



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
LICENCIATURA EN FILOSOFIA

10
2eq.

**"REVISION DE LA NOCION KANTIANA
DEL ESPACIO A PARTIR DE UN
MODELO PICTORICO"**



ITALA SCHMELZ HERNER

ASESORA:

MARIA NOEL LAPOUJADE

MEXICO, D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

8 DE ABRIL DE 1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

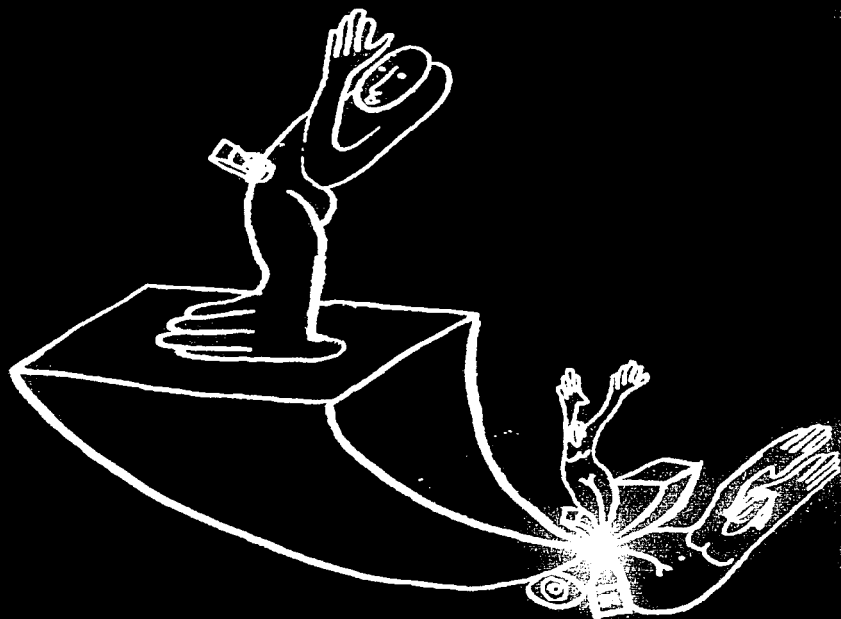
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

del espacio

a partir de
un modelo

pictórico



Agradecimientos

A mi querida maestra Maria Noel Lapoujade, desde cuyo seminario sobre Kant, al que me hice asidua a lo largo de la carrera, fui gestando el trabajo que aquí presento; y quien me guió, cuatro años después, hacia su concreción, con una asesoría tan llena de rigor como de calor humano, fundados, sin lugar a duda, en el mutuo reconocimiento de nuestra pasión por el arte de la filosofía.

A mi compañera de estudios, Adriana Martínez y a mis sinodales: Juan Sánchez, Pedro Stepanenko, Ana María Martínez de la Escalera y Silvia Durán, por su estimado diálogo, en el que espero, no dejemos de ejercitarnos.

Como un singular oasis en el trópico, Ida Rodríguez Prampolini y Ferrucho Asta, me abrieron, en el caluroso puerto veracruzano, las puertas a su maravillosa biblioteca de arte, en el momento justo en el que se me hizo necesario. Gracias.

Alguna vez tuve un sueño en el que me sentía desorientada y ciega. A tientas llegué hasta la entrada de la Hemeroteca Nacional y ahí me encontré con Alfonso Morales; deteniéndome de sus espaldas, me asomé a través de sus gafas. Fue así como recuperaré mi orientación y el sentido de la visión. Va un espacial agradecimiento a este imponderable amigo.

Cuando tenía redactada mi tesis, Mari Carmen Rión me adoptó en su oficina de diseño gráfico, para trabajar con ella un aspecto fundamental de mi trabajo: la relación entre las imágenes y el texto. Enseñándome a trabajar con imágenes en la computadora. Mari Carmen y su equipo: Felix, Gisela e Imelda, me hicieron pasar los días más divertidos de mi largo trabajo, por ello mi más afectuoso agradecimiento, así como para Mila Ojeda por su apoyo y asesoría cibernética.

Otro agradecimiento va para mis más cercanos amigos y familiares, quienes de muchas maneras me brindaron su pensamiento por un rato, para juntos explorar mis inquietudes: Amanda Schmelz, Andrés Loewe, Guillermo Larrea, Pola Mejía, Trude Herner, Victoria Novelo, Sergio Colmenero, Patricia Martín, Antonio Castro, Mária Laborde, Mariana Rodríguez, Marisa Cornejo, Tomás Gleason, Vicente Razo, Taniel Morales, Rodrigo Aldana, Sury Attié, Pablo Vargas, Daniela Rossell, Mariana Gullco, Martín Torres, Jacobo Lieberman, José Ramón Mikelajáuregui, Carmen Ramírez, Saúl Hernández, Luis Lupone, Joaquín Astorga, Romana Lara y a mi adorada Coliflor.

Finalmente, desatando toda la fuerza emotiva que ello nos produzca, quiero dedicar este trabajo a mi mamá Irene Herner y a mi papá Esteban Schmelz, por su enorme apoyo y por el cariño que nos une.

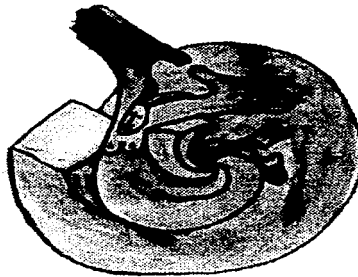
La puissance de la pensée ou <<la présence d'esprit>> se manifeste de différentes manières:

-Pour le peintre, la pensée se manifeste avec des images (...)

-Pour Bergson, la pensée se manifeste avec des idées;

-Pour Proust, elle se manifeste par la parole.

René Magritte Le véritable art de peindre



La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui -qu'on le veuille ou non- spatialise la pensée: si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il?.

Gaston Bachelard La poétique de l'espace

Al regresar del paseo, Kant sentábase ante su mesa de trabajo y leía hasta el crepúsculo. (...) Durante ese reposo, instalábase, tanto en invierno como en verano, junto a la estufa, mirando por la ventana a la vieja torre de Lobenicht; no alcanzaba propiamente a verla, pero la torre descansaba en su mirada como una música distante en el oído, obscuramente, y sólo a medias revelada por la conciencia. No hay palabras que expresen la complacencia que experimentaba al contemplar a la vieja torre a media luz y en plena ensoñación. El tiempo demostró cuán importante había llegado a ser para su bienestar; pues habiendo crecido unos álamos del jardín vecino hasta el punto de ocultar por completo la torre, Kant se tornó inquieto y desasosegado y acabó por ser incapaz de proseguir sus meditaciones crepusculares. Por fortuna, el dueño del jardín era persona muy considerada, y además gran admirador de Kant; por lo que, habiéndose enterado de lo que ocurría, dio orden de que se podaran los árboles. Así lo hicieron; la vieja torre de Lobenicht fue nuevamente perceptible, y Kant recobró su ecuanimidad y pudo entregarse en paz a sus meditaciones del atardecer.

Thomas de Quincey Los últimos días de Kant.

Índice

Introducción	8
Primera parte	
El sujeto trascendental kantiano	
1- El sujeto trascendental kantiano: ¿Un Frankenstein?	11
2- El sujeto trascendental kantiano: ¿Una máquina?	14
3- Observaciones preliminares para la construcción de un sujeto trascendental	22
4- Bases compositivas del sujeto trascendental	24
La sensibilidad	24
La intuición pura	25
Las facultades superiores del sujeto trascendental	26
La facultad del entendimiento	27
La facultad de Razonar	29
El yo: la unidad originariamente sintética de la aperccepción	31
La noción de síntesis	33
La imaginación	35
La facultad de juzgar	36
5-Dinámica del sujeto trascendental	39
Segunda parte	
Análisis del espacio kantiano desde la pintura	
Cap. 1: El papel del espacio en el sujeto trascendental	47
Antecedentes	48
El espacio en la Estética Trascendental	53
Espacio y Geometría	55

"Espacializar"	57
El espacio en el Esquematismo Trascendental	58
Espacio e imaginación creativa	63
Cap. 2: La sintaxis plástica del espacio y el espacio trascendental kantiano	72
Un sujeto trascendental pintor	73
Espacio pictórico renacentista	75
Espacio pictórico moderno	77
 cubismo	80
 expresionismo	82
 abstraccionismo	85
 cinetismo	88
Un espacio creativo	90
Cap. 3: El poder del espacio	94
Virtualidad espacial	95
Siqueiros: un espacio tridimensional y activo	97
Espacialidad <i>versus natura</i>	101
Conclusiones	104
Apéndice	107
Bibliografía	113

Introducción

El texto que expongo a continuación está dividido en dos partes. La primera parte es un ejercicio en el que trato de esbozar sistemáticamente el sujeto trascendental kantiano, con el interés de procurarle al lector una idea acerca de sus funciones y su actividad básicas. De esta manera, en la segunda parte del texto, nos podremos concentrar en el asunto del espacio, ya que resultaría imposible entender el espacio kantiano descontextualizándolo del resto del sistema trascendental.

El sujeto trascendental kantiano es un transformador de sensaciones en virtualidad: un productor incontenible de imágenes... Para ello, una de sus actividades más importantes es espacializar: hacer una topografía de sus sensaciones para que éstas puedan ser procesadas trascendentalmente.

El espacio, en tanto forma pura de la sensibilidad, como lo explica Kant, se entrama en lo orgánico (naturaleza-(x)), pero su nervio es trascendental: se encuentra *a priori* en el sujeto y, por lo tanto, trabaja en composición con todo su sistema; no podemos pensarlo por sí solo sino en su consecuente actividad dentro del proceso trascendental.

Por otro lado, a sabiendas de que en la filosofía kantiana es imposible abordar el tema del espacio sin ocuparse a su vez del tiempo, en tanto que ambos son las formas puras de la intuición; con fines expositivos sin embargo, en el presente trabajo los separo, y sólo hago referencia al segundo en lo necesario para esclarecer al primero.

En la primera parte del presente trabajo, no pretendo ser exhaustiva, por el contrario, me limito a explicar los elementos fundamentales que componen el sujeto trascendental kantiano, omitiendo muchos otros que consideré innecesarios para el desarrollo de mi tesis. Además, no tomo en cuenta la dimensión volitiva y afectiva del sujeto kantiano sino sólo su estructura epistémica básica, expuesta en la primera parte de la Critica de la Razón Pura, conocida como la "Doctrina Trascendental de los elementos".

Lo que me interesa rescatar, en esta primera parte del trabajo, es el carácter dinámico del sujeto trascendental kantiano, entender su actividad, las operaciones de sus distintas funciones (sensibilidad, entendimiento, razón, imaginación), que trabajan

en conjunto para generar, mediante diversos procesos de síntesis, representaciones (juicios o imágenes) unitarias de la experiencia sensible del sujeto. De acuerdo a la apercepción originariamente sintética del yo, que es su conciencia y su autoconciencia.

Para acercarme a la filosofía de Kant he procurado hacer una lectura de su obra permeada por las metáforas de la imaginación artística. Siguiendo el ejemplo de Duchamp, quien revaloró la estética de las máquinas modernas, liberándolas de la finalidad para la que habían sido construidas, mi intención fue interpretar estéticamente las estructuras compositivas del sujeto trascendental kantiano, como un ejercicio conceptual: “armar” un sujeto filosóficamente.

En la segunda parte del presente trabajo me dedico a explorar, en el terreno de la pintura, la noción del espacio legada por Kant y viceversa, a analizar la composición pictórica del espacio a partir de las teorías kantianas. Para ello, en el primer capítulo, expongo ampliamente las ideas que Kant nos legó respecto al espacio y, en el segundo y tercer capítulo, en búsqueda de un mutuo enriquecimiento teórico, voy incorporando a las ideas de Kant ejemplos de algunas de las diferentes maneras en las que se ha pensado y producido el espacio en la pintura, desde el Renacimiento hasta nuestros días.

El camino que sigue el presente trabajo, procura conducirnos por la obra teórica de Kant, partiendo de su primera Crítica, en donde Kant ubica al espacio dentro de su sistema trascendental desde un punto de vista epistémico; hacia su tercera Crítica, en donde Kant pasa al terreno de la estética. Analizando las composiciones plásticas de la pintura mediante las ideas que Kant desarrolla en esta última Crítica, el presente trabajo pretende regresar hacia la noción kantiana del espacio, para volver a revisarla, esta vez desde el arte, y no a partir de una teoría del conocimiento.

P

EL SUJETO TRASCENDENTAL

K A N T I A N O



r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

r

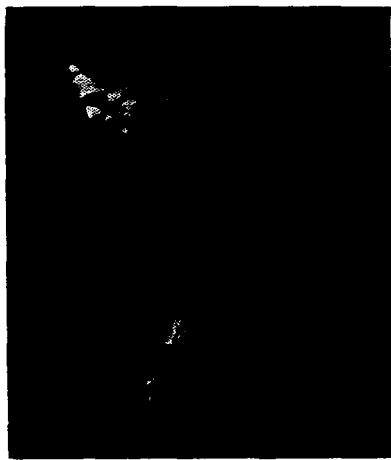
r

El sujeto trascendental Kantiano: ¿un Frankenstein?

En 1816 el filósofo Percy D. Shelley y su esposa Mary Wollstonecraft de Shelley pasaron el verano en Suiza, donde fueron vecinos del poeta Lord Byron. El clima lluvioso los reunió en largas tardes de té y tertulia que pronto derivaron, dada su imaginación romántica, en historias fantásticas:

“-Escribamos una historia de fantasmas cada uno de nosotros-
dijo Lord Byron, y su proposición fue aceptada.”¹

Así nació *Frankenstein*, de la pluma de Mary W. de Shelley. Esta espléndida novela nos narra la historia de un científico que construye una criatura a imagen y semejanza del ser humano:



-Boris Karloff en la película de Frankenstein, 1931

“Aunque posea el secreto de dar alma a la materia, la construcción de un cuerpo para recibirla, con toda su red de fibras, músculos y venas, era una labor llena de dificultades (...) Mis operaciones serían quizá incesantes fracasos y mi labor resultaría tal vez imperfecta, pero, teniendo en cuenta los progresos de las ciencias y en la mecánica, me sentí alentado a confiar en que aquellas tentativas más serían, en el peor de los casos, la base del éxito. La misma magnitud de mi proyecto y su complejidad no bastaban para hacerme dudar de su practicabilidad. Dominado por estos pensamientos, empecé la creación de un ser humano....”²

Jugando con la ficción de este clásico de la literatura del horror, que con gran éxito ha pasado a formar parte del imaginario moderno, me propongo abordar, de manera lúdica, al *sujeto trascendental* kantiano.

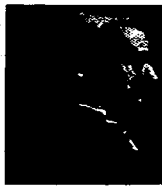
A partir de una decantación analítica de la subjetividad humana en general, Kant estructuró filosóficamente un *sujeto trascendental*, mediante el cual explicó sistemáticamente el funcionamiento del pensamiento humano³. Mi intención será hacer una interpretación de su obra “como si” ésta fuera el *manual* en el que se describen detallada y funcionalmente los pasos o las guías⁴ para la “construcción” de un *sujeto trascendental*.

Supongamos que, sin memoria histórica, me encuentro en los anaqueles de una vieja biblioteca ciertos volúmenes polvorientos (*La Crítica de la Razón Pura*), que llaman mi atención, al revisarlos deduzco que son *un manual para construir filosóficamente una subjetividad tal, que actúa figurativo-conceptualmente generando imágenes (juicios), en respuesta a afecciones sensibles*.

Kant, en su intención de llegar a conocer cómo está estructurado y cómo funciona el pensamiento humano, se propuso “tomar el camino seguro de la ciencia”⁵, esta actitud es paralela a la del doctor Frankenstein. La ficción de M. Shelley se centra en lo que sería, digamos, el espíritu de esta actitud (fervor y fe) hacia las ciencias, que ha caracterizado a tantas generaciones de hombres modernos, entre los que se incluye Kant.

La idea de que es posible llegar, mediante el conocimiento racional y científico, a descubrir las funciones básicas de un ser humano⁶, actúa soterradamente tanto en la novela de M. Shelley como en las motivaciones filosóficas de Kant. Si bien este último no se propuso, como el científico de la novela, construir, con base en sus conocimientos, una criatura a su imagen y semejanza, si pretendió que era posible dar con todos los elementos que conforman y hacen posible *a priori* la subjetividad humana.

Frankenstein, un hombre de ciencia, especializado en física y biología, hizo el descubrimiento para “crear un hombre” y, usurpando tumbas en los cementerios, dotó de vida a un cuerpo siniestro. Kant, en tanto filósofo, trabajó en otro orden: un tejido casi invisible pero muy cuidadosamente configurado.



-Immanuel Kant

En mi ficción, Kant es un Victor Frankenstein: construyó su “monstruo”. Como el científico de la novela, nuestro filósofo se encerró y concentró toda su larga vida en su estudio de Königsberg, un pequeño poblado de Prusia, para trabajar en su *sujeto trascendental*; elaborando cada una de sus partes, con su respectiva función y relación, hasta hacer posible que se pusiera en movimiento.

En este sentido, mi lectura de Kant tiene por objetivo llegar a concebir, en su dinamismo, la estructura filosófica que Kant diseñó, para “ver actuar” a su extraordinario *sujeto trascendental*.

Al plantear esta ficción como manera de acercamiento a la obra de Kant, quiero dejar claro que no busco explicarme el funcionamiento de la subjetividad humana conduciéndome por entre las ideas de Kant con pretensiones de “verdad”. Lo que me propongo es hacer un giro de carácter literario: el lenguaje kantiano me ofrece todos los elementos para jugar a *construir un sujeto filosóficamente*, a partir de la lectura de sus textos.

La novela de Frankenstein, por su parte, me da todos los recursos para sugerir una tensión dramática en mi propósito.

Con su filosofía Kant llevó a cabo una propedéutica de la razón pura, es decir, un análisis crítico y detallado de los alcances y límites de ésta, para que quien pretenda trabajar con ella no lo haga ilegítimamente. Mi lectura de su obra está bastante desentendida de esa preocupación; lo que quiero es armar conceptualmente la subjetividad que Kant plantea. Por supuesto que no pretendo llevar a cabo esto en toda su complejidad, sino solamente bosquejar lo que serían sus funciones básicas, en tanto sujeto del conocimiento, según es expuesto en la primera Crítica y sin contemplar, por lo pronto, su dimensión volitiva y afectiva; trabajadas por Kant en su segunda y tercera Críticas, respectivamente.

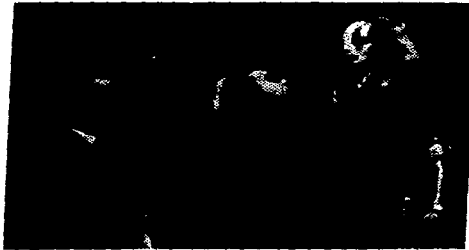
El sujeto trascendental kantiano: ¿una máquina?

Una máquina (maquinaria, mecanismo) es una especie de herramienta o instrumento, construido por el hombre, que normalmente tiene un uso práctico y que se caracteriza por ser *una composición de diversos elementos que trabajan conjuntamente*.

En la historia, cuando la humanidad se ha visto enfrentada a la enorme capacidad que tiene de inventar y construir mecanismos con los cuales ampliar y reforzar sus capacidades de productividad (industria), de movimiento (automóviles y aviones), de contar (calculadoras), etc. ha tenido una reacción doble. Por un lado un optimismo desmesurado que ve en la mecanización la posibilidad de que la humanidad realice sus anhelos e intereses más importantes, y por el otro, un pesimismo caracterizado por el temor de que las máquinas destruyan los fundamentos humanitarios de la sociedad y ajenen al hombre de la naturaleza.

Para ilustrar la postura pesimista, Julio Verne nos legó, en su novela Frewon, escrita en 1872, una inmejorable predicción sobre nuestra realidad actual o futura próxima: Budler, el héroe de la historia, llega a un Estado altamente tecnologizado en donde se encuentra con una raza humana convertida en el parásito de las máquinas y donde el hombre es "an affectionate machine-tickling aphid."⁷

Las máquinas no sólo han sido efectivas cómplices en el desarrollo de la sociedad moderna, también han despertado la fantasía y la especulación a su respecto.



-Creación de un humanoide en la película Metropolis de Fritz Lang

El hombre, inventor y hacedor de máquinas, siempre ha tenido, cual tentación prometéica, la ambiciosa idea de construir una máquina que sea la imitación de sí mismo: un autómeta, un robot, o en su versión romántica: un Frankenstein.



-GIOVANNI BATTISTA BRACELLI
"Knife-grinders" 1624

En la Edad Media los autómatas o "machine-people" salieron de los mercados árabes hacia occidente:

"Functioning automata were shown as great marvels at the courts and exhibited at the medieval fairs throughout Europe."⁸

Estos inventos llamaron la atención de Occidente no sólo como divertimentos o "maravillas" de feria, sino como causa de una importante reflexión:



-GIOVANNI BATTISTA BRACELLI
"Knife-grinders" 1624

"What was the distinction between man, and inanimate beings that moved and functioned like man? There was something intriguing in the sacrilegious idea that these were men created, not by God, but by man himself, and thus without souls."⁹

En el Renacimiento, el florecimiento de las ciencias puras hizo pensar que mediante los métodos matemáticos se podían abordar todas las áreas del pensamiento humano y que, además, el conocimiento matemático aplicado a la mecánica era la clave para el progreso de la humanidad.

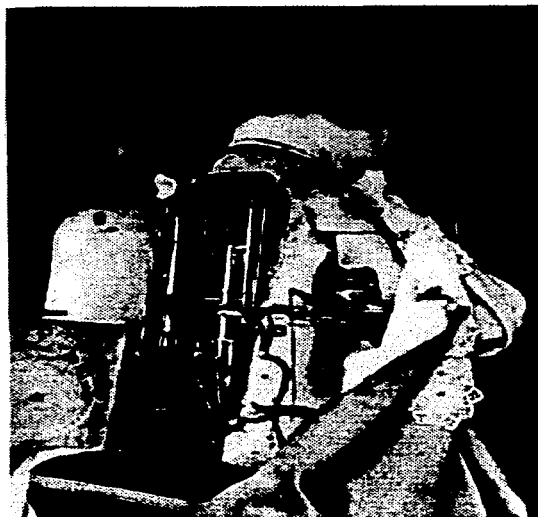
En esta época, el entusiasmo que manifestó Descartes por la aplicación de las leyes matemáticas a todo tipo de problemas, entre otros la posibilidad de dar una explicación mecánica del cuerpo humano, desató en torno a él una curiosa historia: se decía que había creado, a partir de principios matemáticos, una mujer mecánica a la que llamaba Francine:

"During a sea voyage, a prying fellow-traveler opened his luggage, discovered Francine, and brought her to the captain, who threw her overboard as a product of black magic."¹⁰

Descartes, a modo de respuesta, dijo que la gente no debería escandalizarse tanto cuando se compara al ser humano con los autómatas, ya que de esta manera se puede

entender que los seres humanos y los animales somos máquinas hechas por las manos de Dios:

"which is incomparably better arranged, and adequate to movements more admirable than in any machine of human invention."¹¹



—PERRÉ JACQUET-DROZ "Automaton" 1770—

En el siglo XVIII utilizar la noción de máquina, (maquinaria o mecanismo) como símbolo o metáfora, era algo bastante asimilado en el lenguaje filosófico, por lo que quizá el término perdió algo de su literalidad. En la obra de Kant encontramos con frecuencia la analogía con un mecanismo para referirse a su sujeto trascendental.

