

# EL ESPACIO Y EL ARTE

SPACE AND ART

DANIEL BELINCHE Y MARIEL CIAFARDO

marielciafardo@fba.unlp.edu.ar

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

## Abstract

The aim of this article is to deal with the concepts of space and time without providing exhaustive definitions but accounting for the recurring and confusing uses of these words and, therefore, giving evidence of the necessity of reaching a basic agreement. Each era has developed its own way of space construction and art, in all its disciplines, has the immanent ability to fictionalize in depth the notions of time and space. In art, we can approximate that space is that which is built by the artist. The classic division that would exhaustively distinguish between temporary art and spatial art weakens when approaching contemporary works. Music spatiality, for example, reviews the logical habits and demands an extreme effort of understanding. The fixed image is dynamic and temporary, and the traditional borders that used to define it are evanescent.

## Key words

musical space, time, cultural mutability, place

## Resumen

Este artículo pretende abordar los conceptos de espacio y de tiempo sin brindar definiciones acabadadas al respecto, sino, más bien, dando cuenta de los recurrentes empleos confusos del término y, de esta manera, hacer evidente la necesidad de alcanzar algunos acuerdos básicos. Cada época ha desarrollado su propia manera de construcción espacial y el arte, en todas sus disciplinas, tiene la capacidad immanente de *fictionalizar* con gran hondura las nociones de tiempo y de espacio. En arte, podemos aproximar que el espacio es aquel que construye el artista. La división clásica que distinguía de manera taxativa artes temporales y artes espaciales pierde fuerza al abordar las obras contemporáneas. La espacialidad musical, por ejemplo, revisa los hábitos lógicos y obliga a un esfuerzo de comprensión extremo. La imagen fija es dinámica y temporal y las fronteras tradicionales que la deslindaron resultan evanescentes.

## Palabras clave

espacio musical, tiempo, mutabilidad cultural, lugar

El término espacio es familiar. E inquietante. Los campos del conocimiento se ocupan –en ocasiones centralmente– de este concepto. Además, forma parte del vocabulario de uso cotidiano. Las personas ocupamos un lugar, nos movemos y construimos en el espacio. Es posible que espacio y tiempo formaran una unidad cuando las acciones y los objetos no disponían aún de palabras a disposición para nombrarlos. Recién con los cimientos de sus formulaciones teóricas, en la Grecia clásica, al implantar la geometría una visión racional de la naturaleza y de sus configuraciones, estas categorías se bifurcan y se expresan geoméricamente.

José Jiménez (2002) señala que, en una primera mirada, el espacio es transparente. Su percepción resulta intangible. Vemos cuerpos, personas, pero no vemos el espacio. Por lo tanto, para percibirlo se requiere de un proceso de abstracción. Si en el tiempo son los acontecimientos los que permiten advertir su flujo e instaurar nociones primarias, como la duración o la sucesión; en el espacio, los objetos y las formas materializadas visibilizan sus contornos, su intensidad y su extensión y dan cauce a los rudimentos simbólicos de lleno y vacío, arriba y abajo, adelante y atrás, lejos y cerca, entre otros.

Nombrar el espacio convoca una acción cognitiva predispuesta a distinguir formas. György Ligeti define la forma como «la abstracción de una configuración en el espacio» (Ligeti, 1987). Pero la forma sólo traza perímetros umbríos del espacio en el cual se despliega. Esta *inasibilidad* perturbadora –revelada por la necesidad de no contradicción del saber científico desacralizado– requería, en la Modernidad, de un operativo de observación, de tipificación y de control. Así, la noción de espacio transitó lentamente de su pasado mítico, forjado en la idea de morada, de lugar, hasta alcanzar una voluntad geométrica definida por criterios de distancia y de posición. El espacio se afianza en Occidente como una categoría fija, estable y, de algún modo, imperturbable, frente a la cual los procedimientos de medida y de orden son privilegiados. Hasta casi entrado el siglo xx, la unicidad originaria y lejana respecto del tiempo continuó obturada.

Un espacio reservorio de las cosas, luego fijo y mensurable, hasta adquirir relativa autonomía. Las huellas de estos cambios se rastrean en la física y en la política, en la informática y en la filosofía. Son singularmente atrapantes las mutaciones que en la segunda mitad del siglo xx se sucedieron en la geografía, al considerar esta ciencia el proceso que desencadenó la superación de la idea de espacio/continente, *el lugar en el cual las cosas ocurren*, hasta entenderlo en tanto construcción humana. Es el *propio espacio* aquello que es elaborado por el hombre y no presupone necesariamente un *a priori* donde éste acciona, un *sitio* en el cual las cosas suceden. Es un giro que habilita reconsiderar el concepto y teorizarlo. El espacio geográfico, aquel restringido al desenvolvimiento de los grupos humanos, alteró sustancialmente su caracterización a partir de una idea de territorialidad móvil, no fija en una cartografía impávida (pensemos en la representación del mapa de las Islas Malvinas o en la ya transitada inversión de planisferio para localizar el norte y el sur). Es ahora concepto *en movimiento*, dialéctico, que deja atrás la idea de recipiente de fenómenos.

Preguntas, que van de los pitagóricos a Aristóteles, como ¿hay cuerpos?, ¿hay vacíos en los cuales estos cuerpos se mueven?, ¿vacíos que tienen límites o que son infinitos?, ¿el universo es un todo compacto sin influencia en el movimiento, es decir, no existe tal vacío?, resultarían decisivas para la formulación de las teorías universalistas de Newton y de Euclides. En ambos planteos, el espacio deviene en continente de la totalidad de los objetos; es, independientemente de ellos, un ámbito inmóvil y, como el tiempo, absoluto.

Hubo que esperar a Einstein para que el espacio se configurara como un campo relativo, indisoluble del tiempo. Einstein postuló que los eventos se desarrollan en el *espacio/tiempo* y no en el mero espacio, delimitando así sus cuatro dimensiones. Y la ausencia de materialidad representa para la física contemporánea el espacio vacío, asunto alarmante y, en general, omitido.

