicios: muchas de nuestras creencias se deben a las experiencias perceptivas que tenemos. De este modo según Acero (n.f):

1. Los contenidos de nuestras creencias están en función de los contenidos de nuestras experiencias perceptivas.

2. Las experiencias perceptivas dan lugar a (muchas de) nuestras creencias; y éstos, a su vez, llevan a la acción inteligente, en combinación con otros estados mentales.

3. En alguna medida, lo que percibimos está en función de lo que creemos. (Acero n.f.)

“Según la tesis de Reid Armstrong: La percepción es una forma de adquisición (y, por tanto, de fijación) de creencias: para éste, percibir es (volver a) adquirir creencias (opiniones, juicios, etc.); pero es necesario distinguir dos cosas:” (Acero [n.f.]):

1. Que (i) percibir NO es adquirir creencias, pero que (ii) Sí es un proceso necesario para la fijación de las creencias.

2. Que niega (i) y hace ocioso (ii): ya que no hay

percepción sin creencia. (Acero n.f.)

De esto podemos decir que no se puede tener una experiencia perceptiva sin formar el consiguiente juicio perceptivo. Dado que las percepciones se dan en función de las creencias, es importante tener presente todas las creencias sobre el silencio.

Así encontramos que David Hume en su investigación sobre los principios de la moral (en Occidente), asegura que: “en la vida cotidiana todo lo que es valioso de alguna manera es clasificado dentro de lo útil y lo agradable y todo lo útil y agradable debe poseer estas cualidades de forma natural. Estas cualidades son parte del mérito personal. Pero el celibato, el ayuno, la penitencia, la mortificación, la humildad, la soledad, *el silencio*, y todo el conjunto de virtudes monásticas, son rechazadas por los hombres sensatos porque no sirven para nada. No aumentan su fortuna ni le convierten en un miembro más valioso de la sociedad, ni incrementan su poder de disfrutar consigo mismo. Más bien van en contra de todos estos fines deseables; embotan el entendimiento; oscurecen la fantasía y agrian el temperamento. Entonces, son transferidas a la columna opuesta y colocadas en el catálogo de los vicios. Porque, según Hume, ninguna superstición tiene la fuerza suficiente para pervertir estos sentimientos naturales. (Hume, 1991: 140-145).

3.2.6. Consistencia

Mientras el pensamiento tradicional de Occidente, busca presencias con las que llenar el vacío, Oriente busca las ausencias. Para Oriente hay que *vaciar* para *encontrar* frente a nuestro *llenar* para *conocer*. En Occidente, acota Hume: “podemos constatar que un entusiasta melancólico, puede ocupar después de su muerte un lugar en el calendario; pero casi nunca será admitido durante su vida en intimidad y sociedad, excepto por aquellos delirantes y sombríos como él”. (Hume, 1991: 145). En este sentido, probablemente los planteamientos de esta tesis sean una disputa que difícilmente se resolverá, tanto porque la mayoría de las personas a las que va dirigida la propuesta, no se dejan convencer fácilmente debido a que *el silencio* puede ser sujeto a infinitas interpretaciones. Además porque:

“La ambición de un hombre no es la ambición de otro; y el mismo acontecimiento u objeto no resulta satisfactorio para ambos. Pero la humanidad de un hombre es la humanidad de todos, y el mismo objeto afecta a esta pasión en todas las criaturas humanas” (Hume, 1991: 144).



Verónica Luna. *Graffiti*. 2008. Silicón sobre pared de baño.

Es por esto que para nuestro propósito, basta *el vacío*, lo que seguramente no puede cuestionarse ni caer en un absurdo. Pues de caer en contradicciones, el signo que pretendemos lograr, siguiendo a Quine, es susceptible de quebrarse. Es así que en nuestro sentir, pretendemos al menos una brizna de credibilidad debido a que un espacio vacío es *útil* a la humanidad, sirve para algo, pero sobre todo no resulta ni pernicioso ni peligroso. Intentamos que desde el vacío, surja una aprobación de la obra, una tendencia por más débil que sea, a ser clasificada dentro del catálogo de las virtudes.

3.2.7. Técnicas

Hay tres maneras de enseñarle una cosa a alguien: decirle esa cosa, probarle esa cosa, sugerirle esa cosa. (...) El primer procedimiento se dirige a la memoria y se llama enseñanza; el segundo a la inteligencia y se llama demostración; el tercero a la intuición. A este tercer procedimiento se le llama iniciación. (Fernando Pessoa, en: *Máscaras y paradojas*).

En relación a estos tres procedimientos, Pessoa nos explica: El primer procedimiento es *dogmático* y se emplea para enseñar cosas sabidas. El segundo es un procedimiento *filosófico* y se usa para transmitir enseñanzas a personas con cierta formación mental, cosas probadas científicamente pero desconocidas por el discípulo y cosas puramente teóricas que ha de comprender para poder criticarlas. Y, el tercer procedimiento es un procedimiento *simbólico* (en correspondencia con Barthes en “*Lo obvio y lo obtuso*”) y se emplea para transmitir a personas con plena formación mental, enseñanzas que exigen la posesión de cualidades mentales superiores al simple raciocinio. (Pessoa, Fernando. *Máscaras y Paradojas*. Internet. <http://aquileana.wordpress.com/2008/01/11/fernando-pessoamascaras-y-paradojas/> Acceso: 4 de febrero de 2011).

En este sentido, el signo desarrollado, que es una cosa expuesta en términos de otra cosa, entendiéndose que la segunda (medio de expresión) es inferior a la primera, (cosa expresada), será expresado desde el último procedimiento, mediante la “intuición”; desde la fotografía y el trucaje fotográfico, el collage, el gesto gráfico y la instalación.

