

## CAUSAS

## Dialécticas de la mirada y la imagen

**Mariana Rocca Gutierrez**

*Licenciada en Sociología,  
Universidad de Buenos Aires.  
Maestría en Curaduría y Artes  
visuales.-*

» E-mail al autor

La dicotomía vacío-lleño se manifiesta de diversos modos en el arte pictórico tradicional tanto de Oriente como Occidente. A su vez, es notable cómo la cuestión del vacío (y su función ontológica) atraviesa gran parte de las reflexiones teóricas en torno a las imágenes y a las producciones estéticas y discursivas del arte contemporáneo. A los fines de este ensayo, se abordará la obra minimalista *The Black Box*, producida por Tony Smith, analizada por George Didi-Huberman, que sintetiza algunos de los aspectos fundamentales de la mecánica del vacío, el misterio y el secreto característicos de la obra de arte contemporáneo, y donde a su vez resuena, o se puede trazar un paralelismo, con la noción de vacío explorada por François Cheng, como principio activo y signifiante en la filosofía y el arte chinos.

George Didi-Huberman retoma el concepto acuñado por Walter Benjamin en su obra *el Libro de los pasajes*, para definir la imagen como una dialéctica en reposo: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, si no que imagen es aquello donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación.” (Benjamin 2013, 479-480). Este fragmento, del texto “cristal”, “enigmático” y “luminoso” escrito por Benjamin dice mucho acerca de cómo la imagen se vuelve legible y cognoscible a partir de las condiciones históricas de su singularidad (Didi-Huberman, 2015). En este más allá de las argucias sobre la primacía de lo legible sobre lo visible o viceversa, podríamos situar también, el enfoque de François Cheng desarrollado en su obra *Vacío y Plenitud*.

Este autor se propone indagar acerca del lugar central que asume el vacío, en tanto principio dinamizador presente en todo el pensamiento y cosmología china. Si bien se dedica a analizar su funcionamiento también en la escritura china, la dinámica del vacío en relación a la imagen, tiene su máxima expresión en el arte pictórico. En su ensayo, Cheng expone el desarrollo que a lo largo de quince siglos ha tenido la pintura china. No obstante, su estudio que no es de carácter histórico, sino filosófico; explora el sistema de la pintura en relación con la filosofía taoísta a partir de la noción de vacío.

Cheng desarrolla como núcleos conceptuales las nociones de filosofía en acción, vacío como signo, y poética del lenguaje, profundamente imbricados en las diversas expresiones de la filosofía china. Su enfoque, pretende aprender la pintura china como lenguaje constituido y captar en ella sus principios de funcionamiento, por ello se trata más de un enfoque estructural que historicista, si bien no ignora la existencia de una historia de la pintura china, que ha experimentado evoluciones cronológicas, y que por consiguiente, implica que todos los hechos observados no habrían surgido al mismo tiempo: “Porque a fin de cuentas, el arte pictórico chino, nacido en un contexto específico, ha crecido como un árbol. Hundiendo sus raíces en una escritura ideográfica (que a través de la caligrafía ha ensalzado el uso del pincel y favorecido la tendencia a transformar los elementos de la naturaleza en signos), y refiriéndose a una cosmología definida, este arte ha poseído de entrada sus condiciones de expansión, aunque algunas virtualidades no se hayan revelado o realizado hasta mucho más tarde.” (Cheng, 58). Respecto de esto último, es posible

pensar estas imágenes pictóricas de la tradición china como imágenes dialécticas o imágenes en movimiento, y a su vez interpretarlas a través de sus ecos y transparencias, según los términos utilizados por Benjamin para explicar la tarea del traductor, homóloga o la tarea interpretativa (Benjamin, 1971).

Con interpretar, se hace referencia a la propia tarea de François Cheng, quien se propone a lo largo de este y otros trabajos, -La escritura poética china (2007) y Cinco meditaciones acerca de la belleza (2007)-, evitar una extrapolación riesgosa de conceptos que atraviesan y son atravesados por una cosmovisión en algunos aspectos tan alejada de la occidental. De este modo, trata de traducir buscando el eco, que refiere a que el original reverbera en la traducción, y que sus ecos se escuchen a partir de esa expresión de íntima relación entre leguajes (y universos) que constituye toda traducción. La noción de transparencia, por su parte, remite a la necesidad de que la traducción no oscurezca el original, si no que como un velo sugerente, haga más deseable y evidente lo que deja entrever.