## **Espacio y política**

Como doctrina, el espacio del cristianismo es indiferente al de la geografía. Remite a la relación entre cielo y tierra y revela, en todo caso, una deserción de la espacialidad. En cambio, en la Modernidad naciente esta ausencia es refutada. Carlos Galli señala que «es en la época moderna cuando la política determina el espacio, y éste ya no puede exhibir una dimensión política intrínseca» (Galli, 2002). A la convencional condición geométrica se adjuntan categorías económicas y políticas. Entre las nociones míticas de lugar y de casa en la polis griega, y la ausencia de límites de la fenomenología de la globalización actual, la idea de espacio va sumando o sustrayendo capas que se atañen a las sucesivas culturas y cosmovisiones de época.

Las representaciones iniciales de las ciudades replicaron, en pequeña escala, el orden sagrado del universo [Figura 1]. Un mundo diminuto. Pero luego, el intento prescriptor se profundizó. El espacio *real*, capaz de ordenar el caos de la naturaleza, se impuso en la Modernidad como una elaboración artificial. Si la ciencia confiaba en el poder regulador de la razón, que mediante el método y la instrumentación posibilitaría al hombre el dominio de la naturaleza, según Galli el espacio sustituye lo siguiente:

El tradicional nexu pontificio entre trascendencia e inmanencia por el nexu racional entre naturaleza y artificio; y a un espacio naturalmente articulado y jerárquico por otro uniforme y homogéneo, y a la vez desordenado, pero ordenable a través del dominio de la razón (Galli, 2002).



Figura 1. Ciudad de Eleuthera Antigua, isla de Creta

Pero razón y orden no consumaban una definición espacial plena de la Modernidad avanzada. También debía ser ecuménica. La unicidad indiferenciada del mundo. El sujeto moderno rechazaba los límites y sus individuos eran pensados en un mismo ámbito horizontal. Igual que el tiempo de la música del sistema tonal, que se escande en unidades proporcionales y extirpa la asimetría, el espacio plástico determina su centro y sus nociones de equilibrio. Esas nociones nos acompañan todavía en el presente y, aunque tambalean ante los embates de renovadas crisis, se niegan a retirarse, al menos de la enseñanza del arte.

Es curiosa la obstinación con la que las palabras sobreviven a la historia. En la cotidianeidad de la escuela actual, hablar de la falta de *límites* de los jóvenes es un lugar común. Niños y jóvenes de clase media/alta suelen conquistar un espacio infinito, amorfo e inmediato desde computadores instalados en el perímetro reducido de una habitación infranqueable que contiene todo lo necesario.

## Espacio y espacios

Espacio físico, geográfico, histórico, subjetivo, mental, temporal, global, virtual, sideral, ciberespacio. ¿De qué hablamos, entonces, cuando hablamos de espacio? El tema de este texto no es la física, la política ni la geografía. Nuestro tema es el arte.<sup>1</sup> Sin embargo, en los rudimentos de las imágenes de lugar, de sitio, de contorno, de vacío, en las aproximaciones primeras de espacio cerrado o abierto, dinámico o estático; en la intuición de lo interior y de lo exterior (pensemos en la importancia del marco de encierro en la imagen visual) moran cosmovisiones diseminadas en campos diferentes que, aun dentro de la misma cultura, abordan el asunto con la marca de cada disciplina. Podría afirmarse que hay algo del orden de lo objetivo que alguien con conocimientos de geografía (o un viajero apasionado) diría sobre las hermosas islas de la bahía Vizcaína, en Florida. Los artistas Christo y Jeanne-Claude vieron en ellas otra cosa: la oportunidad de realizar una obra de *land art*. Durante dos semanas del mes de mayo de 1983 exhibieron su obra *Islas rodeadas* [Figura 2]. Pero no lo hicieron solos. Según el relato de los propios artistas, el proyecto fue desarrollado durante dos años por un grupo integrado por dos abogados, un biólogo marino, dos ornitólogos, un experto en mamíferos y cinco ingenieros.

Javier Maderuelo (2008) realiza un *racconto* de los usos y de las caracterizaciones que el término convoca y entre ellos señalaremos tres: el espacio como una construcción humana e histórica identificable en tanto *lugar* afectivo y culturizado; como designante de la existencia de vacío y, fundamentalmente, erigido en una de las dimensiones esenciales del arte.



Figura 2. *Islas rodeadas* (1983),  
Christo y Jeanne-Claude

Si esto es así, cabe preguntarse por qué el arte no abordó con más profundidad este concepto clave en el devenir humano. Su ausencia en las currículas es llamativa. Los contenidos suelen detenerse en las cosas o en los acontecimientos que habitan en el espacio, pero prescinden de éste.

En otros escritos hemos analizado las propiedades suspensivas de la música en particular (y del arte en general) con relación al tiempo. Los inaugurales y los últimos sonidos de una obra, aunque las horas los separen, componen un todo que se impone a lo que sobreviene en el instante posterior a su final. Un sonido es interno y otro externo a ese sentido de unidad. Decía Theodor Adorno que la música «tiene que acabar con el tiempo mismo y no perderse en él; tiene que resistirse a su flujo vacío» (Adorno, 1964). La suspensión que el arte ocasiona en el tiempo real es transitiva respecto del espacio. Si el arte no prescribe un recorte del tiempo, no es un pedazo de tiempo arrancado del tiempo estático; el espacio, en su faz emancipada, goza de similar autonomía. El espacio del arte es una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la *realidad*; es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente.