La fotografía

“El contenido del mensaje fotográfico, lo que trasmite la fotografía, es la escena en sí misma, lo real literal. Habiendo una reducción de proporción de perspectiva y de color, al pasar del objeto a su imagen” (Barthes, 2002: 13), pero a pesar de dicha reducción, no llega a ser una transformación radical, señala. La fotografía ha sido una buena representación de la realidad, hasta que últimamente gracias la tecnología tenemos toda una serie de experiencias 3D y 4D. Sin embargo, consideraremos a la fotografía, como la mejor estructura de información, compuesta por un mensaje *denotado* que la llena por completo. Siguiendo a Barthes: “la plenitud analógica de una foto es tan completa que una descripción literal es imposible”. Según él:

“Describir consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al

mensaje analógico de la fotografía: así, describir no consiste sólo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra” (Barthes 2002: 14).



Arriba: Verónica Luna. *La caja*. 2010. Detalles.
Abajo: Verónica Luna. 2010. Muro convento de la Concepcas.

Es por ello y considerando: tanto la teoría fenomenológica como la propuesta de Venturi antes descritas, que mostramos fotografías que evidencian la ciudad tal como es, considerándolas por el simple hecho de su realidad.

A pesar de estas aseveraciones, es preciso tener en cuenta que la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico se elabora a lo largo de los diferentes procesos de

la fotografía (ángulo, encuadre, tratamiento técnico, “trucaje”) además de lo relacionado con el montaje de la obra en el espacio arquitectónico y la interpretación que se pretende hacer. En consecuencia, creemos que es posible que si las fotografías escogidas para la obra no poseen una *fuerza* suficiente, es seguro que poseen un *sentido*.

El color.

“El color es ante todo un placer, pero para que haya color no es necesario que éste se someta a medios enfáticos de existencia” (Barthes 2002: 169), es así que la obra no necesita un color intenso, basta con que aparezca “inscrito como un rasguño de alfiler en la comisura del ojo” (Barthes 2002: 170). Si bien no existe ningún significante que remita a la espiritualidad, la cual es una manera de ser y no el objeto de un mensaje estructurado, consideremos las definiciones provisionales que Kandinsky, pintor sinestésico, en su texto de 1911: “*De lo espiritual en el arte*”, hace de los colores simples, quien para expresarlos los relaciona con sentimientos (alegría, tristeza, etc.), además relaciona los tonos de los colores con tonos e instrumentos musicales, los cuales despiertan vibraciones anímicas mucho más sutiles que las que se pueden expresar con palabras. Este es un recurso que Kandinsky utiliza para decible lo indecible.

Así, “el blanco, considerado como un no-color por los impresionistas, para Kandinsky es el símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. Ese mundo está tan por encima nuestro, dice, que ninguno de sus sonidos nos alcanza, de él sólo nos llega un gran *silencio* que representado materialmente semeja un gran muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como gran y absoluto silencio. Interiormente suena como un no-sonido, equiparable a las pausas musicales que interrumpen temporalmente el curso de una frase o un contenido, sin constituir un cierre definitivo. No es un silencio muerto sino lleno de posibilidades. Es *la nada primigenia* anterior al comienzo. Junto al blanco todos los colores pierden fuerza. Por el otro extremo Kandinsky ubica el negro, cuyo sonido interior es como *la nada sin posibilidades*, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro ni esperanza. Musicalmente lo compara con una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo muerto (el de Cage). El equilibrio entre el blanco y el negro genera el gris. Un color de tal composición carecerá de sonido externo y movimiento. El gris, insonoro e inmóvil, mientras más oscuro, más predomina la desesperanza y la asfixia. Al darle claridad, el color respira y adquiere cierta esperanza” (Kandinsky, 1911: 47-87).

Por otro lado está la cosmografía de los pitagóricos donde Filolao de Crotona con respecto a la respiración afirma que: “nuestros cuerpos son compuestos de lo caliente, pues no participan de lo frío. El semen es caliente y es el productor del ser vivo, y el lugar en el que es depositado, el útero, es caliente también, es así que el ser vivo producido será de la misma naturaleza. Inmediatamente después de su nacimiento, el ser vivo inhala el aire exterior, frío, y lo exhala de nuevo. La apetencia del aire exterior sirve para que nuestros cuerpos, demasiado calientes por naturaleza, puedan como resultado de la inhalación del aire, ser enfriados por él” (Kirk, et al, 1994: 91-94).

De aquí que se trabaja el color como un medio para ejercer una directa influencia sobre la percepción de la obra, como un principio de la necesidad interior. Teniendo presente que la repetición de los mismos sonidos, colores o formas, densifican la atmósfera espiritual necesaria para el desarrollo de ciertos sentimientos, incluso los más sutiles.

El gesto gráfico

Generalmente el texto amplifica el conjunto de connotaciones insertas en la fotografía, pero puede también producir un significado nuevo, en ciertos casos contradictorio a lo que dice la fotografía. En nuestro caso utilizamos no un

texto sino un gesto gráfico manual. Un trazo, llevando al borde de una *desgrafía*, término acuñado por Barthes. Es así que, al igual que Twombly trabajamos a la manera de los pintores chinos que ejecutan trazo, forma y figura, al primer intento, sin posibilidad de corrección¹¹. Al igual que Twombly, actuamos según el Tao: “Produciendo sin apropiarnos de nada. Actuando sin esperar nada” (Barthes, 2002: 177). Tal es el caso de este dibujo arquitectónico antes del proceso de *corrección*.

Dado que al ser humano le gustan los signos claros por seguridad y si bien la obra desarrollada no exige saberes culturales, existe una lectura inserta en la obra, dedicada a un público que entiende el lenguaje arquitectónico. Con el fin de evidenciar algunos *olvidos* en el proceso de proyección arquitectónica, que reducen inevitablemente su calidad resultando una arquitectura superflua la cual es parte de nuestro problema: un espacio urbano saturado.

