Capítulo 2

Espacio y vacío

en Atlas del centro de Bogotá y El espacio en el espejo

Luis Fernando Gasca Bazurto

Investigador del Programa de Dirección y Producción de Medios audiovisuales asociado al grupo de investigación CODIM, Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN. Realizador de Cine y televisión (UNAL) y Magíster en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Miembro de la Red Latinomericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: luisf.gascab@gmail.com

Resumen

En el presente ensayo se reflexiona en torno a los conceptos de vacío y espacio con base en las obras *Atlas del centro de Bogotá* y *El espacio en el espejo*. Estas obras fueron expuestas en octubre de 2019 en Casa Museo Jorge Eliecer Gaitán en el marco del Primer Encuentro Nacional de Investigación-Creación en Artes. Se parte de la premisa de que la obra de arte puede brillar, opacarse o diluirse según el lugar en que se expone, ya que la obra determina una relación cognitiva con el espectador quien la percibe ajustada o no al lugar. Esto, por supuesto, implica un problema -desde mi perspectiva- aún no resuelto, desde el concepto tradicional de museo, en el sentido de sitio de exposición. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando la obra se presenta en un museo histórico que en esencia fue la casa en la que vivió una familia? Desde mi punto de vista, las obras señaladas propusieron un interesante diálogo dialéctico sobre la inminencia entre estar y permanecer.

Palabras clave:

Construir, habitar, espacio, museo, vacío.

La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar entre las cosas
(Heidegger, 1992, p. 152).

Introducción

Se parte de la hipótesis de que el espacio es simbólico y mantiene una estrecha relación con la obra. Sin embargo, la obra no siempre se piensa para un espacio, cuando no es que se expone en uno regulado, institucionalizado y hasta enajenado. Entonces, se produce una ruptura, un vacío, entre la obra y el espacio. Esta ruptura veda toda entidad entre la obra y el espectador, puesto que él la percibe de modo consciente e inconsciente. Pero ¿qué entendemos por esta ruptura o vacío en el espacio? Con el propósito de responder, a esta pregunta y comprender esta problemática, se pretende poner en diálogo dos obras con el lugar en que fueron expuestas. Las dos obras son *Atlas del centro de Bogotá* y *El espacio en el espejo* que fueron exhibidas en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Para ello se proponen los conceptos *vacío* y *espacio*, dos nociones que fueron examinadas por Peter Brook, Martin Heidegger y Michel Foucault.

Vacío y Espacio en Peter Brook

Tal vez se juzgue excepcional, quizá hasta sacrílego, que en este capítulo se traigan, entre otros, los pensamientos de un director de teatro para reflexionar sobre dos obras plásticas. Pero, desde mi punto de vista, los planteamientos de Brook siguen siendo válidos también para pensar las artes visuales, porque ambos tienen en común, salvo excepciones, que la obra necesita ubicarse en un espacio físico, según sea el caso: para ser representada, como en el teatro; o instalada, tal cual ocurre en la plástica. Pero el lugar en que se dispone la obra presenta una serie de

problemas, aparentemente invisibles, que muy acertadamente Brook señaló de la siguiente manera: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral» (2015, p. 1). Porque el espacio siempre es simbólico, pero también pragmático.

Por un lado, el arquitecto diseña las graderías para que el público pueda disfrutar de la obra con todas las comodidades. Por otro lado, necesita proporcionar las condiciones para que el grupo de teatro (actores, operarios y demás) cuenten con los recursos técnicos (luces, tramoya, sonido, entre otros) para representar la obra. El teatro, en su diseño arquitectónico, es pragmático, pues dispone los recursos necesarios para ubicar en un lugar la representación teatral y en otro al público.

Esta arquitectura se institucionalizó por la tradición según la cual debía existir una distancia entre el observador y el objeto de observación, de modo que el espacio se ha transformado en hábito y condicionamiento, de manera que la obra se oculta y a veces parece gritar "Oye, estoy aquí", como el drama que se invisibiliza en proporción al carácter del anfiteatro. Acaso la obra se silencia y el artista calla entre los fríos muros del emplazamiento señalado por la institución, siempre circunspecta, letrada y digna. Entonces, se abre un vacío, simbólico, ineluctable, porque el emplazamiento, de cierto modo, uniformaliza toda estética y esto la hace ajena al *pneuma*[01].

Este pragmatismo no solo fija una distancia física sino hasta emocional. Piénsese que muchas veces ocurre que la obra se emplaza en un lugar técnicamente inadecuado, pero puede ser beneficioso para la obra. Por el contrario, un espacio tecnológicamente dotado con los últimos avances en tramoya y parafernalia no siempre es el más adecuado para la representación. Porque –siguiendo a Brook– los espacios son simbólicos, están cargados de signos y significantes, que conducen las relaciones entre el público y la obra. Es claro que para Peter Brook la obra y el espacio conforman una unidad, que estimula interpretaciones, sensaciones e incluso, determinan que la obra brille o se oscurezca,

01 Soplo vital

pues, el espacio adecuado produce que de manera natural emerja la estética correcta y le dé vida al hecho teatral. Es una unidad que se consolida o se disipa desde la misma concepción de la obra, porque esta es la expresión del artista, tal orfebre, que moldea su verdad con la aspiración de fijar en ella el soplo vital.

Pero ese *pneuma* germina y florece o acaso solo sea una ilusión, interpretando a Brook (2015), del mismo modo que puede brotar un teatro mortal, un teatro sagrado o un teatro tosco. Porque el teatro mortal es el que perdió la capacidad de aspirar a la eternidad: ya está desgastado y se torna perecedero. Pensemos que del mismo modo muchas obras plásticas tienen sin proponérselo una fecha de vencimiento, cuando no es que están hechas para ser consumidas y desechadas. Tal vez este no sea su propósito, pero viven para la institución, pues son adecuadamente correctas, se moldean, son adaptables a cualquier espacio, desde la pared del museo hasta la sala de la casa. En oposición, incluso, en un nivel de superación al anterior, existe un teatro sagrado, no porque haya sido consagrado a los dioses, sino porque expresa lo invisible, lo reconocible solo por el inconsciente que descubre allí la arcaica esencia de la humanidad.

Este es el nivel al que aspira todo artista, o sea, lograr que su obra siempre esté vigente. Pero esto lo determinan muchos factores, desde la capacidad del artista para logar evocar esa esencia arcaica y llenar ese vacío, hasta el tiempo que la pone en vigencia cuando la obra se ha adelantado a su tiempo. Asimismo, hay un teatro tosco y -¿porque no?- una obra tosca, que, como señala Brook (2015), es directa, impactante, pero nunca alineada. La alienación es estimulante para el público y para el entendimiento, pero la experiencia estética no siempre va de la mano con estas ni con la rutina. «No me gusta este espacio … está muerto» (Brook, 2004, p. 115), dijo el autor en algún momento, porque no había experiencia. Hay un espacio propicio, vital e íntimo, que incita el contacto y la relación. Este es un espacio humano y ausente a las condiciones del precio y la demanda, el ángulo, la medida o la unidad.