En 1747, unos cuantos años antes de que apareciera la filosofía Crítica de Kant, un francés de nombre La Mettrie había desarrollado toda una teoría "mecanicista" acerca de la naturaleza humana en su obra L'Homme machine, comparando al hombre con una máquina. Su posición era tan radical que fue

fuertemente criticada, principalmente porque en su concepción no dejaba ningún lugar para los factores como la intuición, la imaginación o la creatividad.

La noción de máquina o mecanismo puede dar resultados mucho más ricos que el anterior reduccionismo, por lo que, con el interés de utilizarla, sin ese tipo de riesgos, al trabajar con la filosofía kantiana, me parece importante aclarar cómo voy a entenderla.

En 1911 Marcel Duchamp pinta un molino de café, pero no figurativamente, sino que hace una descripción de su mecanismo:

“you see the handle turning, the coffee after it is ground- all the possibilities of that machine”.¹²

A partir de esta pintura, la creciente fascinación por el movimiento y las máquinas colocó a Duchamp en un terreno casi inexplorado por el arte. De su interés por las máquinas, pasó a crear una nueva forma de metáforas visuales.

Ya el futurista Marinetti, en 1909, había celebrado con gran entusiasmo la estética de la máquina: sus metales pulidos, sus colores brillantes, su ruido, las sensaciones de velocidad y de poder que éstas inspiraban, etc. Pero Duchamp va más lejos:

“By using the machine and technological language in a new way to expres his most complex thought, Duchamp did indeed dominate the power of the mechanical world.”¹³

Duchamp estudió la estructura y el mecanismo de las máquinas con el interés particular de liberar estéticamente su movimiento, su carácter cinético, su dinámica, su ritmo y su energía: “the elements, constantly in one mutation or another, in one degree of compexy of another...”¹⁴

Al liberar a la máquina de su finalidad práctica para explorarla mediante valores estéticos (finalidad sin fin), Duchamp dio con una concepción de ésta que podríamos llamar abstracta o hasta trascendental, en el sentido de que llega de manera *a priori* (universal y necesaria) a entender su funcionamiento, recuperando su carácter dinámico y funcional.

Su gran obra, en la cual trabajó de 1911 hasta 1918 y que finalmente quedó inconclusa, conocida en su conjunto como “Le grand verre”, a diferencia de su “Molino para café”, no es ya la representación pictórica de una máquina existente, sino la descripción de las ideas y de los procesos del pensamiento o del sentimiento, mediante metáforas mecánicas decantadas de su finalidad práctica, vía su liberación estética.

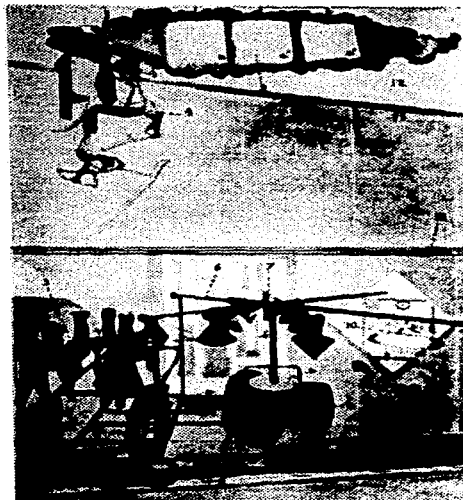
“Le grand verre”, objeto pintado sobre vidrio transparente, es la descripción de todo un complejo mecanismo, conocido en su conjunto y en acción cómo “La mariée mise á nu par ses célibataires même”: “a well-oiled machine runing on love gasoline.”¹⁵

Esta compleja pieza de Duchamp, acerca de la cual su autor publicó posteriormente 94 documentos, es una imagen "mecanizada" del amor y de cómo éste funciona, pero en un sentido totalmente irónico e imaginativo, que le da la vuelta a las teorías mecanicistas de la subjetividad por el lado del absurdo.

André Breton, en un excelente artículo publicado en 1934 en la revista Minotaure, se refiere a esta pieza:

"A vrai dire, nous nous trouvons ici en présence d'une interprétation mécaniste, cynique, du phénomène amoureux: le passage de la femme de l'état de virginité à l'état de non-virginité pris pour thème d'une spéculation foncièrement a-sentimentale -on dirait d'un être extra-humain s'appliquant à se figurer cette sorte d'opération.""¹⁶

Duchamp hará la descripción de su maquinaria, de la siguiente manera:

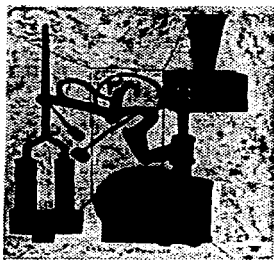


-DUCHAMP "Grand verre" 1911-1918

"La Marié mise à nu par les célibataires.² éléments principaux: 1-Mariée. 2-Célibataires...Les célibataires devant servir de base architectonique à la Mariée, celle-ci devient une sorte d'apothéose de la virginité. Machine à vapeur avec sousbassements en maçonnerie. Sur cette base en briques, assise solide, la machine célibataire grasse, lubrique (développer).- A l'endroit être (en montant toujours) où se traduit cet érotisme (qui doit être un des grands rouages de la machine célibataire) ce rouage tourmenté donne naissance à la partie-désir de la machine. Cette partie-désir change alors l'état de mécanique -qui de à vapeur passe à l'état de moteur à explosions.""¹⁷

Muchos pintores Dadá y Surrealistas como Francis Picabia, Man Ray o Max Ernst retomaron los hallazgos de Duchamp y, en su propio estilo, siguieron desarrollando ideas al respecto. Estos artistas usaron con gran frecuencia formas mecánicas con propósitos poéticos y en forma irónica; los sentimientos y las relaciones más íntimas del ser humano eran tratadas por estos artistas con el lenguaje de un manual de instrucciones.

“They intermingled the rationality to create paradox and confusion”¹⁸



“PICABIA” ZEPHIRUS REMÈDE” 1917

Otra expresión artística que nació de la admiración de las máquinas, en los años veintes y treintas, fue el Constructivismo o el “Machine art”, bien representado por las ideas del ruso Vladimir Tatlin, quien entendía su arte como la expresión de la nueva sociedad dinámica y el reflejo del espíritu de la cultura de la máquina. Al tiempo que otros artistas constructivistas, como Léger y Le Corbusier, en Francia, señalaban que la tecnología ofrecía al arte el deseo de utilizar sus principios de diseño y de manufactura.

En los años sesentas encontraremos en las divertidas y asombrosas maquinarias del suizo Jean Tinguely un nuevo constructivismo.

Con todo tipo de materiales: ruedas de bicicleta, sombrillas, ganchos y motores diversos (los basureros eran los lugares predilectos de Tinguely para encontrar sus materiales), este artista realizó “unidades activas” cuyas diversas partes trabajaban

unas en función de las otras, repitiendo su acción constantemente. Una acción que es, en sí, su propia actividad.

Las máquinas que construye Tinguely no tienen nada de convencional, carecen de precisión o regularidad, Tinguely decía que su punto de partida era el “desorden mecánico”. En oposición a las máquinas funcionales, las máquinas de Tinguely son máquinas emancipadas.

Normalmente las máquinas están hechas para la producción masiva, el sentido de su existencia es la estandarización, pero para Tinguely:

“the machine is above all an instrument that permits me to be poetic. If you respect the machine, if you enter into a game with the machine, then perhaps you can make a truly joyous machine...”¹⁹

Todo el contexto anterior nos muestra que los valores del arte se han abierto para explorar la estética de las máquinas. Esta recuperación estética de la máquina, llevada a cabo por los artistas de la primera mitad del siglo XX, es la que sustenta mi propósito de “construir”el sujeto trascendental kantiano con las metáforas de una maquinaria. Esto nos permitirá ver el sujeto kantiano desde su dinamismo, actividad y performatividad. No desde una lógica cognitivista sino desde una lógica artística.

En la Crítica de la Razón Pura Kant se propone hacer una revisión de la capacidad pensante del ser humano, de su funcionamiento y de sus límites, y lleva a cabo esta labor haciendo una decantación trascendental del proceso del pensamiento racional humano, hasta llegar a discernir, analíticamente, cómo funciona. Así descubre que es posible determinar cuáles son los elementos que lo constituyen *a priori*, es decir, independientemente de sus contenidos o productos empíricos:

“Un *organon* de la razón pura sería la síntesis de aquellos principios de acuerdo con los cuales se pueden adquirir y lograr realmente todos los conocimientos puros *a priori*. La aplicación exhaustiva de semejante *organon* suministraría un sistema de la razón pura.”²⁰

Hegel lo pone en estos términos:

"El conocimiento es presentado así, como un instrumento, como una manera que tenemos de apoderarnos de la verdad; por lo tanto, antes de ir hacia la verdad misma, debemos conocer, ante todo, la naturaleza y la función de su instrumento. Debemos ver si es capaz de rendir lo que de él se exige"²¹

Nietzsche, uno de los más fervientes críticos de Kant, dijo que los estudios kantianos se parecen más a la historia de un cerebro que a la historia de un alma²². El ser humano no es una maquina de argumentar -exclamaba Nietzsche en su contra- y le achacaba a Kant todos los defectos de la mentalidad científica moderna.

Independientemente de que esta reducción nietzscheana no es del todo justa con Kant, es cierto que los textos kantianos llegan a tal grado de sistematización que toman la apariencia de una guía de construcción o manual de uso de los que acompañan a las máquinas eléctricas (o cibernéticas) de nuestro tiempo.

Yo propongo una recuperación estética de estas características de su trabajo, sin caer en una concepción "mecanicista" de su filosofía. Es justamente este aspecto "cientifizante", casi técnico, que muestra el vocabulario kantiano (aunque en muchos pasajes sea literariamente mucho más rico), lo que a mi me resulta atractivo rescatar desde un punto de vista estético.

Así como los artistas futuristas supieron encontrar belleza en las máquinas y en las urbes de acero, yo experimento gran gusto estético por los trabajos filosóficos de Kant; no porque sean poéticos, o porque me encuentre ante una escritura sutil y envolvente, sino por su estricta construcción conceptual.

Me llama la atención la forma en la que Kant elabora su *sujeto trascendental*, pues me parece que es una singular propuesta para la creación de todo un "mecanismo metafísico" o un "yo filosófico" elaborado con base en conceptos, ideas, principios, etc. Esto tiene su valor estético propio, independientemente de sus aciertos teóricos.

Dice Cassirer que la obra de Kant es una "Trama conceptual tejida con gran arte"²³, mi idea es trabajar directamente con esta red conceptual, trabajar con la Critica de la Razón Pura como si estuviera construyendo el *sujeto trascendental*, probándolo para activar su funcionamiento, su mecánica. Como un niño que juega a construir un avión a escala: hojeando el instructivo y, a la vez, probando que embonen las diferentes partes.

En este sentido, el presente ensayo pretende ser una “propuesta conceptual” cercana a las realizaciones de los artistas que he presentado anteriormente.

Desde una posición (o actitud) cercana a Duchamp y viendo la riqueza expresiva que artistas como Picabia y Tinguely supieron encontrar en las máquinas, expondré a continuación un esbozo de la actividad del sujeto trascendental kantiano, en ánimo “dada”, como el *sistema operativo de un mecanismo que genera pensamientos*.

3- Observaciones preliminares para la construcción de un sujeto trascendental

Desde su más temprana filosofía, una inquietud se posó en las reflexiones de Kant, esta inquietud lo llevó al terreno en donde cultivó toda su obra posterior. En uno de sus primeros textos publicados Kant se pregunta:

“How matter can be capable, in any genuinely active manner (through physical influence), of generating representations in the soul of man”²⁴

Es decir ¿Cómo es posible que mediante las “ideas”, que son propias del pensamiento, se pueda hablar acerca de las “cosas” que pertenecen a la naturaleza?. ¿Cuál es la relación que se lleva a cabo entre un sujeto y un mundo y, en esta relación, qué pone el sujeto y qué pone el mundo?.

En su primera Crítica, La Crítica de la Razón Pura, publicada en 1781, Kant revisa cómo está estructurado *a priori* este sujeto, ya que el acto de conocer es todo un proceso que puede ser identificado y decantado para ser expuesto en términos trascendentales:

“Llamo trascendental todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, cuanto de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible *a priori*.”²⁵

Kant razona de la siguiente manera: el ser humano es afectado sensiblemente por un mundo “dado” en el que está inscrito; con estas afecciones hace su propio

proceso (abstracto) de conciencia, mediante el cual re-conoce lo sentido como referente a una otredad: ante cuya presencia sólo puede responder con una re-presentación.

Conociendo cómo se estructura y funciona este proceso, que Kant llama síntesis trascendental, se puede construir filosóficamente, según me he propuesto en el presente trabajo, un "autómata", que sería un modelo a escala de la subjetividad humana, es decir, fabricar un psiquismo compuesto por el conjunto de todas las facultades de o para la representación: *un representador de sensaciones en imágenes*.

Este sujeto, filosóficamente construido, sería parecido a un instrumento topográfico: una maquinaria esquematizadora que ordenaría, según principios abstractos y conceptuales, todos los "datos sensibles", es decir, lo que circula entre las cosas y los cuerpos.

Kant plantea que hay una auténtica estructura (activa y moviente) de la razón pura, que ésta es una integridad sintética, donde cada parte está en relación con las otras. Siguiendo los textos de Kant, podemos interpretar que la razón pura se "divide", como los tejidos orgánicos, en células, es decir, en unidades sistemáticas, y que el sujeto trascendental es justamente una *unidad sistemática de la razón pura*. La actividad de esta unidad sistemática es pensar, es decir: procesar datos para generar pensamientos (conocimientos científicos, poemas, pinturas).

El trabajo crítico de Kant consistió en hacer un análisis minucioso de dichas unidades pensantes que conforman a la razón pura, trazando su perfil sistemático: "tanto de sus límites de acción como de toda su articulación interna" que, en su conjunto "constituye una unidad completamente separada, subsistente por sí misma, una unidad en la que como ocurre en un cuerpo organizado, cada miembro trabaja en favor de todos los demás."²⁶

La obra de Kant nos ofrece una forma de entender con claridad el movimiento del pensamiento en su pura estructura trascendental, si seguimos sus textos podemos ir identificando todos los elementos que lo conforman *a priori* y, como mecánicos, revisar su funcionamiento.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que para dar con las estructuras constitutivas de este sujeto filosófico, es necesario eliminar todos los contenidos empíricos y los datos particulares que circulan en el pensamiento. Mediante un proceso de decantación debemos quedarnos sólo con los elementos que lo hacen posible a

priori, y con éstos levantar el sistema trascendentalmente.

“La misma lógica ordinaria me ofrece una muestra de que todos los actos simples de la razón pueden ser entera y sistemáticamente enumerados. La cuestión que se plantea aquí es la de cuánto puedo esperar conseguir con la razón si se me priva de todo material y de todo apoyo de la experiencia.”²⁷

Lo que procuraremos hacer a continuación es identificar la cuidadosa trama abstracta de conceptos, principios y funciones que constituyen al sujeto, independientemente de los contenidos particulares que en éste se generan, para “construirlo” trascendentalmente.

4-Bases estructurales del *sujeto trascendental*

La sensibilidad

Kant nos dice que el sujeto trascendental se encuentra ubicado en un medio (naturaleza o ciudad) que, a la vez que sólo sensiblemente puede intuir, sólo conceptualmente puede pensar. Esto quiere decir que no se relaciona con el medio más que a través de los datos que de éste le brinda su propia sensibilidad.

Lo que el sujeto recibe sensiblemente no es una información de lo que las cosas sean en sí mismas, sino sólo lo que Kant llama el fenómeno de éstas, es decir, la forma en la que el sujeto es afectado sensiblemente por lo que lo rodea.

La naturaleza puede estar poblada de existencias y sentidos que el sujeto no alcanza a captar, pero en tanto que éstas están fuera de su esfera de alcance (experiencia posible) es algo de lo que el sujeto no puede tener conocimiento alguno. A la vez, en el sujeto pueden quedarse sensaciones sin ser procesadas, en tanto que el orden de las sensaciones es mucho más rico y diverso de lo que requiere el sujeto para generar conocimientos.

Los sentidos son la base sobre la que se apoya todo el mecanismo kantiano, las sensaciones son las que lo ponen en movimiento:

“¿Cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afectan a nuestros sentidos y que ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento para comparar estas representaciones, para enlazarlas o separarlas y para elaborar de este modo la materia bruta de las impresiones sensibles con vistas a un conocimiento de los objetos denominado experiencia?”²⁸

La intuición pura

El sujeto trascendental está, por el lado de la sensibilidad, inscrito en la naturaleza, pero a su vez, el sujeto trascendental es un complejo mecanismo racional²⁹ con actividad propia: *su labor es hacer propuestas conceptuales para lo sentido.*

Podemos decir que el sujeto trascendental es como un gran punto de vista en el seno de la naturaleza, o como una ventana racional abierta al mundo sensiblemente, o como un receptor dotado de ciertos elementos a partir de los cuales interpreta lo que recibe.

Las sensaciones, recibidas pasivamente por el sujeto, son inmediatamente formalizadas, configuradas, organizadas, de acuerdo con dos ordenes trascendentales de intuición, con los que cuenta *a priori* el sujeto: el espacio y el tiempo.

“Space and time are systems of series of sensations” Mach

Toda esa rebeldía de sensaciones recibe un primer principio de orden que consiste en espacializarlos: ubicar las sensaciones como exteriores las unas a las otras y desplazarlas según distribuciones geométricas y topográficas bajo la forma de la exterioridad. A la vez, las sensaciones se temporalizan: son puestas en sucesión, una después de otra. Sólo acomodadas así pueden ser identificadas como relativas a un

mismo sujeto receptor. De esta manera, bajo la forma de la intuición pura, el mecanismo trascendental comienza a elaborar los datos sensibles.

En la segunda parte del presente trabajo ahondaré en este asunto, ya que será el espacio, en particular, dentro de todo el mecanismo trascendental, el aspecto que trataré ahí con detenimiento.

Las facultades superiores del sujeto trascendental

El sujeto trascendental se estructura (como sujeto del pensamiento) en lo que Kant llama facultades:

"Facultad alude a la fuente, capacidad (Vermögen) y a la fuerza, poder (Kraft) de producir determinadas representaciones. Esto es, las facultades entendidas como capacidades o fuerzas psíquicas."

"El psiquismo humano es una estructura de facultades."³⁰

Según explica Kant, para poder entender el "funcionamiento" del pensamiento (a nivel trascendental), éste se puede dividir sistemáticamente en tres facultades superiores (sin tomar en consideración a la intuición):

"A saber: primero, la facultad del conocimiento de lo *general* (de las reglas), el *entendimiento*; en segundo lugar, la capacidad de *subsumir lo particular* en lo general, el *juicio*, y en tercer lugar, la facultad de la *determinación* de lo particular por medio de lo general (la deducción a partir de principios), esto es, la *razón*."³¹

La facultad del entendimiento

Si llamamos sensibilidad a la receptividad, en tanto el sujeto es afectado de alguna manera por lo que lo rodea y esto le produce representaciones sensibles que, una vez espacio temporalizadas, llamamos intuiciones, llamaremos entendimiento a la facultad del sujeto de producir sus propias representaciones; a diferencia de las primeras (sensibles), estas son conceptuales, y se las llama precisamente: conceptos.

Mientras que las representaciones de la intuición se entienden como *afecciones*, y en este sentido muestran un carácter pasivo de la subjetividad, los conceptos, en tanto representaciones del entendimiento, son activos y Kant los llama *funciones*: "Entiendo por función la unidad del acto de ordenar diversas representaciones bajo una sola común". "Todos los conceptos son funciones de unidad entre nuestras representaciones."³²

El entendimiento puro es el conjunto de todos los conceptos que sirven para predicar conocimientos acerca de las intuiciones, ya que estos tienen la facultad de ordenarlas según reglas. Entre las intuiciones y los conceptos hay una contribución recíproca:

"Los pensamientos sin contenido son vacíos, las intuiciones sin concepto son ciegas. Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto de la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos)."³³

Hay que detectar los siguientes puntos acerca de los conceptos:

- a) Que sean puros y no empíricos.
- b) Que no pertenezcan a la intuición y a la sensibilidad sino al pensar y al entendimiento.
- c) Que sean elementales y se distingan perfectamente de los derivados o compuestos.
- d) Que su tabla sea completa y que cubra todo el campo del entendimiento puro.

Kant muestra en sus estudios que es posible dar con la lista completa de los conceptos originarios y primitivos de la razón pura:

“Podemos señalar *a priori* el lugar de cada concepto puro del entendimiento y la completud del conjunto de todos ellos.”³⁴

“Al poner en juego una facultad cognitiva se destacan distintos conceptos, según las diversas circunstancias, que permiten reconocer tal facultad y que pueden reunirse en una lista (...) No se encuentran en un orden o unidad sistemática, sino que en último término, son emparejados por semejanzas y ordenados en series por la amplitud de su contenido.”³⁵

Los conceptos puros se encuentran distribuidos y ordenados en cuatro tipos de categorías que en su conjunto, según Kant, conforman la tabla completa de todos los conceptos puros.

TABLA DE CATEGORÍAS:

1

De la cantidad

unidad

Pluralidad Totalidad

2

De la cualidad

Realidad

Negación

Limitación

3

De relación

Inherencia y subsistencia

Casualidad y dependencia

Comunidad

4

De la modalidad

Posibilidad-imposibilidad

Existencia-no existencia

Necesidad-contingencia

Kant explica que “La búsqueda de estas categorías fue un proyecto digno de un hombre tan agudo como Aristóteles”³⁶. Es decir, Kant no define estas categorías sino que las toma directamente del trabajo que al respecto ya había hecho Aristóteles. Esto es común en los trabajos de Kant, es decir, él no está inventando cada parte de su sistema sino que toma de la ciencia y de la filosofía existentes todos sus modelos básicos, los adecúa y los integra. Como en el caso de la noción de espacio que, como veremos más adelante, fue tomada por Kant de la geometría matemática diseñada por Euclides.

La facultad del entendimiento es como un diccionario con el que cuenta *a priori* el sujeto, para identificar todos los datos de los sentidos:

“Un diccionario completo, con todas las explicaciones requeridas, no sólo es posible, sino incluso de fácil realización. Las casillas están ya ahí. Sólo hace falta llenarlas.”³⁷

Por otro lado, es fundamental entender que los conceptos son el vehículo del yo para relacionarse con sus intuiciones. Los conceptos puros de los que dispone el entendimiento son a su vez “representaciones de la unidad de la conciencia”. Los conceptos son los actos del entendimiento puro, el vehículo mediante el cual el yo pienso hace suyos los datos de su intuición. (Del “yo” del sujeto trascendental hablaremos más adelante)

La facultad de razonar

La facultad de razonar trabaja con los conceptos del entendimiento para generar ideas que los expliquen y los condicionen. Si las categorías del entendimiento funcionan aplicando conceptos a los datos de la experiencia sensible, la facultad de razonar se forma ideas especulativamente, por lo que éstas depasan la experiencia sensible, y Kant las llama “indeterminadas”, en tanto que no tienen correlato posible en la intuición:

“La raison n’a proprement pour objet que l’entendement et son emploi conforme à sa fin”³⁸

La facultad de razonar es la facultad de preguntar e inquirir, y a la vez es una facultad legislativa, en tanto que regula los procesos del entendimiento dándoles, proponiéndoles, una finalidad.