Tres condiciones cardinales nos permiten tratar el concepto contemporáneo de espacio en el arte: su autonomía, su mutabilidad cultural y su vinculación indisoluble con el tiempo. Las producciones actuales hacen viables ensayos de las culturas que nos precedieron en su afán por metaforizar una obra de arte total, en la que espacio y tiempo no aparecieran cercenados. Desde los coros dobles del Renacimiento, los dramas musicales y el cine, hasta las performances actuales, compositores y artistas intentaron unir estos dos colosos. La división clásica que distinguía de manera taxativa artes temporales y artes espaciales, ya cuestionable en el pasado, naufraga frente a las obras contemporáneas. En su artículo «Pensar el espacio», Jiménez menciona la clásica definición de Gotthold Ephraim Lessing, quien describe la poesía y la pintura atribuyéndole a la primera el enhebrado de sonidos que se suceden a lo largo del tiempo (lo que sería aplicable a la música) y a la segunda, figuras y colores distribuidos en el espacio. Una representaría *acciones* y la otra, *cuerpos*.

Esto no funciona así y, probablemente, nunca lo haya hecho de ese modo. O, apenas, esta opción es una entre tantas.

### **Espacio y música**

La sucesión de movimientos, de cuerpos, de sonidos, va dejando huella. Esa huella es subjetiva. La música, en un sentido estricto, sólo es perceptible en la dialéctica entre memoria, sensación y anticipación. Estos eventos que se suceden, proceden, o, mejor dicho, proceden y preceden. Por consiguiente, se extienden en el magma del territorio de la subjetividad. Generan un espacio perceptual más cohesionado que el de su misma emergencia. Y cuando en el decurso se identifican diferentes planos superpuestos o imbricados, la percepción de lo espacial se ensancha en una dirección vertical u oblicua. Y si, conjuntamente, intervienen variables dinámicas se *fictionalizan* nociones de profundidad o de cercanía y de alejamiento. Sigmund Freud repararía en el hecho de que apenas nos ocupamos del nivel de la conciencia. Las llamadas artes temporales están preñadas de espacialidad. La notación musical funciona como una especie de cartografía en cuya evolución y complejidad encontramos huellas y marcas de una espacialidad que se va autonomizando.

En la vidala «Ya viene la triste noche»,<sup>2</sup> recopilada por Leda Valladares en versión de Mariana Baraj, escuchamos lo que un análisis primario identificaría con dos planos, el de la voz y el del acompañamiento, aquí percusión intercalada con un bajo. La reelaboración de Baraj altera la métrica del estribillo, incluso el silencio entre los versos de las estrofas respecto del original. Está acompañada por músicos que provienen del jazz, como Jerónimo Carmona en contrabajo. Pero esas alteraciones respetan la esencia de la vidala. En ella, el tercer plano, más sutil e inasible, es el silencio, la

ausencia amplificada por la distancia entre las configuraciones que, acaso, adquiere mayor espesor que cada una de ellas. Allí residen las tensiones que se generan en su interior. La jerarquización entre la melodía y el acompañamiento no sería posible, no sería, si no interviniera como categoría espacial, espacio en sí, esa latitud que asume forma de silenciamiento. Con esto queremos decir que, a los efectos de producir un acercamiento a la ardua definición de espacialidad musical, lo determinante no es la presencia o la ausencia de sonidos, sino el modo en que ese espacio propio de la obra se dispone. Un espacio vacío es tan espacio como un espacio lleno.

### **Ya viene la triste noche**

Mañana por la mañana/ será mi despedimiento  
a lejas tierras me voy /con el agua y con el viento  
Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.

De las penas de este mundo/ una tan solo es verdad  
la pena de cada uno/que no saben los demás  
Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.

Ya viene la triste noche/ pa'mi que vivo penando  
duerman los que tengan sueño/ yo los velaré cantando.  
(Leda Valladares, 1992)

Paul Virilio se pregunta si «decir y callarse son al sonido lo que mostrar y esconder son a la visibilidad» (Virilio, 2005). Esta vidala no funcionaría del mismo modo con relleno armónico. Se haría visible la invisibilidad que es condición para su existencia. Además de visible lo haría ridículo. La perturbación ante el vacío explica la proliferación de arreglos de obras que, parafraseando una conocida anécdota de Yupanqui, no están para nada rotas, no necesitan ser remendadas agregándoles, llenándolas.

Escribir acerca de la música plantea un problema sin solución en un escrito con pretensiones teóricas. Las partituras, imágenes fijas, no suenan en el papel por sí mismas. En la evolución notarial de la música distinguimos el modo en que estas dimensiones van apareciendo en la historia. Algunas están siempre presentes, las que llamamos «longitudinales», y fijan la dimensión espacio/tiempo, es decir, la duración. Esto ya está en los neumas que se despliegan alrededor del texto litúrgico. Un canto llano, plano cuyo fondo no ha sido aún conquistado por la cultura europea. El espacio que ocupan los signos es un espacio vacío. La notación neumática (la traducción del griego refiere a 'espíritu', 'soplo',) es un conjunto de signos que representan de manera imprecisa y atada al fluir del fraseo y la

respiración el sentido, el movimiento melódico hacia el agudo o hacia el grave, sin establecer una región fija [Figura 3].

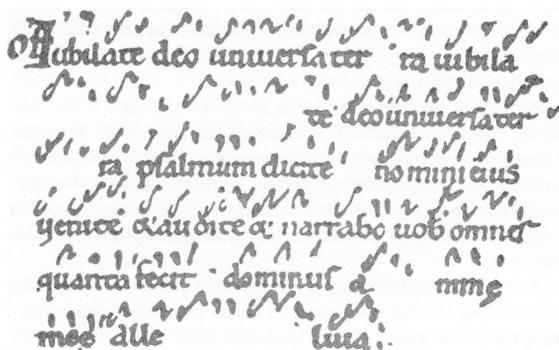


Figura 3. Notación neumática

La notación diastemática expresa un mayor grado de control y de delimitación de las alturas en una suerte de espacialidad estriada todavía en un tetragrama (anterior del pentagrama moderno) que va consolidando un modo de representar gráficamente en extensiones cada vez menos volátiles y en intervalos de alturas predeterminadas en la partitura [Figura 4]. La música comienza a discurrir incipientemente en una trama que podríamos llamar «geométrica». Un detalle. Los iconos cambian de curvos a cuadrados.