Nos referimos a que el espacio es social, pero está prefijado por la desconfianza (Brook,

2004), el temor al qué dirán, el miedo a lo desconocido, a ser honesto y hasta a separarse de la alineación; por ello en esta proporción crea un vacío, en el sentido de que, si el espacio es social, el vacío es un lugar inhabitado, sin vida. «En el teatro hay cosas que ayudan y cosas que obstruyen. Y fuera del teatro ocurre lo mismo» (Brook, 2004, p. 115). Porque el espacio se percibe a través de la materialidad de lo preconcebido institucionalmente, mientras que el verdadero espacio, el social, es ilusorio, se desplaza, cambia, desaparece y renace, tal como lo demuestra el actor con su voz y actitud cuando rompe las barreras espaciales que lo separan del público y de esta manera, logra un desplazamiento. Es cierto, habrá barreras, a veces arquitectónicas, a veces sociales, pero siempre existe la posibilidad de demolerlas para dar un significado al espacio y de habitar el vacío.

Vacío y Espacio en Heidegger

El vacío como concepto, al igual que la noción de espacio y sus consecuentes, lugar y límite, fueron temas tratados por Martín Heidegger en distintos de sus escritos, entre estos, *Bauen, Wohnen, Denken*[02] (1951) y *Die Kunst und der Raum*[03] (1969). Particularmente en este último, Heidegger expresa el interés de pensar los conceptos de espacio y vacío desde la perspectiva del arte. El filósofo ya había tratado estos conceptos mucho antes, pero lo significativo en *Die Kunst und der Raum* es que emergen de manera colaborativa con las ideas que sobre estas mismas cuestiones tenía el escultor español Eduardo Chillida (Rabé, 2017a), ya que Heidegger observó en la obra de Chillida la materialización de parte de su pensamiento, principalmente, el modo en que este escultor afrontaba «los problemas de espacio y tiempo, vacío, lugar y límite» (Rabé, 2017a, párr., 5). A modo de ilustración, obsérvese, entre otras, la manera en que este escultor reflexionaba sobre el problema del espacio.

02 Construir, habitar, pensar
03 El arte y el espacio

> En el fondo yo me rebelo contra Newton. Ya sé que no tengo nada que hacer, pero yo me rebelo y mis esculturas se rebelan··· [···] El vacío que yo meto, siendo mucho menos importante en volumen que la materia, equilibra todo. Es decir, en una parte puede lo que va para abajo, que es la de Newton y en la otra puede lo que va para arriba, que es el vacío, ¿verdad? Sería el espíritu en cierto modo (Chillida, citado por Rabé, 2017a, párr., 5).

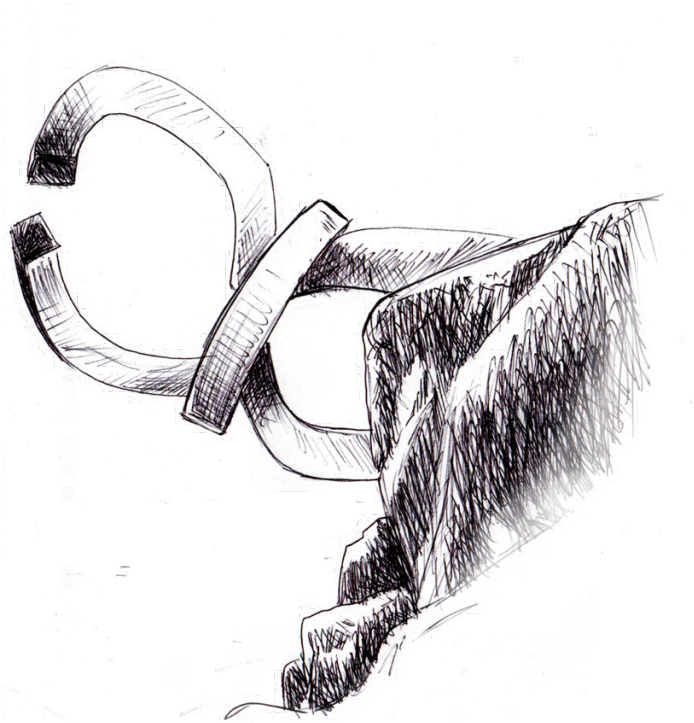
Para ilustrar lo señalado obsérvese la figura 1 que corresponde a la famosa obra *Peine del viento XV,* original de Chillida. Tal como se observa, es un juego de formas, semejantes a pinzas que intentan asir algo, posiblemente el viento, mientras parecen hacer equilibrio sobre el acantilado. Estas esculturas se ven muy pesadas, de hecho, se perciben ancladas al suelo, pero también dan la sensación opuesta. Es decir, parece que las formas curvas emergen del aire o del horizonte desde donde se extienden para introducirse en la roca para formar un juego de integración infinito entre las esculturas, el paisaje y el aire tal que si se retirase alguno de estos elementos la armonía se rompería y crearía un vacío.

De modo que el problema planteado por Chillida no es simplemente cómo materializar la idea, o sea, en calcular los recursos técnicos que se requieren para construirla y exhibirla en el museo. Más bien la cuestión es cuál es la razón de ser de esa obra, o dicho de un modo más coloquial, ¿para qué carajos producirla y ponerla en el mundo? En efecto, obrar no es solamente un problema técnico, racional y empirista; es más bien, como él mismo dice: del espíritu. Porque la obra, en tanto espíritu, es inmaterial, pues surge de la sensibilidad del pensamiento y de la intuición, es decir, es un problema del espíritu y en consecuencia metafísico. La noción de espíritu necesariamente parte de que la concepción de la obra debe estar separada de la *physis*[04] así finalmente se materialice en lo físico, o sea, en una escultura, en un poema, acaso, una pintura. Es bien sabido que este es uno de los problemas fundamentales del arte.

04 Según los estoicos, *physis* es el equivalente a naturaleza, es decir, lo que está formado por los elementos primordiales o *arjé* (agua, aire y lo indeterminado). En esencia es el estudio de la naturaleza que deviene en las ciencias puras o de la naturaleza.

Figura 1

Peine del viento



Nota. El peine de Eduardo Chillida (2020). Dimensiones 19,39 x 18,06 c.m. Ilustración de Luis Fernando Gasca Bazurto (2020). © Luis Fernando Gasca Bazurto. Impresa con permiso del autor.

Sin caer en la tentación de proponer aquí un estado de la cuestión, mi perspectiva es más sencilla, pues coincido que «Lo que debe hacer el arte —el verdadero arte, esto es, un arte capaz de hacer ocurrir la verdad— es abrir la posibilidad de que el secreto del *Dasein* se manifieste en la experiencia y que se revele así —en la experiencia— la verdadera condición de la existencia humana» (Rabé, 2017b, p. 789). Recordemos, en *Ser y Tiempo*, Heidegger manifiesta que *Dasein* es Ser-en-el-mundo. O sea, cuando el Ser se proyecta, con todas sus posibilidades, de manera honesta, pura y esencial (Vial y Dutra, 2013). De este modo el Ser es único, independiente e individual. De lo contario, siguiendo a Heidegger, el *Dasein* cae en Siendo-en-el-mundo, donde se diluye en el entorno pragmático y eficaz de las relaciones humanas.

