

la operación crítica o valorativa y la operación semiológica de la descripción estructural de un objeto, como en su libro *El susurro del lenguaje*. El acercamiento ha sido producido de formas diversas por los intereses y el modo de abordar de los mismos críticos de arte y de los semiólogos que, de una manera más decidida a partir de mediados de los ochenta hasta hoy, han generado lo que podría denominar como *una ocupación territorial y de competencias asignadas culturalmente*, de tal modo por ejemplo, que semiólogos como Umberto Eco u Omar Calabrese ejercieron la crítica de arte en la prensa cotidiana y, por otra parte, un crítico de arte como Walter Mignolo hace uso de categorías y esquemas semiológicos. Recientemente (2020), si observamos los textos de un encuentro de la Asociación de Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano podemos ver toda una serie de ensayos cuyos títulos se vinculan a la mirada semiótica. Creo que el futuro de la semiótica está en la orientación hacia un proceso de hibridación teórica y metodológica, sobre todo en el interior de las diferencias de su propio campo disciplinar y luego en relación a otras disciplinas que siempre han sido cercanas, como la sociología y la antropología. Pero también, y este es el punto fundamental, en sus vínculos con campos aparentemente muy alejados de sus modelos y categorías. También pienso que podría, con bastante aproximación y en una fase pospandemia, producirse una fuerte reorganización entre lo que consideramos como *semióticas generales y semióticas particulares* (entre ellas las semióticas del arte). Pienso que se pondrán en primer plano las *ecosemióticas* enfocadas al universo de todo lo viviente, la sostenibilidad, las tensiones entre lo local y lo global, pero a partir del problema ecológico y existencial. Visualizo una semiótica de las artes muy relacionada con la *mirada ecosemiótica* que, como sabemos, comienza a perfilarse a comienzos del siglo xx.



III. DISCUSIÓN III. DISCUSSION

NOTAS

¹ El LABSEMA reúne un grupo multidisciplinario de investigadores locales e internacionales, entre ellos: Freddy Torres, Artes Escénicas y Teatrología; Jorge Urueña, Artes Visuales y Estética; Elizabeth Suarez, Teoría de la Comunicación Visual; Mónica Torres, Literatura y Artes Visuales; Evelina Deineka, Neurociencia y Artes; Lydia Elizalde, Teorías y Crítica del Arte Contemporáneo; Oscar García Cuentas, Arte Público y Semiótica del Espacio; Carolina Pérez Puerta, Historia del Diseño y Semiótica; Rafael Saavedra, Musicología y Semiótica.



Arte del vacío en América Latina.

The art of emptiness in Latin America.

ARMANDO SILVA

(pág 173 - pág 181)

RESUMEN. A finales del siglo XIX el desarrollo del pensamiento filosófico irrumpió contra la unidad de la verdad y el logocentrismo, e introdujo nuevos objetos descentrados como soporte conceptual de una tendencia del arte contemporáneo que enfrenta los procesos creativos desde una radical heterogeneidad: arte que, a la vez que se niega a ser representado, se produce en esa negativa, haciendo evidente un malestar con lo *real*. A partir de las curadurías en América Latina y de ejemplos de arte público de los últimos años, quiero hacer visible esta línea crítica que fragua una contaminación entre arte, semiótica y filosofía.

Palabras clave: pensamiento crítico, fractura, psicoanálisis, visualidad, arte urbano

ABSTRACT. At the verge of the 19th century, the development of a philosophical thought burst against the unity of truth and logocentrism, introducing new decentralizing objects that would be the basis of the conceptual source of a contemporary art trend that confronts creative processes at the level of radical heterogeneity: art that refuses to be represented and, in turn, with this denial, makes evident a discomfort with thereal. From a standpoint of curatorships in Latin America and examples of recent public art, I would like to make visible this critical line that forges in a contamination between art, semiotics and philosophy.