“Sans la raison, l’entendement ne réunirait pas en un tout l’ensemble de ses démarches concernant un objet.”³⁹

La razón se forma ideas trascendentales, con las cuales condiciona y piensa la relación entre los conceptos del entendimiento y las intuiciones sensibles. Para llevar a cabo esto, la facultad de razonar actúa elaborando “modelos” ideales de la experiencia posible, respecto a los cuales hace converger a los conceptos del entendimiento, para reflexionarlos y comprenderlos más ampliamente. Lo que la razón busca es entender todo lo generado por el entendimiento de acuerdo a ciertos ideales que ella misma construye.

La razón introduce una finalidad en el proceso de categorización del entendimiento, postulando ciertas ideas a partir de las cuales el entendimiento encausa sus procesos:

“La raison est donc cette faculté qui dit: tout se passe comme si...”⁴⁰

Las ideas regulativas de la razón no amplían el conocimiento del objeto de la experiencia sensible, pero hacen que éste sea pensado en conformidad a un fin superior:

“Y es precisamente en estos últimos conocimientos que traspasan el mundo de los sentidos y en los que la experiencia no puede proporcionar ni guía ni rectificación donde la razón desarrolla aquellas investigaciones que, por su importancia, nosotros consideramos como más sobresalientes y de finalidad más relevante que todo cuanto puede aprender el entendimiento en el campo fenoménico. Por ello preferimos afrontarlo todo, aun a riesgo de equivocarnos, antes que abandonar tan urgentes investigaciones por falta de

resolución, por desdén o por indiferencia. (Estos inevitables problemas de la misma razón pura son: Dios, la libertad y la inmortalidad...)."41

En la segunda división de la Primera Parte de La Crítica de la razón pura, Kant se ocupa de las ideas de la razón, llamando a este trabajo “La Dialéctica de la Razón Pura”; posteriormente Kant ahonda más en los asuntos de esta facultad trascendental, desde la perspectiva de una *Razón Práctica*, en su segunda Crítica. Por el carácter de la presente investigación no considero necesario ahondar más en las características y funciones de esta facultad del sujeto kantiano.

El yo: La unidad originariamente sintética de la apercepción

El yo es como un espejo colocado en lo más interior del mecanismo trascendental, en el que todas las facultades han de verse reflejadas.

El mecanismo trascendental kantiano tiene su propio motor, en torno al cual gira toda su actividad, este motor es el yo. El yo es una apercepción originariamente sintética, cuya experiencia se resume en un sólo enunciado ‘yo pienso’, este enunciado anuncia la conciencia que acompaña a todas las representaciones y a la vez, es la autoconciencia que garantiza que todas las representaciones pertenezcan a una misma unidad originaria.

El yo tiene la facultad de reconocerse en su actividad como idéntico a sí mismo y, por lo tanto, como consciente de sus representaciones:

“En relación, pues, con la variedad que me ofrecen las representaciones en una intuición, tengo conciencia de la identidad del yo, ya que las llamo a todas representaciones más, que forman, por tanto, una sola. Ello equivale a decir que tengo conciencia *a priori* de una ineludible síntesis de esas representaciones, síntesis que recibe el nombre de unidad

sintética originaria de apercepción. A esta unidad han de estar sometidas todas las representaciones que se me den, y a ella han de ser reducidas mediante una síntesis."⁴²

El "yo pienso", explica Kant, no es ni un concepto ni una intuición sensible sino la mera forma de la conciencia que acompaña a todas las representaciones y a su vez, una representación. Todo el mecanismo funciona perpetuamente en torno a ésta representación que, a su vez, es una representación vacía, es decir, que sólo es conocida a través de los conocimientos que genera, de su actividad (operaciones de síntesis) y no de su esencia o identidad ontológica, de lo cual carece.

En este sentido podemos entender a este "yo pienso" o motor trascendental, en términos de Fichte:

"Actividad es agilidad, movimiento interior; el espíritu se arrebató a sí mismo por encima de entes que le están contrapuestos de un modo absoluto....Pero esta agilidad no puede intuirse ni es intuida de otra manera que un arrancarse -propiedad de la fuerza activa- de una quietud....El yo no es otra cosa que un actuar que revierte en sí mismo; y un actuar que revierte en sí mismo es el yo."⁴³

Por otra parte, este yo es como un rey Midas que todo lo que toca se convierte en oro o como Medusa que todo lo que ve se vuelve estatua de sal; ya que al relacionarse con las cosas las pone en ciertos términos y sólo así las puede conocer, mas no en tanto qué son en sí mismas.

Este yo se relaciona con el mundo-"lo dado" a través de las dos formas puras de la intuición, el espacio y el tiempo.

En la intuición interna, cuya regulación *a priori* es el tiempo, el yo se percibe como alma, en tanto ser pensante, y en este sentido como sustancia en tanto que es algo simple y unitario.

En la intuición externa, que se rige *a priori* por las leyes de la geometría pura y que es la capacidad de poner en términos de exterioridad, espacialmente, lo que se presenta en los sentidos, el yo se percibe como cuerpo.

Noción de síntesis

Para entender el funcionamiento general del sujeto trascendental kantiano, es fundamental aclarar la noción de síntesis:

“Entiendo por síntesis, en su sentido más amplio, el acto de unir diferentes representaciones y de entender su variedad en un único conocimiento.”⁴⁴

Kant explica a lo largo de su obra que toda la actividad que desarrolla el sujeto trascendental debe entenderse como continuos y múltiples procesos de síntesis:

“En suma: la síntesis es el proceso reductivo de la diversidad a la unidad, establecido por el sujeto; tomado como sinónimo de enlace, nexo, unión, se aplica a todo nivel, es un acto intelectual, y cumple la doble función de: unir, juntando elementos dispersos, y de unificar, eliminando la diversidad.”⁴⁵

Heidegger explica muy bien el carácter fundamental de la acción que lleva a cabo el sujeto trascendental kantiano, aclarando que “el conocimiento es un acto de representación”. Representación, en el sentido formal, significa que “un algo indica, anuncia, presenta a otro”⁴⁶. Todas las funciones del sujeto trascendental producen representaciones, su actividad es representar, representar es el género que todas comparten y por eso, aunque sean de diferente tipo (unas sensibles, otras intelectuales), se pueden llevar a cabo síntesis entre éstas.

La actividad del sujeto trascendental consiste en procesar informaciones de diferentes órdenes, las puestas por los sentidos y las “racionales”, configurando complejos representativos, en donde toda la información reunida se volverá a presentar, al final de todo el proceso, bajo la forma de una unidad, es decir, una representación más compleja, que puede ser una imagen o un juicio.

Digamos que la síntesis, el puro movimiento que se lleva a cabo cuando se ponen en relación por lo menos dos representaciones, es el acto del pensamiento que Kant

toma como el modelo de acción para su sujeto trascendental, en este sentido podemos afirmar que la estructura trascendental del sujeto kantiano está diseñada para sintetizar:

“Si alguien me preguntara cómo es una cosa que piensa, no sabría dar ninguna respuesta *a priori*, ya que ésta debería ser sintética.”⁴⁷

La intuición, a la que nos referimos anteriormente, se puede entender como un proceso de síntesis en el cual, las formas espacio-temporales hacen una primera unificación de la diversidad sensible. El entendimiento lleva a cabo un segundo proceso de síntesis, reduciendo la diversidad de la intuición sensible, ya espacio-temporalizada, mediante sus conceptos. Y a su vez, la facultad de razonar también actúa sintéticamente, en tanto que:

“Cherche á pousser l’unité synthétique conçue dans la catégorie jusqu’á l’inconditionnel absolu.”⁴⁸

Ahora bien, para entender con mayor precisión las operaciones de síntesis del sujeto trascendental es indispensable explicar el papel que en éste juega la imaginación, por un lado, y explicar una última facultad: la facultad de juzgar. Pero antes de pasar a explicar dichos aspectos del sujeto trascendental, es importante reconocer en el yo trascendental, en tanto “unidad originariamente sintética de la aperccepción”, la “naturaleza” y el “origen” de esta actividad sintetizadora que lo caracteriza:

“El yo determina -en última instancia- la posibilidad de la experiencia, si se entiende la experiencia como el enlace de los fenómenos. La síntesis originaria, pura, formal del yo, hace posible el proceso de síntesis sucesivas configurante de la experiencia.

El conocimiento procede pues, de la multiplicidad y la diversidad de los datos sensoriales a la singularidad y unidad originaria del sujeto.”⁴⁹

Entender el “yo” como un procesador sintético y no como entidad sustancial, hace pensarlo necesariamente como una actividad, esta pura actividad es la que nos permite entender al sujeto trascendental como un procesador de síntesis y a la vez como originariamente sintético.

La imaginación

Para que sea posible la síntesis entre las intuiciones sensibles y los conceptos del entendimiento, se requiere una función mediadora, a este papel corresponde la imaginación. Su papel en el mecanismo trascendental es poner en relación (enlazar, comparar, reunir) las intuiciones sensibles con los conceptos: "Toda la diversidad sensible es recorrida, asumida y unida a conceptos mediante la acción sintetizadora de la imaginación."⁵⁰

La imaginación, “Una función anímica ciega, pero indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno y de la cual, sin embargo, raras veces somos conscientes.”⁵¹, es una función particularmente activa y espontánea en el sujeto trascendental, ya que sus síntesis incluyen multitud de movimientos: comparar, formar, combinar, distinguir, figurar, idear, inventar... A diferencia de los procesos de síntesis que realizan las otras facultades del sujeto, que son unificadoras, las síntesis de la imaginación es mediadora:

“Imaginar implica de diversas maneras ir mas allá de (transgredir) un registro pasivo, fiel de lo dado. Imaginar significa no conformarse con reflejar lo dado, admitirlo, sino que es una actividad que niega, rechaza, toma distancia ante lo que se le ofrece para “proponer” una construcción propia sobre aquello de lo que se trate.”⁵²

En La Crítica de la Facultad de Juzgar Kant explica qué además de su actividad epistémica, el sujeto puede trabajar reflexivamente, en este caso, la imaginación trabaja

creativamente, de manera tal que cada proceso de síntesis que realiza, puede dar por resultado una propuesta novedosa, y no siempre con fines objetivos; es decir, que el sujeto al procesar sus sensaciones no necesariamente actúa con el fin de determinarlas cognitivamente mediante conceptos, sino que puede, mediante la imaginación, hacer libres juegos conceptuales para explorar las sensaciones, con una finalidad puramente estética.

La facultad de juzgar

La facultad de juzgar trabaja con las ideas de la razón y con los conceptos del entendimiento para generar juicios. Un juicio, en general, es un enunciado mediante el cual se asevera, se afirma o se niega algo, bajo la estructura lógica S es P:

“La facultad de juzgar, en general, es la facultad de pensar lo particular en cuanto contenido bajo lo universal.”⁵⁴

En la facultad de juzgar, las leyes particulares del entendimiento son comprendidas bajo las ideas generales de la razón. Por ejemplo, el concepto de una finalidad en la naturaleza, que es una idea de la razón, se pone a “disposición” de nuestra facultad de conocer a la naturaleza, es decir el entendimiento, y de esta manera podemos juzgar lo particular como contenido en lo general y subsumirlo bajo el concepto de una naturaleza:

“Un concepto que no determina la unidad sintética objetivamente, como hace la categoría, pero proporciona subjetivamente principios que sirven para guiar la investigación de la naturaleza.”⁵⁵

Kant explica que existen dos clases de juicios: 1) el *juicio determinante*, en el cual la regla, el principio o la ley, bajo la cual se subsumen los datos particulares es dada, conocida, y 2) el *juicio reflexionante*, en el cual se conoce lo particular pero es necesario buscarle una regla o un principio:

“El juicio puede ser considerado, bien como la mera facultad de *reflexionar* sobre una representación dada según un cierto principio, para llegar a un concepto hecho posible por aquella, o bien como la facultad de *determinar* un concepto fundamental por medio de una representación empírica dada. En el primer caso se trata del juicio *reflexionante* y en el segundo del *determinante*.”⁵⁶

Kant reconoce que:

“Hay formas de la naturaleza tan múltiples, tantas modificaciones, por así decirlo, de los conceptos trascendentales universales de la naturaleza, a las que esas leyes que establece *a priori* el entendimiento puro dejan indeterminadas...”⁵⁷

Es decir que la actividad del sujeto trascendental no se reduce a aplicar leyes universales a casos particulares, sino que a partir de la gran diversidad de datos particulares el sujeto trascendental tiene que buscar, pensar, inventar, mediante la imaginación, una ley que los subsuma, que no está dada *a priori* y que tampoco puede encontrarse mediante la experiencia empírica, de ahí surge la actividad reflexionante del sujeto trascendental, a través de la cual Kant abre a la creatividad las puertas de su investigación:

“Los objetos de la naturaleza son a veces *juzgados* solamente *como si* su posibilidad se fundara en el arte. En estos casos los juicios no son ni teóricos ni prácticos, ya que no *determinan* nada de la condición de Objeto ni del modo de producirlo, sino que por medio de ellos la propia naturaleza es juzgada, pero meramente según la analogía con un arte, y en relación subjetiva con nuestra capacidad de conocer, no en relación objetiva con los objetos.”⁵⁸

Con la intención de hacer de la gran diversidad de nuestras intuiciones sensibles una experiencia coherente y conexas, que pueda acomodarse al pensamiento humano,

debemos presuponer un hilo conductor para organizarla, en esto consiste el principio de finalidad del juicio reflexionante. El juicio reflexionante procede dándose a sí mismo una ley, una máxima de acuerdo a la cual actuar; un principio para reflexionar que consiste en hacer "como si" la naturaleza, en su diversidad, tuviera una finalidad:

"El juicio reflexionante, por tanto, al operar con fenómenos dados para colocarlos bajo conceptos empíricos de cosas determinadas de la naturaleza, no lo hace esquemáticamente, sino *técnicamente*, tampoco de un modo mecánico, como un instrumento manejado por el entendimiento y los sentidos, sino *artísticamente* según el principio general, pero indeterminado, de una ordenación conforme a un fin de la naturaleza."⁵⁹

Kant aúna a la actividad reflexionante el sentimiento de placer, obteniendo así lo que llama el juicio estético, cuya particularidad consiste en que es un juicio sin conceptos:

"Cuando un placer está ligado con la mera aprehensión (*apprehensio*) de la forma de un objeto de la intuición, sin que se la refiera a un concepto con vistas a un conocimiento determinado, la representación no es referida al objeto por ese medio, sino únicamente al sujeto; y el placer no puede expresar otra cosa que la conmensurabilidad de aquél respecto de las facultades de conocimiento que están en juego en la facultad de juzgar reflexionante."⁶⁰

Mediante el placer, el sujeto se relaciona con sus propias representaciones, desentendido del objeto, Kant llama a esta relación, en oposición a la cognitiva, estética. En este sentido, el juicio reflexionante es un juicio estético⁶¹:

"No hallamos en nosotros ni el más mínimo efecto de la coincidencia de las percepciones con las leyes según conceptos universales de la naturaleza (las categorías) sobre el sentimiento de placer, y tampoco podemos hallarlos, porque el entendimiento, sin propósito ulterior, procede con ellos de

modo necesario siguiendo su naturaleza, por otra parte la unificabilidad descubierta de dos o más leyes empíricas heterogéneas bajo un principio que las abarca a ambas es el fundamento de un placer muy notorio, y a menudo de admiración.”⁶²

Lo característico del juicio estético es que en él la imaginación actúa libremente, en armonía con un entendimiento que no intenta imponer sus categorías, sino que la deja jugar con ellas. La imaginación, entonces, hace representaciones de objetos que pueden estar presentes o no, ser existentes o irreales: “Los vicios de la imaginación consisten en sus “invenciones sin freno” o bien “sin regla”.”⁶³

El arte de la pintura es un excelente campo de análisis para estudiar los juicios estéticos (y a través de éstos el carácter creativo de la imaginación) en el sujeto kantiano. En la segunda parte del presente trabajo me detendré a elaborar este asunto.

5-Dinámica del *sujeto trascendental*

Si diéramos un rápido recorrido por las estructuras funcionales, en plena actividad, del *sujeto trascendental* que “hemos construido” siguiendo los textos kantianos, observaríamos más o menos lo siguiente:

lo primero: Está compuesto con ciertas instancias receptoras, las cuales llevan el nombre de sentidos; éstos, al ser afectados por el “mundo exterior” (La Naturaleza, (X)), producen cierto tipo de “corrientes” llamadas sensaciones.

lo segundo: Las sensaciones, mediante un proceso de síntesis que Kant llama sinopsis, son puestas en términos espaciales y en orden temporal, según las formas puras de la intuición. Al espacio-temporalizarse, las sensaciones entran por las redes de la imaginación a un complejo proceso sintético mediante conceptos.

lo tercero: La imaginación revisa las sensaciones espacio temporalizadas según un amplio “menú de opciones” conceptuales propuesto por el entendimiento.

La imaginación actúa sobre las sensaciones espacio-temporalizadas, las re-

acomoda, interpreta e intercambia según ciertos conceptos, hasta convertirlas en algo susceptible de ser interpretado por el yo, una instancia autoconsciente y espontánea del sujeto, que es como el generador de toda su actividad.

lo cuarto: Lo que es sólo presencia en el sentir, la manera pura en la que el estar es afectado por la otredad, es capturado espacio-temporalmente y analizado conceptualmente mediante las síntesis de la imaginación. Es así como el “yo-pienso” aperceptivo, según sus propias medidas, re-presenta la afección, es decir ex-pone lo sentido.

La actividad trascendental consiste en representar lo sentido mediante un proceso de traductibilidad a los términos de un “yo pienso” que se apercibe como unidad originariamente sintética y que, a través de un proceso de identificación y diferencias elimina los contenidos de su intuición sensible. Este “eliminar”, es un producir representaciones, juicios cognitivos o reflexivos acerca de lo sentido, único anuncio de un mundo exterior.

Lo importante es entender que estamos ante un gran dinamismo trascendental y que, como un móvil que el viento agita, se pone en marcha armónicamente impulsado por las sensaciones.

La forma en la que el estar en el mundo afecta al sujeto, lo impulsa a realizar un acto de síntesis, es decir poner en determinado ordenamiento la diversidad sensible, de forma tal que ésta pueda ser representada en términos de unidad, de acuerdo al principio de su propia apercepción.

Podríamos hacer la analogía de la forma en la que se desarrolla la actividad del sujeto trascendental, volviendo otra vez a la novela de Frankenstein, cuando el mismo monstruo le cuenta a su creador cómo fueron sus primeras reacciones al cobrar vida:

“Me es muy difícil recordar la época original de mi ser; todo lo sucedido en aquel periodo aparece confuso e indistinto. Acometíame una extraña mezcla de sensaciones: veía, sentía, oía y olía todo a la vez y pasó mucho tiempo antes de que aprendiera a distinguir las operaciones de mis distintos sentidos....”

“No había ideas concretas en mi mente, donde todo era confusión. Percibía la luz, el hambre, la sed y la oscuridad.

En mis oídos zumbaban innumerables ruidos y desde todas partes me llegaban distintos olores, pero lo único que alcanzaba a distinguir era la brillante luna, en la que fijaba los ojos con satisfacción."

"Se sucedieron varios días y varias noches y el disco lunar había disminuido bastante cuando empecé a distinguir mis distintas sensaciones...."

"Entonces distinguía ya las sensaciones y mi mente recibía diariamente ideas nuevas. Me acostumbré a la luz y a percibir los objetos con sus formas correctas...."

"¡Qué extraña cosa es el conocimiento! Una vez que ha penetrado en la mente, se aferra a ella como la hiedra a la roca.""⁴

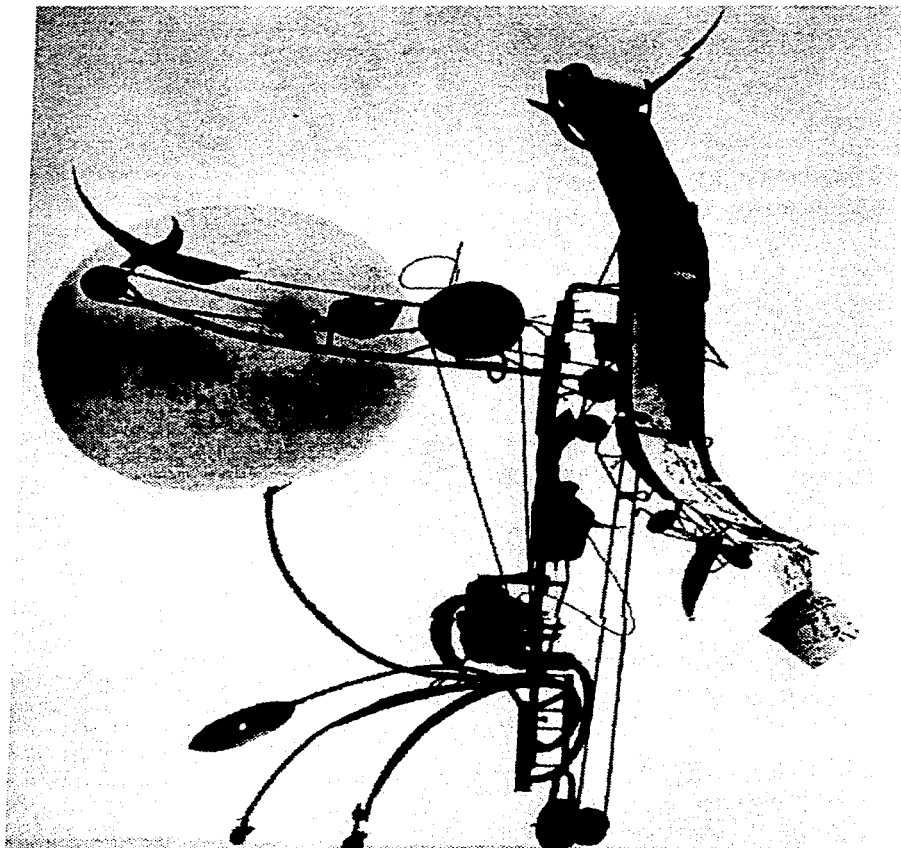
Por último, propongo visualizar brevemente el sujeto trascendental kantiano en comparación con un mecanismo construido por Jean Tinguely, al cual llama



TINGUELY "Meta-matic numero 8" 1958

"metamatics". Este sorprendente mecanismo tiene por actividad pintar, es decir, el complejo mecanismo construido por el artista, en el cuál todas las partes funcionan en relación las unas con las otras y en una dinámica permanente, esta abocado a producir dibujos sobre un papel. Todo su proceso culmina en expulsar tinta negra sobre un gran rollo de papel blanco.

El rollo se va desenrollando y en él van quedando impresos los más arbitrarios dibujos abstractos, componiendo una sinfonía de formas bellas. Lo que queda pintado sobre la hoja es el resultado de toda la actividad del mecanismo. Mediante esta metáfora plástica podemos entender la culminación de todo el complejo proceso de síntesis que realiza el sujeto trascendental kantiano.