Al respecto, para Heidegger, el arte, tal materialización del Ser, implica concebir el espacio de un modo distinto, esto es como una noción que se relacionaba estrechamente con la experiencia humana. Esta idea ya la había expresado años antes en *Bauen, Wohnen, Denken*, cuando señaló que «La relación del hombre y

espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial» (Heidegger, 2014, p.7). Es esencial porque no se puede prescindir de este pues está integrado o unido a algo más. Es en este sentido en el que este filósofo no concibe al hombre separado del espacio, porque según él «No existen los hombres y además el espacio» (Heidegger, 2014, p.6). El autor observa el espacio como un lugar posterior al vacío, por lo que ha sido rebasado, conquistado y, por supuesto, habitado.

Una vez el vacío logra ser habitado determina una frontera. Aquí la frontera concebida como *péras*, o sea, como el lugar en el que según los griegos comienza algo. Mejor dicho, "aquello a partir de donde llega a ser lo que es (comienza su esencia). De ahí que los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde «el» espacio" (Heidegger, 2014, p.5). Desde mi punto de vista, un lugar es aquel que significa, es decir, un espacio que importa o tiene sentido para alguien. De hecho, el mismo Heidegger apuntó a que hay espacios que albergan al hombre, pero no todos son moradas, ni todas estas se habitan (Heidegger, 2014). Para habitar primero hay que construir. O como dice el autor, "La esencia de construir es dejar habitar (Heidegger, 2014, p.8). Cuando se habla de construir se piensa en producir, pero en esencia es edificar para permanecer, o sea, en residir, en habitar. Habitar es la búsqueda del hombre por hallar su lugar en el mundo. Por esto habitar y construir, interpretando a Heidegger, en últimas conforman y a la vez expresan lo que es el hombre como Ser. El hombre que se distingue a pesar de la proximidad con los otros. El hombre que logró construir y fijar su *péras*[05] en el hábitat con los demás para llegar a Ser. Dicho de otro modo «El habitar es la manera en que los mortales son en la tierra» (Heidegger, 2014, p.1). De esta manera el hombre se satisface en su obra y permanece en el lugar que construyó para habitar y desde allí expresarle a los demás quién es él. Si llevamos estas nociones al espacio del museo observamos que es constituido e instituido, en esencia es el vacío, porque no está habitado. El carácter del museo como lugar acoge la obra, pero también la

05 *Péras* en la filosofía platónica es correspondiente con límite que se le atribuye a algo que se ha definido claramente en sus propias proporciones de delimitación y determinación. O sea, hasta donde llega (forma) y cuál su propósito.

opaca, la limita, la encierra, la instituye y la aparta del habitar.

El lugar en que se fija la obra, Siendo-en-el-mundo, no necesariamente es el que esta puede habitar, a saber, Ser-en-el-mundo. Porque el museo habilita un espacio para exponer la obra, pero exponer y habitar son dos cosas : exponer es simplemente exhibir, mostrar; habitar es construir un territorio nuevo, distinto e independiente, pero sobre todo humano, que se le ha arrancado al vacío de la indeterminación. A mi modo de ver, en el museo la obra debería expresar "el *Dasein*, en el sentido de «estar abierto a» (*Offenheit*), tal capacidad del hombre para recibir como condición la libertad y de este modo encontrar su lugar en la tierra" (Rabé, 2017b). Para ello hay que espaciar, sustraer de la nada, abrir el campo y construir para fijar el lugar que va a habitar la obra. Porque el espacio es un lugar activo que se debe integrar con la obra para posibilitar la experiencia de habitar. Recordemos, evocando a Brook, que el espacio es social. Y es que la obra es un lugar en sí que está en otro, pero no necesariamente pertenece a este, porque es el hombre quien lo puede sentir cercano y lo habita.

Tal vez se crea que parte de la esencia de la obra es hacer parte del museo, pero en esencia la obra de arte, –en particular la escultórica, como explica Heidegger en *Die Kunst und der Raum*– es en sí misma –en esencia– la expresión de sitios indeterminados, que se abren a significados y parajes que transitan los espectadores en el espacio del museo. Y es que, como señala Heidegger, «La escultura: una corporizada puesta-en obra de sitios y con ello una apertura de parajes que posibilitan el habitar humano, que posibilitan la permanencia de las cosas que lo circundan, que le conciernen» (Heidegger, 1992, p. 152). Entonces la obra se debería percibir como si fuera parte de aquel lugar, porque es el que habita; pero creando alrededor de si un espacio único que llama a ser experimentado de manera distinta a los demás que la rodean.

Vacío y espacio en Foucault

Desde otra perspectiva Foucault trató la problemática del espacio en *Espacios otros: utopías y heterotópicas*. El autor señaló allí que,

en la modernidad, sobre las demás épocas, los espacios se consolidaron y determinaron el despliegue de lugares alternos que él denominó espacios otros. De hecho, Foucault sostuvo que «La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio» (1984, p. 46). Es claro que su interés es el espacio y no el vacío. De hecho, en esta obra el autor no trata este problema de manera explícita. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, no hay espacio sin vacío. Observamos el vacío en lo que Foucault denomina "los espacios otros", en el sentido de que son transitorios y, situándonos desde este lugar, rechazan el habitar permanente, o sea, no se habitan, al decir de Heidegger.

Para comenzar hay que señalar que el espacio es dinámico y por lo tanto evoluciona. Tómese, por ejemplo, el espacio medieval, que según Foucault era localizado y jerarquizado. Este espacio estaba organizado entre la Iglesia, los señores feudales y los siervos. Estos últimos daban limosna al primero y tributo al segundo, pero el lugar en el que vivían, trabajaba y morían no les pertenecía. En oposición estaba el espacio del burgo, donde vivían los comerciantes, tenían su trabajo y su vivienda. A mi entender, este espacio se jerarquizó por la dependencia. No obstante, siguiendo a Foucault, poco después los avances científicos y la contingencia del descubrimiento de América, cuando se probó de una vez por todas que la tierra era redonda, el espacio medieval se sustituyó por otro que era infinito, extenso y extensivo, o sea, podía ser todavía más.

Podía ser todavía más no solo en cuanto a territorio sino a que en medio de esa extensión siervos y otros hombres sin tierra podían hallar territorios para ser libres. Ser libres por posesión de una porción de esa inmensidad que podían explotar y hasta fijar una vivienda. Así, entonces, el mundo se presentó como un lugar inmenso e inexplorado que demandaba ser descubierto. Pero, en nuestros días ese espacio ya no es el mismo, porque también cambió, dejó de ser extensivo y más bien se redujo. Esta reducción produjo que el espacio moderno se marcara, fijara y emplazara por «Las relaciones de proximidad entre los objetos y los sujetos como si cada uno de estos fueran "árboles enrejados"» (Foucault, 1984, p. 47). Al igual que los árboles enrejados, el espacio se domesticó y aburguesó. Pues ya no había espacios por descubrir y los que existían ya

tenían dueño. A cada lugar se le puso una etiqueta que explicaba claramente de quién era y para qué estaba destinado.