De algún modo, esa operación poética es el propósito de este ensayo, que intenta a través de sus ecos y transparencias, dilucidar categorías que nacen en la entrañas de la cultura china, a las que sin embargo, es posible aproximarse, bordeándolas, al trazar algunos paralelismos con el misterio y el encriptamiento de la obra de arte contemporáneo, por ejemplo, y con la dinámica que establece el casillero vacío desde el enfoque estructuralista. Retomando la noción de imagen dialéctica cabe la pregunta: ¿Qué dice este fragmento, este prisma sobre el acontecer total? Es decir, qué puede decir una imagen, tomada a partir sus singularidades, pensada en sus relaciones, en sus movimientos, en sus intervalos, tal vez abierta a ser interpretada cada vez. Al concentrarse, entonces, en el vacío como eje central del pensamiento chino y a su vez profundizar en su singularidad, se descubre, también, en qué renueva, por su complejidad intrínseca, todas las cuestiones a las que sirve de cristal (Didi-Huberman 2015,16).

François Cheng intenta establecer los datos fundamentales para una semiología china, en virtud de una noción central y no obstante a menudo desatendida por ser central, como dijimos, la del vacío. El vacío, así como la célebre dualidad ying- yang, se presenta como eje en el funcionamiento del sistema de pensamiento chino. Su relevancia es insoslayable, ya que además del contenido filosófico-religioso que implica, rige la mecánica de un conjunto de prácticas significantes, como la pintura, la poesía, la música, el teatro y prácticas relativas al campo de lo fisiológico: las representaciones del cuerpo en relación a la gimnasia Tai-jiquan y la acupuntura.

Desde esta óptica, el vacío es un elemento dinámico y activo, ligado en el pensamiento chino a la idea de alientos vitales y al principio de la alternancia ying- yang. Constituye el lugar por excelencia donde operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar su verdadera plenitud: “En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen su oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrecen al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre” (Cheng 2013, 68). Para abordar este concepto, es oportuno pensarlo como un movimiento dialéctico, en el sentido hegeliano. ¿Por qué?. Es en el vacío donde se encuentran los opuestos, interactúan y cambian. Se halla en este ámbito, la identidad y la alteridad de las cosas, y en ese sentido, la interacción que alberga el vacío genera y es multiplicadora de sentidos. Tal vez, como sucede con toda obra de calidad, su verdad se puede explicar por la relación que establece con su contexto y su potencial apertura a nuevos sentidos.

¿Por qué lo que vemos delante nos mira adentro?, se pregunta Didi- Huberman, “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira”, continúa. Este autor analiza la complejidad del acto de ver y la relación con los cuerpos –a saber, obras–. “Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de los que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de la paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos.” La paradoja reside en que hay una travesía física en el acto de ver, algo que pasa a través de nuestros ojos. Esto recuerda, que ver no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del tacto (Didi-Huberman 2014,14). “Es preciso que nos acostumbremos”, escribe

Merleau-Ponty, “a pensar que todo lo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en el encaje, encabalgamiento” (Merleau-Ponty, 1970). Como sí, al final de todo acto de ver hubiera siempre una experiencia táctil, una pared, un obstáculo tal vez, calado, trabajado de vacíos. Es decir, este texto propone a su vez otra enseñanza: debemos cerrar los ojos para ver, cuando ese acto remite, abre un vacío que nos mira, nos concierne y, en algún sentido nos constituye.