Keywords: critical thinking, fracture, psychoanalysis, visuality, urban art

ARMANDO SILVA. Doctor en Filosofía y Literatura, Universidad de California (J. Derrida y J. Flower); con estudios doctorales en Semiótica y Psicoanálisis, Sapienza Università di Roma (U. Eco), École des Hautes Études en Sciences Sociales de París (Ch. Metz). Autor de *Imaginarios urbanos* y *Family Photo Album*. Fundador de la Sociedad Colombiana de Semiótica y de la Sociedad Latinoamericana de Semiótica. Director del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Correo electrónico < armandosilvatellez@gmail.com >.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 28/09/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 01/11/2020

1. ENTRADA

Me interesa destacar una línea de pensamiento que ha venido tomando forma desde inicios del siglo XX, que irrumpe contra el logocentrismo e introduce nuevos objetos, como el cuerpo, la visualidad, lo inconsciente, además de otredades y alternancias que avanzan en una tendencia de teoría del arte sobre bases que no son propias de la historia del arte, y que más bien toman como referencias paradigmas filosóficos. Lo dicho se puede explicitar a partir de un eje que se sostiene en el cuestionamiento de la verdad como unidad cognitiva, la cual adquiere entidad, en especial, en una línea reflexiva que va de Nietzsche a Derrida, quienes a su vez desarrollaron de distintos modos juicios no sistemáticos, abordando ellos mismos el arte, la literatura o la escritura como nuevos objetos del discurrir filosófico. Como se verá, el vacío de una exposición sin obras, quizá para hacer valer el contexto arquitectónico en la percepción, o para sumirnos en las incertezas de cualquier orden, nos conduce a un abordaje entre representación y ausencia, conflictuando así la vieja cuestión de indagación sobre lenguaje, arte y pensamiento, ahora con nuevos fundamentos filosóficos.

Estructuro mi argumentación en tres partes. En la primera, a partir de Nietzsche, recorro brevemente la ruptura con el logocentrismo, y la presencia del arte como opción que desafía ese juicio lineal, como entrada al pensamiento y actuar de otros filósofos que han venido gestando una obra que emerge también contra la unidad de la conciencia o el lenguaje. En la segunda, avanzo con otro filósofo de las diferencias y los márgenes, Derrida, relevando algunos de sus ejes dominantes como el pensamiento de la huella y la escritura para, de ese modo, destacar aquellos criterios que enmarcan la sensibilidad contemporánea de la que se ha apropiado una corriente de artistas, curadores y teóricos del arte en América Latina, sobre la base de las fallas, el vacío, las hiancias, los olvidos, los duelos o las tachaduras presentes en varias prácticas artísticas.

A partir de los presupuestos anotados, en la tercera parte abordo casos concretos de curadores de arte que, haciendo uso de paradigmas filosóficos, proponen obras que bien pueden ser entendidas como *no obras*, con todas las complicaciones semióticas que ello conlleva por ser, precisamente, una negación de la representación. Y me ocupo de algunas notables convocatorias de curadurías latinoamericanas, y de cierto arte público, en lo que considero un fuerte impulso de los artistas por construir una obra desmarcada de toda unidad como *objeto completo*, y más bien exponer o interactuar con fragmentos, huellas, evocaciones que, de igual forma, se dirigen a construir una semiótica de las fisuras.

2. FISURAS DEL SABER Y LA VERDAD

En los escritos dejados por Nietzsche hay una nota fechada en 1888, en la que, recordando su primer libro, *Origen de la tragedia en la música*, escribió: “[...] la verdad es fea. Poseemos el arte porque de lo contrario pereceríamos a manos de la verdad” (Hayman, 1997, p. 14). Por esos años insistía en la estética como justificación de la vida y del mundo, al mismo tiempo que cuestionaba de muchas formas el lenguaje y la razón. El *cogito* cartesiano no solo centró al ser humano en la razón, sino que olvidó el cuerpo y, por tanto, fue incapaz de responder a las preguntas que él mismo suscitó: ¿de dónde proceden el

concepto y el pensar?, “[...] el sujeto yo es la condición del predicado pienso. Ello piensa, pero que ese ‘ello’ sea precisamente el antiguo y famoso ‘yo’ es, en el mejor de los casos, nada más que una hipótesis” (Hayman, 1997). Nietzsche va a considerar el yo como una relación entre distintos impulsos, pero también como epicentro de muchas voces..., solo a través de las máscaras es posible que *yo* hable.