Figura 4. Notación diastemática

En la Modernidad, el factor temporal se estratifica en duraciones proporcionales relativas delimitadas en un sistema de múltiplos. La presencia de varios planos simultáneos es equiparable a la perspectiva, al menos en la ilusión artificial de un fondo. Aquí ya no existe el espacio implícito. Este se circunscribe al ámbito determinado por el pentagrama que continúa proporcionalmente en las líneas adicionales de las notas. Las barras de compás no son, únicamente, indicadores de organización métrica; demarcan tramos proporcionales y armónicos prefijados y regulares dentro de los cuales los sonidos acaecen. Toda la concepción de la espacialidad constituye un sistema. Las alturas son *esas* y no otras. El intervalo mínimo es el semitono. Menos no hay. Aunque en el mismo período otras culturas (periféricas a la centralidad de Europa) concibieran trayectos mucho más pequeños [Figura 5].<sup>3</sup>

## Variationen aus dem Kaiser-Quartett.

Figura 5. Variationen aus dem Kaiser-  
Quartett, Joseph Haydn

Joseph Haydn

Poco Adagio cantabile (Gott erhalte Franz den Kaiser)

*doice*

En los ejemplos siguientes la notación da cuenta de resoluciones más complejas. En la medida en que la grafía del espacio gana en espesura simbólica, y se vuelve menos proclive a la simetría, demanda otros recursos, más cercanos a lo icónico que a lo sígnico [Figura 6].

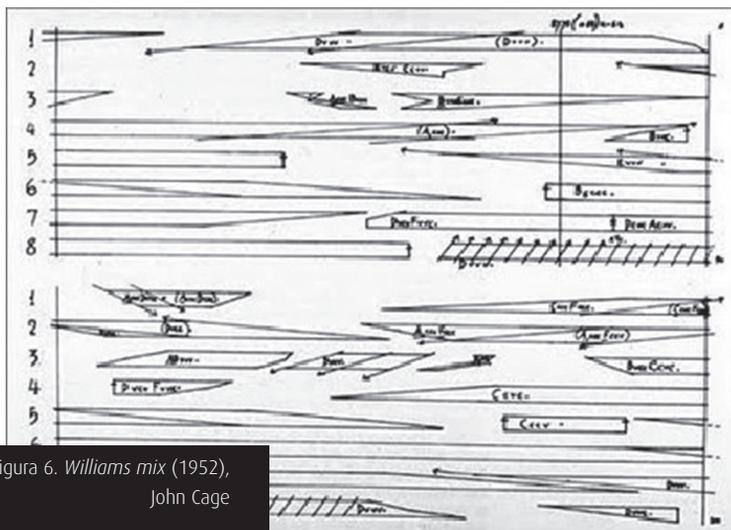


Figura 6. Williams mix (1952),  
John Cage

En la medida en que se intenta registrar otros parámetros, como el timbre, en que nuevas sonoridades requieren gráficas equivalentes, la signología musical clásica es desplazada. Incluso, la electroacústica desecha en su origen toda tentativa de notación. Las partituras (si es que corresponde llamarlas así) de música electroacústica no operan como un código entre compositor y ejecutante. La notación temporal de las duraciones pasa de ser geométrica a ser analógica, las alturas diseñan cierta espacialidad, no en el sentido electroacústico, sino en el literal. Como señalamos, se asemejan a lo que suena, no traducen a otro código; son una representación gráfica subjetiva de un entramado sonoro previo. Jesús Villa-Rojo explica: «Son partituras *a posteriori* en las que no se da una explicación de cómo ejecutar la obra sino de cómo escucharla, ya que tan sólo sirven como guía de audición» (Villa-Rojo, 2003).

Sin embargo, el espacio musical acostumbra asociarse sobre todo al componente acústico. Pero la disposición de acontecimientos en un entorno fijo, la relación entre ellos y la determinación de planos, las variables temporales entre acontecimientos encadenados y su suspensión, la percepción de lleno o de vacío, derivan más de la misma esencia del concepto de espacio que de los aconteceres que tienen lugar en su interior como entidad acústica. El sonido, material básico de la

música, es, de nuevo, una construcción humana y no el mero registro auditivo o gráfico de una *onda que se expande*. Dijimos que si el tiempo se hace perceptible cuando en su interior ocurren cambios, el espacio se tangibiliza a través de estos mismos objetos que lo definen. Por lo tanto, entre espacio y sonido (o silencio) se promueve una integración que excede la idea de continente-contenido. Esa empatía admite establecer variables entre lo que el objeto sonoro delimita como su propio campo de emergencia y las marcas generadas cuando diferentes sonidos se amalgaman en escalas, dimensiones y vínculos dinámicos de subordinación o de complementariedad de orden formal.

La espacialidad musical tuerce los hábitos lógicos y obliga a un esfuerzo de comprensión extremo. Aquí, a diferencia (¿a diferencia?) de lo que ocurre con las artes visuales, se formalizan en la tensión entre el movimiento y la quietud. La imagen fija es dinámica y temporal, y las fronteras tradicionales que la deslindaron resultan evanescentes. Aun en la *altura*, con lo relativo que se torna esta idea en la música, es decir, en la instauración de intervalos variables a tono con cada cultura, la delimitación de regiones o de planos (un registro agudo y otro grave) o de rangos (la distancia entre, por ejemplo, do y sol) suponen superficies latentes que desbordan las correspondencias interválicas. En el recorrido entre un punto de salida y un punto de llegada –quedémonos con do y sol– éste es más o menos explícito. En un nivel mínimo –si suena do y luego sol, circundando una especie de vacío entre ambos, entre do y sol no hay nada– o máximo, si el camino se manifiesta de manera explícita, como ocurre en un glissando que deja constancia de su transcurso. Con esto, se hace evidente la interdependencia entre la idea de espacio y su relativización a través de los objetos que lo manifiestan. Del mismo modo, hemos visto, la sucesión va causando efectos de huella, que es fijada en alguna región del inconsciente. Esa densidad se diseña a partir de las mismas condiciones tímbricas del sonido, en las coyunturas entre ellos y en su formalización.