La manera en que el arte minimalista, pone en juego la virtualidad del cubo, sigue siendo, al respecto, ejemplar. En ese sentido, lo que propone la escultura minimalista es diametralmente opuesto a la del cubismo, quienes se ocuparon de presentar vistas simultáneas sobre un solo plano. Sin duda, es a partir de la obra de Tony Smith que deberíamos interrogar esta puesta en juego, no sólo por su valor inaugural y la influencia que este pudo revestir para otros artistas contemporáneos, sino además por su valor de parábola teórica que pone de relieve la idea misma de su invención, en cuanto al relato de una poética. Georges Didi-Huberman en su texto *Lo que vemos*, lo que nos mira, retoma el suceso de dicha invención del relato testimonial escrito por Tony Smith en relación al proceso de creación de su obra: “Ya no podía dormir. Seguía viendo la caja negra, como si la noche misma, frente a sus ojos abiertos, hubiera tomado las dimensiones íntimas del objeto percibido en lo de su amigo. Como si el insomnio consistiera en querer abrazar la noche según las dimensiones de un volumen negro desconcertante, problemático, demasiado pequeño o demasiado grande, pero perfecto para eso (vale decir, perfecto para abrir el antro de lo que miraba en lo que había visto).” (Didi-Huberman 2014,57) Algunos días después, el artista instalaba en un lugar aislado, detrás de su casa, un modelo de cubo varias veces más grande, siempre en madera negra, del fichero en cuestión que llamó la atención de su hija, quien con curiosidad le preguntó qué era lo que había puesto tanto interés en esconder allí adentro.



Esta obra, que fue producida en febrero de 1962, fue considerada por Tony Smith, aunque ya tenía cincuenta años, como su primera obra, y fue titulada de un modo que podríamos nominar tautológico, o al menos es lo que podría aparentar *The Black Box*. Cabe aclarar, que sobre todo lo que distingue a Tony Smith de los minimalistas es su sentido del *misterio*. Sus piezas compactas, pintadas de negro, con su impecable acabado mate, permanecen obstinadamente mudas ante las preguntas. ¿Son antiguos monumentos, estelas funerarias, máquinas extraterrestres? Smith las llamaba “presencias”, porque simplemente están ahí y existen sin más justificación. El espectador permanece contemplándolas a la espera de que le revelen su secreto. Por otra parte, la geometría de Smith casi nunca es previsible; mirando sus piezas desde un lado, no se puede adivinar qué aspecto tendrán por el otro; hay que moverse alrededor para asistir a sus transformaciones.

Ahora bien, esta historia no termina aquí, si no que paradójicamente es aquí donde comienza, o recomienza. Ya que el propio Smith realiza el segundo cubo, unas semanas más tarde, y decide hacerlo a escala humana –un metro ochenta aproximadamente–. Ni bien se convoca esta

dimensión, remite al volumen de una caja llamada *féretro*. Es así que se perfila la existencia de un objeto, excesivamente simple y mínimo, en el que reside sin embargo su principio de complejidad, debido a su capacidad latente de asociación. Así, demuestra Didi-Huberman que “la más simple imagen, nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. La más simple imagen, en la medida en que sale a la luz como lo hizo el cubo de Tony Smith, no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que se dijese de lo que se ve. Sugiere, que tal vez, la imagen no deba pensarse radicalmente si no más allá de la oposición canónica de *lo visible y lo legible*.” (Didi-Huberman 2014, 61). La particularidad, el misterio y la polisemia de la obra de Tony Smith, sea como fuere, escapa de entrada, a pesar de su simplicidad y su especificidad formal, a la expresión tautológica, “segura de sí misma hasta el cinismo”, de *lo que vemos es lo que vemos*. Se encuentra el espectador, aún por mínima que sea, ante una *imagen dialéctica*, en tanto portadora de una latencia y de una energética. Se le exige al espectador modificar su postura frente a ella, que dialectice la mirada de lo que *ve* en ella con lo que de ella *lo mira*.

Entonces, si frente a éste, el ser se inquieta; ¿Cómo es posible que un simple cubo pueda llegar a inquietar la capacidad de *ver*? Es aquí donde se puede dar una respuesta a partir de la noción de juego, cuando el juego engendra, tal vez *abriendo el vacío* en su volumen, y abriendo de este modo la dialéctica del juego visual.