Estos pasajes son anuncios de una nueva filosofía que no solo va a conducir al cuerpo como episodio del yo, sino que, a diferencia de buena parte de la tradición filosófica de una unidad del yo en su lingüisticidad, lo interroga de muchas maneras. Esto será el prelude de las polifonías lingüísticas posteriores que irrumpieron con su pregunta central: “quién habla cuando yo hablo”, como recalcan algunos autores de la enunciación (Ducrot, 1980) cuando piden, como base de la interpretación, hacer el recorrido entre el “decir y lo dicho”, nuevo paradigma desde la polifonía de las muchas voces que habito y con las cuales, para una corriente del psicoanálisis lacaniano, soy habitado. Es dado pensar que los años posteriores a *Zaratustra* (1985), y que marcan el inicio de un nuevo periodo en su obra, corresponden al alejamiento de Nietzsche de la vida equilibrada de ser y lengua, pues al sumergirse en sus padecimientos mentales aparecían muchas voces internas en su propia psiquis, por lo que el polifonismo que descubriría en los hablantes quizá no estuviera muy alejado de su locura.

Freud no conoció a Nietzsche, pero en el bello filme *El día en que Nietzsche lloró* hay una escena curiosa y preciosa en la que alguien le habla a Freud, en pleno desarrollo del concepto de inconsciente como centro de sus teorías de la mente dirigiendo patologías del cuerpo, de un tal Nietzsche, creativo y rebelde filósofo que “podría ser su paciente”. La lengua donde se produce el efecto del inconsciente es aquella ligada al cuerpo, por lo que conocerse hubiese sido de gran inspiración para el filósofo alemán. Dos notoriedades que compartieron parte de su vida en los mismos años, en una época en que la filosofía traía para sí nuevos e impensables objetos de los que ocuparse.

Situar el cuerpo como parte del discurrir filosófico conlleva que en el pensamiento no solo se piense, sino que se desee, lo que dio entrada a la visión psicoanalítica del Freud de inicios del siglo XX, y aún con más énfasis de Lacan a partir de la segunda parte del mismo siglo. Lacan, quien promete volver a Freud, remarca que “el sentido pasa por el cuerpo”, pues “no todo es carne” (Lacan, 1980, p. 19). Define el deseo “como el deseo del otro”, por lo que la racionalidad del “pienso, luego existo” es fracturada plenamente. Esto ya había irrumpido con Nietzsche, quien en *Zaratustra* había recargado una de sus máximas: “Es muy difícil vivir entre los hombres, porque es muy difícil guardar silencio” (1895, p. 72), con lo cual dejaba en claro su convicción de que el lenguaje es incapaz de expresar la verdad objetiva de la realidad externa: somos máscaras que no callamos.

Se puede decir que esos años de finales del siglo XIX e inicios del XX configuraron un espacio de resquebrajamiento de la unidad de la verdad, del yo o de la realidad. Si hay un saber que desconozco, el saber del inconsciente freudiano, es evidente que mi conciencia sufrirá igualmente el mismo resquebrajamiento, lo que producirá otra fisura. Saber e inconsciente constituyen una nueva entrada que es la base del final de la certeza, la relación del sujeto con el lenguaje pasa por el hecho de que no sabe lo que dice. La bella recomendación de Jesucristo “Ama a tu prójimo como a ti mismo” pasó por alto una posibilidad que destaca P. Schneider (1994, p. 26): “¿qué ocurre si me detesto?”. Significa la explicitud de un sentido reprimido y también desviado de una convicción cristiana en lo profundo de la

civilización occidental cuestionada (“Dios ha muerto”, gritaba un loco en *Zaratustra*), que perdía la certeza, y cuyos “juicios desviados de su objeto” constituían parte de las evidencias de lo oculto y, por tanto, de lo no representado.

Para llegar a estos juicios de desviación y transferencia de las verdades se requiere tener presente que en la verdad pronunciada algo permanece oculto; lo manifiesto posee al menos un doble sentido o, más inquietantemente, produce un *sin sentido*, que es lo que nos está haciendo ver esta corriente de pensadores que avanzan hacia el fin de las certezas. Algunos autores acuden a un criterio muy contemporáneo, el montaje, para expresar de otro modo este dispositivo estético que se ha venido elaborando: “[...] una lógica no lineal del pensamiento y además una gramática sincopada de la temporalidad [...] permite pensar por fuera de la unicidad *yoica* y de la linealidad progresiva de la historia del arte o el pensamiento” (Faenza, 2016, p. 12); crisis de la representación asumida como estrategia de acción en algunos actores actuales en América Latina.