El tipo de grano, de corporeidad, batimentos o ataques, su porosidad o su volatilidad, su carácter homogéneo o heterogéneo, la iteración de su desplazamiento, operan casi en facturas táctiles. Conceptos del tipo *pesado* o *liviano* derivan de estas cualidades. Sus estructuraciones corresponden a diferentes sistemas y culturas. En la tonalidad los ritmos acaecen en un tiempo compartimentado y proporcional. En otros momentos históricos, son aditivos o semejantes al tiempo de la prosa verbal o de las pulsiones inconscientes, no se pueden medir. Y sus niveles de formalización demarcan grandes trazos, hiatos, repeticiones, rupturas o transiciones en una escala dilatada. Otro tanto ocurre con la representación y la notación. El papel de la partitura vuelve plástico lo que en la emergencia real de la música se despliega en el tiempo.

Si la altura ejemplifica una dimensión comparativamente detenida, oblicua o vertical y el ritmo ficcionaliza el entramado sucesivo, la dinámica (los cambios que se dan por diferencia de intensidad y de volumen) sería lo más cercano a la idea de profundidad, de lejanía o de cercanía. Un sonido que crece en espesor genera una ilusión de mayor proximidad a medida que aumenta. Una de las distinciones elementales del campo perceptual, la de figura y fondo, en la cual la figura se impone en un centro explícito que descansa sobre un fondo espacio-temporal, se produce con frecuencia como una relación de grado. El fondo es una probable figura, lo que refuerza la idea de que el espacio subyace a modo de reservorio intrínseco por fuera de la emergencia de los objetos que lo vuelven asible.

Estas enunciaciones someras se han subsumido en un término mal copiado del campo visual: *textura*. La *textura* es, de acuerdo con algunos autores, el ámbito en el cual las propiedades de la espacialidad se manifiestan perceptualmente. Es en la *textura* donde esa estaticidad objetual se revela en una especie de sobreimpresión mental de la organización primaria. Lo que está arriba y lo que está abajo, las configuraciones que se recortan a consecuencia de sus condiciones internas y el modo en que interactúan en función del comportamiento de los otros factores analizados (acústica, ritmo, altura, dinámica). La percepción instantánea, vertical, que hace algunas décadas se catalogaba con taxonomías (homofonía, polifonía, monodía, etcétera) podría asimilarse al espacio fijo. Pero, más allá del uso convencional, se trata de una afirmación débil. En principio, por la carga que el mismo concepto de *textura* acarrea. Antes de detenernos en él, señalemos algo acaso arriesgado para un escrito tan módico: el tiempo no es sinónimo de movimiento ni el espacio equivalente de inmovilidad. Sus periplos se definen en la composición de la propia obra y esta interioridad, la del ámbito ficcional poético, es relativamente autónoma de la espacialidad circundante.

*Espacio* remite a nociones que más adelante abordaremos de modo específico en el apartado correspondiente a las artes visuales. Las analogías son a menudo forzadas. Y una de las hipótesis de esta aproximación sería aplicable a todas las disciplinas del arte: el espacio del arte se concibe en su propia emergencia. Por lo tanto, el espacio musical se define como una construcción en el interior de cada obra. Esta no presenta un marco o un emplazamiento, tal el vocabulario técnico de las artes visuales, las bambalinas o el prosenio como en el espacio teatral, pero las ideas de exterioridad y de interioridad son equiparables. Si el espacio musical, entonces, proviene del comportamiento de todos los materiales en el devenir de una obra, esencialmente en las relaciones formales que permiten ficcionalizar nociones primarias que ya hemos mencionado (arriba/abajo, cerca/ lejos, grande/pequeño, lleno/vacío, simétrico/irregular) su percepción es a través de la escucha.

La repetición, a su vez, genera la ilusión de la quietud. En la repetición idéntica de un arpegio sobre el cual una melodía se mueve en sus intersticios se produce una subordinación a consecuencia de este principio casi gestáltico que opera sobre la percepción de la totalidad. La figura y el fondo derivan de estas cualidades. Lo que cambia se impone sobre lo que repite. Pero, insistamos, no es más temporal la melodía y más espacial el acompañamiento. La quietud de una secuencia que se reitera no es igual que la quietud de un río pintado sobre una tela. Pero tal vez pueda operar de manera inversa y equiparable. Algo que se mueve y produce la ilusión de estatismo y algo que está quieto y evoca movimiento. Las disciplinas que se encuadran bajo la sinuosa palabra *arte* encuentran su punto, acaso, más intrínseco en la posibilidad de ficcionalizar con gran sofisticación y hondura las nociones de tiempo y de espacio.

## El espacio en las artes visuales

Me gustaría decir que cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo.  
Jorge Luis Borges, 2001

Dijo San Agustín, ante la pregunta ¿qué es el tiempo?: «Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro». Algo similar ocurre ante la pregunta por el espacio. Tal vez por muy obvio, el espacio no ha sido teorizado suficientemente en las artes visuales hasta entrado el siglo xx y de manera dispersa. El concepto padece –como muchos otros, por ejemplo plano, formato, etcétera– el hecho de ser utilizado para referir a situaciones o muy generales o muy específicas, pero siempre diversas. Su uso impreciso deviene en ambigüedad y, o bien se inserta en los textos sin más precisiones y deja al lector la responsabilidad no siempre orientada del sentido en que está siendo utilizado, o bien requiere del escritor el esfuerzo de situarlo cada vez. Pareciera, entonces, un tema a encarar urgentemente. No tanto por la búsqueda de precisión que todo proceso de investigación implica, ni mucho menos para alcanzar un corpus terminológico rígido y abstracto. Tampoco se trata de proponer definiciones acabadas, sino más bien de dar cuenta de su empleo confuso y, por lo tanto, más modestamente, evidenciar la necesidad de alcanzar algunos acuerdos básicos. El primero de ellos tal vez lo constituya la certeza compartida de que las imágenes son, antes que nada, espacio, independientemente de si, en el proceso de su realización, han sido o no objeto de reflexión teórica.