-TAGUELY "Afels-mak", numero 17° 1959

Notas

¹ M. W. DE SHELLEY Frankenstein. Juan Pablos Editor. México, 1971. p.10

² IBID. P.65

³ Consideremos, por lo pronto, que "pensamiento" es un término suficientemente amplio, que nos permite incluir las más diversas actividades del intelecto humano, tanto las cognitivas como las artísticas, incluyendo también sus diferentes formas de expresión, ya sea escribir o pintar, por ejemplo.

⁴ Este término lo podemos sacar directamente del vocabulario kantiano, cuando en la Crítica de la Razón Pura se refiere a la "Gufa para el descubrimiento de todos los conceptos puros del entendimiento". Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.106

⁵-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p19

⁶ En este sentido, es muy revelador que el subtítulo de la novela de M. Shelley sea "el Prometeo moderno"

⁷-PONTUS HULTEN K. G. The machine Publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nueva York. 1968. p.10

⁸-PONTUS HULTEN K. G. OP. CIT. P.13

⁹- IBIDEM.

¹⁰-IBID. p.9

¹¹-IBID. p.11

¹²-IBID. p.74

¹³-IBID. p.11

¹⁴-IBID. p.74

¹⁵-IBID. p.77

¹⁶ BRETON ANDRE Phare de La Mariée. Revista Minotaure. París. 1934. p.48

¹⁷ DUCHAMP. Tomado de BRETON ANDRE OP. CIT. p.49

¹⁸ -PONTUS HULTEN K. G. The machine Publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nueva York. 1968. p.12

¹⁹ -PONTUS HULTEN K. G. OP. CIT. p.167

²⁰-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.57

²¹-HEGEL Lecciones sobre la Historia de la Filosofía III Fondo de Cultura Económica. México, 1977. p.421

- ²²-Citado en: REBOUL OLIVIER Nietzsche critique de Kant Presses Universitaires de France. París, 1974.p.15
- ²³-CASSIRER ERNST Kant, vida y doctrina Fondo de Cultura Económica. México, 1985. p.169
- ²⁴ -KANT Thoughts on the true estimation of Living Forces, 1747. Tomado de Kant inaugural dissertation and early writings on space . Ed. Hyperion. Traducido por John Handyside. Westport Connecticut, 1929. p.6
- ²⁵-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.58
- ²⁶-KANT OP. CIT. p.23
- ²⁷- IBID. p.10
- ²⁸- IBID. p.41
- ²⁹Con racional me refiero aquí al conjunto de las facultades trascendentales del sujeto kantiano que, como vimos anteriormente podemos entenderlo como una “unidad sistemáticamente activa” de la Razón Pura. Más adelante nos encontraremos con la “facultad de razonar”, que es sólo una de las facultades del sujeto trascendental y no se debe, por lo tanto, confundir con la noción de Razón pura.
- ³⁰ - LAPOUJADE MARIA NOEL Filosofía de la Imaginación Siglo XXI editores. México,1988. p.69
- ³¹-KANT Primera introducción a la “Crítica del Juicio” Editorial Visor. Madrid, 1987. p.31
- ³²-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. P.106
- ³³-KANT OP. CIT. P.93
- ³⁴-IBID. p.104
- ³⁵ IBIDEM
- ³⁶-IBID. p.114
- ³⁷-IBID. p.115
- ³⁸-KANT Crítica de la Razón Pura “Dialéctica”, apéndice, “de el uso regulador de las ideas”, tomado de DELEUZE GILLES La philosophie critique de Kant Presses Universitaires de France. Paris, 1987. p.30
- ³⁹-DELEUZE GILLES OP. CIT. p.31
- ⁴⁰-IBID. p.32
- ⁴¹-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.45
- ⁴²- KANT OP. CIT. p.156

- ⁴³-FICHTE J. G. Introducción a la Doctrina de la ciencia Editorial Tecnos. Madrid, 1987. p.119-120
- ⁴⁴-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984.p.111
- ⁴⁵-LAPOUJADE MARIA NOEL La noción de síntesis en el pensamiento kantiano y su función en la Estética. Anuario de filosofía. México, 1982. p.178
- ⁴⁶-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México, 1986. p.29
- ⁴⁷-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.362
- ⁴⁸-DELEUZE GUILLES La philosophie critique de Kant Presses Universitaires de France. Paris, 1987. p.31
- ⁴⁹-LAPOUJADE MARIA NOEL La noción de síntesis en el pensamiento kantiano y su función en la Estética. Anuario de filosofía. México, 1982. p.180
- ⁵⁰-Que trabaja mediante esquemas, los cuales serán revisados en la segunda parte del presente trabajo. En general, el asunto de la imaginación es desarrollado con mayor detenimiento en dicha segunda parte.
- ⁵¹-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.112
- ⁵²-LAPOUJADE MARIA NOEL Filosofía de la Imaginación Siglo XXI editores. México,1988. p.107
- ⁵³-LAPOUJADE MARIA NOEL OP. CIT p.134
- ⁵⁴-KANT Crítica de la facultad de juzgar Monte Avila Editores. Traducción de Pablo Oyarzú. Venezuela, 1991. "Introducción" p.90
- ⁵⁵-KANT Primera introducción a la Crítica del Juicio Editorial Visor. Madrid. 1987. p.33
- ⁵⁶-KANT OP. CIT p.49
- ⁵⁷-KANT Crítica de la facultad de juzgar Monte Avila Editores. Traducción de Pablo Oyarzú. Venezuela, 1991. "Introducción" p.91
- ⁵⁸-KANT Primera introducción a la Crítica del Juicio Editorial Visor. Madrid, 1987. p.27
- ⁵⁹-KANT OP. CIT p.52
- ⁶⁰-KANT Crítica de la facultad de juzgar Monte Avila Editores. Traducción de Pablo Oyarzú. Venezuela, 1991. "Introducción" p.98
- ⁶¹-También existe el juicio reflexivo teleológico.
- ⁶²-KANT OP. CIT p.100
- ⁶³-LAPOUJADE MARIA NOEL Filosofía de la imaginación Siglo XXI editores. México, 1988. p.99
- ⁶⁴-SHELLEY M. W Frankenstein. Juan Pablos Editor. México, 1971. pp.123,124 y 143

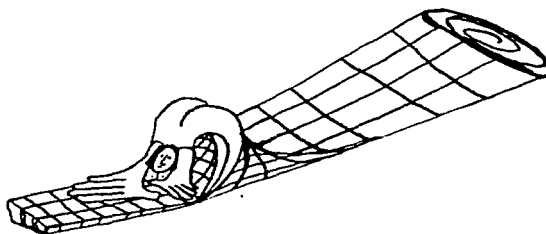
S
e
g
u
n
d
a
p
a
r
t
e

ANÁLISIS DEL ESPACIO
KANTIANO
DESDE LA PINTURA



CAPITULO I

El papel del espacio en



el sujeto trascendental

Antecedentes

La afirmación de que el espacio (y el tiempo) no son una propiedad de la Naturaleza, sino la forma (o manera) que tiene un sujeto de relacionarse con ella, es decir, que ahí donde no hay un sujeto, no hay espacio (ni tiempo), provocó en el pensamiento filosófico toda una revolución, la cual se conoce como “la revolución copernicana de Kant”.

Para desarrollar sus teorías acerca del espacio, Kant integró elementos de las dos principales filosofías que en su tiempo discutían al respecto. Por un lado las que le daban al espacio un carácter “relacionista”, cuyos más claros representantes fueron Berkeley y Leibniz y, por el otro, las que le daban al espacio un carácter “absoluto”, fundamentadas en la filosofía matemática de la Naturaleza de Newton, y cuyo mejor exponente en el siglo XVIII fue Euler. Revisemos brevemente ambas concepciones:

En su Mathematical Principles of Natural Philosophy, Newton proclamaba que, aparte de los objetos materiales, en el mundo hay una entidad espacial pura, que existe con independencia de las cosas que contiene, un espacio absoluto, cuya naturaleza resta siempre similar e inamovible, pues no depende de la existencia de las mentes y los cuerpos que lo ocupan. Newton concibe el espacio como algo actual y existente y sin embargo inmaterial en sí mismo, que sirve como contenedor de todos los objetos materiales y es condición de su existencia.

Euler aclarar un aspecto fundamental de la física matemática de Newton: el postulado de un espacio absoluto debe entenderse como una regla suprema, aunque no pueda acreditarlo nuestra experiencia empírica y sin necesidad de una explicación metafísica, ya que, en el interés de llegar a una concepción científica del mundo, este concepto es un principio indispensable.

Para Berkeley la teoría del espacio absoluto resulta inaceptable en tanto que, para él, toda idea respecto a los fenómenos físicos, tiene que ser derivada de las cualidades de las percepciones sensibles. Las únicas ideas acerca del espacio útiles para formular leyes físicas, son por lo tanto, aquellas definidas por objetos sensibles particulares.

Mientras que para Leibniz el espacio absoluto de Newton es inviable en la ciencia

ya que, según él, los conceptos del espacio, así como los de lugar y movimiento, significan relaciones entre objetos físicos. Leibniz concibe el espacio como el "set" de todas las posiciones que guardan los objetos unos con otros. Si no hubiera objetos no habría espacio.

La preocupación por el tema del espacio aparece ya en los textos más tempranos de Kant. En sus dos primeros artículos publicados: Thoughts on the true estimation of Living Forces y On the first ground of the distinction of Regions in Space, que datan de 1747 y de 1768, respectivamente, Kant, alumno de Leibniz, descubre la mecánica newtoniana, encontrando en la fundamentación matemática del espacio, la posibilidad de entenderlo como algo que pertenece originariamente a la subjetividad y que por lo tanto no tiene un fundamento empírico, como piensa su maestro.

En su primer texto Kant está muy cercano a Leibniz en tanto que reconoce con más claridad la posibilidad de explicar la naturaleza del espacio como dependiente de la relación entre las "sustancias", incluso piensa que la tridimensionalidad del espacio puede explicarse mediante las leyes físicas de la materia.

En este primer texto, sin embargo, Kant define algo que será muy importante para entender sus posteriores posturas acerca del espacio: la relación entre el sujeto y la materia (naturaleza-X) sólo puede entenderse en términos de espacio, pues es bajo las condiciones de éste (la exterioridad) como uno es afectado por la otra y viceversa.

En su primer texto Kant afirma: "The ground of the threefold dimension of space is still unknown"¹, y se propone probar la tercera dimensión de lo extenso a partir de lo que puede observarse en los números.

Las tres primeras potencias ($1, 1^2, 1^3$) de un número, observa Kant, son simples y no pueden resumirse unas en las otras, en cambio la cuarta, quinta, etc, potencia no son sino una repetición de las tres primeras (podemos observar lo mismo respecto a la raíz de los números).

Kant no va mucho más lejos en este sentido, sin embargo, el hecho de intentar probar el fundamento de la tridimensionalidad del espacio en el terreno de los números significó, para el joven Kant, el primer acercamiento a la teoría newtoniana.

Las matemáticas (en tanto son un lenguaje racional) están a la base del sujeto y no de la materia. Si el espacio puede fundamentarse matemáticamente, entonces es posible afirmar que la relación entre el sujeto y la materia, que se da en términos

espaciales, no obedese a una propiedad de la materia sino que es una facultad del sujeto, y que, por lo tanto, el espacio es la forma en la que el sujeto se relaciona con la materia.

Pero para eso hace falta poder fundamentar efectivamente la tridimensionalidad del espacio en las matemáticas, por lo que Kant continúa explorando la teoría del espacio absoluto de Newton. En su texto de 1768 Kant explica:

“My aim in this treatise is to investigate there is not to be found in the intuitive judgments of extension, such as are contained in geometry, an evident proof that absolute space has a reality of its own, independent of the existence of all matter, and indeed as the first ground of the possibility of the compositeness of matter”²²

Kant se aproxima cada vez más a una posición newtoniana respecto del espacio. Si en Leibniz había reconocido la necesidad de explicarse el espacio como la relación externa de las sustancias entre sí, ahora le da una segunda vuelta a ese pensamiento. Nos dice que esta relación entre las sustancias presupone posiciones en relación a las cuales éstas están ordenadas y que estas posiciones no consisten en la relación que guarda un objeto físico con respecto al otro sino en la relación que cada objeto guarda con un sistema de posiciones. Este sistema de posiciones es el espacio absoluto de Newton.

El espacio por lo tanto, no se deduce de la posición de los objetos físicos sino que la posición de éstos es relativa a la relación que guardan con respecto al espacio absoluto.

Al ingresar en las matemáticas buscando una noción acerca del espacio, Kant encontró una primera posibilidad para explicar que el espacio no es una propiedad de las cosas físicas, como pensaban los “relacionistas”, pero, a diferencia de los “absolutistas”, que consideraban al espacio como una entidad matemática en abstracto. Kant buscó la manera de ubicarlo en el seno de la subjetividad.

Finalmente, Kant encontró en los argumentos y las fuentes explicativas de los géometras la posibilidad de fundamentar la tridimensionalidad del espacio matemáticamente y a la vez en relación directa con la sensibilidad.

Por medio de la geometría, observa Kant, podemos concebir el espacio, en tanto

su tridimensionalidad, como tres planos que se intersectan entre sí formando ángulos rectos, a partir de estos planos se deriva el concepto de que existen diferentes regiones en el espacio. El eje que definirá estas diferentes regiones será el propio cuerpo del sujeto. Es en el cuerpo del sujeto en donde se halla la fundamentación de las diferentes regiones espaciales, ya que por medio de los sentidos sabemos acerca de lo que está fuera de nosotros.

Kant explica que el plano perpendicular a lo largo de nuestro cuerpo se llama horizontal, y da origen a la posibilidad de distinguir como diferentes regiones en el espacio lo que queda arriba (encima, en lo alto) y lo que está abajo. Los otros dos planos son perpendiculares al horizontal, de tal manera que el largo del cuerpo se encuentra en el centro de su intersección, con uno de estos planos se fundamenta la distinción entre lo que está a la derecha y lo que está a la izquierda, el último plano es el que produce la distinción entre lo que está atrás y lo que está adelante.

Todas las regiones del espacio están determinadas en relación con los lados del cuerpo, por lo que todo nuestro conocimiento acerca de la posición de los objetos está en relación a nuestro cuerpo, que les asigna un orden.

Dentro de esta teoría Kant encuentra algo particularmente interesante. Kant afirma que la diferencia entre el lado derecho y el lado izquierdo de nuestro cuerpo es indispensable para establecer el carácter tridimensional de las regiones en el espacio.

Si observamos geoméricamente nuestra mano izquierda y nuestra mano derecha, podemos decir que son similares en todos sus aspectos, menos en cuanto que una con respecto a la otra "cannot be included within the same boundaries"³, "The surface which bounds the one cannot possibly bound the other"⁴. Los objetos geométricos que tienen estas características, se conocen como "contrapartes incongluentes".

"They are incongluent because no matter how one turns them, they cannot be made identical. There is no continuous rigid motion which brings them into coincidence in space."³

"No matter how you rotate a hand in space, as long as the rotation is continuous, the hand can never be turned into its counterpart. Only mirror reflection can accomplish that feat."⁶

Lo particular de las figuras geométricas con contrapartes incongruentes, como la mano derecha y la mano izquierda del cuerpo humano, es que su relación es como la de un objeto con su reflejo en un espejo. es decir, que sólo tridimensionalmente pueden relacionarse en el espacio.

“Kant believes that we derive the concept of a region in space from our experience of our own bodies. We order spatial objects according to a three dimensional system of coordinates developed by considering the three sets of axes running through the body at right angles to one another. These axes mark the regions of space and allow us to make the distinction between left-handed and right-handed objects.”⁷

Kant, con el asunto de las contrapartes incongruentes, no solamente demuestra que el espacio no tiene nada que ver con las cosas, en tanto cómo sean independientemente del sujeto que percibe, es decir, que el espacio es meramente subjetivo, sino que además, fundamenta el carácter de su tridimensionalidad, en el propio cuerpo.

Separándose de Leibniz, Kant afirma que el espacio de nuestra experiencia existe con independencia y *a priori* de los objetos que la ocupan, y reconoce en la teoría newtoniana del espacio absoluto la forma correcta de explicar el espacio de nuestra experiencia.

Sin embargo, la forma newtoneana de entender el espacio absoluto es para Kant una fabricación, por decirlo así, "en el aire":

“It invents an infinite number of true relations without any entities related to one another, it pertains to the world of fable.”⁸

Lo que hará Kant será ubicar el espacio absoluto newtoneano, con su nomenclatura geométrica euclideana, en la sensibilidad subjetiva. Y es así como entramos al terreno de su *Filosofía Crítica*, en la cual el espacio aparece integrado a todo el órgano trascendental de la subjetividad como la forma pura de su sensibilidad.

La actividad trascendental comienza con la espacialización, la disposición formal-geométrica de todas las sensaciones, de todas las afecciones que al sujeto le

provoca "estar" en un medio que sólo sensiblemente puede intuir pero sólo intelectualmente (conceptualmente) puede pensar.

En este capítulo revisaré las nociones que Kant nos da acerca del espacio, con el fin de entenderlo funcionalmente como parte estructural de su sistema.

El espacio en la Estética Trascendental⁹

1-

Para Kant el espacio es el fundamento de toda verdad empírica en tanto que al sujeto las cosas no pueden aparecersele bajo ningún otro aspecto:

“No puedo concebir algo que esté puesto fuera de mí sino representándomelo en un lugar diferente de aquel en el que yo mismo estoy, ni puedo a las cosas representármelas unas fuera de otras, sino colocándolas en diversos lugares del espacio.”¹⁰

“Nada puede ser dado a los sentidos sino bajo los axiomas primitivos del espacio y a sus secuelas.”¹¹

Para que *el psiquismo*, como llama Kant a veces a su sujeto trascendental, pueda representarse la diversidad sensible, debe poner ésta en términos espaciales: “como estando todo en el espacio”, dentro del cual las sensaciones son determinables en términos de figura, magnitud y de relación (entre objetos).

2-

Kant explica que el espacio no es una propiedad inherente a los objetos, ni una determinación dependiente de ellos, sino una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas.

Para hacer más comprensible este giro kantiano basta con seguir su ejemplo: “Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien

pensar que no haya objetos en él.”¹²

La subjetividad cuenta *a priori* con el espacio para ordenar, de acuerdo a formas puras (configurando), los datos sensibles.

3-

El espacio es una forma constante en toda intuición empírica, sin embargo, podemos hacer abstracción de todos los contenidos que en ella vienen incluidos, para quedarnos con la forma pura de la intuición espacial (la forma pura del intuir espacial): “El espacio es lo intuido en una intuición pura”¹³:

“El espacio sólo hace referencia a la forma pura de la intuición. No incluye, pues, ninguna sensación (nada empírico) y todas las clases y determinaciones del espacio pueden, e incluso deben, ser representadas *a priori*, si han de surgir tanto conceptos de figuras como relaciones. Si las cosas son para nosotros objetos externos es sólo gracias al espacio.”¹⁴

Lo intuido en el espacio no constituye una cosa en sí ni el espacio mismo es una forma de las cosas, una forma que les pertenezca como propia, por el contrario, si se suprime el sujeto, también se suprimen las relaciones espaciales entre las cosas:

“El espacio, es decir, las condiciones: junto, sobre y detrás de, no se encuentran en ninguna parte, ni ‘allá’ ni ‘acá’. El espacio no es una cosa ante los ojos...Para que algo ante los ojos pueda manifestarse como algo que se extiende dentro de ciertas condiciones espaciales, el espacio debe ser ya patente, antes de toda aprehensión receptiva de lo ante los ojos”¹⁵

4-

Mediante la intuición espacial el sujeto preforma las sensaciones, para obtener una representación o exhibición de lo sentido-espacializado.

"An intuition then is a showing or exhibiting or demonstrative representation, and the form or mode of the indication or display is spatially behaving (delineating, circumscribing and other wise drawing out attention). An intuition is distinct from mere sensation or response in being a representation that exhibits or shows the response as having its place in our spatial behavior"¹⁶

Espacializar es la primera acción que el sujeto kantiano realiza respecto a sus afecciones sensibles del mundo; de esta manera se pone en relación con éste en términos de orredad, es decir, pone en términos de exterioridad lo que se presenta, en las sensaciones de su cuerpo, como lo "dado".

Espacio y geometría

Dice Kant, en su Prólogo a la primera Crítica, que fue en el admirable pueblo griego, con quien haya descubierto los más pequeños elementos de las demostraciones geométricas, en donde se inauguró el camino seguro de las ciencias matemáticas:

"Una nueva luz se abrió al primero (llámese Tales o como se quiera) que demostró el triángulo equilátero. En efecto, advirtió que no debía indagar lo que veía en la figura o en el mero concepto de ella y, por así decirlo, leer, a partir de ahí, sus propiedades, sino extraer éstas *a priori* por medio de lo que él mismo pensaba y exponía (por construcción) en conceptos. Advirtió también que, para saber *a priori* algo con certeza, no debía añadir a la cosa sino lo que necesariamente se seguía de lo que él mismo, con arreglo a su concepto, había puesto en ella."¹⁷

El hecho de que se hayan descubierto en el seno de la subjetividad las raíces básicas de la composición geométrica, abrió la posibilidad de abordar el espacio como una capacidad que puede conocerse en la intuición pura, con independencia de la experiencia empírica.

Los griegos desentrañaron la pureza abstracta de esta noción que será fundamental para entender el funcionamiento del pensamiento, en general, como un proceso que si bien se encuentra en la experiencia sensible, no todo él proviene de ella sino que hay ciertos elementos que lo componen *a priori*.

“El espacio no es algo objetivo y real, ni sustancia ni accidente ni relación sino algo subjetivo e ideal y proviene de la naturaleza de la mente, cual esquema para coordinar para sí absolutamente todo lo externamente sensible.”¹⁸

No sería posible entender la noción kantiana del espacio sin hacer patente que todo su modelo espacial proviene de la ciencia geométrica desarrollada por Euclides e integrada por Newton en su Mecánica. Para Kant la intuición pura del espacio es un acto de geometrización. El sujeto trascendental cuenta en su “manufactura”, por así decirlo, con un lenguaje geométrico. Todos los axiomas de la geometría se encuentran *a priori* en el sujeto, son la forma de su intuición pura.

Las formas geométricas se encuentran en la base trascendental del sujeto, nada puede haber percibido en el sentido externo que no sea de acuerdo a los axiomas de la geometría, cuyos “principios indubitables caen sobre la mirada mental”¹⁹:

“Así que la naturaleza está sometida exactamente a los preceptos de la geometría respecto de todas las afecciones del espacio que en él se muestren”²⁰

La geometría es un lenguaje o herramienta que ha servido para generar y descubrir gran cantidad de conocimientos respecto al mundo que nos rodea, todas las ciencias la utilizan: en la geografía, en la arquitectura, en los diseños urbanos, etc. Pero, haciendo un considerable ejercicio de abstracción, podemos llegar a entender, con la filosofía kantiana, que todos los preceptos puros de la geometría están *a priori* en el sujeto, son

como de su propia naturaleza intuitiva.