Gilles Deleuze es uno de los autores que confrontó directamente el estatuto de la representación y habló del arte para escapar de lo logocéntrico y lo antropocéntrico de la tradición occidental, resaltando en su práctica el “coraje de la experimentación”. Paolo Vignola (2001, p. 7) puso de manifiesto el desvío de Deleuze: “[...] la pregunta «¿qué es el arte?» se transforma en «¿qué hace el arte, y que le hace a la filosofía?»”. El arte piensa, pero no con conceptos, lo hace “por afectos y percepción al articular materiales y sensaciones” (p. 7). Tal afirmación deleuziana puede ser cierta, mas no del todo en la línea del arte contemporáneo que iré describiendo, donde más bien, en algunas tendencias, se piensa racionalmente y se hace pensar con otras estrategias de la sensorialidad.

3. CUERPO DESINSTALADO

Al referirse al arte contemporáneo Boris Groys pone el cuerpo en escena, en el lugar de la representación; la instalación es un lugar de apertura, de revelación y desocultamiento, precisamente porque sitúa dentro de su espacio finito imágenes y objetos que también circulan en el espacio exterior.

Es por eso que la instalación consigue manifestar abiertamente el conflicto entre la presencia de imágenes y objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, “ausente” en el espacio exterior, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea (Groys, 2017).

Es ahí justo el punto donde veo una inspiración derridiana de recontextualización, digámoslo así: mientras el arte moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales, el arte contemporáneo privilegia el contexto, en presencias-ausencias y fragmentos. Incluso si una instalación contemporánea consistiera en una pintura individual sería todavía una instalación, “ya que el aspecto crucial de la pintura como una obra de arte no es el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un (otro) artista y presentada como algo escogido” (Groys, 2017). Aquí el artista “no es el productor, sino el que la nombra”, remata Groys. Este ejercicio creativo de nombrar y renombrar lo que ya es le da al artista-creador una nueva potestad semiótica de la cual ca-

recía. Se puede uno preguntar si de este modo el artista ha perdido una capacidad creativa o si, por el contrario, como lo mismo lo pienso y lo cree el autor citado, ha ganado otra de mezclar y revolver, como un editor o como un interventor de trozos.

Entonces, podríamos tomar algunos ejes centrales de la obra de Derrida que han servido de referente en la construcción del campo del arte contemporáneo: huella, escritura, texto, archivo o borde. Su modelo de escritura es un proceso dinámico, tal vez muy cercano a la idea que se tiene del ADN, tal cual lo ve Christopher Johnson (1998, p. 49), como un código que al mismo tiempo conserva y transforma, o de la noción que se tiene en cibernética de circuito, que ofrece una memoria basada en el movimiento de la información, en vez de un almacenamiento estático, lo que será la base para su teoría de los archivos.

La huella es la diferencia que no depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible fónica o gráfica, sino que, por el contrario, su condición, “su posibilidad es anterior en derecho a todo lo que denominamos signo” (Philippe Sollers, p. XIX) concepto de huella en Derrida, desde la gramatología, puede ser aún más importante que el de escritura, ya que no es una fenomenología de la escritura ni del signo, “comienza y crece a través de los blancos [...], lo que no está”, como concluye la introducción de Sollers, citada. Como se ve en varios artistas contemporáneos, quienes trabajan más con huellas que con presencias, con lo que no está sino como vestigios, pero que por ejercicios semióticos de significación aparecen en otro escenario, como ocurre con un montaje, estrategia de varias expresiones de la creatividad contemporánea, como lo mostraré en los ejemplos de curadurías o de obras de arte por fuera de las galerías, hechas *in situ* o en la ciudad.