Uno de los modos de utilización del término se refiere al lugar que ocupa la obra. En este caso, su empleo se corresponde con el lenguaje corriente, el uso cotidiano,

proveniente de la definición (también general) de materia: todas las cosas ocupan un lugar en el espacio. Y estas cosas que ocupan un lugar en el espacio son la materia. Coincide, igualmente, con la definición de diccionario de *sitio*: «Espacio que es ocupado o puede serlo por algo» (RAE, 2014). Evidentemente, no es éste el significado de espacio en las artes visuales. Ahondar en él supone el establecimiento de fronteras que habiliten la distinción entre las obras de arte y otras creaciones humanas extra artísticas. Decir que en las obras el espacio es aquel que ocupan, en tanto entes físicos, no establece una diferencia específica respecto de los demás objetos creados por el hombre.

No obstante, esta idea aparece en importantes textos, algunos de ellos muy recientes. Es el caso del libro *La idea de espacio* (2008), de Maderuelo, quien realiza grandes aportes teóricos y brinda abundantes análisis de obras contemporáneas. Uno de los subtítulos se denomina «Ocupar el espacio», en el que analiza una de las formas del arte contemporáneo: las instalaciones. ¿Qué significa ocupar el espacio? ¿No es acaso, como decíamos, una propiedad general de todo objeto? Al respecto, comenta Maderuelo:

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere del espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma (Maderuelo, 2008).

Si la obra se «apodera» del espacio a tal punto de incorporarlo «haciéndolo formar parte de sí misma», entonces, ya no es un espacio que está siendo ocupado: es la obra. Lo propio de la instalación es su voluntad de crear espacio más allá del que había sido históricamente característico de la escultura y, así, pone en litigio sus principios fundamentales, su escala, sus materiales y su interacción con el intérprete. Ya volveremos a esto.

Tres páginas más adelante, en el apartado «Espaciar con luz», el autor agrega: «Dentro de esta corriente de los artistas que se apropian del espacio virtualmente, es decir, sin interrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo interrumpan o impidan su acceso, se encuentra Dan Flavin» (Maderuelo, 2008). Nuevamente, más que *apropiarse* del espacio virtualmente (como no lo hacían antes físicamente) los artistas componen el espacio, en este caso, con otro material: la luz. El término se usa también con frecuencia –algo de esto se intuye en la cita anterior de Maderuelo– para aludir al lugar en el que la obra es emplazada: una pared, una sala de museo, una plaza. La palabra *espacio*, con este sentido tradicional, aparece asociada indistintamente al lugar (por definición, sinónimo de sitio, espacio

ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera) o ámbito (contorno o perímetro de un espacio o lugar o espacio comprendido dentro de límites determinados). De todos modos, tampoco sería éste el espacio de la obra visual. Como cualquier noción de uso general, éste reclama una resignificación al ingresar en la esfera de un vocabulario disciplinar, en este caso el de las artes visuales. El lugar en el que la obra es emplazada es afectado por ella, modificado y convertido en entorno, y, a la vez, afecta y modifica a la obra. Sin embargo, esa influencia recíproca no los vuelve la misma cosa.

Más aproximada al territorio de la imagen visual es la noción que define el espacio como el resultado de una operación del encuadre, de la actividad del marco. Aquí, el espacio sería aquel que es comprendido y delimitado por el encuadre. Si bien este concepto proviene del cine, rápidamente se aplica por extensión a todas las imágenes, por lo cual, a partir de allí, se entiende que el encuadre determina un *bloque de espacio*. Esta acepción acarrea algunos inconvenientes. Por un lado, porque asociaría, hasta volverlos sinónimos, los conceptos de espacio y campo plástico. Por otro, porque se torna complejo distinguir el espacio del soporte. Por último, y como consecuencia del anterior, persiste la antigua idea de espacio como continente: un lugar a disposición para ser *llenado*.

Esta idea está presente, por ejemplo, en Philippe Dubois (2008). Al diferenciar entre el espacio pictórico y el espacio, el fotográfico dice:

[...] *el espacio pictórico* corresponde a *un marco determinada*, es un espacio provisto de antemano, una superficie relativamente virgen que el pintor llenará de signos. Estando ahí, ese espacio en principio, el pintor no tiene más que introducirle su tema. [...] Espacio cerrado, autónomo, completo desde el principio, donde el pintor puede ir poco a poco, donde puede construir a su antojo [...] (Dubois, 2008).

Si bien se entiende que el propósito del autor no es definir el espacio –el texto analiza ciertas diferencias entre la pintura y la fotografía–, aparece un uso del término *espacio* en el cual pareciera persistir la idea recurrente de algo que contiene fenómenos, como un recipiente. Es decir, se reitera la idea de que el espacio es aquella superficie en la que el artista realiza, a posteriori, su obra. Podría incluso inferirse que, bajo esta concepción, el espacio coincide con el soporte.