De modo que los lugares del emplazamiento se caracterizan por el enrutado, la demarcación, la codificación, las fronteras y por el esfuerzo de fijar a cada cosa un *perás*. Hasta el mismo espacio sonoro y el espectro electromagnético, tales expresiones de las ondas como formas intangibles, tienen una etiqueta. En esta nueva concepción, el mismo tiempo ha dejado de ser espacio para transformarse en momentos, tales puntos fijos en un calendario, que marcan actividades para transformarse en una ficha más dentro de los juegos de distribución y emplazamiento. Cualquiera que sea el caso, este espacio ya no es sagrado, porque es efímero y ya no está habitado. Fijémonos, por ejemplo, en El Templo, la casa de Dios, que ahora también es el lugar de tránsito de turistas, cuando no es que la misma construcción ha sido etiquetada como patrimonio arquitectónico, o sea, pertenece a los hombres. El espacio está desacralizado de nuestras percepciones.

Este nuevo espacio, o sea, el emplazado, por lo visto lo caracteriza el adentro, opuesto al afuera (Foucault, 1984). Recordemos que para el autor el pensamiento está adentro, pero se exterioriza afuera a través del habla. Sin embargo, cuando el pensamiento está afuera, por causa del habla, se diluye entre los pensamientos de los otros cuando se produce el intercambio verbal (Foucault, 2004). En el mismo sentido, dentro están los significados individuales (lo subjetivo) y afuera los sentidos comunes compartidos (objetivo). Así, los significados individuales (adentro) se diluyen en los lugares de socialización y tránsito, como la cafetería y el transporte público, en los que prima lo colectivo (afuera). Por esta razón, los espacios sociales son rutinarios, asfixian, de modo que condicionan la necesidad de nuevos espacios, opuestos, llamados emplazamientos utópicos, porque allí se espera vivir lo mismo que en la vida cotidiana, pero mucho mejor. Así entonces la cafetería se reemplaza por un restaurante de lujo y el transporte público por un vuelo hacia un destino para disfrutar de las vacaciones.

En efecto, el espacio emplazado asfixia, se vuelve constrictor y condiciona el deseo de

construir espacios ideales. Pero más que utópicos son heterotópicas, es decir, reflejos de los primeros o espacios otros (Foucault, 1984). Es útil aclarar que una heterotópica es una osificación o crecimiento anormal del hueso en cualquier lugar del cuerpo. Generalmente, cuando se observa a alguien que sufre de esta condición se produce un sentimiento de sorpresa, repulsión y hasta miedo. Para ilustrar obsérvese la figura 2 que presenta a Wang, el hombre unicornio, un campesino de *Manchuko*[06], que en los años 30's se hizo famoso por una enorme osificación, semejante a un cuerno, que se desprendía de la parte posterior de su cráneo.

Tal como se aprecia en la imagen, una heterotópica es una extensión que se desprende del cuerpo. Del mismo modo, la heterotópica de un espacio es la que se desprende del original para formar "el espacio otro". Esta relación, entre espacio emplazado y heterotópica produce una experiencia medianera (Foucault, 1984). Es como si se observara una muralla desde encima para ver lo que hay en uno y en el otro lado de esta. Desde esta perspectiva se perciben dos espacios. Por un

06 En el presente este territorio hace parte de China.

Figura 2

Wang, el hombre unicornio

Nota. Unicornio humano (2020). Dimensiones 13,74 x 17,37 c.m. Ilustración de Luis Fernando Gasca Bazurto (2020). © Luis Fernando Gasca Bazurto. Impresa con permiso del autor.

lado, está el espacio que se habita, el cotidiano, aquel que cada uno sabe le pertenece y hace parte de él; por otro lado, también, se distingue el espacio otro que surge del primero y tienta con su llamado. Seguramente muchos transitamos el espacio otro, pero nadie quiere habitar en este, como nadie quiere tener una osificación que le brote de la cabeza.

Tómese a modo de ilustración la heterotópica del cementerio como una osificación que brota de la ciudad. El cementerio es semejante a una ciudad, pero allí solo habitan los muertos. En efecto, interpretando a Foucault (1984), los espacios otros se desprenden de los cotidianos y necesariamente se convive con ellos, pero no se habitan, más bien se transitan. Para más claridad, revisemos precisamente cuáles son esos espacios otros o heterotópicas a las que alude el autor. Siguiendo a Foucault (1976), las heterotópicas se distinguen por la crisis, por el discurso de la historia, por la yuxtaposición, por rupturas temporales, por sistemas de apertura y cierre, finalmente, por su funcionalidad respecto al espacio restante.

Muchas heterotópicas surgen de las crisis e inmediatamente demandan la creación de un espacio nuevo al que se le otorga el atributo de sagrado, como por ejemplo un templo, que se erige para darle gracias al creador por un beneficio, acaso, para solicitarlo, y en otros para pedir perdón. Para la muestra, la peste negra que se desató en Europa a finales de la edad media. Pues «En los años posteriores a la peste crecieron la venta de indulgencias, la donación de bienes a la Iglesia e incluso la construcción de templos. El hombre de finales del siglo XIV se obsesionó con la idea de la muerte y con el "buen morir", una vez asumía la brevedad y vulnerabilidad de la vida» (García Luaces, 2017, párr., 13). Y es que la crisis de la peste negra interpelaba al hombre sobre su propia existencia, por lo que debía de asegurar su lugar en la "otra vida". Pero también una crisis personal, física o emocional, como la menstruación o la locura, hacen parte de esta heterotópica, porque el individuo se aparta, por voluntad propia o por la fuerza, a otro lugar donde pueda soportar su crisis.

Por otra parte, la heterotópica de la historia se provoca por estereotipia (Foucault, 1984). Nótese

que el autor enfatiza en la noción de estereotipia que significa sincronía, por lo que, interpretando a Foucault, este tipo de heterotópica ocurre cuando coincide el presente con el pasado y lo replica. Porque la estereotipia también implica repetición de movimientos, posturas, palabras, melopeas, que se enuncian de modo ritual, pero sin que necesariamente medie un fin claro. Del mismo modo, Foucault observa en el cementerio este espacio otro, pues incluso, en la muerte se replica la jerarquización de la sociedad en clases, aunque para los muertos esto ya no tenga mucho sentido, o sea, un fin claro. Y aun así, en el cementerio no todos tienen derecho al mismo espacio, porque cada uno tiene asignado el suyo: *verbigracia*, los NN en fosas comunes, mientras ilustres prohombres, en hermosos mausoleos.

En cambio, la heterotopía de yuxtaposición se origina en los lugares que albergan otros espacios, muchos incompatibles entre sí; son, en cierto sentido, una pequeña parcela que intenta emular el mundo. Por ello Foucault (1984) propone como tales el teatro y el cine o el zoológico, que pretende reproducir los ambientes de la fauna salvaje en la ciudad. También la misma alfombra persa pretende copiar el jardín en el interior de la casa, porque en el pasado el jardín encarnaba el mundo para los persas. Paralelamente, las heterotópicas temporales emanan de las rupturas del tiempo cotidiano «es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías» (Foucault, 1984, p. 5). Piénsese en el hombre que se pone frente al pasado cuando visita un cementerio, un museo o un monumento antiguo. Estos espacios se abren cuando se tiene fija la idea de que el presente es el lugar de residencia y el pasado, por el cual el hoy existe, deja de habitarse y más bien se transita. Pero también surgen heterocronías cuando se emplazan lugares temporales, como circos y ferias, que luego son retirados y solo queda el vacío. Precisamente, desde mi perspectiva, la sensación de vacío es lo que caracteriza las heterocronías, sobre todo cuando se queda con la sensación de que todo es leve, vano y volátil.