En la proyección de un inmueble, vemos no solo la materialidad del medio gráfico sino su *sentido*, independiente de la mano del técnico. En este tipo de dibujos lo que

¹¹ “Los pintores Zen de la antigüedad, según Docushô Villalva, maestro budista Zen, tenían siete principios a saber: 1) *asimetría*, entendida como movimiento continuo; 2) *simplicidad*, como no elaboración intelectual; 3) *austeridad*, como resultado del abandono de lo accesorio; 4) *naturalidad*, como expresión del olvido de sí; 5) *sutileza*, como juego dinámico entre lo que se expresa y lo que no se expresa; 6) *libertad*, como desapego a las formas del pasado; y 7) *serenidad*, como quietud interior sin ruido ni agitación” (Docushô Villalva. El arte del olvido. Zen y Pintura. Requena 1999. Prólogo al catálogo de la exposición de pintura “Pintores Zen españoles”. Obtenido desde: <http://dokushovillalba.blogspot.com/2009/03/el-arte-del-olvido.html>).

buscamos es que sea inteligible. Al igual que en un texto escrito a mano, lo que consumimos son los signos. Sin embargo, en el proceso de diseño, existen elementos opacos, *in-significantes*, innecesarios para transmitir el mensaje del código arquitectónico. En este proceso de dibujo que va desde los primeros bocetos especulativos hasta los más elaborados y de presentación, “*se evapora, poco a poco, el sentido para dejar lugar a un “beneficio” cada vez más inútil*” (Barthes, 2002: 173).

Al reaparecer el dibujo inicial, liberado de toda función técnica, expresiva o estética, “*retorna, como si alcanzáramos de nuevo, libremente, el origen de la cadena, depurado, liberado ya de las razones que desde hace siglos parecían justificar la producción gráfica del objeto reconocible*”. (Barthes, 2002: 173).

De este modo, un punto importante en la formulación de la propuesta, es el intento por recuperar ese *sentido* evaporado del proyecto, mediante grafismos, que muestran su esencia, indiferentemente de si pueden ser descifrados o no. Siguiendo a Barthes, es en este punto donde se produce un giro porque el *sentido* agotado se convierte en lo que Barthes denomina: “*el objeto del deseo*”.

El collage y la instalación



Verónica Luna. 2011. El territorio: collage: imágenes del territorio nacional y silicón.

Como anotamos, en Oriente, civilización ideográfica, los trazos se sitúan entre la escritura y la pintura, sin que ninguna de las dos pueda referirse a la otra. Es por esto que convertimos a todo lo que se mire en un solo texto. Despistando nuestra demencial *Ley de la filiación*. Desarrollando un complemento entre imagen, texto y gesto. Un *collage*. Utilizamos el *collage* como estrategia de descontextualización y recontextualización, apropiación y acumulación de sedimentos discursivos que encontramos en la ciudad, sobre la que hemos escrito. Para esto hemos desarrollado una instalación, pues *“la instalación se define por un determinado trato con el espacio y con el tiempo, y por*

una determinada relación que ella establece entre el espacio y el tiempo” (Oyarzún, 1999: 154). Un tiempo propio, asevera Oyarzún. La idea de instalación se halla con anterioridad en la idea de *collage*, y éste es a la pintura lo que la instalación es a la escultura. Mediante la superposición del gesto y la fotografía damos a la obra un significado global, y este mensaje está relacionado con la imagen resultante, así logramos un doble mensaje icónico que tiene una función de anclaje y otra de relevo.

3.2.8. Intencionalidad

Si asumimos por un lado que los contenidos de nuestras creencias están en función de los contenidos de nuestras experiencias perceptivas y, su vez, que las experiencias perceptivas dan lugar a muchas de nuestras creencias, y por otro, que la intencionalidad puede ser observada, leída y formalizada en algún grado y modo; si queremos que la obra signifique *silencio*, esta debe tener una tendencia a producir alguna actitud cognoscitiva en una audiencia, en este caso esta tendencia es producida desde el *vacío*, o, dicho de otro modo: desde *lo lleno* como lo opuesto de *lo vacío*. Pues como vimos lo vacío no existe sin lo lleno.

De tal modo, para el desarrollo de la obra siguiendo a Grice, se podría: a) mostrar una fotografía que evidencie

directamente el problema del espacio; o, b) hacer un dibujo donde el problema el espacio sea creíble. La diferencia entre los dos casos, explica Grice, es que: la fotografía haría al menos sospechar de alguna manera directa mi preocupación por el espacio, mientras que un dibujo sobre el “problema espacial” podría hacer creer que sólo estoy jugando a producir una obra de arte.

Pero, para que la obra signifique *vacío*, no solo es necesario expresarla con la intención de producir una creencia de *vacío* sino que también es necesario que la audiencia reconozca dicha intención detrás de la expresión. Así, el objetivo de la propuesta es, “deliberada y abiertamente hacer que alguien sepa” y “decirlo”, más no “hacer que alguien piense que” y “decirlo”.

3.2.9. Suficiencia

¿Es suficiente y posible el fundamento y la idea? Si entendemos el *Silencio* como: El máximo estado de la comprensión del mundo. Lo más importante a partir de lo cual surge todo. El lenguaje auténtico del ser. El otro nombre para el ser y la nada (ser= nada = vacío= silencio).

Y que: El vacío es el principio del silencio. Que los contrarios son los principios de las cosas. Que lo *lleno* no

existe sin lo *vacío*. Que si desaparece lo *lleno*, también desaparece lo *vacío*.

Entonces: El vacío es una condición necesaria, suficiente y existente. Por lo tanto lo *lleno* y lo *vacío* son condiciones dependientes entre sí y *complementarias*.

De este modo, para que exista un espacio *lleno*, es necesario explotar (manejar, utilizar) el *vacío*. De igual manera; para que exista un espacio *vacío* hay que explotar lo *lleno*. Es así que, para tener una noción de vacío y lleno es necesario y suficiente las nociones de *espacio*, *tiempo* y *materia*.