Si hacemos abstracción de todo lo sentido en una intuición sensible, nos podemos quedar con las formas puras de la geometría. Estas formas, en cada acto de conciencia subjetiva, se aplican a los datos sensibles, para ordenarlos en términos espaciales. Nuestra experiencia sensible se cifra en éstos términos.

El sujeto kantiano comienza sus operaciones trascendentales geometrizando su experiencia sensible. La geometría está atrás de su mirada, conforma el acto de su visión: lo determina.

“Espacializar”

“For Kant spatial construction can be carried out purely in imagination. What this signifies is that we can shift or move or direct our attention purely mentally without any physical construction (with pencil or with finger)”²¹

Siguiendo la idea anterior, podemos tratar de representarnos, en un vacío puro y bajo su sola forma conceptual, un espacio abstracto, puramente geométrico, y por lo tanto, mentalmente construible. Llegar a concebir, en continuo movimiento constructivo, el paisaje abstracto de la pura intuición del espacio, su red de volúmenes, superficies, ángulos y vértices, fugados al infinito según el lugar desde donde se coloca la conciencia subjetiva.

Todas las sensaciones caen en esta red espacial, pero esta red no es algo fijo, un orden rígido y preestablecido, sino algo completamente activo y creativo: el espacio se performa en la acción de intuir:

“Only if space is performance (flowing) can it be extensive or a continuum this leads Kant to the conclusion that space is not something thoughtly but rather an activity or a performance.”²²

El espacio esta en constante movimiento, es permutación de formas, el espacio no es un continente indiferente, sino una topografía masiva en la que toda la diversidad sensible se tiende y distiende.

Las formas puras de la geometría actúan cada vez que hay materia para intuir, es decir, sensaciones a espacializar; según la diversidad de estas, se genera su representación espacial. Siempre hay un arriba y un abajo, un punto siempre sigue a otro, para considerar una línea los ángulos se dividen al infinito, el límite de un volúmen es la superficie y el de la superficie una línea, etc. pero cada experiencia implica la novedad de un nuevo ordenamiento apropiado, que a su vez será enriquecido con lo que aporta la sensación: texturas, colores, gestos, sonidos, etc.

La geometría, conjunto de axiomas universales y necesarios, se encuentra a la base de la capacidad intuitiva de poner en términos espaciales la sensibilidad, a partir de estas cuantas leyes matemáticas el sujeto trascendental hace una topografía²³ de lo sentido.

Pero el espacio, con sus axiomas geométricos, no es un conjunto de formas fijas, sino un principio activo, es decir, ante las afecciones sensibles se desata una trama espacial que no estaba prefigurada, sino sólo posibilitada en las estructuras trascendentales del sujeto.

El espacio en el Esquematismo Trascendental

Según hemos expuesto, el espacio es una condición de representación trascendental, que crea los horizontes para un primer ordenamiento sintético (al cual Kant llama sinopsis) de las sensaciones que el sujeto recibe de un mundo "dado"-naturaleza(x): cada acción espacializadora contiene a una diversidad sensible.

Así pues, podemos entender el espacio²⁴, en tanto forma *a priori* del intuir sensible, como una pura acción: intuir es construir, es un hacer permanente y dinámico. En este sentido Heidegger, en su análisis de la obra kantiana²⁵, señala que podemos encontrar el caracter del espacio entendiendo la naturaleza de la imaginación. Heidegger

afirma que la imaginación es originariamente intuitiva, y con esto que espacializar es un acto de la imaginación.

Como veíamos anteriormente, el espacio y el tiempo son formas para intuir y no algo intuido, en este sentido, Heidegger aclara que el espacio y el tiempo son “una aportación originariamente formadora”, “forman (pre-forman) el aspecto puro que sirve de horizonte para lo empíricamente intuible”, y que por tanto tienen el carácter inherente a lo propio de la imaginación:

“La representación receptiva pura debe, más bien, darse a sí misma un algo representable. Por lo que la intuición pura ha de ser en cierto modo “creadora”.²⁶”

El espacio y el tiempo, formas puras de la intuición sensible, provienen originariamente de la imaginación, afirma Heidegger, ya que tanto espacializar como temporalizar sensaciones es un acto de síntesis, en el que no intervienen aun conceptos, por lo cual Kant lo llama sinopsis, pero que es ya una pre-formación mental de lo sentido.

Por otro lado, la imaginación tiene la tarea de vincular los conceptos puros del entendimiento con las intuiciones, llevando a cabo una síntesis mediante esquemas. La imaginación diseña entramados entre conceptos e intuiciones para configurar según principios trascendentales lo sentido; a este trabajo se le conoce como el esquematismo trascendental de la imaginación. No sería posible entender cómo hace la imaginación estos esquemas si no aclaramos que para ello trabaja directamente con las formas puras de la intuición, sin inclusión de ningún dato sensible, sólo sus horizontes preformativos:

“Queda clara la necesidad de un tercer término que sea homogéneo con la categoría, por una parte, y con el fenómeno, por otra, un término que haga posible aplicar la primera al segundo. Esta representación mediadora tiene que ser pura (libre de todo elemento empírico) y, a pesar de ello, debe ser intelectual, por un lado, y sensible, por otro. Tal representación es el esquema trascendental.”²⁷

Los esquemas son bosquejos imaginarios, reglas de representación generales, para múltiples representaciones posibles. Las imágenes son el producto empírico, la representación configurada, de estos esquemas:

“La imagen tiene más bien la figura de algo particular, mientras que el esquema tiene “por objeto” la unidad de la regla general de múltiples presentaciones posibles.”²⁸

Ahora bien, en la lectura de Kant nos encontramos con ciertas trabas si queremos continuar explorando la relación del espacio con la imaginación, ya que afirma que los esquemas que la imaginación realiza para subsumir sensaciones son puramente temporales:

“Los esquemas no son, pues, más que *determinaciones del tiempo*, realizadas *a priori* según unas reglas que, según el orden de las categorías, se refieren a los siguientes aspectos del tiempo: serie, contenido, orden y finalmente conjunto....”²⁹

Heidegger lo explica con precisión:

“Kant toma la unidad cerrada de los conceptos puros del entendimiento de la tabla de los juicios y da, conforme a la tabla de nociones, las definiciones de los esquemas de cada uno de los conceptos puros del entendimiento. De acuerdo con los cuatro momentos de la división de las categorías (cantidad, cualidad, relación, modalidad), el aspecto puro del tiempo deberá mostrar cuatro posibilidades *del tomar forma*, a saber: serie del tiempo, contenido del tiempo, ordenación del tiempo y conjunto del tiempo.”³⁰

En la imaginación los conceptos del entendimiento se temporalizan. El tiempo, además de preformar los datos sensibles, trabaja también en un nivel trascendental con la imaginación en la composición de esquemas. La imaginación, en su complejo proceso de síntesis, que finaliza con un juicio o imagen, realiza un acto doble de temporalización: temporaliza las sensaciones y temporaliza los conceptos. de esta manera pueden éstos configurarse en una nueva representación más compleja.

Según Kant, todo lo que se presenta al sujeto cobra una forma temporal ante la conciencia; todo cae bajo la forma de la sucesión temporal:

“Todas las representaciones, cualquiera que sea su origen, en cuanto modificaciones del psiquismo, pertenecen al sentido interno, por lo tanto, todos nuestros conocimientos se hallan, en definitiva, sometidos a la condición formal de tal sentido, es decir, al tiempo. En él han de ser todos ordenados, ligados y relacionados”³¹

El tiempo parece tener una suerte de “primacía” sobre el espacio. Heidegger habla de una inmediata “intratemporalidad del representar”: “el tiempo vive más originariamente en el sujeto y no el espacio”.³²

Kant privilegia explícitamente al tiempo sobre el espacio, al excluir a este último de la esquematización conceptual y reducirlo a ordenar únicamente los datos sensibles. Sin embargo, es preciso notar que cuando Kant da ejemplos para explicar los esquemas trascendentales, con frecuencia recurre a metáforas espaciales:

1-Respecto al concepto perro dice: “Mi imaginación es capaz de dibujar la figura de un animal cuadrúpedo en general, sin estar limitada a ninguna figura en particular.”³³

2-“Ninguna imagen de triángulo se adecuaría jamás al concepto del triángulo en general. En efecto, la imagen no alcanzaría la universalidad conceptual que hace que el concepto sea válido en relación con todos los triángulos...El esquema de un triángulo no puede existir más que en el pensamiento, y significa una regla de síntesis de la imaginación respecto de las figuras puras del espacio.”³⁴

3-“El concepto empírico de un plato guarda homogeneidad con el concepto puramente geométrico del círculo, ya que la redondez pensada en el primero puede intuirse en el segundo.”³⁵

En el primer ejemplo, para significar lo que es una representación conceptual general de algo, Kant dice que la imaginación “dibuja”. En los otros dos ejemplos, Kant explica la diferencia entre un esquema y una imagen mediante nociones geométricas, por lo tanto espaciales: el triángulo y el círculo.

Cuando trato de “darme una imagen” de cómo son los esquemas a los que se refiere Kant, se me ocurre pensar en las estructuras perspectivas de la pintura, las cuales son reglas compositivas con las que cuenta el artista *a priori* para hacer que toda su representación se organice en términos espaciales.

Tomando por modelo a la pintura podemos ocuparnos de un pensamiento que se desenvuelve directamente en el espacio y, no por ello, carece de conceptos o de ideas.

La imaginación trabaja creativamente componiendo espacios que, plásticamente representados, mediante la pintura, son formas de expresión del pensamiento tan complejas como las discursivas o las matemáticas y que, como éstas, incluyen conceptos:

“Siendo un cuadro un sistema de líneas y de manchas que intenta resolver los datos de un problema, expresa tantas causas intelectuales como un discurso o un teorema.”³⁶

A lo largo del presente trabajo, trataré de probar que mediante el análisis de la plástica, es posible ampliar el papel del espacio, para considerar que éste sí interviene en el proceso esquematizador de la imaginación, no limitándose ésta a la temporalidad. La actividad de pintar puede ser como el discurrir filosófico o literario, un acto del pensamiento, cuya particularidad está en que la imaginación trabaja más próxima a modelos espaciales.

¿Cuál es la relación que hay entre los conceptos puros y las formas puras del espacio? Según Kant sólo temporalizando lo intuído espacialmente se puede, a su vez, conceptualizar, pero como ya dije, pienso que en el caso de la pintura no es necesariamente así. En el siguiente capítulo me dedicaré a estudiar el espacio kantiano desde la pintura, para defender esta tesis.

En las representaciones espaciales de la plástica podemos ver que en el ejercicio activo de la imaginación el espacio es un factor indispensable para que el artista pueda expresar sus conceptos o ideas y no sólo sus intuiciones sensibles.

Si Kant hubiera pensado en la actividad de pintar como una forma del pensamiento, seguramente hubiera asumido que los conceptos, en tanto tienen expresión plástica, pueden ser esquematizados según acomodos espaciales. Si la actividad del sujeto trascendental es pintar, podemos afirmar que sí hay una esquematización de conceptos cuyo orden o acomodo formal es el espacio más

principalmente que el tiempo.

Por otro lado, no creo que las representaciones de la intuición externa, es decir el orden espacial, tengan que ser temporalizadas, como explica Heidegger cuando habla de “una inmediata intratemporalidad del representar”, para que éstas, a su vez, pasen a formar parte de un conocimiento, es decir para que sean identificadas por el yo, como relativas a su conciencia.

Kant mismo explica que el orden espacial sí se orienta desde la conciencia:

“Para conocer algo en el espacio, una línea, por ejemplo, hay que trazarla y, por consiguiente, efectuar sintéticamente una determinada combinación de la variedad dada, de forma que la unidad de este acto es, a la vez, la unidad de conciencia (en el concepto de línea), y es a través de ella como se conoce un objeto (en un espacio determinado).”³⁷

Esto nos remite, otra vez, a la perspectiva pictórica, con la cual el pintor no hace sino ordenar espacialmente sus sensaciones según su propio punto de vista. Cada vez que el sujeto trascendental espacializa se pone en juego su punto de vista *a priori*.

Espacio e imaginación creativa

Según explica Kant, la imaginación, en tanto función de síntesis, trabaja en distintos niveles; en un primer nivel, la imaginación se limita a devolver, en una representación, lo sensiblemente percibido. En este caso la imaginación es reproductiva o expositiva:

“La imagen logra una primera reducción de esa multiplicidad, de intuiciones parciales, en una sola configuración que represente el objeto unitariamente. Esta función de síntesis es fundamentalmente de unificación de la diversidad, y se logra como reproducción representativa del objeto.”³⁸

Pero la imaginación también puede trabajar productiva o creativamente, en este caso, la imaginación es libre para crear imágenes:

“En suma, la imaginación puede participar en actividades que exigen la mayor dependencia del objeto, fidelidad al dato (objetividad) en procesos epistémicos perceptivos, pasando por diversos estadios intermedios paulatinamente más liberados de lo real, hasta alcanzar “el otro extremo” de la serie, la creación de mundos fantásticos.”³⁹

Dándole la vuelta a la actividad epistémica, la cual sería su “modelo de fábrica”, según lo expusimos en la primera parte del presente trabajo, el sujeto trascendental creativo puede explorar sus sensaciones mediante la imaginación, jugando acomodos espaciales y conceptuales novedosos cada vez. Como dice Kant:

“Queda así claro que, si bien el entendimiento puede ser enseñado y equipado con reglas, el juicio es un talento peculiar que sólo puede ser ejercitado, no enseñado.”⁴⁰

Jose Luis Pardo pone este asunto en términos muy claros:

1) Kant demostró que todas nuestras representaciones intelectuales han de estar ancladas en la sensibilidad. El espacio y el tiempo son las condiciones subjetivas de la sensibilidad.

2) Kant explica que hay un abismo entre las representaciones intelectuales (los conceptos del entendimiento) y las representaciones de la sensibilidad (intuiciones sensibles). Para salvar este abismo sólo hay un puente posible: los esquemas de la imaginación (determinaciones espacio-temporales bajo las cuales es posible aplicar un concepto del entendimiento a una intuición de la sensibilidad).

3) En este proceder vemos una revolución conceptual que convierte la física de Newton, vía la Estética Trascendental, en la condición *a priori* de todo conocimiento posible. El sujeto no conoce cosas fuera del espacio y el tiempo, pues todo conocimiento tiene a estos por sus condiciones necesarias.

4) Si en el ámbito del conocimiento científico la imaginación está subordinada al entendimiento, hay otro dominio: el arte, en el cual ella misma, sin llegar a ser legisladora, es autónoma y creadora:

“Kant concede a la sensibilidad y a la imaginación el valor de referentes irrefutables de la experiencia humana, y al arte la capacidad de inventar espacios y tiempos ‘ideales’.”⁴¹

A partir de la Crítica de la Facultad de Juzgar se puede llegar a entender el vínculo entre la imaginación y el espacio como un “acto” enormemente creativo. Según hemos visto, espacializar es un acto de la imaginación que conlleva una configuración tanto de sensaciones como de conceptos o ideas y, aunque se lleva a cabo de acuerdo a principios axiomáticos (geometría), en el caso de los juicios estéticos, de los cuales trata buena parte de esta última Crítica, veremos que la imaginación obra con éstos según un libre juego, en el cual el espacio, que gusta de ocultar, distorsionar o fugarse, y que se aburre geometrizando objetos cotidianos, encuentra su verdadera identidad creativa.

La capacidad de espacializar, siendo la forma pura de toda intuición sensible, se desenvuelve geoméricamente, según principios matemáticamente explicables, pero puede pensarse también como un acto puro de la imaginación y, en tanto tal: “Constituye un arte oculto en lo profundo del alma humana.”⁴²

Con “las condiciones puras *a priori* de una experiencia posible”⁴³ (el horizonte abstracto de la intuición pura del espacio), es posible inventar y generar espacios que no provengan de la experiencia: “las ficciones más arbitrarias y disparatadas”⁴⁴:

“Una vez que me hallo en posesión de conceptos puros del entendimiento, puedo también pensar objetos que tal vez sean imposibles o que, aun siendo posibles en sí mismos, no pueden ser dados en la experiencia.”⁴⁵

En su libertad creativa los espacios compuestos por la imaginación pueden ser invenciones de realidades posibles, aunque no encuentren un referente en la realidad mediante el simple entendimiento.

Kant dice que una espacialización fuera de la sensibilidad es un fantasma pero no niega su posibilidad:

“Conocemos *a priori* en los juicios sintéticos muchas cosas acerca del espacio en general o de las figuras que en él diseña la imaginación productiva (de modo que, realmente, no nos hace falta en este sentido ninguna experiencia), si no tuviéramos que considerar el espacio como condición de los fenómenos que constituyen la materia de la experiencia externa tal conocimiento sólo equivaldría a entretenernos con un mero fantasma.”⁴⁶

La espontaneidad de la imaginación nos lleva de los espacios de la vigilia, donde aparentemente todas las sensaciones proceden calmas en nuestro entendimiento, a espacios nocturnos e imposibles donde nuestras sensaciones, como zozobras del día, se fugan y ahondan en geometrías oníricas que nos revelan, en un vértigo, perspectivas inusitadas, pliegues ocultos y toda suerte de abismos mentales.

En nuestra imaginación podemos jugar y distorsionar espacialmente todas nuestras sensaciones sin construir objetos reales. Pero esto no sólo pasa a un nivel de ensoñación o fantaseo sino que el arte, con sus técnicas, nos ayuda a representarlo.

Mediante los *a priori* geométricos de la intuición pura del espacio se pueden diseñar espacios imaginarios, aunque no correspondan al conocimiento epistémico del mundo. Utilizar el espacio más allá de su función empírica es un equívoco irresistible, un acto “libertino” de la razón pura, parece sugerirnos Kant, pero a la vez, en esa posibilidad se germina toda propuesta estética.

Para un artista, estos “fantasmas” a los que se refiere Kant pueden ser, precisamente, lo que busque representar:

“Las invenciones sin freno -Kant otra vez se anticipa a nuestro tiempo- pueden ser valiosas en cuanto genstan “un mundo posible”. Son generadoras de mundos posibles, mundos fantásticos, que pueden ser los de la fábula, los de la utopía o los de la ciencia ficción.”⁴⁷

Espacializar es un poder subjetivo que mediante la plástica va más allá y con

independencia de las determinaciones cognitivas y trabaja en el orden de lo imaginario con singular productividad.

Para un sujeto que trabaja plásticamente con su pensamiento, el espacio es un principio de análisis dinámico, que le permite relacionar no sólo las sensaciones sensibles con los conceptos, sino incluso expresar su sentido interno, su ánimo o su duda, en términos de exterioridad.

Me interesa, pues, estudiar cómo trabaja el espacio dentro del sistema trascendental kantiano cuando genera juicios estéticos: el libre juego de la imaginación para hacer representaciones. ¿Cómo funciona el espacio kantiano de la Estética Trascendental desde el punto de vista del juicio estético?. ¿Cómo son las representaciones espaciales no determinantes, en las que la imaginación actúa según un libre juego?. ¿Cómo se re-flexiona el espacio en las representaciones pictóricas?

Lo que nos muestra una obra de arte es que el espacio-geométrico no sólo es reproductivo o expositivo en el sentido epistémico, sino productivo y creativo, en el sentido artístico (ético-estético). Para poder pensar ésto necesitamos esclarecer la función del espacio en las creaciones artísticas.

En la Crítica de la facultad de juzgar Kant explica que la imaginación puede configurar ordenes en donde la intuición y los conceptos no se tienen que ajustar según categorías y principios del entendimiento, sino que se pueden inventar otras relaciones, usando las sensaciones no para conocer objetivamente algo sino para re-flexionarlo, para jugar con la sensación:

“Si en el juicio de gusto se debe considerar a la imaginación en su libertad, se le supondrá, primeramente, no reproductiva, como si estuviese sometida a las leyes de la asociación, sino productiva y activa por sí misma (como autora de formas arbitrarias de intuiciones posibles).”⁴⁸

Las formas geométricas puras, que en el caso del conocimiento actúan generando acomodados espaciales objetivos, en el caso del arte actúan según el libre y autónomo juego de la imaginación, por lo que en éstos veremos al espacio en su acción creativa:

“Cuando parece el gusto residir menos en lo que la

imaginación *aprehende* en este campo, que en aquello para lo cual ésta halla ocasión, por tal medio, de *poetizar*; es decir, en las fantasías propiamente dichas con que se entretiene el ánimo al ser continuamente excitado por la variedad con que los ojos topan.”⁴⁹

Kant nos sugiere cómo sería esta libertad de las formas geométricas actuando libremente, en sus siguientes ideas:

1-“Las figuras geométricas regulares, un círculo, un cuadrado, un cubo, etc.(...) se las llama regulares precisamente porque no se las puede representar sino de manera que las considere como simples presentaciones de un concepto determinado, que

prescribe a esa figura (la única según la cual ella es posible).”

2-“Donde quiera que se perciba un propósito, por ejemplo, de juzgar el tamaño de un lugar o hacer aprehensible en una división la relación de las partes entre sí y con el todo, se necesitan figuras regulares y, desde luego las de la especie más simple y la complacencia no descansa inmediatamente en la visión de la figura, sino en la utilidad de ésta para cualquier propósito posible.”