Diego Lizarazo Arias, en su libro *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, presenta una propuesta de tipología:

En la obra plástica aflora [...] una multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, estrechamente relacionados, y frente a alguno de los cuales la separación resulta abstracta. Probablemente son cinco las instancias de elaboración-interpretación espacial que participan de la experiencia icónica, de acuerdo con los trazos dominantes de nuestra herencia cultural icónica: a) el *espacio obra* o espacio *de* la obra (al que podríamos llamar también espacio-objeto, constituido por ciertos materiales pigmentales organizados sobre cierta superficie; b) el *espacio plástico* o espacio iconizante (al que podríamos igualmente denominar espacio formal (en el que se articulan colores, líneas y formas; c) el *espacio mimético* o espacio *en* la obra (podríamos decirle también espacio iconizado o espacio pictórico), en el que se representan objetos, sitios, individuos y que constituye el espacio privilegiado de la experiencia icónica en nuestras culturas, en la medida en que estamos formados para ver «cosas» en las imágenes; d) el *espacio diegético* o espacio narrativo, donde identificamos lugares, actantes o acontecimientos que pertenecen al orden de las tradiciones o enciclopedias icónicas o culturales de nuestras sociedades (el espacio diegético emerge cuando no sólo entramos en una relación icónica en la que decimos ante una imagen: es la foto de un hombre con traje militar en una embarcación, sino que más bien decimos «Es Mussolini en barco en el Mediterráneo»), y por último, e) el *espacio expositivo* o espacio en que se exhibe la obra y donde es reconstruida e interpretada por sus observadores. Este es nuevamente un espacio físico (como el espacio-objeto inicial), pero propiamente es el espacio en que se instala o pone a correr la imagen. Espacio que comúnmente se consideraba al margen de la imagen, pero que participa también en ella, porque define aspectos sustanciales de la vivencia (Lizarazo Arias, 2004).

Esta clasificación, como cualquier otra, tiene la virtud de proponer un cierto orden. Pero no resuelve un problema principal (más bien lo agudiza): nominar con la misma palabra muy distintas dimensiones del dispositivo. Asimismo, limita la reflexión, si aceptamos, como Lizarazo Arias plantea, que cualquier intento de separación de la multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, por su estrecha relación, resultará abstracta. No se trata de *separar* (eso sería una misión imposible, no sólo abstracta), sino de distinguir y de nominar. Además de incluir las acepciones que hemos analizado antes, se advierte en esta tipología la influencia de Erwin Panofsky. Hoy sabemos que los sujetos no percibimos primero líneas, colores y formas; luego, formas que identificamos con *cosas* y, recién después, vinculamos a la enciclopedia (Mussolini en barco en el Mediterráneo). No queda claro, incluso, por qué le llamaríamos espacio al reconocimiento iconológico del tema.

Una última utilización, y es ésta la que nos interesa particularmente, es la que lo concibe como una construcción; es decir, el espacio es aquel que construye el artista. Pero, ¿qué significa que el espacio es una construcción? Aquí tampoco parece haberse alcanzado un acuerdo. Dice José Jiménez: «El arte de nuestro tiempo fue realizando gradualmente un giro de alcance revolucionario, cuyo eje podría cifrarse en la idea del paso de la representación plástica del espacio a su construcción» (Jiménez, 2002). El espacio clásico, entonces, ¿no es un espacio construido? Analicemos, desde el punto de vista del espacio, la siguiente imagen [Figura 7]. ¿Podemos afirmar que en esta obra, de 1504, estamos frente a la voluntad de *representar* el espacio y no de *construirlo*?



Figura 7. *Los desposorios de la Virgen* (1504), Rafael Sanzio

Es una composición simétrica con perspectiva central (único punto de vista y único punto de fuga). La perspectiva es tan evidente como la simetría: tanto las baldosas como las escalinatas del templo marcan una fuga de líneas hacia el mismo (punto de convergencia de las paralelas y módulo unitario de las distancias). El tratamiento de las distancias y la simetría genera una tendencia a la unidad y a la continuidad, rasgos característicos del Renacimiento. Ahora bien, ¿por qué podría suponerse que en esta obra el artista *representa* el espacio? Sería más pertinente afirmar que estamos frente a una concepción del espacio, frente a un código, a un sistema de representación en el cual se construye el espacio (ilusorio, no real), basado en la doctrina de las proporciones y en la teoría de la perspectiva, en tanto disciplinas matemáticas, con el propósito de simular de manera realista la profundidad en el plano.

En consecuencia, y volviendo a la cita de José Jiménez, lo que aparece como novedad en el siglo xx, tanto en las obras bidimensionales como en las tridimensionales, es la voluntad de dotar al espacio de un protagonismo casi excluyente, liberado del tema. Cada época ha tenido su propio modo de construcción espacial, más o menos canonizado. Y esto no debería llevarnos a asociar espacio construido y mimesis, ni espacio construido y estilo, ni mucho menos espacio construido y sistema de representación. La tarea que se impone, entonces, es la de distinguir, incluso terminológicamente, esos tres espacios (llamémoslos así por el momento) de toda obra: el espacio en el cual la obra es emplazada; el espacio físico de la obra, concreto, definido por unos ciertos límites; y el espacio *ficticio*, producto de las decisiones compositivas del artista.

La primera de las acepciones, el lugar en el cual la obra es emplazada, no ofrece demasiados inconvenientes y será sustituida en este texto por el concepto de *entorno*. Sin desconocer la influencia recíproca entre la obra y el lugar de su emplazamiento, como ya fue señalado, no deberían confundirse. Si bien, en general, la diferencia es nítida, hay muchas obras contemporáneas que vuelven sus límites porosos aunque, no obstante, en esos casos, la categoría de entorno se complejiza, pero sin desvanecerse.

La segunda tampoco debería ser problemática y puede ser reemplazada por *encuadre*: un universo representado, un marco de encierro (más o menos preciso, fijo o móvil, estable o inestable), un formato, un tamaño del plano y un punto de vista. Sin embargo, nada nos dice un determinado encuadre acerca de otros rasgos fundamentales en la construcción espacial: por ejemplo, de la profundidad de campo, del nivel de nitidez, del foco o fuera de foco, del grado de figuración, de la paleta, de los contrastes ni de las estrategias para la generación de profundidad en el plano, etcétera. De hecho, dos obras que exhiben el mismo encuadre no necesariamente revelan la misma construcción espacial [Figuras 8 y 9].