Antes de extenderse en este aspecto, conviene regresar brevemente a la función del vacío/juego en el campo artístico desde el enfoque de Cheng. Por ejemplo, en el caso de las artes consideradas mayores en la tradición china, como son la música, la poesía y la pintura, sin entrar en detalles, señalar que en la interpretación musical el vacío se traduce por ciertos ritmos sincopados, pero ante todo por el silencio: “al romper el desarrollo continuo, crea un espacio que permite a los sonidos sobre pasarse y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias. En la poesía, el vacío se introduce mediante la supresión de ciertas palabras gramaticales, llamadas precisamente palabras-vacío y mediante la institución, dentro de un poema, de una forma original: el paralelismo (...)” (Cheng 2013, 69). Son estos procedimientos que debido a la discontinuidad y la reversibilidad que engendran en la progresión lineal y temporal del lenguaje, revelan el deseo del poeta de crear una relación abierta de reciprocidad entre el sujeto y el mundo objetivo, de este modo transforman el tiempo vivido en devenir.

Para este autor, sin embargo, es en la pintura (china) donde se manifiesta el *vacío* en su dimensión más visible y completa. En la pintura se realiza el *vacío* como espacio de enlace entre el mundo de *lo visible y lo invisible*. Los elementos definidos no son percibidos como elementos parciales, opuestos e inmóviles. En la pintura, gracias al vacío que trastoca la perspectiva lineal, también se puede producir la relación de devenir recíproco, entre el hombre y la naturaleza dentro de un cuadro, y entre el espectador y el cuadro en su conjunto.

Con el propósito de profundizar en este concepto, es pertinente dilucidar la función que cumple el vacío, como principio activo, a partir de la perspectiva de *vacío* o de *casillero vacío* acuñado por el estructuralismo en occidente. En esta dirección, el estructuralismo no debe ser entendido como un pensamiento que suprime al sujeto, sino que lo analiza y problematiza, redefiniéndolo, transformando su problemática sin ignorarla ni suprimirla.

Esta función activa del vacío está íntimamente relacionada con la noción de *filosofía en acción*, ya mencionada. La pintura en China es, en sentido estricto, una *filosofía en acción*: es vista como una práctica sagrada, porque su objetivo es nada menos que la realización total del hombre, incluyendo su parte inconsciente.” (Cheng, 2013:71)

Desde el estructuralismo, se denomina estructura a todo sistema abstracto o formalizable de causalidad funcional, en el orden del lenguaje, de la sociedad y del psiquismo. En un comienzo, los estructuralistas son funcionalistas, ya que afirman que la estructura funciona; en un segundo momento pasan a señalar que lo que caracteriza a la estructura es el defecto, es decir, el hecho de que no funciona de manera homogénea, no contradictoria, sin *el resto*. Los pensadores

estructuralistas, no creen en la posibilidad de objetivar la estructura o sistema de signos; lo que les interesa desde el principio es el *límite*, la *falta*, el elemento *vacío* que comporta toda estructura, que es lo que le permite funcionar. El quiebre de esta concepción implica la idea de que toda estructura es una estructura descentrada, es decir, un sistema de diferencias, extendiéndose de este modo hasta el infinito el campo y el juego de la significación. En ausencia de un centro o fundamento, todo se vuelve discurso, entendido éste como *totalidad relacional abierta*.

Desde esta mirada de la teoría estructuralista, que se superpone con la concepción del vacío en el *Tao*, la idea de *cuadro* o *casillero vacío* constituye, el elemento formal que permite la movilidad o eficacia de las estructuras. En términos de *Lao Tse* se expresaría así: *Treinta rayos convergen en el buje: es este vacío lo que permite al carro cumplir su función. / Los cazos están hechos de barro hueco: gracias a esta nada, cumplen su función. / Puertas y ventanas se horadan para crear una alcoba, pero el valor de la alcoba estriba en su vacuidad. / Así, lo que es, sirve para ser poseído, y lo que no es, para cumplir una función.* (Lao Tse, 1997: 57)

El vacío es “el signo de los signos” (Cheng, 2013: 135). De modo tal que, “*Lo sin forma es el antepasado fundamental de los seres, como lo sin nota es el antecesor de las resonancias*” (Cheng, 2013: 69). Estos ejemplos en el arte tienen su fundamento filosófico, pero también semiológico, por lo que afirma Cheng: “más que como noción el vacío debe ser entendido como signo. Signo privilegiado, puesto que, en un sistema determinado, es precisamente aquellos por lo cual se definen como signos las demás unidades. Es decir, que fijemos la atención ante todo en su rol funcional.” (Cheng 2013: 72)