En otro orden de ideas, descifrando a Foucault, las heterotópicas de apertura, y cierre son las que surgen en los espacios prohibidos, pero se abren por momentos. Pues, para ilustrar, el autor explica que las prisiones están prohibidas para el público,

pero se abren para que las familias de los reclusos ingresen para visitarlos. Finalmente, Foucault (1984) alude a las heterotópicas por funcionalidad, que desde mi perspectiva funcionan solo respecto al espacio restante. O sea, el que resta o sobra del emplazado y destina para una finalidad. De cierta manera todas las heterotópicas —el cementerio, la cárcel, el circo, etc.— cumplen con este principio, porque son lugares que no utilizan de manera constante el emplazado y por ello se destinan para alguna otra cosa. Pero la heterotópicas de funcionalidad se diferencian de las demás en que aspiran a replicar el espacio emplazado, pero mejorado. Estos espacios se crean por ilusión, acaso añoranza, o compensación. En la primera posibilidad están las casas de citas donde se vive la ilusión del amor. En la segunda, las colonias que replicaron los modelos del colonizador, pero de un modo planificado, con la intención de mejorar o corregir en el nuevo espacio los fallos del original, tales como, los errores de planeación, gobernanza y economía. Aunque, en cualquier caso, fue una ilusión, porque –como sabemos– la mayoría de las veces se exacerbaron los fallos del original, tales como la corrupción.

Vacío y Espacio en Atlas del Centro de Bogotá y El Espacio en el Espejo

Ahora observemos de qué manera estos conceptos nos ayudan a comprender el modo en que el espacio y el vacío se manifiestan en las obras *Atlas del centro de Bogotá* y *El espacio en el espejo* que se exhibieron en Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Antes de continuar, es pertinente aclarar que este museo lleva el nombre del mencionado líder liberal asesinado el 9 de abril de 1948. Este lugar fue en el pasado su vivienda y aún conserva gran parte del mobiliario original. Esto hace del museo un lugar peculiar para la exhibición de obras de arte, porque allí se conjuga la historia, la política y la ideología en lo que fue la casa de una familia. Todos estos componentes provocan que las obras allí expuestas, necesariamente, articulen un diálogo entre el espectador, la obra y esa historia.

Un diálogo es una conversación y se sobreentiende que los implicados tienen la disposición de hablar y, no menos importante, de escuchar. Lo que implica que cada uno tiene un

punto de vista, que pueden ser coincidentes u opuestos. Es ante todo una dialéctica -como bien lo señaló en su momento Platón- que pretende alcanzar la sabiduría. Aquí, por supuesto, tomamos esta idea como metáfora en el sentido de que el espacio habla. Y desde esta perspectiva se busca comprender cómo, las obras citadas, provocan el diálogo entre el espectador y el entorno.

Vacío y Espacio en Atlas del Centro de Bogotá

Comencemos con *Atlas del centro de Bogotá,* la obra original de Vanessa Nieto Romero, David Guarnizo, Cesar Faustino y Natalia Mejía Murillo (figura 3), quienes hacen parte del Colectivo Taller Circular.

Esta obra fue ganadora de la Beca Libro de Artista, en la temática Cartografías Urbanas del Programa Distrital de Estímulos 2018. Luego se expuso en Casa Museo Gaitán, en el marco del Primer Encuentro de investigación-creación en Artes 2019. Cuando esta obra se exhibió en el primer piso de la Casa Museo Jorge Eliecer Gaitán, en una especie de sala auxiliar que se encuentra entre la principal y el vestíbulo, aparentemente pasaba desapercibida entre el resto del mobiliario. Pero la experiencia era muy particular cuando se ubicaba la obra. Porque la obra se presentaba como un libro de artista. Esta cualidad de entrada determina que podía cambiar el concepto tradicional de libro. Aun así, la experiencia con este libro es particular.

Cuando el espectador se aproxima a la obra lo primero que observa es una caja de madera provista de algunas correas para cargarla a la espalda. La caja se abre y extiende cuatro patas que la transforman en una mesa rectangular. Cada lado de la mesa tiene varias aberturas semejantes a las que soportan los periódicos en las bibliotecas. Cada abertura resguarda un cuadernillo que se puede retirar sin un orden específico. Luego se despliega sobre una superficie que, a modo de retroproyección, genera una luz que traspasa las hojas de papel. Todo esto junto con una serie de grabados y un video, que narra parte del proceso de elaboración del libro,

Figura 3

Atlas del centro de Bogotá (2018)

Nota. Libro de Artista. Dimensiones: 100 x 100 cm (2018) Atlas del centro de Bogotá Tomado de Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la Casa museo Jorge Eliecer Gaitán Fotografía de Norman Esteban Gil Reyes (2019). © Norman Esteban Gil Reyes. Impresa con permiso del autor.

se completa esta experiencia (González, s.f.). A mi modo de ver, las narraciones que presenta el libro son la médula de la obra, sin desconocer el conjunto material y formal de esta, pues el contenido es fundamental en cualquier libro.

El concepto de carga de por sí ya está sujeto a la noción de llibro, pues este se carga, pero puede ser o no un peso. Hay libros que se llevan para leer y releer porque son especiales y otros se cargan por imposición. Los libros se recogen o se dejan en un lugar, pero el lugar no los carga; es simplemente donde se ponen los libros, tales como los emplazamientos de las librerías o las bibliotecas. Estos son, evocando a Foucault (1984), espacios otros, heterocronías y heterotópicas por yuxtaposición, pues ponen momentáneamente al individuo frente al tiempo y a otros lugares, representados en la biblioteca y en los libros. , si bien estos no son en sí un lugar, sino más bien una puerta. En ese sentido nos preguntamos, ¿a dónde lleva esta puerta o este libro de artista denominado *Atlas del centro de Bogotá*?

Pues bien, este libro presenta los modos en que algunos personajes anónimos narran e imaginan, en textos y dibujos de mapas hechos por ellos mismos, la carga simbólica y material que deben llevar sobre sus espaldas. Así que, como bien señalan los autores, la carga es el concepto de la obra (Gonzales, s.f.). Dicha carga es una metáfora del peso de sobrevivir que estos individuos deben llevar a cuestas día tras día. La obra presenta, entonces, este devenir desde la perspectiva de hombres y mujeres, aparentemente invisibles para todos, porque se funden con los espacios del centro de la ciudad, seres en tránsito en lugares de tránsito, donde las calles son de todos y de nadie. Parecen invisibles, pero todos los días vemos a estos desclasados, modernos nómadas, que hacen parte de otra ciudad, la errante, no emplazada y volátil, pero incrustada dentro de la normalizada (Bazurto, 2016).

En este sentido estos personajes transitan sobre una osificación constituida por espacios volátiles que brotan de la ciudad aburguesada. Pero significan algo para quienes viven allí, esto es, alimento, vivienda y vida para los errantes que dependen de este, por lo que deben espaciar la vía para poner un puesto de venta ambulante, construir una vivienda transitoria en la calle para

pasar la noche, o conquistar el vacío en tierra de nadie, de indiferencia e incertidumbre. En consecuencia, esta obra «además de tener un peso físico, representa su universo particular» (Nieto, Guarnizo, Faustino y Murillo, N, 2019, p. 4). Ese peso físico y ese universo particular se evocan en la figura mítica del titán Atlas, que fue condenado por Zeus a soportar sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste.