¿Cómo hacemos que exista un espacio *vacío*?

Manejando al mínimo la materia y maximizando el espacio y el tiempo. Utilizando la técnicas mencionadas como la fotografía y el gesto gráfico en un espacio donde predomine lo *blanco* y lo *vacío* en contraste con lo *lleno*.

3.2.10. Resultados

Como el espacio construido ha mutado y los que ocupamos este espacio no hemos mantenido el ritmo de esta evolución, siguiendo los planteamientos teóricos de Jameson, hemos creado mapas cognitivos para ampliar nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones que evidencien la necesidad de espacios vacíos. A falta de

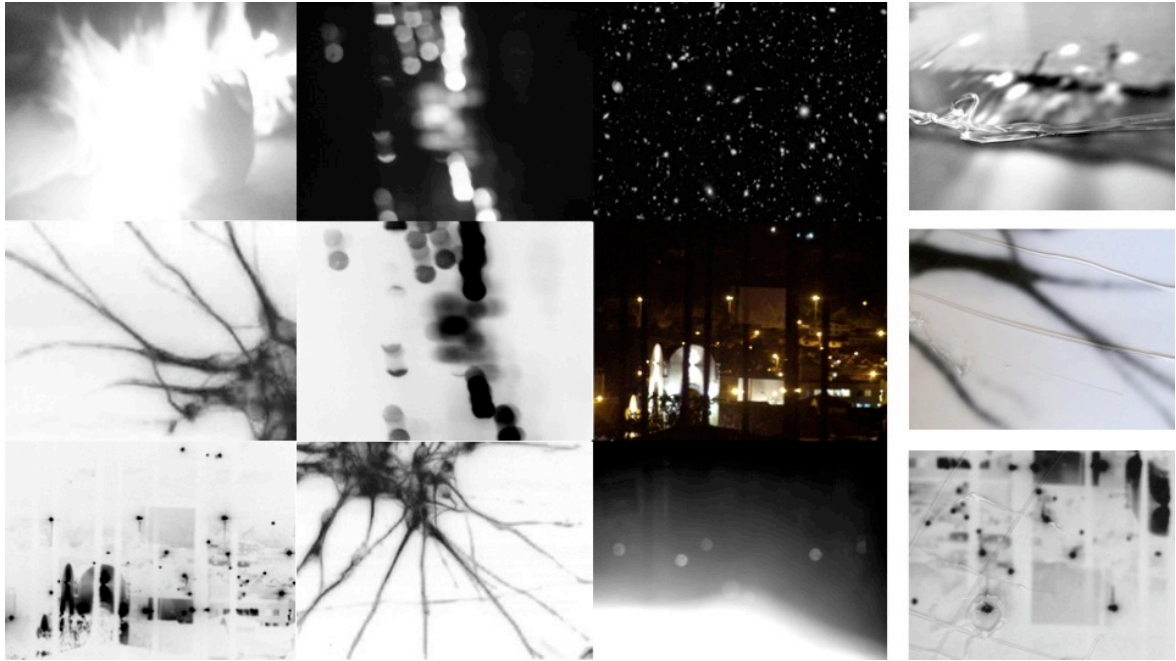
verdad mostramos instantes de verdad. Mediante este lenguaje, mostramos la ciudad que tenemos en común. Utilizamos el silencio del mismo modo en que es utilizado desde la comunicación, como pausa, para revalorizar las imágenes anteriores y posteriores, como elemento de comunicación, prudencia y reflexión. Trabajamos además el silencio intencional en contraste con el habla, como complemento en la propuesta visual.

El resultado de esta investigación es una instalación. El punto de partida es la fotografía. Esta instalación surge del Collage en base a imágenes y gestos gráficos proyectados en el interior de un espacio arquitectónico como otra forma de entender el espacio. Esta estrategia es usada para potencializar la imagen partiendo de reflexiones desde un nivel fundamental como: ¿Qué es el espacio? ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es la nada? ¿Qué es el vacío? ¿Qué es el ser? ¿Qué es el ente? Con el fin de concretar una obra entendible por sí misma tanto en su dimensión física-filosófica como simbólica.

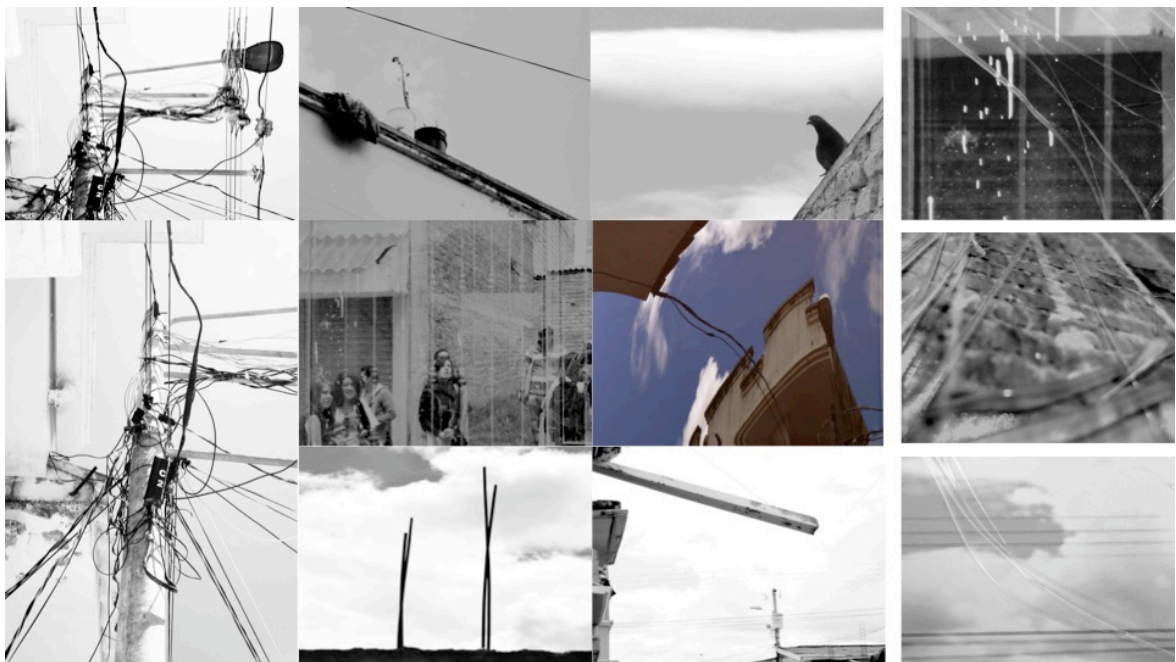
Las fotografías a escala de grises en su mayoría o con cantidades mínimas de color, muestran a manera de graffiti —donde la escritura es añadida como un suplemento, y lo que está demás es lo que turba el orden; así, en la medida en que el fondo no está limpio, es impropio para el pensamiento y por tanto resulta apropiado para todo lo