Por otra parte, en el Seminario sobre *La carta robada de Edgar Alan Poe*, Jacques Lacan pone de manifiesto que la estructura envuelve un elemento paradójico, un significante u objeto=(x) que recorre la estructura, el cual se halla siempre desplazado con relación a sí mismo, ya que tiene la propiedad de no encontrarse en el lugar en que se lo busca, pero es hallado donde no se lo busca, que nos remite a la definición de Lao Tse, “*el sentido que puede expresarse no es el eterno, el nombre que puede pronunciarse no es el eterno*”. Este significante, símbolo de una ausencia, estará y no estará allí donde está, pero permite definir la estructura a partir de la variación de las relaciones. Punto siempre móvil que supone la ceguera, pero a partir del cual es posible el orden de la estructura. Esta ausencia de cierre, esta carencia es lo que permite la acción a través de la cual se constituye el sujeto, como ser de una falta, sin identidad, sujeto de identificaciones. Para Lacan la estructura es siempre una estructura fallada, su cierre es imposible, pero esta *falla estructural* abre la posibilidad de la intervención subjetiva, ya que es allí donde es posible la decisión del sujeto, lo cual permite escapar a la determinación de la estructura.

La noción de juego en relación con la idea de *casillero vacío* es central. El juego es siempre juego de *ausencia* y de *presencia*. El vacío permite el desplazamiento y la circulación a través de los elementos y las relaciones, como de algún modo, sucede con *The Black Box*.

Desde la concepción oriental de *vacío* sucede algo homólogo, el vacío es sustancia, fluido, completa de modo invisible la tríada entre los polos *ying yang*. Si bien en un principio, el vacío formaba parte de una concepción global que era un intento de explicación tanto espiritual como racional de universo, posteriormente, a pesar de los cambios que ha podido sufrir esta concepción, siguió siendo un elemento primordial de la manera que tiene los chinos de comprender el mundo objetivo. “Convertido en una ‘clave’ para la vida práctica, el vacío no proporciona ya tanto una explicación’, sino una comprensión y un entendimiento y finalmente una sabiduría que propone un arte de vivir.” (Cheng, 2013: 73). Es una afirmación original y constante, de una visión de la vida dinámica y a su vez totalizadora.

La idea de *vacío*, está presente desde un principio en la obra inicial del pensamiento chino, que es el *Libro de las Mutaciones*. Ahora bien, los filósofos que hicieron del vacío el elemento central de su sistema son los de la escuela taoísta, pero no es exclusivo de ellos. Lo esencial de este sistema fue formulado, como ya vimos, por los dos fundadores de la escuela: Lao Tse y Zhuangzi (quien vivió hacia fines del siglo IV a.c.). Más tarde, el *vacío* llegará a ser central en los grandes maestros del



budismo chan (zen), durante las dinastías Tang (s. VII-IX), y será retomando por los neoconfucianos en su concepción cosmológica durante los Song (s.X-XIII).

A través de los textos de Lao Tsé y de Zhuangzi comprobamos una especie de confusión acerca del estatuto de vacío. Se vincula al aliento (a su vez espíritu y materia, principio de vida y vida encarnada), el vacío se percibe como perteneciente a dos reinos: noumenico y fenoménico. Representa estado supremo de origen y es a su vez un elemento central en mecanismo del mundo de las cosas. Por un lado, el vacío es el fundamento mismo de la ontología taoísta. Antes de cielo-tierra, es el no haber, la nada, el vacío. Tanto Lao Tse, como Zhuangzi, si bien el origen del universo se designa por *wu*, “la nada”, “lo insignificante”, se emplea *xu*, cuando se trata de describir el estado originario hacia el cual debe tender todo ser, como “vacío supremo”.