3-“En una cosa que sólo es posible por un propósito, un edificio, un animal incluso, la regularidad que consiste en la simetría debe expresar la unidad de la intuición que acompaña al concepto de fin y pertenece también al conocimiento. Pero ahí donde sólo se trata de mantener un libre juego de las fuerzas representacionales (aunque bajo la condición de que el entumecimiento no sufra impedimento alguno), en jardines de recreo, decoración de recámaras, en toda suerte de muebles de buen gusto y cosas semejantes, una regularidad que se anuncie compulsiva se evitará en la medida de lo posible; de ahí que el gusto inglés en los jardines, el gusto barroco en los amoblados, prefieran impulsar la libertad de la imaginación hasta rayar en lo grotesco y en ese apartamiento de toda compulsión de la regla cifren precisamente el caso en que el gusto puede mostrar su perfección máxima en proyectos de la imaginación.”⁵⁰

Notas

- ¹-KANT Thoughts on the true estimation of Living Forces, 1747. Tomado de Kant inaugural dissertation and early writings on space . Ed. Hyperion. Traducido por John Handyside. Westport Connecticut, 1929. p.10
- ²-KANT On the first ground of the distinction of Regions in Space, 1768. Tomado de OP CIT, p.20
- ³ -IBID, p.26
- ⁴ IBID, p.27
- ⁵-BUROKER JILL Space and incongluence. The origin of Kant's idealism. D. Reidel Publishing Company. Holanda, 1945. p.53
- ⁶-BUROKER JILL OP CIT, p.54
- ⁷-IBID, p.57
- ⁸-KANT Forma y Principios del Mundo Sensible e Inteligible, 1770. Tomado de BUROKER JILL OP CIT, p.113
- ⁹-En el primer capítulo de la Crítica de la Razón Pura, llamada "Estética Trascendental", Kant se dedicará a estudiar el carácter del espacio dentro de su sujeto trascendental.
- ¹⁰-KANT Forma y Principios del Mundo Sensible e Inteligible, 1770. Colección Biblioteca filosófica. Traductor Jaime Vélez. Universidad Nacional de Colombia, 1980 p.39
- ¹¹ -KANT OP CIT, p.42
- ¹² -KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.68
- ¹³-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México, 1986. p.47
- ¹⁴ -KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. P.73
- ¹⁵-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México, 1986. P.47
- ¹⁶-MELNICK ARTUR Space, Time an Thought in Kant. Kluwer Academic Publishers. Holanda, 1989. p.8
- ¹⁷-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. Prólogo a la segunda edición. p.17
- ¹⁸-KANT OP CIT, p.69
- ¹⁹ -KANT Forma y Principios del Mundo Sensible e Inteligible, 1770. p.42
- ²⁰-KANT OP CIT, p.43
- ²¹-MELNICK ARTUR OP CIT, p.10

- 22-IBID. p.6
- 23.-Pone en términos espaciales lo sentido.
- 24.-Kant habla del espacio y del tiempo, cuando expone este asunto.
- 25-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- 26-HEIDEGGER MARTIN OP. CIT. p.46
- 27-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984 p.183
- 28-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México, 1986 p.90
- 29-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p187
- 30-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México,1986. p.95
- 31-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.131
- 32-HEIDEGGER MARTIN Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México,1986.P.51
- 33-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.185
- 34-KANT OP. CIT. p.184
- 35 IBID. p.182
- 36-FRANCASTEL PIERRE La realidad figurativa/El marco imaginario de la expresión figurativa Editorial Paidós Estética. Buenos Aires,1988. p.177
- 37-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.157
- 38-LAPOUJADE MARIA NOEL Filosofía de la imaginación Siglo XXI editores. México, 1988. p.75
- 39-LAPOUJADE MARIA NOEL OP. CIT. p.134
- 40-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.182
- 41-PARDO JOSE LUIS Sobre los espacios/ pintar, escribir, pensar . Ediciones del Serbal. Barcelona,1991 p.103
- 42-IBID.p.185
- 43-KANT Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984. p.130
- 44 - IBIDEM.
- 45-IBIDEM.
- 46-IBID. p.196

⁴⁷-LAPOUJADE MARIA NOEL Filosofía de la imaginación Siglo XXI editores. México, 1988.p.99

⁴⁸-KANT Crítica de la facultad de juzgar Monte Avila Editores. Traducción de Pablo Oyarzú. Venezuela, 1991. p.155

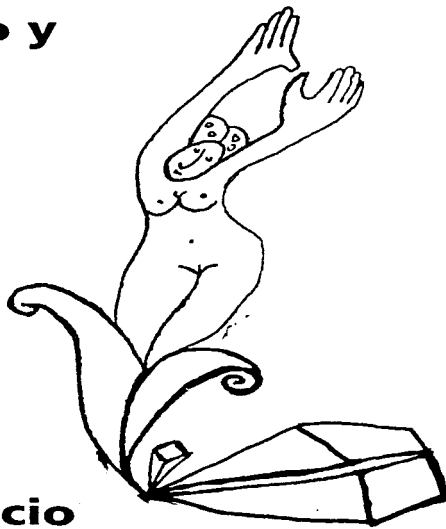
⁴⁹ -KANT OE. CIT. p.158

⁵⁰ -IBID. p.156-157

⁵¹-PARDO JOSE LUIS Sobre los espacios/ pintar, escribir, pensar . Ediciones del Serbal. Barcelona, 1991. p.115

CAPITULO II

La sintaxis plástica del espacio y



el espacio
trascendental kantiano

Un sujeto trascendental pintor

“No existe arte plástico fuera del espacio, y el pensamiento humano, cuando se expresa en el espacio, toma necesariamente una forma plástica. Todo signo plástico es por consiguiente espacial.”¹

Inspirada en la idea anterior, en el presente capítulo investigaré algunos aspectos de la actividad trascendental del sujeto kantiano *como si éste pintara*, con el propósito de estudiar, desde la pintura, algunos aspectos del espacio teórico propuesto por Kant, y viceversa, estudiar, con el espacio teórico de Kant, algunas propuestas plásticas de representación espacial.

La posibilidad de hallarme, conceptualmente, ante *un espacio en abstracto*, fue quizá la principal razón por la que me atrajo la filosofía kantiana. Mi siguiente interés fue investigar este espacio (de-Kant-ado) tomando como su modelo de estudio las prácticas pictóricas. Partiendo de la siguiente hipótesis: lo que acontece trascendentalmente cuando el sujeto kantiano espacializa, es metafóricamente comparable a lo que sucede espacialmente cuando se pinta.

Cuando el sujeto trascendental espacializa, según lo expusimos en el capítulo anterior, es como cuando un pintor, a partir de sus trazos perspectivos, representa un paisaje o cualquier escena:

“Podríamos pensar que un cuadro remite siempre a una mirada, y que por lo tanto es siempre la construcción de una subjetividad, y que cada vez que admiramos un paisaje pintado no hacemos sino caer en el interior de la mirada del artista. (...) Una subjetividad que enfocó por primera vez ese paisaje, que no lo descubrió sino más bien lo inventó o lo construyó como tal, haciéndolo destacar del resto del trasfondo, elevándolo como en relieve y poniéndolo ante nuestros ojos por obra de su perspectiva. (...) Al ver un cuadro no estaríamos haciendo otra cosa que reconocemos a nosotros mismos en la subjetividad.”²

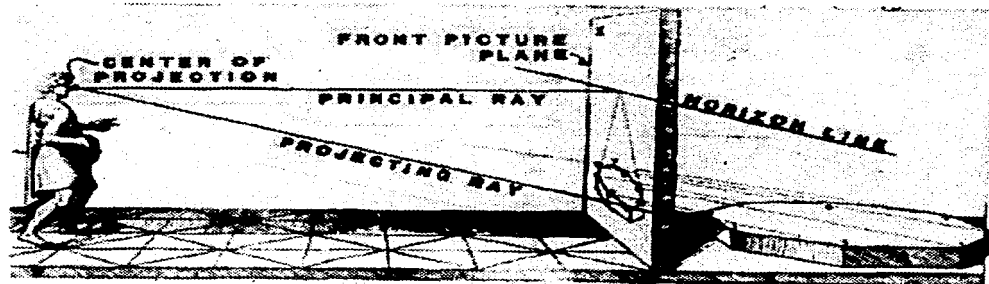
Un juicio reflexivo estético, puede ser pensado como hecho plástico: una pintura, por ejemplo (en tanto que ésta es una representación). Esto nos permite revisar la actividad de espacializar, ya no desde su proceder epistémico, sino como un proceso artístico: en la creación de un cuadro, directamente.

En los resultados de la pintura (un cuadro) podemos hacer el análisis del trabajo del sujeto trascendental kantiano cuando genera propuestas espaciales de representación, en sus inmensas posibilidades “reflexionantes”. Cada propuesta plástica, de cada artista, nos muestra una forma diferente en la que el espacio puede participar (proponer acomodos) en los procesos de síntesis de la imaginación.

Mediante el ejemplo de la elaboración de una pintura podemos hacer una especie de “puesta en práctica” de lo que a nivel teórico sucede en el sujeto kantiano cuando espacializa. Por esta vía es posible entender mucho acerca de la labor dinámica que en el sujeto juega el espacio.

A través de la espacialidad pictórica se puede revisar teóricamente la función trascendental del espacio en el sujeto kantiano: las puras “redes” espaciales que el sujeto le tiende a la diversidad sensible, son “radiografiables” en una composición pictórica del espacio. ¿Como se espacializa en la pintura?. ¿Cómo es artísticamente espacializar?

Espacio pictórico Renacentista



-G. B. VIGNOLA "La due ragione della prospettiva pratica" 1611

Hay enormes puntos de convergencia entre una reflexión filosófica y una reflexión plástica cuando hablamos del espacio. Las reflexiones plásticas sobre el espacio son francamente filosóficas. El espacio filosófico, por su parte, no halla mejor *imagen* que las fugas infinitas que inventaron los padres del ilusionismo en la Italia renacentista.

Estos pintores, en la construcción de sus espacios pictóricos (antes de que en ellos sea colocado ningún objeto, en su pura estructura compositiva o primeros trazos perspectivos: puntos de fuga, ortogonales, etc). ofrecen quizá la mejor *imagen* que podemos darle a la noción kantiana, inspirada en Newton, de un espacio puro, absoluto y abstracto.

El pintor renacentista trazaba unas cuantas líneas sobre una superficie plana y la espacialidad se desplegaba, como el tapete de un corredor infinito. La superficie pictórica dejaba de ser una "tabla sobre la que se colocan figuras", para convertirse en una "ventana" a través de la cual aparecía un espacio tridimensional: extenso y profundo, unitario y homogéneo.

La perspectiva es un método pictórico de construcción del espacio cuyas reglas de composición se basan en los axiomas básicos de la geometría: la perspectiva es una "interpretación plástica" de éstos:

“El Renacimiento artístico tiene su fuente en el descubrimiento, en Florencia, hacia los primeros años del Quattrocento, por un pequeñísimo grupo de artistas, de un nuevo espacio plástico. Este espacio fue concebido por Brunelleschi, Ghiberti, Donatello y, en menor medida por Ucello gracias a sus relaciones con matemáticos como Manetti y al carácter técnico y teórico de sus especulaciones apoyadas en la ciencia.”³

Las teorías y las técnicas de composición perspectiva de la pintura renacentista implican una concepción del espacio, una forma de entenderlo e interpretarlo, que coincide amplia (y no casualmente) con las kantianas:

“En el fondo, no había oposición esencial entre los artistas del renacimiento, teóricos de la representación clásica del espacio ilusionista, como Alberti o Leonardo, y Kant, teórico mucho más moderno de las categorías del entendimiento, entre las que figuraba el espacio.”⁴

La verdad de la ciencia matemática está a la base de toda formalización de la experiencia sensible, tanto en las representaciones plásticas de la pintura renacentista como en la estructura trascendental del sujeto kantiano.

Lo que en el Renacimiento pictórico se llevó a cabo en la teoría y en la práctica, es patente, a nivel metateórico, en la Estética Trascendental kantiana: se sistematiza el espacio como facultad cognitiva y se le inscribe como elemento clave dentro de un complejo proceso de hacer representaciones a partir de los datos de la sensibilidad:

“el espacio estético” y “el espacio teórico” traducen, siempre, el espacio perceptivo *sub specie* de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada, y en segundo caso sometida a leyes lógicas.”⁵

Tanto en el sujeto kantiano como en la pintura renacentista se toma *a priori* un modelo geométrico-matemático, un saber teórico y abstracto acerca del espacio, con la finalidad de construir racionalmente una representación objetiva y acabada del mundo sensible.

La espacialidad que la pintura construye es el resultado de un proceso de

composición en el que intervienen los datos de los sentidos conjuntamente con las leyes de la geometría, para formalizar -figurar- un objeto. Podemos entender este proceso como una actividad o acción claramente paralela a la que se lleva a cabo en el sujeto trascendental kantiano cuando ordena espacialmente sus representaciones.



PIERO DELLA FANCESCA "PERSPECTIVA DI UNA CITTÀ IDEALE" 1470

Espacio pictórico moderno

Hasta finales del siglo XIX dominó en todos los terrenos del pensamiento humano la noción de que el espacio era algo homogéneo y básicamente explicable según los teoremas de la geometría euclidiana: se le consideraba absoluto, infinito y constante, según lo había definido Newton y era posible, como bien mostraba la perspectiva pictórica renacentista, representarlo plásticamente a partir de ciertas leyes compositivas de origen abstracto, mismas que Kant había ubicado *a priori* en su sujeto trascendental:

“There was one and only one space that was continuous and uniform with properties described by Euclid’s axioms and postulates. Newton defined this “absolute space” as at rest, “always similar and immutable”.”

El sujeto trascendental kantiano comparte las nociones y los conceptos de esta época con respecto al espacio, ya que está inspirado directamente en el modelo del espacio absoluto, homogéneo, epistémico y euclidiano legado por la mecánica

newtoniana. Es con ese modelo espacial con el que Kant elabora explícitamente su sujeto.

Kant sólo poseía los vocabularios para hablar del espacio que hasta su época se habían generado en el ámbito del conocimiento humano, sin embargo, llega a una concepción de éste mucho más audaz de lo que se le suele reconocer.

¿El sujeto trascendental kantiano sólo podría hacer una pintura realista, como las del arte renacentista, compuesta según la estricta perspectiva rectilínea?, o podría generar también otro tipo de representaciones espaciales, como las encontradas en la plástica a partir de la revolución cubista y de sus desbordantes secuelas que componen la historia del arte moderno.

Kant, más allá de su vocabulario, vuelve conceptualmente analizables, las diversas revoluciones plásticas que, en el siglo XX, ha sufrido la noción renacentista del espacio. Con toda la luz que Kant arrojó sobre el carácter imaginativo, a la vez que geoméricamente creativo y activo del espacio, es factible comprender los procesos de composición plástica del espacio en la pintura moderna.

Para ello tenemos que hacer un poco de historia acerca de lo mucho que ha cambiado la concepción del espacio después de Kant.

En los albores del siglo XX la concepción tradicional del espacio comenzó a ser cuestionada en todas las áreas del pensamiento y nuevas ideas acerca de su naturaleza terminaron por sustituir totalmente a las anteriores.

Los hallazgos matemáticos como el descubrimiento de las geometrías no euclidianas de Lobatchesky y Rieman, o posiciones filosóficas como las mantenidas por Nietzsche y Ortega y Gasset en sus teorías “perspectivistas” que sostienen que “There are as many different spaces as there are points of view”⁷, abren las reflexiones acerca del espacio resaltando, en oposición a la idea de un espacio único y homogéneo, el carácter heterogéneo del espacio.

Quizá la teoría científica que transformó radicalmente la concepción moderna del espacio fue la de Einstein:

“In 1920 Einstein summed up boldly: “there is an infinite number of spaces, which are in motion with respect to each other”.”⁸

Por su parte, Durkheim, en el terreno sociológico, planteó la relatividad social del espacio, al afirmar que en cada sociedad se da una percepción y un orden espacial particular:

"The infinitely extended space of the modern "faustian" era is but one of several in which the great cultures of history have been staged."

"Adventurers and scholars had long sailed about the Earth and dug into its crust to find out about other societies, but they always reconstructed them in the uniform space of the modern western world, never imagining that space itself might vary from one society to another as much as did kinship patterns and puberty rites."⁹

Esta nueva actitud hacia el espacio encontró en la pintura una extraordinaria receptividad que la llevó hacia una impresionante revolución plástica :

"Under the impact of the impressionists, Cézanne, and the cubists, that perspectival world broke up as if an earthquake has struck the precisely reticulated sidewalks of a renaissance street scene."¹⁰

A continuación haré una breve revisión de algunos de los movimientos pictóricos que, en los albores del siglo XX rompieron con la forma tradicional de representación y, entre otras cosas, dieron con propuestas totalmente novedosas de espacialización. De esta manera, desde la plástica, es posible extender, ampliar, la concepción kantiana del espacio.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

c u b i s m o



“PICASSO “Intelce with a Girl Drawing” 1935

Los cubistas, influenciados por Cézanne, quien pintó a todas horas y desde múltiples lugares el Monte Saint Victoire, rompieron definitivamente con la idea de que el pintor debe colocarse inmóvil frente al objeto a pintar, y se movilizaron en búsqueda de una representación concreta de éste, construida, sin embargo, a partir de sus múltiples y diferentes aspectos.

La técnica perspectiva, formalizada por Alberti hacia 1430 en su tratado De la Pintura, consistía en la reducción de los objetos a una cierta escala, para ser ubicados espacialmente. En oposición, los pintores cubistas, en su análisis del paisaje, buscaron formas estereométricas básicas, creando una estructura pictórica totalmente novedosa:

“The multiplication of point of view in painting had an impact far beyond the world of art. It created a new way of seeing and rendering objects in space and challenged the traditional notion of its homogeneity.”¹¹

Parcelando el plano pictórico, según la variación de los puntos de vista, los pintores cubistas, como Braque y Picasso, realizaron construcciones pictóricas en donde diversos planos facetados y cerrados, cada uno con su propia profundidad, muestran el carácter dinámico y activo que puede cobrar una composición espacial.

Los cubistas, aún rompiendo con la representación tradicional del espacio, no dejan de entenderlo como principio ordenador de las percepciones sensibles. Lo que hacen estos pintores es darle un giro a la forma rígida y frontal de espacializar de la perspectiva tradicional, hallando un nuevo y sutil orden geométrico en el cual la información sensible se inserta en pequeñas, cúbicas y cristalinas estructuras espaciales.

El marco de una pintura, cuya definición hacía Alberti con la analogía de una ventana abierta al mundo en la cual se representan las cosas tal cual se ven, se transforma, para el artista moderno, en el lugar donde desarrollará las más diversas reflexiones plásticas en torno a las posibilidades representativas de lo sentido, acompañadas de un rompimiento con los fines realistas de la pintura.

La construcción cubista de una superficie pictórica implica un considerable trabajo de síntesis geométrica y de elaboración abstracta por parte del pintor:

"All means are marshalled to "transforma the natural objet into an objet of art" (Braque) and to present the external world in the mirror of an intelectual experience."¹²

De alguna manera, por primera vez, el espacio recupera autonomía de su deber epistémico y cobra el poder de opinar respecto a las posibilidades representativas de la imaginación:

"Space it self has acquired form and become a medium of expression."¹³

Será justamente dentro de esta independencia creativa de los procesos de la imaginación ante las sensaciones, en el sentido de que el arte deja de ser imitación, en donde el espacio encontrara toda una renovada capacidad formativa, sin dejar de lado su carácter geométrico y abstracto.

e x p r e s i o n i s m o

A partir del rompimiento cubista con el espacio tradicional, se sucederán en el arte múltiples propuestas de expresión que no dejarán de innovar y demostrar la potencialidad creativa del espacio para abrir nuevas esferas de reflexión pictórica:

“Spaces are subject to changing perspectives, thoughts, and feelings and suffer the unceasing transformation of things in time.”¹⁴

Si los cuadros renacentistas, contruidos según las reglas perspectivas, ofrecían una visión objetiva y distante del mundo, donde el trabajo del pintor se medía según su maestría para imitar a la naturaleza, las cosas cambiaron radicalmente a partir de éste último siglo. Cada artista empezó a desarrollar su individual forma de interpretar las cosas y el orden de sus intereses también cambió.

Los pintores alemanes, reunidos en el expresionismo, ya no se interesaron por la forma de interpretar las cosas según se ven sino según se sienten. A través de estos pintores el espacio cobró una fuerza dramática y una capacidad narrativa inusitadas. En las obras de estos pintores el paisaje ya no es algo lejano y objetivo sino algo vivido por el artista quien, dentro del marco de su cuadro, expresará su propia emoción ante lo sentido. El espacio cobra el aspecto de los sueños o de las pesadillas del artista, de sus ánimos y de sus temperamentos:

“German Expressionism stands at the very point of time when dissatisfaction with the picture which reproduced nature turned suddenly into the desire for a mode of painting which would express the creative response of the soul.”¹⁵



HECKEL "Crystalline Day" 1913

En "A cristal Day" cuadro realizado en 1913 por el pintor Erich Heckel, quien perteneció al grupo de Die Brücke, nos encontramos ante un paisaje en el que lo que vemos es el ánimo interior de una percepción exterior.

La luz se desplaza desde lo alto de frondosos árboles hacia su reflejo en un estanque, en el que una solitaria bañista abraza sus brazos al cuello para recibir, en toda la sensualidad de su cuerpo desnudo, las vibraciones de un paisaje "encantado" en el que:

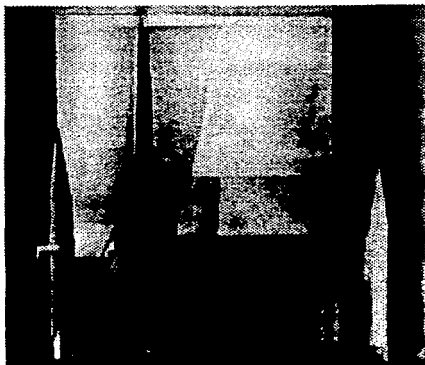
"The surface is broken into echeloned layers of flat relief, which are peculiarly meshed into one another and yield a crystalline, shifting space of high dramatic tension"¹⁶

Heckel pinta una expresión de la realidad cuyo valor no es imitativo sino emocional y es el mismo espacio el que fortalece la tensión dramática de toda la pieza. Se trata de un espacio hecho de reflejos, no de sensaciones directas.

El espacio puede ser puramente evocador de una sensación, sin imitación. En este cuadro vemos un espacio que no deja de interactuar con las sensaciones, vivo y emocional:

"Their surfaces are broken up into many small parts; the rough object-symbols are subdivided with greater multiplicity into bitingfan-like outlines and assume the character of a nervous script"¹⁷

Lyonel Feininger, también representante del expresionismo alemán, conocido por su cubismo poético, ya que utilizaba las posibilidades líricas de la construcción cubista pero sin su finalidad analítica sino con el fin de generar ambientes emocionales, pinta en 1927 "Gelmeroda IX", cuadro que nos presenta un espacio con dobleces y



—MONDRIAN "Geometric IX" 1927

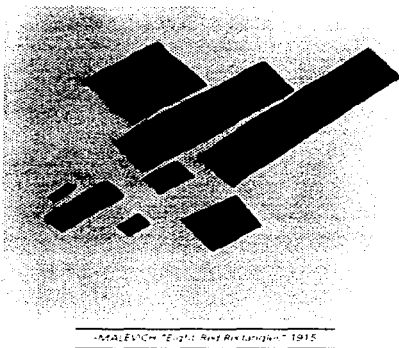
ocultamientos, un espacio que no es esa homogénea amabilidad que parece recibir objetos y drama sin participar sino, por el contrario, el elemento con el cual se dramatizan las visiones del mundo.

Formas abstractas puras reformulan la representación de un paisaje urbano. En este cuadro los contenidos del paisaje se doblan como si fueran el estampado de una gran tela topográfica:

"The lucid, magical geometry of this picture, which sets forth infinite space in diamond like facets."

"The fugitive play of the atmosphere is refracted in an enchanted space."¹⁸

a b s t r a c c i o n i s m o

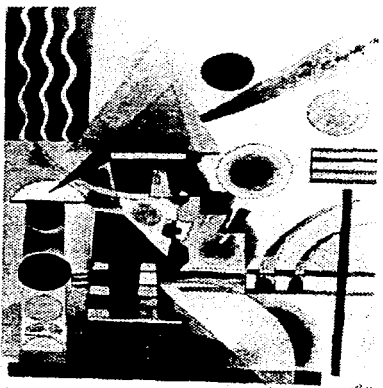


MALEVICH "El día del Retirado" 1915

Partiendo de la lección cubista y llevando hasta sus últimas consecuencias las conclusiones implícitas en sus experimentos, nace la pintura abstracta.

Los pintores cubistas "habían usado la abstracción solamente para apuntalar una actitud de liberación frente al objeto natural, de modo de poder distorsionarlo para satisfacer las exigencias de la emoción, de la lógica de la composición o de un capricho arbitrario."¹⁹

El arte abstracto rompe por completo el vínculo con la objetividad, desterrando de la pintura al mundo natural y a todo objeto reconocible que proceda de él. Esta pintura se caracteriza por la ausencia de objetos y de toda imagen del mundo real.