Otro aspecto es su deslizamiento hacia los bordes, lo que podemos ver directamente en la obra de arte cuando, al revisar los trabajos de Kant, en *Crítica del gusto* Derrida dice que el filósofo alemán presentó varios tipos de ornamentación, como los marcos de los cuadros, el ropaje de las estatuas o el peristilo de un edificio, y su lista “abrió una taxonomía de gusanos” como tesis central en la *verdad en la pintura* que expuse en A Silva (2017) que corroían toda la estructura arquitectónica de la crítica. Pero como destaca David Wills (2005), por el contrario de Kant, para Derrida “el borde es lo que se escribe y pasa por todas partes, los retornos de la obra: cuadro, título, firma, archivo, reproducción, discurso, mercado, en fin” (p. 152). Precisamente, en las respuestas que le da a su colega Bennington, Derrida (Bennington y Derrida, 1994) usa los semicorchetes en la misma edición del libro para distinguir entre texto y comentario; son la matriz de un tema que yace dentro de los semicorchetes, digamos así, un espacio en blanco, como una ausencia: de este modo concluye la idea de la radical heterogeneidad como el primer principio de la relación de Derrida con el objeto de arte al interior de una semiótica deconstructiva en la que nada hay por fuera del texto, por lo que no hay hechos, sino interpretaciones.

4. CURADURÍAS DEL VACÍO Y OBRAS EN LAS FISURAS

En la 28.^a Bienal de San Pablo (2008), curada por Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen, el segundo piso del edificio del Parque Ibirapuera, su sede, se dejó todo en blanco y sin obras. Se llegaba allí literalmente a no ver nada, solo sus muros incoloros, una *Bienal del vacío*. Sus mismos curadores ya habían informado que la propuesta para esta versión era *la nada*, pero la nada, la no representación trae consigo algo más inquietante que se

puede examinar entre las variaciones de esta nueva filosofía de la incerteza. Encuentro cuatro posibles remisiones: i) llenar el vacío con otras representaciones que emerjan por la provocación; ii) que al no haber nada expuesto aparezca en su reemplazo el mismo lugar de la exhibición, o sea, mostrar el contenedor por el contenido; iii) que se relacione con un real imposible de representar con estrategias de vaciamiento de los objetos, y iv) que el arte se conecte con una mayor espiritualidad, a semejanza de las religiones o incluso del psicoanálisis (Allouch, 2013, p.: 70). Se abre así una puerta para otros protagonistas que hacen presencia en los vacíos: duelos, memorias, fantasmas, olvidos o sombras.

La noche de la apertura (el 26 de octubre de 2008) varios jóvenes tomaron los espacios desocupados y grafitaron sus muros, llenándolos de extrañas figuras, hasta que fueron desalojados por un pelotón de seguridad y por policías armados. En la figura 1 se puede apreciar la acción de dos guardias sometiendo a uno de los grafiteros (al fondo resaltan las figuras que habían hecho), lo cual introduce la perplejidad de que sea la policía la que venga a ocupar y llenar el espacio del arte.



Figura 1. *La policía ocupa el vacío* (2008), de Helcio Magalhaes

Días después, en la noche del 1.º de septiembre, invadieron la Galería Choque Cultural, en esa ocasión para protestar contra la banalidad del arte de las galerías. Allí detuvieron a otra joven, acusada por el Ministerio Público de “asociar milicianos con propósitos destructivos de un edificio de arte”. , como lo recogió *Jornal O Globo* (28 de octubre de 2008). Entonces, el edificio que contenía *la nada* de la exposición adquirió, por desviación, carácter de exhibido. El Pabellón Ciccillo Matarazzo, uno de los edificios más reconocidos y emblemáticos del arquitecto Oscar Niemeyer, se tornó el *objeto expuesto* que se puede ver y que permite disfrutar desde sus grandes ventanales rodeados de vegetación a los niños jugando en el parque (exterior), lo que hace que este predio actúe como una burbuja ante el tráfico que circula por una de las grandes urbes del planeta. ¿Se trataría entonces de anunciar una nada del arte para hacer ver y sentir el edificio y desde allí la ciudad actuando como la *verdadera exhibición* vista desde una ventana, literalmente, o sea ver la ciudad infernal llena de ruidos desde la belleza apacible del predio? Una de las posibilidades de esta corporización desplazada.