demás— consensos donde participan lo individual y lo colectivo, lo vivencial y lo racional, lo histórico y lo contemporáneo.

Esta es una propuesta que recupera las relaciones entre la teoría y la vida urbana, entre el especialista y el hombre común, entre técnica, política y cultura, en definitiva, esta propuesta intenta una recomposición del hoy tan fragmentado sentido de la ciudad desde el *espacio vivencial*. Todo esto con una connotación positiva de silencio entendido a través de un espacio lleno en contraste con el espacio vacío, mediante pequeñas intervenciones que modifican la percepción del espacio.



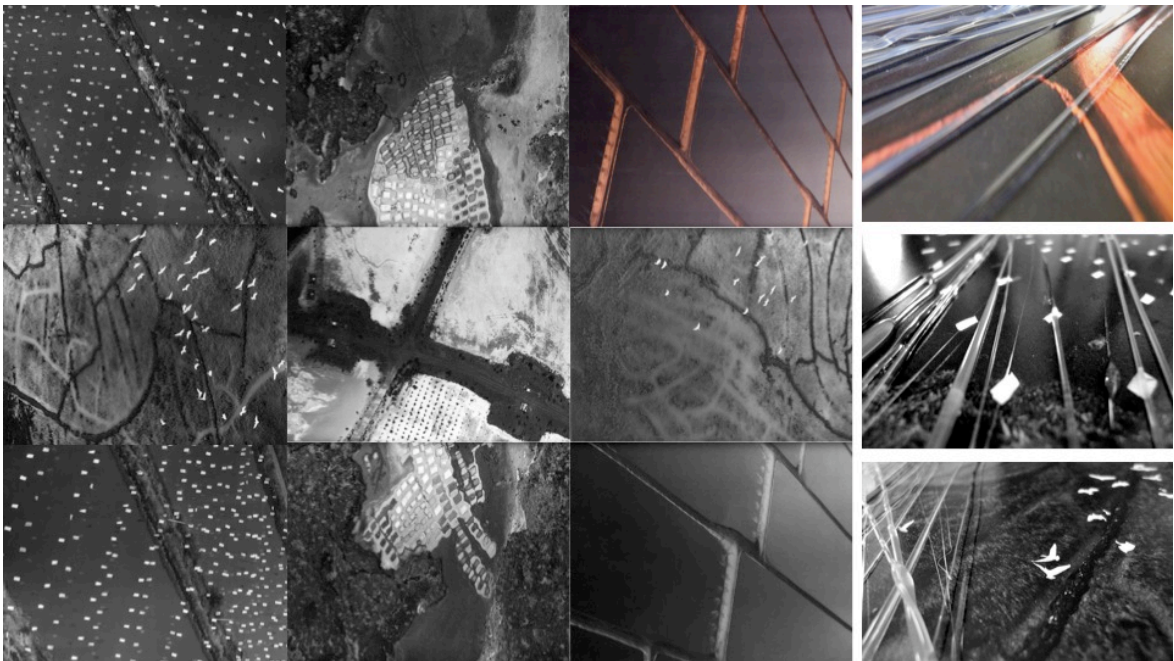
Conjunto 1: 60x90cm. Collage: fotografía y piola. 2011.



Conjunto 2: 60x90cm. Collage: fotografía y piola. 2011



Conjunto 3: 60x90cm. Collage: fotografía y piola. 2011



Conjunto 4: 60x90cm. Collage: fotografía y piola. 2011



Conjunto 5: 60x90cm. Collage: fotografía y piola. 2011



Conjunto 6: 60x90cm. Collage: fotografía y piola. 2011

3.2.11. Mensaje

La intención no es definir un mensaje sino tratar de conducir al espectador a un despertar sin cuestionamientos, sin interrogantes. La propuesta de esta obra se basa en un mensaje sutil; es un encuentro con uno mismo a través de vacíos y espacios blancos. Todo esto será captado según el tercer procedimiento de Pessoa: “la intuición” o proceso de iniciación, o lo que Barthes denomina: el “sentido obtuso”:

“En cualquier intento de expresión podemos distinguir tres niveles: el nivel de la comunicación, el del significado, que permanece siempre como un plano simbólico, en el plano de los signos, y el nivel que R. Barthes llama de la significancia. Pero en el sentido simbólico, el que permanece al nivel de los signos, se pueden distinguir dos facetas en cierto modo contradictorias: la primera es intencional (no es ni más ni menos que lo que ha querido decir el autor), como extraída de un léxico general de los símbolos: es un sentido claro y patente que no necesita exégesis de ningún género, es lo que está ante los ojos, el sentido obvio. Pero hay otro sentido, el sobreañadido, el que viene a ser como una especie de suplemento que el intelecto no llega a asimilar, testarudo, huidizo, pertinaz, resbaladizo. Barthes propone llamarlo el sentido obtuso” (Barthes, 2002: *Lo obvio y lo Obtuso*. pp.49-52).