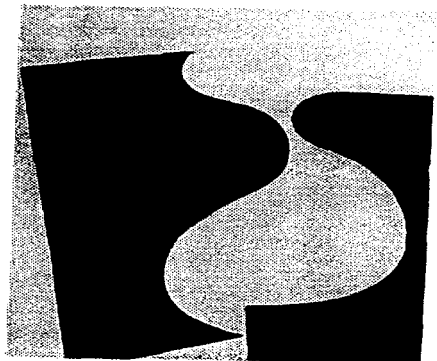


KANDINSKY "Swinging" 1925

En la búsqueda de nuevas maneras de experiencia pictórica, liberada por completo de la soberanía de las apariencias, el arte abstracto tomó de la geometría sus puros equilibrios dinámicos, dándole una increíble vida y variedad a sus signos abstractos: la línea el cuadrado, el triángulo, etc.

El abstraccionismo se postula como un arte que no se basa en la realidad natural, que no busca en ella ningún elemento para explorar la sensibilidad del artista sino que éste se inspira en el rigor intelectual y las reglas de la geometría.

La riqueza del lenguaje geométrico en sí mismo fue



-TALBER "Formas Ovoides en Curvas" 1935

explorado artísticamente por los pintores abstractos. En este sentido, mediante sus pinturas podemos contemplar las puras relaciones espaciales, libres de su función figurativista.

En 1913 Cásimir Maléovich "hace dar al arte figurativo el paso definitivo hacia la abstracción absoluta"²⁰. Pinta un cuadrado negro sobre un fondo blanco. El pintor, respondiendo al escándalo que su obra provocó, hizo la siguiente observación: "lo que yo expuse no era un "cuadrado vacío", sino la percepción de la inobjetividad."²¹

Maléovich llamó a su arte Suprematismo y escribió un interesante manifiesto en el que plantéa su postura. Para Maléovich la sensibilidad es totalmente independiente del ambiente en que surge por lo que los fenómenos de la naturaleza objetiva carecen de significado:

"Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo, y las representaciones de la conciencia no tienen valor para él. Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del "arte": se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad."²²

En relación al análisis que hemos realizando respecto al espacio en la filosofía kantiana, resulta particularmente llamativa la postura suprematista de Maléovich. Este artista libera a la sensibilidad, que podría entenderse, desde Kant, como la intuición pura, de sus compromisos objetivos y por lo tanto, lo que vemos en sus trabajos es a la pura espacialidad, expresada plásticamente.

La sensibilidad, al no tener que ordenarse de acuerdo a conceptos, moviliza a las formas geométricas a explorarse en su propia dinámica. En el arte abstracto podemos encontrar las más variadas topografías espaciales, los desenlaces geométricos más diversos, esta pintura nos muestra un espacio que se despliega sin regla, jugando con sus propias formas, libre de amarras figurativas y compromisos de mimesis:

“El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad en sentido general.

El cuadrado se modifica para formar figuras nuevas cuyos elementos se componen de una u otra manera según las normas de la sensibilidad inspiradora.”²⁴

En el arte abstracto podemos observar una intuición espacial pura que no tiene el compromiso de interpretar lo dado por la naturaleza, y que despliega las formas de su espacialidad para inventar los escenarios espaciales abstractos más sorprendentes.

Si en la ciencia se estudia el progreso objetivo de la geometría, como un conjunto de leyes, axiomas y demostraciones; a través del arte podemos observar a la geometría desde su libertad (arte abstracto).

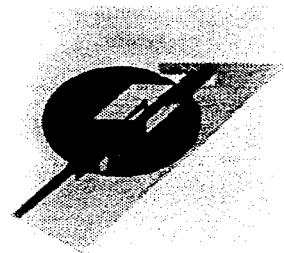


MONDRIAN "The City of Eindhoven" 1944

c i n e t i s m o

La pintura moderna ha registrado una proliferación tan rica como diversa de propuestas espaciales, que nos hacen entender la tridimensionalidad del espacio y su carácter geométrico de nuevas maneras y no sólo según imagen renacentista. Pensemos por ejemplo, en los trabajos de Vasarely, pintor húngaro, conocido hacia los años sesentas como el padre del Arte Cinético y del Op Art.

Mondrian y Malévitch, pioneros del arte abstracto, reinstauraron la superficie plana del panel para romper el ilusionismo perspectivo de la pintura realista, la obra de Vasarely, por el contrario, es una manifestación del arte abstracto que propone una novedosa elaboración respecto a la ilusión de profundidad. En este sentido, como los renacentistas, Vasarely vuelve a negar la superficie plana, pero para crear una nueva ilusión de tridimensionalidad que no implica figuración.



•KLUTSIS "Axonometrie" 1920

Para crear sus obras Vasarely se basa en la axonometría, que es una perspectiva sin punto de fuga, la cual produce un movimiento ambiguo e inquietante: "L'inituition d'un nouvelle typologie où le dedans et le dehors seraient en relation dialectique."²⁵

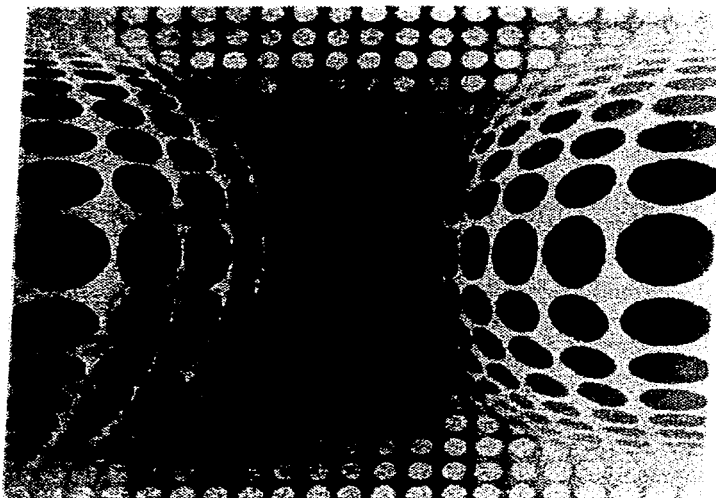
La pintura figurativa está ligada a la inmovilidad del espectador: el punto de fuga corresponde espectacularmente a su ojo y determina un punto de vista fijo que garantiza el efecto de "realidad". Por el contrario las "Oeuvres Profondes" que realiza Vasarely mediante la Oxonometría, juegan explícitamente con el desplazamiento del espectador:

"L'essentiel, c'est le rôle joué dans mes oeuvres profondes cinétiques par le spectateur en mouvement. S'il regarde l'une d'elles à partir d'un point fixe, il voit simplement deux formes que se superposent par transparence: mais de qu'il bouge...l'image se transforme sans cesse, les choses émotifs se succèdent."²⁶

La novedosa manera en la que Vasarely exploró la tridimensionalidad espacial, mereció que Duchamp llamara a sus obras: "le frisson rétinien":

"Un quantité de petits éléments égaux dont les déformations (le carré devenant losange, le rond ellipse, selon le principe de l'hommage à Malevitch) engendrent l'illusion troublante du mouvement et de la vibration, l'œil n'arrivant pas à se fixer sur l'écran plastique en un point fixe"²⁷

Los cuadros de Vasarely son topografías geométricas puras y activas donde vemos al espacio absorbiéndose y emergiendo continuamente. Vasarely, sin recurrir a las técnicas de la perspectiva, encuentra toda una nueva manera de representar plásticamente la tridimensionalidad, como una dinámica jamás fija, en su pleno desarrollo abstracto. Es decir, un espacio desentendido de la figuración.



VASARELY "OND" 1969

Un espacio creativo

Atendiendo a la historia de la noción de espacio, nos encontramos con que las reflexiones que al respecto se ha hecho el hombre no sólo han estado a cargo de los científicos y de los filósofos, sino que muy fundamentalmente de los pintores.

El espacio también se conceptualiza y conoce mediante las expresiones plásticas, en este sentido, el saber que el arte ha generado acerca del espacio es invaluable para nuestros intereses teóricos.

A través de la pintura podemos entender la posibilidad de espacializar kantiana como una actividad creativa y no sólo como función cognitiva, por lo tanto la pintura nos puede auxiliar para conocer más acerca de su misteriosa naturaleza.

Una pintura nos demuestra que el espacio (trascendental) no es un rígido lenguaje geométrico que repite siempre los mismos modelos de ordenación de las sensaciones, ya que no está puesto a la base de un robot con radares topográficos fijos, sino de un sujeto creativo.

Generando siempre novedosas topografías, y no sólo de sensaciones sino también de emociones, ideas, sueños, etc., el espacio, al ser principio activo *a priori* en el pensamiento humano, evoluciona junto con él, no deja, mediante su intervención en los procesos de síntesis, de redescubrirse y transformarse.

La demiurgia de organizar tridimensionalmente las experiencias sensibles, sin finalidad, legislados únicamente por el principio del placer, como hace el arte, es lo que implícitamente Kant deja postulado en su tercera Crítica, aunque no llega a revisar, en particular, que pasa con el espacio en el juicio reflexivo estético.

En tanto actividad trascendental preformadora de los horizontes de la imaginación, el espacio, cuando se encuentra libre de las responsabilidades epistémicas, genera propuestas de representación siempre novedosas. De eso es de lo que nos habla muy bien la pintura.

El desarrollo de la pintura occidental es, a la vez, la historia de la re-flexión del espacio, no sólo conceptualmente sino de éste mismo en tanto actividad. Por la vía del arte, el espacio y sus concepciones se han revolucionado sorprendentemente, esto nos habla de un carácter directamente creativo del espacio: el espacio se transforma,

no es un conjunto de formas fijas y sin embargo, sí originarias (intuición pura).

Según hemos visto, la capacidad de espacializar con que cuenta el sujeto trascendental kantiano puede ser tan diversa como las propuestas plásticas acerca de él podamos encontrar en el arte. La capacidad de espacializar se ejercita singularmente en la pintura; es justamente en este ejercicio en donde realmente puede conocerse.

Con Kant podemos concebir teóricamente una espacialidad pura que se desenvuelve geoméricamente, diseñando topografías de la percepción. Lo que podemos hacer mediante el estudio del espacio en la pintura es reconocer en ésta todas las diferentes maneras en las que el espacio (sus formas puras) puede descomponerse para interpretar (representar) la diversidad sensible.

A través de las diversas propuestas de representación espacial de la pintura moderna podemos entender la gran proliferación de espacialidades de la que es capaz el sujeto trascendental kantiano.

Notas

- ¹-FRANCASTEL PIERRE La realidad figurativa/El marco imaginario de la expresión figurativa Editorial Paidós Estética. Buenos Aires, 1988. p.147
- ²-PARDO JOSE LUIS Sobre los espacios/ pintar, escribir, pensar . Ediciones del Serbal. Barcelona, 1991. p.47
- ³-FRANCASTEL PIERRE La realidad figurativa/El marco imaginario de la expresión figurativa Editorial Paidós Estética. Buenos Aires, 1988. p.178
- ⁴-FRANCASTEL PIERRE OP. CIT p.149
- ⁵-PANOFKY EDWIN La Perspectiva como forma simbólica Tusquets Editores/Cuadernos marginales # 31. Barcelona, 1991. p.27
- ⁶-KERN STEPHEN The Culture of Time and Space. Harvard University Press. Cambridge Mass, 1983. p.132
- ⁷-KERN STEPHEN OP. CIT p.134
- ⁸- IBID. p.136
- ⁹- IBID. p.139 y p.137
- ¹⁰- IBID. p.140
- ¹¹- IBIDEM.
- ¹²-IBID. p.79
- ¹³-HAFTMANN WERNER Painting in the twentieth century Frederick A. Praeger, publishers. N.Y.-Washington, 1965 p.78
- ¹⁴-KERN STEPHEN OP. CIT p.149
- ¹⁵-HAFTMANN WERNER OP. CIT p.56

¹⁶ -WALDEMAR GEORGE Expressionism p.42

¹⁷ - IBIDEM.

¹⁸ -IBID, p.108

¹⁹ GORE FREDERIC Arte Abstracto, Colección Tiempo y Color , editorial EDHSA. Barcelona, 1959.
p.13

²⁰ -MICHELI MARIO DE Las vanguardias artísticas del siglo XX Editorial Alianza Forma. Madrid, 1983. p.263

²¹ -MALEVICH CASIMIR Manifiesto Suprematista, tomado de MICHELI MARIO DE OP CIT
p.387

²² -IBID, p.385

CAPITULO III

El poder del espacio



Virtualidad espacial

En los primeros años del siglo XV Brunelleschi, el famoso arquitecto renacentista que construyó el Domo de la catedral de Florencia, realizó un pequeño experimento que fascinó a sus contemporáneos. Se trataba de una pequeña caja con un orificio mínimo en uno de sus lados, un espejo en el lado de enfrente y descubierta de arriba. En el interior de la caja Brunelleschi colocó el dibujo de una arquitectura en perspectiva cuyo punto de fuga era, precisamente, el lugar de la perforación.

Al asomarse por aquel orificio, el espectador veía reflejado en el espejo, en absoluta tridimensionalidad, sin referentes de exterioridad, el dibujo de enfrente; además, si el observador se colocaba al aire libre, al asomarse por el orificio de la caja, veía (a través del espejo) las nubes del cielo natural, moviéndose, como si formaran parte del escenario pictórico, lo cual le imprimía mayor realismo a la escena dibujada.

La ilusión perspectiva que logra una pintura sobre una superficie plana nunca será suficiente para crear todo un contexto tridimensional virtual, siempre hay una realidad exterior debilitando el espacio virtual; en cambio, la caja de Brunelleschi es un perfecto y efectivo ejemplo de la creación de espacialidad virtual absoluta. Brunelleschi, con su caja, creó las condiciones para una máxima ilusión de tridimensionalidad, ofreciendo al espectador una intensa experiencia de profundidad.

Esta caja es solamente un anticipo de la fuerza del efecto de tridimensionalidad que se puede llegar a lograr virtualmente a partir de las leyes geométricas de la perspectiva.

A mediados del siglo XVII los holandeses hicieron populares unas cajas perspectivas conocidas como "Perspectyfkas", cuyos principales realizadores fueron Pieter de Hooch y Jan Vermeer. Quien se asomaba por el pequeño orificio de estas cajas podía ver en absoluta tridimensionalidad lo que estaba pintado en su interior. (Esto sucede porque todo el interior de la caja se pinta desde un sólo punto de vista, mismo desde donde observará el espectador).

El espectador que se asomaba por el pequeño orificio de estas cajas mágicas, se encontraba, por ejemplo, en una casa, y desde este cálido y amueblado interior podía ver, a través de una ventana (pintada) un paisaje perdiéndose en la distancia.

A través de un pequeño orificio, y todo representado pictóricamente en el reducido volumen de una caja, se podía ver un infinito espacial, ya que toda la información estaba dentro de la caja.

Sin embargo, siendo su efecto de tridimensionalidad mucho más efectivo y poderoso que el que obtenían las obras de arte más estupendas de su época, estas cajitas quedaron, en la historia del arte, como divertimentos, no fueron “master pieces”. Esto se debió, de alguna manera, a que estas cajas manifestaron más un interés técnico por la perspectiva, por su efecto, que un interés por utilizarla sólo como herramienta para la creación artística.

En estas cajas la mecánica de la ilusión es el principal objetivo, más que la calidad, el contenido o la fuerza creativa de su composición. En este sentido, podemos observar el desarrollo de esta ilusión, tomada de la mano de la tecnología, hasta nuestro siglo.

En la búsqueda de la virtualidad absoluta, la imaginación y la tecnología de nuestro siglo han llegado a propuestas absolutamente extraordinarias, en donde la virtualidad alcanzada por Brunelleschi o los holandeses es poderosamente fortalecida y reinterpretada, pensemos en productos como los “view masters” o el cine en tercera dimensión; sólo para hacer un poco de historia antes de llegar al ciberespacio, hoy colonizado por millares de habitantes de nuestro planeta, más allá de toda ciencia ficción.

Así como en el capítulo anterior ciertos valores de la espacialidad kantiana pudieron ser analizados a través los movimientos de ruptura con la perspectiva clásica (como forma de representar el espacio), en este capítulo veremos que, a la vez, el espacio explicado por Kant se identifica enormemente con exploraciones de espacialidad virtual como las descritas párrafos arriba, en las que, por el contrario, no se rompe con los principios de la perspectiva clásica para buscar nuevas formas de representar plásticamente el espacio, sino que éstas se refuerzan y reelaboran, con propuestas técnicas que tienen cada vez mayor alcance.

Con la filosofía kantiana, las dos ramas de teoría e investigación que componen la perspectiva pictórica: la óptica y la geometría, son encaminadas hacia una teoría de la percepción. Kant ubica las investigaciones de éstas ciencias dentro de la estructura trascendental subjetiva, afirmando que el espacio no es una consecuencia empírica de la relación entre objetos sino una capacidad de la subjetividad para poner en cierto

orden los datos de su experiencia sensible.

Ninguna propuesta de espacialidad virtual sería posible sin un conocimiento *a priori* de la capacidad de espacializar subjetiva; ya que en lo que esta virtualidad consiste es precisamente en poner a la percepción subjetiva ante una imitación de espacialidad, en los mismos términos en los que la subjetividad ordena los datos de su sensibilidad.

En este sentido, búsquedas de espacialidad virtual como las anteriores, son exploraciones del mismo modelo espacial que Kant ubicó en su sujeto. Por un lado, en cuanto que los axiomas de la geometría, cuyo fundamento señala Kant *a priori* en la intuición pura de su sujeto, son los mismos en los que se basa la construcción perspectiva del espacio. Por otro lado, la forma de concebir el espacio que subyace detrás de las construcciones ilusorias de profundidad (de este tipo) es, como la de Kant, la idea de que el espacio es homogéneo, continuo y amable, en el sentido de que bajo su principio ordenador todo es representable de manera realista y racional: figurativo-temáticamente. Hasta lo fantástico puede cobrar el aspecto de “la realidad” bajo estos términos espaciales.

Siqueiros: una espacialidad tridimensional y activa

A continuación estudiaremos la obra del pintor muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, quien, de los años treinta a los setentas, elaboró plásticamente toda una propuesta de representación espacial absolutamente sorprendente.

Al tiempo que las grandes vanguardias pictóricas de principios del siglo XX rompían con la tradición realista en la pintura y, como vimos en el capítulo anterior, renunciaban a los arraigados principios de composición espacial que ésta suponía, Siqueiros retoma la perspectiva clásica y la revoluciona, sabiendo, a la vez, integrar los nuevos valores espaciales que la pintura moderna había encontrado, como son su carácter abstracto, dinámico e “imaginativo”, independientemente de sus capacidades

figurativas.

Apasionado de la profundidad y la tercera dimensión, Siqueiros dedicó buena parte de su trabajo mural a la investigación del espacio, desarrollando su propio método de representarlo. A este método Siqueiros lo llamó Poliangularidad. La Poliangularidad es una exploración superlativa de las formas dinámicas de la geometría.

Mientras un pintor de caballete abre sobre la superficie plana de su panel la ilusión de un espacio infinito, que resulta inmóvil y homogéneo, el espacio siqueireano se desenvuelve sobre superficies arquitectónicas: una suma de planos (paredes, suelo y techos), que forman, en su conjunto, una unidad espacial, íntegramente tridimensional.

El campo de la representación pictórica es, para Siqueiros, la totalidad de una topografía arquitectónica, las representaciones se desarrollan en una espacialidad que está plásticamente integrada por la pintura y la arquitectura:

“El arte de la pintura debe incorporarse a la suma plástica o culminación plástica, en la arquitectura... entregándole al organismo plástico entero, en actitud de creación total, su propia magia, o para hablar más correctamente, sus propios trucos ópticos, destinados a profundizar los espacios arquitectónicos, a elevar pictóricamente sus plafones o nuevas bóvedas, a enriquecer su ritmo y su dinámica toda...”

Por un lado, haciendo ciertas modificaciones a la perspectiva pictórica renacentista, Siqueiros, con su método poliangular, libera las amarras de la tridimensionalidad plástica, sacándola del panel e integrándola a los espacios arquitectónicos. Por otro lado, rompiendo la “estatua monocular” que los renacentistas colocaban como espectador, Siqueiros libera al espectador, para que éste se movilice mientras contempla la obra; convirtiéndolo, de ésta manera, en el switch que activa los impresionantes dinamismos geométricos con los que estructura sus pinturas.

Si los espectadores de las cajitas perspectivas que describimos anteriormente se sentían inmersos en la ilusión de profundidad que estas les sugerían, debemos suponer que el efecto de espacialidad virtual, sugerido por los murales de Siqueiros, es considerablemente más poderosa en tanto que integra al espectador, con su movimiento, en un ámbito geométrico doblemente tridimensional: arquitecto-pictóricamente

construido y además, sensiblemente movilizable por la marcha del espectador. Un espacio virtual y activo, en el que el espectador (toda su percepción, no solo un ojo) se encuentra totalmente inmerso.



SIQUEIROS. detalle del mural "Por una seguridad completa y para todos los chilenos"
Hospital de la Raza, 1951-1954

Los murales de Siqueiros están compuestos de una manera espacial y dinámica muy particular: el recorrido normal de un espectador pone en movimiento una historia figurativa que está planteada sobre los muros; sin embargo, el contenido temático no se desarrolla linealmente, como una tira cómica, sino según el despliegue tridimensional de las formas geométricas y volumétricas en el espacio.

Cada mural de Siqueiros es un mecanismo totalizador de las percepciones subjetivas que sólo cobra unidad y sentido cuando un espectador lo pone en marcha.

De esta suerte, el espectador entra en un ritmo significativo (de lectura de los contenidos temáticos del mural) del que no puede substraerse, su percepción sensible esta sumergida en una apoteosis de espacios plásticos

que se tienden y distienden según su propio movimiento. Desde cualquier punto y cualesquiera sean sus movimientos, está obligado a activar, con la mirada, una espacialidad geométrica e ideologizada.

En 1942 Lincoln Kirstein, Director de la Sección Latinoamericana del Museo de Arte Moderno de Nueva York en aquel entonces, escribió sobre el mural "Muerte al invasor" que Siqueiros pintó en Chillán, Chile:

"Las manos emergen del muro, las flechas se proyectan y se sumergen. El espectador, en vez de contemplar plácidamente una visión remota, se encuentra físicamente implicado en un violento combate...

A medida que se avanza por el centro hacia cualquiera de los

dos paños, uno se siente más y más envuelto en el espacio inventado por Siqueiros. Idealmente hablando, si la sala hubiera sido una esfera en vez de un rectángulo con adaptaciones, no quedaría espacio libre que no estuviera pintado, ni siquiera el suelo hubiese quedado intacto.”²²

Podemos comparar la fascinación de Siqueiros por los poderes de la tridimensionalidad virtual, con un alucinante “cuarto de juegos” diseñado por la literatura futurista de Ray Bradbury , ambos hombres anteriores a la época de la computación interactiva y de las redes cibernéticas de comunicación.