Del mismo modo, para los autores, los protagonistas de los relatos son símiles del desdichado coloso, ya que, al igual que Atlas, aquellos hombres soportan sobre sus hombros un enorme peso encarnado en la obligación de sobrevivir. O sea, son titanes caídos que intentan levantarse día a día para subsistir en el territorio del centro de Bogotá. Pero recordemos también que un atlas es una colección de mapas, que permite identificar lugares, disposiciones, accidentes geográficos y límites, entre otros. Por ello no podemos olvidar que el mapa es una representación gráfica del mundo, que orienta, sitúa y encamina. Pero, en últimas, esta representación es plana y por lo mismo una reducción de la realidad, ya que los mapas son producidos por la cartografía , ciencia que estudia el lugar, recolecta datos con métodos matemáticos, emplea valores de medida para interpretar el territorio y representarlo en una gráfica. Esta última, denominada mapa, permite hacerse una imagen del territorio, de hecho, muy precisa.

Pero pensemos el mapa bajo la premisa de que es un significante flotante[07]. Desde esta perspectiva, es un objeto institucional y necesariamente expresa una postura hegemónica que condiciona el significado. Para no ir más lejos, no olvidemos los distintos mapas que han representado la tierra. Por ello coincido en que «La Tierra es tridimensional e imposible de representar en un plano. Hay más de 400 proyecciones cartográficas que sirven para plasmar la tierra en un mapa, según el fin que se busque.

07 Significante flotante es una noción desarrollada por Ernesto Laclau para explicar el modo en el cual el populismo y el fascismo manipulan ideológicamente a las masas. (Slavoj Žižek, 2003).

Todos los mapas tienen filtros técnicos e ideológicos» (Yagüe, 2010, párr., 1). Es decir, la representación de un territorio en un mapa siempre va a ser limitada si se asume solamente desde la *physis*. Porque esta versión del mapa es funcional, convencional, sistematizada y, necesariamente, mortal, en el sentido de Brook, así que deja un espacio vacío.

La cuestión es que la realidad no es plana, se percibe con los sentidos y estos cimientan significados con base en experiencias individuales y colectivas. Es cierto, el mapa demarca un territorio material, pero también humano. Y es que el territorio se construye desde el significado, subjetivo o colectivo, o sea, es además un objeto cultural, no solamente funcional. Lo cultural permite entrever el territorio desde las dimensiones de lugar, frontera y significado. Son precisamente estas tres cualidades las que finalmente expresan la identidad del espacio, en tanto los individuos le otorgan cualidades simbólicas que distinguen a este lugar de los demás. Por esta razón, desde la ciencias sociales y humanas, se ha intentado que los mismos habitantes del territorio sean quienes describan de manera escrita y gráfica los modos en que lo perciben. Esta metodología se conoce como cartografía social.

Considerando que «La cartografía social, es una metodología nueva, alternativa que permite a las comunidades conocer y construir un conocimiento integral de su territorio para que puedan elegir una mejor manera de vivirlo» (Mancilla y Habegger, 2005, p. 34). Es, entonces, una noción de orientación marxista, por lo mismo contra hegemónica y, por supuesto, con un importante peso político. Entonces, *Atlas del centro de Bogotá* se aparta de la noción tradicional de cartografía para más bien situarse en lo social.

En ese sentido,los autores permitieron que el territorio fuera descrito, trazado y narrado por quienes tenían una relación íntima con él, así como situar "su recorrido y su experiencia en el centro de la ciudad" (Gonzales, s.f.). En consecuencia, desde mi punto de vista, estas decisiones hacen de este atlas una polisemia. Porque exhorta, entre otros, a sentir el heroísmo del titán, el peso que carga sobre sus hombros

el hombre de la calle, el mapa que demarca el territorio de la vida, porque es la razón de sobrevivir como de existir.

En esta disposición se habita el centro, pero no para vivir. Es más bien un espacio otro, desde el cual los atlas construyen el verdadero hogar, el que sí se habita. Entonces, se invierte la disposición, en tanto la heterotópica del hogar trabajo es la que construye el hogar hábitat. La primera surge de la necesidad y es transitoria. La segunda es la que importa porque se asume, al contrario de la primera. Desde esta perspectiva, el centro de Bogotá se asume como un espacio en tránsito. De ahí que *Atlas del centro de Bogotá* sea una obra que no esté hecha para ser emplazada. Sería contradictorio que se fijara en un territorio específico. Por ello es un acierto que haya sido concebida de modo funcional para llevarse de un lugar a otro, ya que parte de su identidad es estar en movimiento: es itinerante, nómada, transita, asume el vacío de no pertenecer a ningún lugar, tal como los atlas.

En este sentido, la obra se adapta y pasa desapercibida tal como ocurrió cuando se exhibió en la casa museo donde parecía un objeto de la misma casa. En el tradicional museo de arte, seguramente, se hubiera percibido más fácilmente. Sin embargo, a mi modo de ver, la invisibilidad que le otorgó el espacio de Casa Museo le concedió el mismo carácter invisible que tienen los atlas del centro de Bogotá. Así entonces, al igual que muchos de los atlas que tienen que persuadir a los transeúntes para que compren sus mercancías, los artistas tenían que acercarse al público para invitarlo a conocer la obra. De modo que esta obra comienza a ser experiencia mucho antes de entrar en ella; luego, sigue siendo experiencia a través de la experiencia de los otros. Entonces, abre una puerta para que el espectador experimente los otros espacios, que transitan los atlas del centro de Bogotá. Un territorio que se vive de un modo particular, mejor aún, como diría Heidegger, se habita, pero no se vive. Porque este territorio es Siendo-en-el-mundo, pues Siendo-en-el-mundo es lo que lo obliga, necesariamente, a llevar una carga. Es una relación de sujeción, de dependencia y por lo tanto conflictiva.

Vacío y Espacio en El Espacio en el Espejo

El espacio en el espejo es la obra original de Jonathan Alexander Chaparro Moreno (figura 4). Esta obra, al igual que *Atlas del centro de Bogotá* se funde con el espacio, pero, al contrario de esta última, no se invisibiliza, sino más bien se posesiona del lugar y emerge tal como una aparición espectral. Es una pieza difícil de clasificar porque es una fotografía, pero funcionalmente parece una escultura, incluso, *performance,* porque en el mismo sentido se apropia del espacio. Esta obra se expuso en un costado de la sala principal de Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Es básicamente una gran fotografía transparente que representa la sala anónima de la casa de una familia, posiblemente, de clase trabajadora. Pero esta fotografía, a la manera de una cortina, se antepone y opaca el pretérito salón de la casa del líder liberal.