Al mostrar un conjunto de fotografías, una colección de detalles sin jerarquía, evidenciamos de manera exacta, objetiva y racional, la auténtica realidad, pues describir según Barthes consiste “no sólo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra” (Barthes, 2002: 14).

Si al traslapar la imagen con el gesto gráfico perdido al momento de “pasar a limpio” el diseño arquitectónico, intentamos darle un cierto aire de juego sutil. De este modo la leyenda de la caja entra en colisión con el dibujo de la caja.

La obra muestra *lo ilegible* que según Barthes no es sino lo que se ha perdido, es “acercarse al significante, convertirlo en un monstruo de presencia, disminuir el significado hasta lo imperceptible, desequilibrar el mensaje, guardar su forma en la memoria, no su contenido, alcanzar lo impenetrable definitivo”. Podemos decir, parafraseando a Barthes que, hemos puesto la obra en forma de *palimpsesto* inagotable ya que lo que lo escrito retorna sin cesar en la imagen para volverlo *sobrelegible*, es decir, *ilegible*.

En el intento de eliminar el significado de la obra, y por tanto el signo, el significante se mantiene. El significante que según Barthes es “*la cosa percibida, a la que se añade un determinado pensamiento*” (Barthes 2002: 208). En la obra ese pensamiento subsiste, se hace uno con la existencia en concordancia con el Tao.

Debido a que tanto las cosas que proceden de la naturaleza como las que provienen del mundo social están coloreadas, al eliminar el color, lo se crea un mundo ficticio y a la vez real por el hecho de su presencia. La negación del color está pensada no en la creación de un espacio irreal sino más bien, en el sentido de hacer decible lo indecible.

“El tamaño constituye en si mismo un objeto” (Barthes 2002: 228). Cambiar la escala de percepción el objeto se convierte en una técnica de análisis ya sea que lo goce, lo desee o lo aburra. El cambiar la escala no permite ver mejor la escena sino ver otra cosa.

3.2.12. Funcionalidad

Entonces ¿está listo el signo para soltarlo al mundo? Sí.

CODA

Desde la metafísica

“Al vacío absoluto no se puede llegar. El vacío es lo absoluto”. Esta paradoja oriental contradice la metafísica. La metafísica establece la imposibilidad de que algo sea y no sea simultáneamente. Pensar y entender esta paradoja nos ha llevado a entender los fundamentos, presupuestos, causas, leyes, principios, sentidos y finalidades de todo *ser* y de toda *realidad* desde la física y la metafísica, pero también hemos encontrado, luego de tratar la realidad del *espacio* y el *tiempo*, y sus relaciones con el *lugar*, el *vacío*, el *ser* y la *nada*, que también hay bastante metafísica en no pensar en nada, ni en el misterio de las cosas ni en el sentido íntimo del universo, como nos enseña Pessoa en su poema V.

Que cuál es la idea que tengo ahora sobre la realidad? ¿Qué diría sobre el silencio, sobre lo vacío y lo lleno, sobre Dios y sobre el mundo? No sé. Diría como San Agustín: Si no me preguntan, sé, pero si me preguntan ya no sé nada.

“Antes de iniciar el camino, el aprendiz ve las montañas como montañas y los ríos como ríos. Mientras estudia el camino, las montañas ya no son montañas y los ríos ya no son ríos, pero una vez obtenida la iluminación, las montañas vuelven a ser montañas, y los ríos vuelven a ser ríos”, escribió un maestro de Oriente hace miles años. Comencé

esta investigación viendo el silencio como silencio y al finalizarla, si me preguntan: ¿Cuál es la metafísica del silencio?, diría simplemente: la de ser silencio la de estar callado, la de estar vacío.

Repitiendo la eterna pregunta de Heidegger: ¿Por que algo y no más bien nada? El vacío existe si nos sacamos de la cabeza la idea de que el vacío necesariamente tiene que estar vacío. El vacío es el plano donde descansan todas las teorías del origen del universo. Así mismo el silencio existe si nos sacamos de la cabeza la idea de silencio. “En la doctrina del Nagarjuna la realidad se funde con el vacío según el principio de la vacuidad. Así el que discute el vacío de las cosas, discute la presencia mundana de éstas.

Las no-imágenes, no-sonidos, no actos, con las que intuitivamente comencé a trabajar sin poder explicarlas, ahora han adquirido un verdadero sentido y la mejor propuesta sobre el silencio es guardar silencio para escuchar, incluso podría no haber obra, o hacer una no-obra. Detrás de cualquier obra se puede encontrar silencio, pues el silencio habla detrás de las palabras. Así, cualquier propuesta que involucre silencio tendría que ser perfecta, pues en el silencio no hay error.

Desde la física

Steven Hawking en su *Breve historia del tiempo*, anota que si realmente existiera una teoría unificada completa —en cuanto a las leyes que gobiernan el universo— ésta también determinaría nuestras acciones y el resultado de nuestra búsqueda de ella. Hawking (1988) se pregunta: “¿*porqué razón esta teoría debería determinar que llegáramos a verdaderas conclusiones a partir de la evidencia que nos presenta? ¿Es que no podría determinar igualmente bien que extrajéramos conclusiones erróneas? ¿O incluso que no extrajéramos ninguna conclusión en absoluto?*”

“Cualquier teoría física es siempre provisional, en el sentido de que es sólo una hipótesis: nunca se puede probar” (Hawking 1988). Y asevera que en la práctica, una nueva teoría es en realidad es una extensión de la teoría original. Resumiendo, podríamos decir desde la ciencia la ciencia que:

1. No todo en la ciencia decanta en un conocimiento de lo real ni en una visión objetiva del mundo.
2. No todo lo real es racional, pero si existe una realidad de lo racional.
3. La “nada” podría resultar una realidad pero de otro orden.