Pero un tercer aspecto a relevar es más complejo. Se trata de lo real lacaniano, retomado de las trilogías (o triadas en Lacan) de las semióticas de Peirce (Silva, 2016), o sea, una *semiótica de las primeridades* peirceanas descritas como cualidades, sensaciones, de los fenómenos más que del objeto: su huella. Hacer una exposición sin nada y remitir al espectador a un *vacío de obra* evidencia esa imposibilidad de representar lo real como realidad. Mientras el *realismo* supone aceptar el modo en que las cosas *realmente* son, lo *Real* en Lacan es otra cosa: aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado, o sea, no pone el acento en la realidad de una terceridad *lógica*, sino en la falta, en el vacío: no es lo real, sino el fantasma de lo real, lo que puede emerger.

Por fuera de la Bienal se multiplicaron las obras, en especial de instalaciones urbanas que acompañaban esta producción de arte desde la ausencia. La crítica Lisbeth Rebollo curó en el mismo parque Ibirapuera la exposición “Ciudades imaginadas iberoamericanas” (2010) con fotos de las urbes que solo existen en la mente de sus ciudadanos. El investigador Felipe Quintero⁴(2020) reunió, bajo mi orientación, varias experiencias ligadas al conflicto colombiano en las que sus autores proponen una acción política-estética a partir de la negación del objeto a representar. Al preguntarse cómo testimoniar la existencia de lo no presentable propone tres artistas atravesados por un criterio expuesto por Rancière (2008) en *El espectador emancipado*: “[...] arte sin representación, el arte que no separa la escena de la *performance* artística y la de la vida colectiva”; o sea la teatralidad como paradigma, pues el *ertro* sigue siendo “el unicolugar en confrontación del público consigo mismo en tanto que colectivo” (Rancière 2008, p 13) y por ello el teatro es una forma comunitaria ejemplar

Manuel Echavarría, que va a los lugares de la guerra y trabaja con huellas o residuos, no señala ni denuncia, sino que visibiliza. Usurpa algunas técnicas de los antropólogos, como la entrevista personal o las historias de vida, pero para acceder a lo específico de la experiencia humana. Su serie de tableros de escuelas abandonadas por la guerra dejan algunas escrituras, signos, de los que ya no están: los niños que huyeron.²

En *Sudarios*, Erika Diettes hace relicarios con cosas que pertenecieron a los desaparecidos o muertos por la violencia. No se exponen necesariamente en una galería, que también se desdobra, sino que puede ser en los mismos lugares donde ocurrieron las atrocidades: un cepillo de dientes, vestidos que fueron queridos por las víctimas y sus familiares le han sido donados a la artista para que haga archivos y “los trabaje”. Mediación del artista tras la necesidad de tramitar el duelo de los dolientes.³

En 2019, Doris Salcedo, en plena discusión del acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC, intervino la Plaza de Bolívar en el centro de Bogotá y propuso *Quebrantos*, enorme paño en el cual los ciudadanos tejieron los nombres de varios líderes sociales asesinados o desaparecidos.⁴

Pronunciar el nombre del que ya no está se relaciona con la 31.ª Bienal de San Pablo: “Cómo conocer cosas que no existen” (2014), la cual dialoga con la del vacío, pues pone en escena los montajes del lenguaje y de la imposible representación. La sugerencia es poderosa. Pasamos de un arte retórico, de medios y técnicas a lo largo de la historia, a otro experimental en el que el creador “investiga lo inexistente”, según lo remarca el mismo catálogo “como procurar cosas que no existen”

Sus curadores, Charles Esche, Nuria Enguita, Galit Eilat, Pablo Lafuente y Oren Sagiv, concibieron un proyecto, o mejor, un antiproyecto, ya que se ocuparon de lo

inexistente que puede ser o aparecer. No se vieron objetos de arte, lo que pudo despistar al visitante, sino acciones o sugerencias de sus creadores. En el video *No es sobre zapatos*, Gabriel Mascaro se mete en medio de manifestaciones de protesta entre tribus, grafiteros y la policía, pero narra los puntos de vista de estos últimos, que por lo general no son vistos por artistas ni medios, y no registra la cabeza de los protagonistas, sino sus pies.