*“El haber produce los diez mil seres, pero el haber es producido por la nada” (wu). LaoTse (cap XL)*

*“Al principio, está la nada (wu); la nada no tiene nombre. De la nada nació el uno; el uno no tiene forma.” Zhuangzi (cap. “Cielo y Tierra”)*

*“Quien alcanza su virtud primitiva se identifica con el origen del universo y, por él, con el vacío (wu)”.* Zhuangzi (Cap. “Cielo y Tierra”)

*“El Tao se arraiga en su raíz que es el vacío” Zhuangzi (cap. “Continencia del corazón”)*

El Tao, la Vía, tiene como origen el vacío. Respecto del vacío, el Tao tiene un contenido más general, a veces representa el origen, otras una manifestación del vacío, y abarca todo el universo en general que le es inmanente. De este modo describe Lao Tze el Tao, como manifestación del vacío:

*“Se mira sin ver y se le llama Invisible; se escucha sin oír y se le llama Inaudible; se palpa sin tocar y se le llama Intangible; tres cosas inexplicables que, al confundirse hacen la unidad. Su arriba no es luminoso; su abajo no es tenebroso. Serpentea indefinida e indistintamente hasta el retorno de la no-cosa...Se le califica de forma de lo que no tiene forma y de imagen de lo que no es imagen (...)” (LaoTse, cap. XIV)*

Cabe en este punto aclarar que las reflexiones de François Cheng, fueron fundamentales para el desarrollo de la teoría de Jacques Lacan. Cheng y Lacan, se conocieron en Francia y fueron amigos, y las investigaciones de Lacan en torno al valor del significante confluyeron naturalmente con la teoría de palabras llenas y palabras vacías o muertas que Cheng elaboró al analizar la escritura poética china. El sueño tiene la estructura de una frase, decía Lacan en su estilo enigmático que armonizaba con el de Cheng cuando éste comentaba aspectos de la escritura poética china: el ritmo desempeña una función primordial, ya que indica la forma en que se agrupan las palabras y permite decidir cuál es su verdadero sentido. Lacan vio una clave de sus teorías en los estilizados ideogramas chinos. La forma genera sentidos inesperados. La forma, debe subrayarse una vez más, arrastra por añadidura el contenido y no al revés, como antes se creía. La poesía china es eminentemente metafórica. Este modo de funcionamiento de la lengua china, en especial de la poética; el lenguaje y el vacío forman parte de este mismo sistema, en el que confluyeron los dos pensadores.

Lacan leyó con atención a los poetas chinos y en ellos, trabajando en conjunto con Cheng, observó que los ideogramas generan sentido en los versos. Algo análogo sucede en el diván del analista. Simples sonidos evocan situaciones más complejas que trascienden ampliamente las palabras pronunciadas, podríamos hablar de *resonancias*.

El *vacío* pasa a ser un *signo*; es origen y elemento central en el surgimiento de «*las diez mil cosas*» del mundo. La pincelada del calígrafo o del artista acaba diciendo mucho más de lo que se había propuesto. Lo dicho se traduce en un malentendido eterno. ¿Por qué? Porque una palabra no revela claramente su sentido (por ejemplo, la voz china *dao* o tao no refiere sólo al camino aludido). Más bien conduce a otras voces en una cadena lingüística así como un sentido conduce a otros. Sólo hay algo nuevo en el significado cuando hay algo también nuevo en el significante. El sujeto que habla

no es amo y señor de lo que dice. En los hechos, termina diciendo más de lo que quiere. Termina expresando (siempre) otra cosa. Cada uno de nosotros *es hablado* por la lengua. El oficio propio del analista es escuchar al analizante casi como si hablara a través de ideogramas chinos: diciendo mucho más allá de lo que dice. Interpretar es escuchar al sujeto no en lo que él cree pronunciar sino en el deseo que fluye a través del significante que por algún motivo eligió.

Sabemos que toda estructura es un sistema de diferencias que se construye discursivamente, pero al mismo tiempo la posibilidad del sistema es equivalente a la posibilidad de sus límites. Todo límite presupone, entonces, una exclusión. Todo sistema se estructura, en consecuencia, a partir de una imposibilidad radical, por tanto ninguna positividad es plena, y es sólo a partir de la exclusión que un sistema se funda como tal. Por su parte, Ernesto Laclau concluye entonces que “puede haber *significantes vacíos* dentro del campo de la significación porque todo sistema significativo está estructurado en torno a un lugar vacío que resulta de la imposibilidad de producir un objeto que es, sin embargo, requerido por la sistematicidad del sistema”. (Laclau, 2004)