4. Que el “vacío” (la nada) es real y puede ser una fuente de plenitud.
5. Que existe un *ser* de lo racional que exige diferentes modos de percepción y creación.
6. Que lo indecible, lo innombrable, lo inclasificable, lo indemostrable, no opera desde nuestra voluntad, sino que posibilita la riqueza conceptual propia.

El cero matemático (según A. Rivas)

A pesar de que, tanto Hegel como Heidegger, destapan el vacío oculto por siglos, la lógica de Occidente entiende el vacío como ausencia, como falta, como angustia; nuestro ideal de *plenitud* es: más conocimiento, más información, más ruido, todo, en todo sentido, tiende hacia la acumulación, nos movemos hacia lo lleno, lo completo, lo acabado, lo cerrado; mientras que en Oriente el ideal de *plenitud* va hacia la búsqueda del vacío, el cual es sinónimo de lo indeterminado e ilimitado.

“Por ejemplo el cero, que hoy usamos naturalmente en el sistema de numeración decimal, fue concebido desde la lógica de Oriente, desde la India a través de los árabes. Sin el *cero*, o la *nada*, como cantidad contable, no hubiera podido darse el *sistema decimal posicional* ni el *sistema binario*. Según Rivas, el término *cero* o el término *cifra*, derivan

etimológicamente del árabe *sifr=vacío*, este es el nombre original para el cero, el sánscrito *sunya* (literalmente vacío). El cero es entonces el vacío matemático. Esta paradoja de “*contar lo incontable*” se conceptualizó en la India, al incluir como un número algo que es lo opuesto a un número o una ausencia de cantidad. Esta operación mental aparentemente simple, dice Rivas, no fue dada por el pensamiento occidental sino que se produjo en la India antes del siglo III a C. y ha sido usada en Europa sólo después del siglo XV d C. Esta concepción se dio en un marco de pensamiento atendió el valor de la ausencia, el valor del vacío” (Rivas, Albert. *En los límites de la realidad. El vacío. Mundo Científico - La Recherche*, núm. 202 (junio 1999), p.41-45).

La obra

La fundamentación de esta propuesta parte de la premisa de la incertidumbre. Sabemos: 1) desde el punto de vista de la filosofía, que “tiene *sentido* lo que es capaz de ser percibido por los sentidos o por la mente; propiamente lo que puede ser comprendido” (Cortéz y Martínez 1996; entrada: sentido); 2) que el sentido, desde el punto de vista de la terapéutica, no puede ser fabricado sino que tiene que ser descubierto, y; 3) que la conciencia está constituida por posibilidades, pero cada posibilidad implica una elección que,

a su vez, excluye otra posibilidad no realizada (Sartre, *El ser y la nada* en Cortéz y Martínez 1996; entrada: ser). De esto podemos concluir que el escuchar nuestra conciencia para desarrollar una propuesta de silencio que se inserte en esta realidad actual, no sólo nos ha permitido buscar un *sentido* sino que además ha involucrado la *incertidumbre* de todo un universo de *posibilidades no realizadas*.

Ser moderno es, según Barthes, “*saber lo que ya no es posible*” (Barthes, 2002: 236). El poner en la obra un pensar del silencio se convirtió en un trabajo de enorme tensión que antes no existía. Sin embargo esa incertidumbre ha permitido hallar un sentido más profundo posibilitando incluir opciones que de otra manera no hubiesen sido planteadas.

Las relaciones con aspectos destacables de la realidad y la incidencia de las últimas tecnologías de la información, sus relaciones con el planeamiento de la obra juegan un importante papel en la definición formal de la ciudad y grado de integración con la arquitectura y el arte.

REFERENCIAS:

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México D.F., FCE, 1998.
- Ávalos, Iñaki. *La buena Vida*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2000.
- Barthes, Ronald. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. España, Siglo XXI Editores, 1997.
- Barthes, Ronald. *Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, Gestos, Voces)*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- Calabresse, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, 3ed., Cátedra, 1999.
- Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. México. Minotauro, 1991
- Chávez, Norberto. *El Diseño invisible, Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Cortés M., Jordi y Martínez R., Antoni. *Diccionario de filosofía Herder*. CD-ROM. Barcelona, Herder, 1996.
- Cuito, Aurora. *Del minimalismo al maximalismo*. Madrid, H. Kliczkowski-Onlybook S.L., 2002.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de si*. Asunción, FONDEC (Fondo Nacional de la Cultura y las Artes), Centro de Artes Visuales/Mueso del Barro, 2004.

Escobar, Ticio. "Nadi Verá". *Las tretas de lo visible*. Ed. Gabriela Siracusano. Buenos Aires, Centro argentino de investigadores de arte. Colección archivos del CAIA III, 2007. 58-76.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana, tomo II, 5ed, 2007.

Frau Abrines Lorenzo. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*. México D.F., Editores del Valle de México, 1995.

García, Benjamín; Garrido, Francisco. La contaminación acústica en nuestras ciudades. Edición electrónica disponible en Internet: www.estudios.lacaixa.es Acceso: 12 de mayo de 2010.

Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura, origen de una nueva tradición*. Barcelona, Reverté, 2009.

Givone, Sergio. *Historia de la nada*. Buenos Aires, Graficor S.A., 1995.

G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield. *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*. Madrid, Gredos, 2ed, traducción de Jesús García F., 1994.

González, Luis y Leonelli, Laura. *El silencio de los mayas*. Barcelona, Lunwerg Editores, 1999.

Grice, Herbert Paul. *Significar*. (1957). En: *Cuadernos de Crítica*. Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, Traducción de Aline Menassé. 1977.

Hawking, Steven. *Breve historia del tiempo*. México, Grijalbo, 1988.

Heidegger, Martín. *Ser y Tiempo*. (1927). Santiago de Chile, Traducción, de Jorge Rivera, 1953. Edición digital.