Cuando esta obra se percibe por primera vez no se distingue con claridad cuál es el espacio real y cuál la fotografía. Porque se crea una ilusión

Figura 4

El espacio en el espejo (2019)

Nota. Fotografía El espacio en el espejo (2019), Dimensiones: 320 x 312 cm, Tomado de Verificación de la memorabilidad desde la investigación creación en la Casa museo Jorge Eliecer Gaitán. Fotografía de Norman Esteban Gil Reyes (2019). © Norman Esteban Gil Reyes. Impresa con permiso del autor.

óptica que funde los dos espacios, el material y el fotográfico. Cuando se reconoce esta ilusión se pueden observar de modo alterno uno y otro, pero nunca con claridad, sino con el mismo asombro con el que se observa a un espectro. De este modo, los fantasmas, tales ecos del pasado, emergen desde la distancia como portales para transmitir, como bien expresa Jonathan Alexander Chaparro Moreno, «las sensaciones de fragilidad, transitoriedad y perdurabilidad percibidas en el lugar» (2019, p. 11). Estas ideas en esencia proponen un espacio ambiguo en tanto físico y a la vez de significado. El espacio físico es determinado por la estereotipia de la representación hegemónica, pero al anteponer la fotografía se torna tan resbaladizo como un anillo de humo.

Sobre todo, porque explora y representa el lugar de la memoria a partir de la evidencia del espacio y de su vacío que prescribe un objeto como la fotografía. Y es que «La fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacedera, de las artes miméticas» (Sontag, 2006, p.79), ya que una fotografía representa el objeto con una fidelidad visual asombrosa, pero, como bien expresa Sontag, esta es solo una posibilidad. Esta posibilidad seguramente ha condicionado gran parte de la incomprensión que rodea a la fotografía en cuanto a objeto estético, más aún cuando tomar una fotografía está al alcance de cualquier persona. Esta primera posibilidad es una convención, principalmente social (Bourdeau, 2003), que exhorta al contenido tal réplica del entorno reconocido.

En esta instancia la fotografía concilia la realidad objetiva con la vivida. Se le reclama así la correspondencia entre el objeto real y el representado, porque la fotografía produce la sensación de familiaridad de sentir que se reconoce lo que presenta. En este caso, «La imagen sería copia y doble, y la película tendría la propiedad de conservar lo que fue, para restituirlo con la frescura con que se vivió. La fotografía sería, entonces, "simplemente" un *analogon* de la presencia» (Castel, 2003, p. 333). En efecto, la fotografía también es sustituto, por comparación, no solo de la imagen, sino de la experiencia. Porque, precisamente, determina una heterotópica temporal, en el sentido de que la

imagen crea un espacio virtual, pero casi tan vívido como el real. Esta imagen funcionalmente hace las veces de inductor de los recuerdos y de las emociones que vienen con ellos.

Así, entonces, la fotografía vale por la conciencia que tiene el observador de que está mirando hacia el pasado pero ubicado en el presente. ¿Acaso el hombre no atesora fotografías con el ánimo de conservar parte de ese pasado, generalmente añorado lo que hace más llevadero el presente? Esa necesaria contraposición temporal implica una suerte de contradicción, pues «La fotografía es la representación de un objeto ausente como ausente**»** (Castel, 2003, p. 334). Pues, la fotografía además es la materialización de un recuerdo, es decir, de una ausencia. Por ello, entendida como *analogon*, es la cristalización de un momento, visto y vivido, el cual comienza a aludir a algo más por obra y gracia de la memoria y los afectos, que lo tornan vago e impreciso. Por esta razón no es extraño observar a personas que les hablan a las fotografías y hasta le piden perdón o le reclaman por hechos que ocurrieron en el pasado.

Entonces, «La fotografía permite ser a la vez la representación de su objeto y su representación» (Bourdieu, 2003, p. 243-244). Y es que la fotografía imita de modo muy preciso al objeto retratado. Pero ese objeto sólo se aprecia por lo que el observador necesita ver y reconocer allí. Más bien el objeto fotográfico comienza a intentar sustituir al real. En este momento se produce una segunda representación, ya no del acontecimiento, sino de significado. Esta doble cualidad se expresa en la naturaleza de una fábula personal, en una suerte de historia que se reproduce cuando se observa la imagen fotográfica. Una historia no necesariamente objetiva sino sujeta a los afectos que usualmente unen al observador con los sujetos representados y/o con los espacios. Bien dijo George Tice que «[Solo] se puede ver lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial» (Sontag, 2006, p. 272). Porque una cosa es la fotografía y otra la manera en que se mira, pues la mirada no es meramente una función biológica sino una condición cultural en la que, a la vez, participa la conciencia.

Puede que la fotografía sea objetiva pero la mirada definitivamente no lo es. Esto es lo que se denomina régimen *escópico*, a saber, «una forma de ver el mundo, una formación de imágenes que se organizan de cierta manera y producen el mundo: algo así como una normativa de ver la realidad» (Ávila y Acosta, 2016, párr., 19). Este régimen, como expresó Lacan, es una función imaginaria que se configura en el estadio del espejo cuando el niño observa su imagen completa (Evans, 2010). Sin duda, interpretando esta cuestión, el niño igualmente comienza a distinguir otras imágenes aparte de la suya. Pero las imágenes que el niño observa, tal como la suya, son inducidas por la madre, la cultura y, en esta última, la ideología. De modo que la fotografía que captura una imagen del mundo pronto se transforma en símbolo.

Y «La realidad del símbolo reside esencialmente en la significación que le da aquél -individuo o grupo- para quien el símbolo simboliza» (Castel, 2003, p. 336). Desde esta perspectiva ya no se está puramente ante una fotografía sino ante una realidad que se distancia del objeto que representa, en últimas, siempre ausente. Vistas las cosas de esta manera, la fotografía presenta, más que un objeto, a un fantasma que intenta colmar un vacío. Pensemos el vacío como la presencia de lo que ya no está. Es decir, tal como una falta, una cierta castración por la ausencia de un objeto –Lacan lo denomina objeto del deseo– que en últimas es la causa de la angustia. Esta relación, entre sujeto y ausencia, nunca se colma (de ahí la angustia), por lo cual el vacío es estructurante y por lo mismo, para Lacan, es más importante que el objeto (González Aja, 2008). Ahora bien, ¿en dónde se encuentra ese objeto? Es claro que la fotografía no es el objeto sino, desde esta perspectiva, un fantasma, espectro o un símbolo, como bien lo dijo Castel (2003). Ahora bien, desde mi interpretación, el psicoanálisis lacaniano observa en la realidad el vano intento del hombre por darle sentido a lo real, o sea, al mundo llano, puro y crudo, impoluto de todo significado. Pero el significado es lo que le da sentido al mundo y no todo lo que está en lo real se puede simbolizar. Precisamente aquello que está en lo real y no se logra simbolizar plenamente se percibe como un espectro.

> Para decirlo en forma sencilla, la realidad nunca es directamente "ella misma", se presenta sólo a través de su simbolización incompleta fracasada, y las apariciones espectrales emergen en esta misma brecha que separa para siempre: la realidad de lo real, y a causa de la cuál la realidad tiene el carácter de una ficción (simbólica) que parece le da cuerpo a lo que escapa de la realidad (simbólicamente estructurada). (Žižek, 2003, p. 31).