Figura 8. (izquierda) *Autorretrato con guantes* (1498), Alberto Dürero  
 Figura 9. (derecha) *Retrato de Moise Kisling* (1916), Amadeo Modigliani

En la obra de Alberto Dürero y en la de Amadeo Modigliani los encuadres son muy similares, si comparamos punto de vista (frontal), tamaño del plano (americano) y formato (rectangular vertical) e, incluso, en lo que refiere al universo representado: ambas obras son figurativas, en cada una se observa una figura masculina, central, en el primer término, en un ambiente interior, en cuyo cuadrante superior derecho hay un ángulo de una ventana desde la que se percibe el exterior. No obstante, estamos frente a dos sistemas de representación diferentes y, por lo tanto, frente a dos maneras también diferentes de construcción espacial. La obra de Dürero –al igual que la de Rafael– se inscribe en el sistema realista dominante, una concepción del mundo, una manera privilegiada en Occidente de hacer visible, que, acostumbrados como estamos a su frecuentación durante los últimos siglos, nos ha hecho olvidar que se trata de un modo, entre muchos otros, de construcción espacial, al punto de naturalizarlo. La obra de Modigliani evidencia otra concepción del espacio, alejado de la mimesis, guiado más por la voluntad de producción espacial independizada de la búsqueda de analogía que por el apego a un riguroso método compositivo.

Y aquí ya estamos ante la tercera acepción, la específica en las artes visuales. Ese espacio no es un a priori; es resultado, producto de procedimientos, de selecciones y de operaciones puestas en juego en su proceso de configuración, que ofrece

distintas propuestas de organización de lo visible, es decir, que abre para su interpretación miradas del mundo. Como afirma Régis Debray: «Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia» (Debray, 1994). Ese orden podrá ser construido bajo las reglas de un código preestablecido o explorando –como se ha hecho a partir de finales del siglo XIX– las más variadas estrategias compositivas. Sus modos de materializarse se suceden, conviven, se superponen, se solapan, dialogan y debaten. El espacio visual, en cada caso, dará preeminencia a lo próximo, a lo lejano, a lo lleno, al vacío, a la mínima o la máxima profundidad, al detalle de las figuras o a su dilución.

El espacio de ficción construido es, entonces, aquel aludido, sugerido, poetizado. El espacio construido por el arte no es el espacio *real*, así como tampoco es su reverso, un espacio *irreal*. El arte construye universos posibles. A salvo de las leyes de la física, el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas.

### **Final provisorio**

La distancia y el silenciamiento. Estas condiciones (ocultar, dejar en suspenso, irrumpir con lo implícito en lo explícito, invertir las relaciones de figura y de fondo) convierten al tiempo y al espacio en materiales. Alguien que no está en el relato pudo haber estado antes, pudo haber dejado sus huellas, o, si existiera en el presente, podría habitar en otro sitio, ocupar otro espacio. El arte puede admitir la frase «y pasaron cien años», como también puede construir espacialmente un océano en una tela de un metro por un metro. En la vida física, necesitamos cien años para que pasen cien años. Entonces, tiempo y espacio funcionan como conceptos que deben ser diferenciados de su uso convencional dado que, en el interior de una producción ficcional, se integran a la argamasa propia de la poética, como el magma que permite sustraer o agregar, sustituir o intercambiar. Esta capacidad de la poética –de la literatura, de la danza, del teatro, de la música, de las artes visuales o audiovisuales– difiere de otro tipo de elaboraciones ficcionales. Entre ellas, y fundamentalmente, de la periodística, de la comunicación, que, al decir de Ricardo Piglia,<sup>4</sup> subyuga hoy al conjunto de la intelectualidad. Porque mientras que en la información la subjetividad, los sujetos, son ajenos a la experiencia que les es referida, que les es en cierta medida impuesta, a través de un circuito despersonalizado que entrega los acontecimientos ya tamizados, resueltos por la necesidad de simplificación, el arte no nos *habla* de las cosas, sino que nos introduce en ellas, nos hace vivirlas. El tiempo y el espacio de la información son neutros, presentes desmaterializados. En el arte, en cambio, se produce una

experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio. Estas categorías no nos son narradas. Nos son ofrecidas como alternativas vitales en su total complejidad. El espacio del arte es un espacio vivo.

## Bibliografía

- ADORNO, T. (1964). *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquest.
- BORGES, J. L. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- GALLI, C. (2002). *Espacios políticos. La edad moderna y la edad global*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DUBOIS, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- LIGETI, G. (1970). «De la forme musicale». *VH 101 Printemps*, Año 1 (1). [Traducción de Leandra Yulita, 1987. Inédito].
- LIZARAZO ARIAS, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- VILLA-ROJO, J. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor.
- VIRILIO, P. (2005). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

## Catálogos

- JIMÉNEZ, J. (2002). «Pensar el Espacio». *Conceptes de l'espai*. Barcelona: Fundació Joan Miró.

## Notas

- 1 Es interesante advertir que entre las quince definiciones que ofrece la Real Academia Española del término *espacio*, ninguna se vincula a las artes visuales y sólo una se refiere a su uso, absolutamente periférico, en música.
- 2 Esta canción forma parte del disco *América en cueros*, publicado en 1992.
- 3 La definición tradicional de pentagrama es curiosa respecto de nuestro tema. La más común reza: «Es el lugar donde se escriben las notas y está formado por cinco líneas y cuatro espacios».
- 4 Idea desarrollada por Ricardo Piglia en su programa *Escenas de la novela argentina*, que se emite todos los sábados a las 20.30 por la Televisión Pública, Argentina.