Internet. <http://www.philosophia.cl> Acceso: 28 de Diciembre de 2007.

Heidegger, Martín. *El Arte y El espacio*. (1969). Traducción de Tullia de Dross, 1970. Título original, *Die Kunst und der Raum*. 1969. Revista Eco. Colombia. Tomo 122: 113-120

Heidegger, Martín. *Construir, Habitar, Pensar*. Barcelona, Conferencias y Artículos Serbal, 1994.

Heidegger, Martín. *Historia de la nada*.

Hegel, Georg W. F. (1812-1816). *La ciencia de la lógica*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968. Título original: *Wissenschaft der Logik*, 3 vols. 2 ed. 1968. Trad. de Augusta y Rodolfo Mondolfo Prólogo de R. Mondolfo.

De Hipona, Agustín. *Confesiones*, libro XI. Madrid, Akal, 1896.

Hume, David. *Investigación sobre los principios de la moral*. sec. 9. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Jameson; Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

Janke, Wolfgang. *Mito y poesía en la crisis modernidad/postmodernidad*. *Postontología* (Tit. Original: *Postontologie*). Buenos Aires, La Marca, 1995.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México, Coyoacán S.A. de C.V., 1910.

Kant, Immanuel (1787), *Crítica de la razón pura*. Traducción de Pedro Rivas, Madrid, Alfaguara, 1978.

Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Forma, 1996.

Nietzsche, Fredric. *Así Habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 2000.

Nietzsche, Fredric. *El Nacimiento de la tragedia, Ensayo de Autocrítica*. De Ecce Homo. (s.f.) Internet. <http://magister.msk.ru/library/babilon/deutsche/nietz/nietz05s.htm> Acceso: 4 de noviembre de 2006.

Niño, Álvaro. *Espacio, Historia, Sentido. El semanálisis como historiografía urbana*. Bogotá, 2001.

Oyarzún, Pablo. *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile, Editorial la Blanca Montaña, 1999.

Perec, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona, Novagràfic, S.A., 2001.

Rivas, Albert. *Biografía del Vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad hasta la edad Moderna*. Barcelona, Sunya 4ta ed., 2008.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractus lógico-philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Zaitegui, Miriam. *Entender las religiones. Dioses, personajes y creencias*. Madrid, Libsa, 2008.

ÍNDICE DE TESIS DOCTORALES:

Contreras, Cristian. *La teoría del Big-Bang y la doctrina del Nagarjuna*. Barcelona, Tesis doctoral en filosofía de las ciencias, Universidad Autónoma, 2004.

Mateu, Rosa. *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Madrid, Tesis doctoral departamento de filología clásica francesa e hispánica, 2001.

Martín M., Antonio. *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en oriente*. Granada, Tesis Doctoral departamento de Filosofía; Universidad de Granada, 2003.

ÍNDICE DE PONENCIAS Y ENSAYOS:

Acero, Juan. *Filosofía de la Mente, La experiencia perceptiva*. (n.f.) Internet. <http://www.ugr.es/~acero>
Acceso: 6 noviembre de 2008.

Austin, J. H. “El poder del silencio”. *Revista Sophia* (marzo de 1997). Internet. <http://www.teosofia.com/silencio.html>.
Acceso: 6 de noviembre de 2008.

Echeverría, Bolívar. “El ethos barroco y los indios”. 2008. *Revista de Filosofía, Sophia*. (Nº2-1,42-48). Internet. <http://es.scribd.com/doc/22551904/Bolivar-Echeverria-El-Ethos-Barroco> Acceso: 22 de marzo de 2011.

Hernández, Miguel. *(La) Nada para Ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo*. 2003. Internet. <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm> Acceso: 6 de febrero de 2009.

Jay, Martín. “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”. 2003. *Estudios visuales*. Los estudios visuales en el siglo 21. Internet. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
Acceso: 10 de septiembre de 2010.

León, José. “*Filosofía oriental. Selección de textos*”. Programa académico de letras y ciencias humanas. Universidad Católica del Perú. 1980.

Matute, Inés. Marceau: “El peso del silencio”. 2003. *Luke* (No. 37). Entrevista a Marceau. Internet.

<http://www.espacioluke.com/2003/Marzo2003/inesentrev.html> Acceso: 6 de enero de 2008.

Matute, Inés. "Influencia del Zen en el arte Occidental contemporáneo". 2008. *Revista Virtual Arte*. Internet. http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/influencia-del-zen.html Acceso: 11 de mayo de 2008.

Pardo, Carmen. "Las formas del silencio". 2002. *Olobo* No.3. Internet. <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/Formas.html> Acceso: 6 de noviembre de 2008.

Rivas, Albert. "La discutible creativitat". 1998. *La Web del vacío*. Internet. <http://www.editorialsunya.com/creati.html> Acceso: 11 de mayo de 2008.

Sevilla Godínez, Héctor. "Estudios sobre la Mirada". 2008. *Revista Observaciones Filosóficas*. Internet. <http://www.observacionesfilosoficas.net/fenomenologia/delavision.htm> Acceso: 10 de septiembre de 2010.

Tugendhat, Ernst (1992), *Philosophische Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Trad. Cast.: "Ser, verdad, acción". Barcelona, Gedisa, 1998. (pp. 25-39 en, Vélez, 2007).

Vélez León, Paulo, Parménides Paradox. *Philosophy of Science Archive*, 85(17). 2007: 70-92

Vélez, Paulo. PEPA. Programa de estudios de Posgrado en artes, Seminario No. 6. *Semiótica y Filosofía del Lenguaje: Introducción a los fundamentos de Semiótica y Hermenéutica*. Universidad de Cuenca, 2008a.

Vélez, Paulo. PEPA. Programa de estudios de Posgrado en artes, Seminario No. 8, *Ontología del Arte*. Universidad de Cuenca, 2008b.