El escritor norteamericano nos describe una casa del futuro en la que los niños tienen un cuarto de juegos virtual, que les realiza todas sus fantasías. Las cuatro paredes de este cuarto son enormes pantallas que los niños manipulan para ver, con el sólo flujo de su imaginación, visualmente exteriorizado y tridimensionalmente expresado en el espacio, todo lo que se les ocurre:

“Las paredes recogían las emanaciones telepáticas de los niños y creaban lo necesario para satisfacer todos los deseos. Los niños pensaban en leones, y aparecían leones. Los niños pensaban en cebras, y aparecían cebras. En el sol, y había sol. En jirafas, y había jirafas. En la muerte, y había muerte.”²³

Bradbury en este cuento es agudamente crítico, y encuentra el lado peligroso del dominio virtual de los sentidos:

Los niños de este cuento están totalmente hipnotizados, poseidos por aquella maquinaria visual-cinética capaz de desarrollar fantasías en el espacio. Sus padres, preocupados , ya que sus hijos no se interesan por otra cosa y viven, prácticamente, dentro del cuarto, deciden apagarlo, prohibirlo. Entonces, los niños, totalmente enajenados por aquel maravilloso mecanismo, logran entrar al cuarto, y lo programan para que asesine a sus padres. La realidad es literalmente devorada por la virtualidad, cuando unos leones salen de las pantallas y se comen vivos a los padres, realizando la fantasía enfurecida de sus hijos.

Espacialidad versus natura

Tradicionalmente se suelen separar los intereses científicos acerca del espacio, y los intereses socio-culturales acerca de él, en tanto que los primeros hablan del espacio “como” naturaleza, mientras que los segundos hablan del espacio “como” producto. Pero, aunque logremos distinguir estas dos maneras de involucrarnos con el tema, a la base no hay sino un solo y mismo espacio; el espacio es, según lo definió Kant, el *a priori* de la sensibilidad, una de las condiciones fundantes de la subjetividad, una actividad trascendental. El espacio es un *a priori* geométrico con el que trabaja la imaginación subjetiva.

El mismo orden espacial regula tanto las actividades del conocer como las del producir estético. En el primer caso el espacio se “usa” para determinar objetos, en el segundo para producirlos. (La razón pura conoce objetos, la razón práctica produce sus objetos)

En las propuestas plásticas de Siqueiros, podemos concebir una espacialidad plástica absoluta y de origen geométrico, en este sentido su obra proporciona una extraordinaria posibilidad de “ilustrar” lo que me parece teóricamente más interesante del espacio kantiano: la concepción de una espacialidad pura que se desenvuelve geoméricamente con un dinamismo abstracto (sin contenidos, la pura intuición pura).

Las formas geométricas, en abstracto, con las que Siqueiros compone sus espacios pictóricos (antes de incluir en ellos contenidos) tienen una capacidad performativa muy parecida a la kantiana, en la que vemos cómo las tramas geométricas se desenvuelven tridimensionalmente, generando espacio.

Para entender el carácter activo del la espacialización trascendental kantiana, es interesante ver el modelo pictórico de Siqueiros. La Poliangularidad, por su diseño dinámico y poderosamente generador de tridimensionalidad (plástica), puede ayudarnos a entender lo que pasa en el sujeto trascendental kantiano cuando espacializa.

Al ser un espacio arquitecto-pictóricamente construido, cuyas formas geométricas se desplazan y performan continuamente según el movimiento de un espectador, el espacio propuesto por Siqueiros, tridimensional y activo, está teóricamente muy

cercano a las nociones filosóficas que sobre éste nos da Kant (según lo hemos revisado en el segundo capítulo del presente trabajo). Entre el filósofo y el pintor se destaca claramente la concepción de un espacio abstracto, tridimensional y activo, comparable.

De lo anterior, me gustaría llegar a la afirmación siguiente: en el acto de intuir del sujeto kantiano se prefiguran espacialmente las sensaciones, en una red espacial muy parecida a la Poliangularidad siqueireana. (ver página:57, el subtema "Espacializar")

Además, de la Poliangularidad siqueireana podemos deducir claramente que la capacidad de espacializar es algo tan relativo al sujeto como que mediante ésta el sujeto construye su propio horizonte espacial, no sólo en la percepción cotidiana, sino produciendo espacialidad virtual (como la del arte).

El hallazgo de un espacio creativo y constructivo, con el que el hombre cuenta *a priori* como una capacidad para ordenar el mundo según su propio entendimiento, es a la vez un gran poder para inventar realidades virtuales.

El espacio es una singular potencia creadora con la que cuenta la subjetividad humana, con ella puede generar su propio universo representativo (ético-estético) de significación, un ámbito de circulación de sentidos y catalizador de identidades, que es toda una espacialidad *versus natura*.

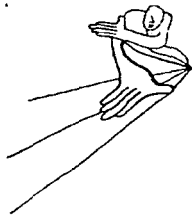
Notas

¹-SIQUEIROS, DAVID ALFARO Cometido de la pintura en la integración plástica revista "Arte Público", primer folleto, México, 1950. p. 4

²-SIQUEIROS Un mexicano y su obra Selección de textos por Raquel Tíbol. Empresas editoriales, S. A. de México, México, 1969. p.256

³-BRADBURY RAY El hombre ilustrado Ed. Minotauro, Buenos Aires, 1977. p.19

Conclusiones



Tras el impresionante trabajo teórico de Kant se puede rescatar literariamente un “ímpetu” con el cual caracterizarlo dramáticamente como personaje, en ello lo he comparado con el doctor Frankenstein: “el Prometeo moderno”. ¿Porqué no pensar a Kant también como un Prometeo moderno?. Kant le heredó a la filosofía moderna todo un sujeto filosófico a partir del cual pensar los problemas que la ocupan. Mediante la estructura trascendental kantiana muchas generaciones de filósofos han estudiado y aprendido a pensar la subjetividad humana.

En el presente trabajo busqué constantemente la manera de entrar a la filosofía de Kant desde una perspectiva artística. Con esta intensión busqué en las imágenes literarias de M. Shelley una metáfora que le diera ficción al sujeto trascendental kantiano y, posteriormente, inspirada en los mecanismos artísticos de Duchamp y Tinguely, traté de abordar la estructura teórica de Kant desde una posición estética, más interesada en su construcción conceptual, en su dinamismo, que en desprender de ella una teoría del conocimiento.

En base a lo anterior, me guíé, a lo largo de toda la primera parte del presente trabajo, siguiendo una propuesta metodológica: construir el sujeto trascendental kantiano de manera lúdica; procurando hacer una suerte de arte conceptual con la teoría kantiana, como una manera de “deconstruirla”.



Una noción como la de *espacio* es difícil de aprehender, para quien pretende discurrir en torno a ella... ¿De qué hablamos cuando hablamos de espacio?.

En la segunda parte del presente trabajo me introduzco al tema del espacio desde la filosofía de Kant, y, a la vez, giro hacia la historia de la pintura, al considerar que es en ese terreno donde mejor podemos “ver” expresada la riqueza de las conceptualizaciones kantianas.

La concepción kantiana del espacio se presta a una interpretación plástica; esa es la propuesta implícita que hila toda mi tesis.

Al ubicar al espacio en el seno de la subjetividad (negándole realidad empírica), por un lado, y por el otro, al reconocer su carácter abstracto (geométrico), Kant abrió la posibilidad de pensar el espacio como un poder (creatividad, capacidad) muy particular, con el que cuenta el ser humano.

Olvidándonos de querer saber qué sea en sí el espacio, evitando toda explicación metafísica o científica; con la filosofía de Kant, podemos simplemente conocer qué hace el espacio y cómo lo hace...El espacio es un principio compositivo indispensable en toda representación (juicio o imagen) subjetiva.

Y, en particular, no podríamos pensar una representación pictórica sino en términos espaciales, en tanto que la pintura es una forma de expresión subjetiva directamente espacial. En la pintura lo pensado, lo sentido, lo imaginado, se desenvuelven espacialmente.

El espacio es un tema de reflexión fundamental para los pintores; en cada época

estos artistas han encontrado nuevas formas de representarlo y por lo tanto, de entenderlo. En el presente trabajo me aproximé al espacio trabajado por el arte, para entender el espacio trabajado por Kant filosóficamente, y viceversa.

El espacio es algo muy plástico, el espacio se piensa, se trabaja, se hace, plásticamente, por lo que un análisis exclusivamente teórico al respecto se pierde mucho acerca de su singular carácter...El espacio se explica espacialmente-diría un pintor al filósofo que trata de definirlo con palabras.

El espacio, en tanto actividad subjetiva, como lo caracteriza Kant, es reconocible con singular claridad en la actividad de pintar.

En este sentido, estudiar la espacialidad kantiana desde la pintura fue particularmente importante en el presente trabajo, en tanto que por ahí pude abrirle, al espacio kantiano, las puertas hacia la creatividad.

El espacio kantiano suele estudiarse en filosofía desde posiciones e inquietudes de corte científico, sin embargo, al abordar al espacio kantiano desde el arte es posible estudiar más ampliamente su relación con la imaginación, asunto que, a mi parecer, merece más atención que la que le da el propio Kant.

Kant expone las bases para entender epistémicamente el papel del espacio dentro del sujeto trascendental, lo que yo procuré hacer en el presente trabajo fue revisar, dentro de su misma filosofía, lo que sucede espacialmente en la actividad reflexionante estética del sujeto, cuando el espacio, libre de compromisos cognoscitivos, se asocia con la imaginación para hacer representaciones desinteresadas, originales y creativas.

Apendice espacio-ciudad

El método pictórico de Siqueiros, la Poliangularidad, es una singular propuesta para generar espacios geométricos puros. Siqueiros pensó que con este método se llegaría a construir el universo propio de una humanidad ético-estéticamente realizada, un espacio contra-natura pero tan extenso como esta.

Llevando al extremo lo que Siqueiros entendía por plástica (Arquitectura, pintura, escultura) integral y activa, en su funcionalidad total, podemos entender o interpretar la construcción de una realidad plástica que sustituya, en los sentidos del espectador, a las sensaciones que usualmente copa la naturaleza. La inmersión de la visión (junto con todos los sentidos) en un espacio de representación construido según leyes abstractas, una red virtual pura donde se desenvuelven contenidos éticos, psicológicos, históricos, en fin, propios de lo humano, gracias a las dotes figurativo-realistas de la pintura.

Siqueiros pintaba para servir a sus ideales¹, pintaba para el futuro. ¿En ese futuro, cuál sería el papel de la pintura y del pintor?. Parafraseando sus ideas, en sus momentos más grandelocuentes, podemos reconstruir más o menos así el discurso de Siqueiros: Los artistas están destinados a cumplir una función política y social fundamental; en el futuro los artistas serán los programadores de paisajes urbanos diseñados con estéticas superlativas: tecnologizadas, industrializadas y poderosamente psicológicas. Las ciudades, densamente masificadas, dado el crecimiento de la especie humana, estarán totalmente policromadas y, al circular por los espacios públicos, los individuos activarán los mensajes ideológicos en ellas cifrados:

"Los edificios del futuro serán cubiertos con estas pinturas dinámicas, productos peculiares del comunismo en el arte, creadas por grupos de artistas que trabajarán juntos, con un mismo anhelo."²

Hoy en día, cercanos al año dos mil, ciudades como la nuestra presentan paisajes que encajan muy bien con las visiones siqueireanas, no como la realización de la utopía comunista por él anhelada sino como la manifestación de un capitalismo puesto

en marcha. Jose Luis Pardo hace un inmejorable diagnóstico del ámbito urbano de nuestro tiempo, que bien puede rebasar las expectativas futuristas de Siqueiros:

“Los auténticos edificios que definen la textura urbana de las ciudades contemporáneas son estos carteles y vallas anunciadoras. Una calle ya no es una hilera de construcciones, sino una muchedumbre de letreros luminosos o reflectantes, de semáforos y relojes gigantescos, de spots y de guiños, de flechas y carteles. En cuanto tales, los carteles mismos (por mucho que contengan de información “alfabética”) se han convertido en objetos para ser admirados, en imágenes.”³

¿Como es el poder humano de construir espacios?. Investigando como se percibe el espacio y abstrayéndolo de sus determinaciones sensibles-naturaleza, el hombre ha aprendido a diseñar sus propios espacios de significación. Que se pueda conocer y utilizar un lenguaje espacial puro, una red topográfica, ya sea arquitectónica o cibernética, de estructuras geométricas ágilmente inter-relacionadas para capturar la voluntad de acción de un sujeto perceptor, parece ser un importante descubrimiento.

Es de destacar las enormes analogías entre la dinámica espacial de la plástica siqueireana y el comportamiento espacial de las ciudades modernas, específicamente en los niveles más abstractos, donde se conforma espacialmente su red comunicativa.

Las geometrías activas que encontró el pintor mexicano, la poli-angularización del espacio cúbico que experimentó plásticamente, la dinamización de la perspectiva renacentista, etc. le vienen de una investigación vivenciada a través de los espacios urbanos modernos. En este sentido es significativo recordar que Siqueiros visitó en varias ocasiones la ciudad de Nueva York: las fugas dinámicas de los rascacielos, las simetrías de las redes de circulación, los afiches publicitarios al aire libre, etc., y la ciudad de Los Angeles: “The myth and the motif of an entire artificial land scape.”⁴

Sirviéndonos de los descubrimientos plásticos de Siqueiros podemos analizar la composición plástica de los tejidos complejos de ideología que conforman los espacios urbanos; conocer el orden, la configuración (esquemas, planeación, distribución) espacial de los saberes e ideologías que fundamentan (o legitiman) la actividad social humana (actos de poder, asociaciones, leyes, etc). *La realización plástica de ideas, es la materialización de un orden humano en términos extensivos, espacialmente.*

En un plano ideal, si hacemos una maqueta o arquetipo conceptual, abstrayendo

un poco de entre lo realizado, lo teorizado y lo anhelado por Siqueiros; podemos decir que sus murales son, como él mismo los llamaba, cajas o maquinarias plásticas (arquitecto-pictóricas) capaces de subsumir totalmente la percepción sensible de un espectador, integrando, además, su movimiento como principio motor.

Siqueiros creó, con elementos arquitecto-pictóricos, cajas tridimensionales que son exploraciones o diseños de ámbitos virtuales complejos; espacialidades artificiales que, compuestas con un poderoso lenguaje geométrico, enuncian mensajes éticos. Me parece que éste es precisamente el carácter que muestran las ciudades modernas: los mensajes que dictan modelos de identidad para los ciudadanos se desenvuelven geoméricamente en un espacio virtual del cual no somos sino sus permanentes lectores.



-UMBO "Retrato de Paul Citroen" 1926

La ciudad, entendida como un macro-orden de representación, es el resultado de una conquista espacial del hombre, quien ha construido, mediante sus propias técnicas y herramientas, un ámbito de significación *versus natura*. En este sentido, una autentica ciudad 2 000 será aquella en la que se alcance el dominio total de la subjetividad por vía de la percepción visual - mediante el mensaje gráfico.

Este tema se presta para ser estudiado con mucho más detenimiento. En el presente trabajo sólo he trazado una línea que me lleva del espacio pensado por Kant, al espacio plástico y de éste, *me propongo llegar, en*

una investigación posterior, al espacio ciudad. Para esta futura investigación, dejo abiertas las siguientes notas:

1)

Entre las especulaciones arquitectónicas de los años sesenta debemos conceder una cierta preeminencia a las de Paolo Soleri (quien parte en buena medida de los supuestos biológico-filosóficos de Teilhard de Chardin e imagina que la única salvación humana consiste en concentrar el hábitat, racionalizando el espacio y permitiendo que una nueva conciencia colectiva armónica surja como suma integrada de muchas conciencias individuales. La ciudad, por tanto, debe ser compacta, tridimensional y vertical: "un sólido, no una superficie". Analizando las tendencias del urbanismo actual insiste en que el único camino abierto es la organización de todas las ciudades en una construcción muy cerrada alrededor de un denso centro urbano. Ningún pacto técnico o retorcimiento semántico puede cambiar esto. La verdadera vida urbana es ésta o no es.

Una organización semejante estará facilitada con la utilización sistemática del "*nonbiological memory archive and logical decision maker, the computer*". La automatización de los procesos colectivos permitirá (y exigirá) la miniaturización. (J. Antonio Ramírez. **Construcciones ilusorias, 1983**)

2)

Del hecho mismo de que, para orientarse en el nuevo espacio urbano masivo y laberíntico, superpoblado y gigantesco, sea necesario un espacio abstracto y funcional de señales indicadoras, se sigue que los establecimientos comerciales necesitan igualmente atraer a sus clientes mediante este tipo de carteleras o inscripciones; resulta de ello un panorama que es familiar a todo habitante de las grandes ciudades actuales: edificios monótonos, oscuros, de una funcionalidad deprimente, de los que se desprenden y sobre los que se elevan grandes carteleras luminosas y fluorescentes de anuncios publicitarios. El signo sustituye a la cosa, la señal sustituye a la casa, y se constituye así un espacio que no es únicamente abstracto, sino, en este caso, simbólico.

Ello explicaría, entre otras cosas, porqué esta "desaparición" de la ciudad convertida en cartel publicitario es vivenciada como "fin de la historia": las imágenes publicitarias son tiempo detenido, tiempo muerto, fin del tiempo en favor del análisis tecnocientífico del espacio abstracto, funcional y simbólico.

(...) Las calles de la ciudad no parecen ser ya algo anterior a la señalización vertical u horizontal que las decora; no hay un mundo tras las imágenes, sino que el propio mundo es su imagen, la ciudad es imagen de la ciudad inimaginable, en una época de privación de la ciudad, en una época en la que lo público es publicidad y la publicidad mera exterioridad sin contenido interior. (José Luis Pardo. **La formas de la exterioridad, 1992**)

3)

Los sueños de la utopía se han realizado en su mayor parte, pero con un espíritu muy distinto a como fueron concebidos; lo que para la utopía era perfección, para nosotros resultó tara; sus quimeras son nuestras desgracias.

Hoy en día, reconciliados con lo terrible, asistimos a una contaminación de la utopía por el apocalipsis: la "nueva tierra" que se nos anuncia afecta cada vez más la figura de un nuevo infierno. (Cioran. **"Mecanismo de la Utopía", 1960**)

Notas

¹ No he considerado necesario, para los propósitos de la presente investigación, abarcar la importante actividad política de este pintor. Sólo recordemos que Siqueiros era conocido como un “comunista de hueso colorado”, con tendencias estalinistas y que llegó a estar en el frente de varias batallas: la revolución mexicana y la guerra civil española.

²-DON RYAN (en su columna “Parade Ground”, del periódico *Illustrated Daily News*, del 11 de octubre de 1932) APUD. SIQUEIROS OP. CIT. p.247

³-PARDO JOSE LUIS Las formas de la exterioridad Editorial Pre-textos. Valencia, 1992. p.90

⁴-DAVIS MIKE City of Quartz Ed. Vintage. Los Angeles, 1990. p.26

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI LEON BATTISTA
On Painting Penguin Classics. Inglaterra, 1991
- BACHELARD GASTON
La poétique de l'espace. Ed. Quadrige/Presses Universitaires de France. Francia, 1957
- BERGER JHON
Ways of seeing Penguin Books. Londres, 1972
- BRADBURY RAY
El hombre ilustrado Ed. Minotauro. Buenos Aires, 1977
- BRADBURY RAY
Fahrenheit Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1981
- BUROKER JILL
Space and incongruence. The origin of Kant's idealism. D. Reidel Publishing Company. Holanda, 1945
- CASSIRER ERNST
El Problema del Conocimiento II Fondo de Cultura Económica. México, 1986
- CASSIRER ERNST
Kant, vida y doctrina Fondo de Cultura Económica. México, 1985
- DELEUZE GILLES
La philosophie critique de Kant Presses Universitaires de France. Paris, 1987
- DAVIS MIKE
City of Quartz Ed. Vintage. Los Angeles, 1990
- FRANCASTEL PIERRE
La realidad figurativa/El marco imaginario de la expresión figurativa Editorial Paidós Estética. Buenos Aires, 1988
- FICHTE J. G.

Introducción a la Doctrina de la ciencia Editorial Tecnos. Madrid, 1987.

-GOMBRICH E. H.

La imagen y el ojo Alianza Forma. Madrid, 1982

-HAFTMANN WERNER

Painting in the twentieth century Frederick A. Praeger, publishers. N.Y.-Washington, 1965

-HALLAN MARC

Vasarely Ateliers d'aujourd'hui Fernand Hazan éditeur. Paris, 1973

-HATFIELD GARY

The natural and the normative: Theories of spatial perception from Kant to Helmholtz. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1990

-HEIDEGGER MARTIN

Kant y el problema de la Metafísica Fondo de Cultura Económica. México, 1986

-HEGEL

Lecciones sobre la Historia de la Filosofía III Fondo de Cultura Económica. México, 1977.

-KANT

On the first ground of the distinction of Regions in Space. 1768.

Tomado de Kant's inaugural dissertation and early writings on space Ed. Hyperion. Traducción de John Handyside. Westport Connecticut, 1929.

-KANT

Thoughts on the true estimation of Living Forces. 1747.

Tomado de Kant's inaugural dissertation and early writings on space Ed. Hyperion. Traducción de John Handyside. Westport Connecticut, 1929.

-KANT

Forma y Principios del Mundo Sensible e Inteligible. 1770.

Colección Biblioteca filosófica. Traductor Jaime Vélez. Universidad Nacional de Colombia, 1980.

-KANT

Crítica de la Razón Pura Clásicos de Alfaguara. Madrid, 1984

-KANT

Crítica de la facultad de juzgar Monte Avila Editores. Traducción de Pablo Oyarzú. Venezuela, 1991

-KANT

Primera introducción a la "Crítica del Juicio" Editorial Visor. Madrid, 1987

-KERN STEPHEN

The Culture of Time and Space Harvard University Press. Cambridge Mass, 1983

-KUBOVY MICHAEL

The Psychology of Perspective and Renaissance Art Cambridge University Press. New York, 1989

-LAPOUJADE MARIA NOEL

Filosofía de la imaginación Siglo XXI editores. México, 1988

-LAPOUJADE MARIA NOEL

La noción de síntesis en el pensamiento kantiano y su función en la Estética Anuario de filosofía. México, 1982.

-LÉVÊQUE JEAN

Le jeu et le temps Éditions Osiris. Paris, 1990

-MELNICK ARTUR

Space, Time and Thought in Kant Kluwer Academic Publishers. Holanda, 1989

-PANOFSKY EDWIN

La Perspectiva como forma simbólica Tusquets Editores/Cuadernos marginales 31. Barcelona, 1991

-PARDO JOSE LUIS

Sobre los espacios/ pintar, escribir, pensar . Ediciones del Serbal.

Barcelona, 1991

-PARDO JOSE LUIS

Las formas de la exterioridad Editorial Pre-textos. Valencia, 1992

-PONTUS HULTEN K. G.

The machine Publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nueva York, 1968

-RAMIREZ JUAN ANTONIO

Construcciones ilusorias/Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas Alianza Forma. Madrid, 1988

-RAMIREZ JUAN ANTONIO

Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante Editorial Visor. Madrid, 1922

-REBOUL OLIVIER

Nietzsche critique de Kant Presses Universitaires de France. París, 1974

-SHELLEY M. W

Frankenstein. Juan Pablos Editor. México, 1971.

-SIQUEIROS

Cómo se pinta un Mural Edición del taller de Siqueiros de Cuernavaca. México, 1951

-SIQUEIROS

Textos copilados por Raquel Tibol. Fondo de Cultura Económica. México, 1974