En esa dirección de vacíos y desviaciones, la fotografía colombiana María Adelaida López Restrepo, una de las de mayor originalidad y fuerza del proyecto de imaginarios urbanos, y quien tiene como propuesta desdoblarse la mirada, encuentra “pozos de petróleo” en Bogotá y los plasma (figura 2); en realidad son grandes grúas de construcción de edificios que permiten captar ese error visual.



Figura 2. Pozos de petróleo en Bogotá (2016), de María Adelaida López Restrepo

En dirección similar, pero con instalaciones de grafitis urbanos para producir otro grafiti a partir del original y crear una escena urbana, Bruno Giovannetti actúa como un arqueólogo de San Pablo a la búsqueda de momentos reveladores, los fantasmas urbanos. En la figura 3, un mural callejero es intervenido, robado... luego de largas esperas, para relacionar al beisbolista matón, dispuesto a agredir con un bate, con un hombre de la calle, destechado, derrumbado justo debajo de la imagen.



Figura 3. Desplomado sobre un grafiti (2008), de Bruno Giovannetti, San Pablo

5. SALIDA

Lo dicho nos lleva a asumir que hay un arte del vacío que no ha sido reconocido en sus particularidades semióticas, sino que se le concibe de modo general como arte contemporáneo. Al cierre de este ensayo la comunidad mizak, al sur de Colombia, derribó la estatua del fundador español de su ciudad vecina. En mi columna para *El Tiempo* del 25 de septiembre de 2020 señalé el hecho de que la comunidad mizak tumbó la estatua del fundador de Popayán no por vandalismo, como se viene diciendo, sino como un acto creativo cercano a algunas prácticas de arte contemporáneo en las que se intervienen los objetos para recontextualizarlos y darles nuevas interpretaciones. El vacío físico que dejó la estatua es similar al que quedó en el pensamiento y que permite volver a valorar el hecho, la historia o el futuro de la comunidad⁵.

NOTAS

¹ Felipe Quintero en su tesis doctoral bajo mi dirección recoge experiencias basadas en el paradigma del vacío.

² <https://jmechavarria.com/es/#5>

³ www.erikadiettes.com

⁴ <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-doris-salcedo-won-inaugural>

⁵ Estas reflexiones se han tratado con profundidad en la obra: Silva, A. (2017). Circulación de los sentidos estéticos contemporáneos. En: P. Cesar Castro (Org.), *Circulação discursiva: entre produção e reconhecimento* (163-178). Pentagono VII. San Pablo: Edufal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOUCH, J. (2013). *El psicoanálisis ¿es un ejercicio espiritual? Respuesta a Michel Foucault*. La Plata. Argentina: El Cuenco de Plata.
- BENNINGTON, B. Y DERRIDA, J. (1994). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.
- DUCROT, O. (1980). *Le dire et le dit*. París: Minuit.
- GROYS, B. (2017) La topología del arte contemporáneo. *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity* (antología), Duke University Press, 2008. pps. 71-80. Trad por Ernesto Menéndez-Conde, Publicado por lapizynube.blogspot.com. Tomado de la página de arte: Esfera Pública (27 feb 2017).
- HAYMAN, H. (1997). *Nietzsche*. Bogotá: Norma
- JOHNSON, Ch. (1998). *Derrida*. Bogotá : Norma.
- O GLOBO.JORNAL (28 de octubre de 2008)
- QUINTERO, F. (2020). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente la experiencia de la violencia política en Colombia* [Tesis de doctorado no publicada]. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SCHNEIDER, P. (1994). *El final de la certeza*. Bogotá: Norma.
- SILVA, A. (2016). *Imaginarios, el asombro social*. México: UAS.
- SOLLERS, P. (1970). Un paso sobre la luna, en: J Derrida, *De la Gramatología*. Argentina Siglo XXI
- VIGNOLA, P. (Ed.). (2001). *Las artes de Gilles Deleuze: procesos artísticos, creaciones y experimentaciones*. Guayaquil, Ecuador: Artes Ediciones.
- WILLS, D. (2005). Derrida y la estética. En T. Cohen (Ed.), *Jacques Derrida y las humanidades* (p. 152). México: Siglo XXI.