Concluyendo, es pertinente regresar a *la imagen dialéctica* que aportaba en Benjamin, el concepto de una imagen capaz de *recordarse*, sin imitar, capaz de volver a *poner en juego*. La fuerza de esta idea es aplicable a la caja negra como representación, en su dimensión misteriosa. En ese sentido, se podrá afirmar que los cubos negros de Tony Smith se ofrecen como *imágenes dialécticas*; su simplicidad visual dialoga sin cesar con un trabajo elaborado de la lengua y el pensamiento. Existe un *anacronismo* esencial implicado por esta dialéctica, que hace de la memoria no una sustancia que retiene, que sabe lo que atesora, sino una instancia que pierde: “juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un deseo, es decir de una nueva puesta en juego perpetua, “viviente” (quiero decir inquieta), de la perdida.” (Didi-Huberman 2014: 76). Se comprende entonces que la “presencia” de la que habla Tony Smith designaba en realidad la dialéctica – la doble distancia – del lugar para decir *está ahí* y el lugar para decir *está perdido*. Están ahí, pero aquello a lo que aluden visualmente vuelve de lejos, va y viene, *nos mira desde allí*.

Desde la concepción china podríamos decir que la noción de vacío participa de lo fenoménico; desempeña una función en los distintos ámbitos del mundo material. Concebido como sustancia, se discierne dentro de todas las cosas, en el seno de sus mutaciones. El vacío tiende hacia la plenitud. Permite que las cosas “plenas” alcancen su verdadera plenitud. Así Lao Tse dijo: *“La gran plenitud es como vacía; entonces es inagotable”* (Lao-Tse, 1997).-

.....

**Notas:**

(1) Tony Smith (1912-1980) estudió pintura en la Art Student's League de Nueva York, donde se hizo íntimo de Pollock. Aprendió arquitectura en Chicago, trabajando con Frank Lloyd Wright, y entre 1940 y 1960 se dedicó a proyectar sobre todo casas privadas. En 1961, un accidente de coche lo apartó de la arquitectura para dedicarse a la enseñanza. Al mismo tiempo comenzó su trabajo como escultor. La primera escultura de Tony Smith, *Black box* (1962), la caja negra supuso la ruptura con el pictoricismo del escultor David Smith, e inauguró un giro hacia el objeto y hacia lo arquitectónico que conduciría al “minimal art”. Los que fueron discípulos de Tony Smith (como Robert Morris) no siempre le han reconocido este papel precursor.

(2) Los minimalistas trataron de crear nuevas relaciones de volumen, color y escala. Igualmente trataron de replantear las relaciones entre el arte como objeto (específico), y entre el objeto y el hombre como artista. Y ese fue el nuevo planteamiento que se produjo en Estados Unidos a lo largo de los años '60. La obra de los minimalistas podía captarse en su totalidad de una sola vez y de forma inmediata. Su propia presencia era todo lo que había que ver en los objetos. Cualquiera podría entenderlos a primera vista. Por eso esa pretensión universal de la neutra geometría minimalista, que trata de eliminar toda presencia del cuerpo humano en las obras e impedir la proyección en ellas de cualquier prejuicio psicológico.

**Bibliografía:**

- Benjamin, Walter: *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2013.
- Benjamin;Walter: *La tarea del traductor*. Barcelona: Angelus Novus, 1971.
- Cheng, François: *Vacío y plenitud*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2013.
- Didi-Huberman, George: *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la Historia 2*. Traducido por Marina Califano. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
- Didi-Huberman, George: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2014.
- Romano, Evelia: *Ecós y transparencias, selección de la poesía clásica china*, Traducción, nota, prólogo: Leila Gándara, Ángles Ascasubi y Ruben Pose. Córdoba: De todos los mares, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Laclau, E.: *Estructura, historia y lo político*, en Butler, J., Laclau, E., Žižek, S., *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos de la izquierda*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- Lao Tse: *Tao te King*, trad. Richard Wilhelm. Málaga: Sirio, 1997.
- *I Ching, El libro de las mutaciones*. Versión del chino al alemán, comentarios de Richard Wilhem, Trad. al castellano D.J. Vogelmann. Prólogos de: C.G.Jung, Richard Wilhem y Hellmut Wilhem y poema "Para una versión del I King" de Jorge Luis Borges. Sudamericana, 2001