Para ilustrar, retomemos el ejemplo de más atrás, o sea, el del hombre que le habla a una fotografía. Esta no es el objeto, sino la representación de alguien o algo ausente que simboliza, tal vez, amor, dolor, quizá odio, entre otras posibilidades. Pero no existe una simbolización que contenga todos los significados del amor, del dolor o del odio. Es claro que la fotografía simboliza al objeto de esos sentimientos, pero como tales sólo expresan el vacío de aquel que ya no está y, por lo tanto, nunca se colmará. Por ello este vacío no solo es ausencia sino angustia. Así, la realidad objetiva generalmente es una deriva de tiempos y lugares que indiscutiblemente se van desplazando hacia la conciencia que se intenta asir a través de la materialidad resbaladiza, expresada en el espacio bidimensional de una fotografía, tal como la presenta *El espacio en el espejo,* que demanda abrir los ojos y los oídos para escuchar los murmullos de los significados que evocan las salas de dos familias.

En primera instancia, si nos olvidamos de esta obra, en la casa perdura el recuerdo del prohombre que emerge por el significado colectivo que la historicidad le otorga a este espacio. De este modo, el espacio está determinado por el significado colectivo del discurso histórico, no del vivido. Este espacio está preconstruido, es hegemónico, y por ello no está habitado. Es un espacio vacío que exhala el frío en el que habitan los muertos. En segunda instancia, es un espacio contrapuesto, pues la sala de la casa – que sigue manteniendo la estereotipia que propone la representación hegemónica – se percibe a través de la fotografía que a modo de cortina presenta una simple sala. Esta contraposición manifiesta las diferencias de clase o las posibles convergencias, como divergencias

políticas. Tal como que el espectro del obrero parece habitar en la casa del burgués.

Sin embargo, este espacio comienza a deslizarse hacia una tercera instancia, porque la magnanimidad del prohombre del pasado, dueño y señor de aquel lugar, pero ausente de humanidad por la capa de la historia oficial, es opacada por la fotografía transparente de la casa de una familia del montón, cual membrana, que representa la cálida sencillez de un espacio familiar, es decir, por el espacio, evocando a Heidegger, que fue construido para ser habitado, así sólo esté habitado en los recuerdos. Entonces, termina por prevalecer el significado individual sobre el colectivo. La fotografía del lugar histórico se aparta para ubicarse en el entrañable espacio de una familia.

Conclusiones

Para concluir todo este recorrido, podemos decir que siempre existirá un espacio vacío, que más que llenar, se debe comprender. Esa distancia, espacio vacío o separación entre el espectador y la obra, es la misma que existe entre la realidad objetiva y la conciencia. Pero este vacío no es ausencia sino indeterminado, o sea, sujeto a la subjetividad estética y opuesto a la densidad objetiva. Tales son la expresión del artista y la mirada del público. Me interesaron estas dos propuestas porque en ellas se manifiestan dos posibilidades que confirman que el espacio está determinado por el individuo. ¿Acaso no es este quien le da sentido? Por ello, me atrevo a expresar que el individuo es el espacio.

Referencias

Ávila, J. & Acosta, C. (2016). Epistemología del pensamiento visual contemporáneo desde el imaginario transdisciplinario. *Anagramas-Rumbos y Sentidos de la Comunicación, 14(28)* 167-203. https://www.redalyc.org/jatsRepo/4915/491550445009/html/index.html

Bazurto, L. (2016). Cavalcanti en el París errante. *Ignis, 10*, 75-86.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte intermedio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gilli.

Brook, P., & Ordóñez, M. (2015). *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*. Península. https://actors-studio.org/web/images/pdf/brook.peter.el.espacio.vacio.pdf

Brook, P. (2004). Más allá del espacio vacío. *Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987* (2.ª ed.). Alba Editorial. https://www.actorsstudio.org/web/ images/pdf/brook.peter.mas.alla.del.espacio.vacio.pdfCastel, R. (2003) "Imágenes y fantasmas". En: Bourdeau, Un arte intermedio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gilli.

Castel, R. (2003). Imágenes y fantasmas. En P. Bourdieu, *Un arte intermedio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Gustavo Gilli.

Chaparro, J. (2019) El espacio en el espejo. Fotografía. En: *Catálogo de la exposición. Primer Encuentro nacional de Investigación Creación en Artes*.

Evans, D. (2010). *Diccionario introductorio de psicoanálisis Lacaniano*. Paidós.

Foucault, M. (1984). De los espacios otros *Des espaces autres*. Conferencia dictada en el Cercle d'études architecturales y publicada en Architecture, Mouvement, Continuité (No. 5, pp. 46-49). Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=67995

Foucault, M. (2004). *El pensamiento del afuera* (trad. M. Arranz). Pretextos.

García, P. (2017). La gran epidemia medieval. *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-media/20170306/47310452522/la-gran-epidemia-medieval.html

González, C. (2008). El vacío estructurante. *NODVS*, 26, 1-3. http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=319&rev=40&pub=1

González, D. (s. f.). Atlas del centro de Bogotá: un libro-arte, una exposición y 16 experiencias y memorias del lugar. *Centro de Divulgación y Medios, Universidad Nacional de Colombia*. http://artes.bogota.unal.edu.co/cdm/notas/atlas-bogota

Heidegger, M. (1992). El arte y el espacio: Die Kunst und der Raum. *Revista de Filosofía*, 149-153. https://revistas.uchile.cl/index.php/RDF/article/download/44249/46255/

Heidegger, M., Gebhardt, A. C. (2014). Construir, habitar, pensar. *Fotocopioteca. N.º 29*. Lugar a Dudas. Cali.: Recuperado de: http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/39_heidegger.pdf

Mancilla, I., & Habegger, S. (2006). El poder de la Cartografía Social en las prácticas contra hegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio. Interpretando a Freire. Haciendo camino desde la colectividad. *Seminario de Paulo Freire. Málaga: Asociación de reflexión e innovación educativa*, 29-36. http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/4034/2/FPF_PTPF_01_0693.pdf

Nieto, V. Guarnizo, D. Faustino, C. & Mejía, N. (2019). Atlas del centro de Bogotá. (Colectivo Taller Circular). En: *Catálogo de la exposición. Primer Encuentro Nacional de Investigación Creación en Artes*.

Sontag, S. (2006).*Sobre la fotografía* (1.ª ed.). Alfaguara.

Rabé, A. M. (2017a). "Sueños vividos y encuentros inusuales". Gotas de tinta. Revista de historia y literatura. Bogotá, Colombia.: Recuperado de https://www.gotasdetinta.co/27-ana-maria-rabe/

Rabé, A. (2017a). Sueños vividos y encuentros inusuales. Las colaboraciones artístico-literarias en el contexto de la galería-imprenta-editorial *Erker. Gotas de Tinta. Revista de Historia y Literatura*. https://www.gotasdetinta.co/27-ana-maria-rabe/

Vial, M. & Dutra, E. (2013). Dasein, la concepción heideggeriana sobre el modo de ser humano. *Avances en Psicología Latinoamericana,* 32(1), 105-113. https://revistas.urosario.edu.co/index. php/apl/article/view/apl32.1.2014.07

Yagüe, D. (2010). ¿El mundo no es como en los mapas? *20 Minutos*. https://www.20minutos.es/ noticia/633109/0/mundo/aparece/mapas/

Žižek, S. (2003). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.