



## **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría en Artes Visuales  
Orientación Gráfica / Fotografía  
Escuela Nacional de Artes Plásticas

### **El espacio físico construido vacío: Una aproximación fotográfica.**

Tesis que para optar por el grado de  
Maestra en Artes Visuales  
Presenta

**Norma Reyes Buck**

Director de Tesis

**Mtro. Noé Martín Sánchez Ventura**

Escuela Nacional de Artes Plásticas. Unam

Jurado:

Dr. Víctor Fernando Zamora Águila  
Escuela Nacional de Artes Plásticas. Unam

Mtro. Felipe de Jesús Mejía Rodríguez  
Escuela Nacional de Artes Plásticas. Unam

Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruiz  
Escuela Nacional de Artes Plásticas. Unam

Lic. José Luis Aguirre Guevara  
Escuela Nacional de Artes Plásticas. Unam

México, D.F. Marzo, 2013



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.



*Al pequeño Charly*  
Carlitos Uriel Reyes Buck

*A mi Madre*  
Dra. Nohemí Buck y Salazar

*Guerreros invisibles*

In Memoriam



## **Quiero agradecer profundamente:**

A Dios, por todas sus bendiciones y por habitar el espacio.

A mi amada Salma, por ser mi hermosa y paciente compañera.

A mi madre, por todo lo que me dió y enseñó a lo largo de su vida.

Al Capitán Reyes, mi padre.

A Noé, mi inseparable compañero de vida con todo mi amor.

A las hermosas Reyes Buck: a Nohemí, Elizabeth, Laura, Adriana y Cynthia; por entregarse a cada momento. A mi tía Lizy, porque no me olvida en sus oraciones.

A mis amados sobrinos: Santiago y Perla, Paquigris, Rebe y Rodrigo; a Marco, Adriana, Fabiola, David, Samuel y Charly, por tocar mi vida de diferentes maneras.

A Joel, Damián y Miguel, por ser parte de esta familia.

A la Señora Alicia Ventura Hernandez, *Doña Alis*, y a la familia Sánchez Ventura, por ser mi segunda familia. A Irasema y Valeria.

A mis maestros: Al maestro José Luis Aguirre Guevara y a la maestra Evangelina Buendía, por su conocimiento, entrega y compromiso en su labor docente. A Noé Sánchez Ventura, por su visión crítica y aportaciones a esta tesis.

A mis amigos: A todos y cada uno de los amigos que contribuyeron a la realización de este trabajo: Coco, Luis, Diana, Lupita, Ernst, Raúl, Ulises, Evelyn, Alex y Mónica y por supuesto a Luisa.

**A todos, muchas gracias.**



# Índice

## **INTRODUCCIÓN**

### **CAPÍTULO 1. EL ESPACIO**

#### **1.1. Conceptos generales de espacio desde distintos sistemas de pensamiento**

- 1.1.1. El espacio en el arte
- 1.1.2. El espacio en la ciencia
- 1.1.3. El espacio en la filosofía

#### **1.2. El espacio como objeto**

- 1.2.1. La aprehensión del espacio en la Arquitectura
- 1.2.2. Espacio abierto. La gran espacialidad
- 1.2.3. Espacio construido. La espacialidad contenida

#### **1.3 La Experiencia del espacio**

- 1.3.1. La percepción del espacio por el sujeto
- 1.3.2. La simbolización del espacio

### **CAPITULO 2. ARTE Y CONFIGURACIÓN**

#### **2.1. Conceptos generales**

- 2.1.1. Representación y configuración
- 2.1.2. La imagen visual:
  - aprehensión, copia, presencia/ausencia
- 2.1.3. Las Artes plásticas y las Artes visuales

#### **2.2. Antecedentes de la configuración del espacio en las artes plásticas (Pintura)**

- 2.2.1. Arte del periodo neolítico
- 2.2.2. Antigüedad: Mesopotamia, Grecia, Roma
- 2.2.3. Edad media
- 2.2.4. Renacimiento: Régimen de la perspectiva
- 2.2.5. Barroco y Romanticismo
- 2.2.6. Las vanguardias y el arte del s. XX



### **2.3. Espacio, arte y fotografía**

2.3.1 Conceptos generales sobre la imagen fotográfica

2.3.2 Fotografía analógica y fotografía digital

2.3.4 Revisión de la obra de dos fotógrafos contemporáneos que abordan el tema del espacio vacío

### **CAPITULO 3. PROYECTO FOTOGRÁFICO**

3.1. Definición del proyecto

3.2. Aproximación fenomenológica

3.3. Series:

Experimentación

Espacios habitables: escénicos y paraescénicos

Espacios no habitables: vitrinas, nichos y cubo

### **CONCLUSIONES**

## Introducción

En la actualidad, se utiliza gran cantidad de adjetivos para definir el espacio sin lograr tener una idea clara de él, aunque en realidad, éste no se reduce a los conceptos que él pueda hacerse, ya que, en tanto constructo humano, depende de la necesidad y del uso que de él se haga. El fenómeno del espacio, entendiendo que un fenómeno "constituye el objeto de experiencia posible"<sup>1</sup>, siempre ha inquietado al ser humano y lo ha hecho experimentar la necesidad de aprehenderlo, de conocerlo intelectualmente, de representarlo, entre otras vías, a través de la obra de arte. La aprehensión-configuración del espacio es un asunto que atañe a todas las áreas de la actividad artística, incluida la fotografía.

La **motivación** de este proyecto surge de una inquietud que me ha perseguido desde la infancia cuando yo experimentaba el espacio abierto de manera contrastante con respecto al resguardado y pequeño, lo cual generaba en mí una sensación de expansión. Posteriormente, en mi experiencia como bailarina amateur en donde pude experimentar el escenario vacío que me generaba una sensación similar a la que sentía de niña pero concretamente ante el espacio escénico, ante el espacio delimitado. Y ya de adulta, en mis recorridos por la ciudad, cuando, en mis caminatas, me encontraba de manera casual con espacios que llamaban mi atención por estar resguardados, limpios y vigilados, pero que permanecían vacíos. Estos tres momentos de mi vida definieron mi interés en desarrollar un estudio sobre la espacialidad contenida, y me ayudaron a definir mi **intencionalidad**: dar orden al caos interior que me suscita el estar ante el espacio físico delimitado, construido, con límites concretos y que se encuentra vacío, carente de cosas pero no de materia.

De aquí me surge la pregunta: ¿por qué nos inquieta tanto el espacio vacío y por qué sentimos la necesidad de aprehenderlo, sugerirlo o evidenciarlo, a través de la obra plástica? Tentativamente, podríamos plantear una primera respuesta a manera de **hipótesis**: dada la tendencia del hombre occidental a experimentar la presencia de fuerzas en la gran espacialidad, es posible aprehender por medio de la configuración artística, específicamente la fotográfica, ese carácter en relación del hombre actual con los diferentes espacios físicos construidos vacíos. La respuesta a esta hipótesis se irá planteando a lo largo de la investigación.

---

1 Mora, Ferrater. *Diccionario de Filosofía Abreviado*.

El problema de la conciencia del espacio y su representación, está asociado al origen mismo de la cultura occidental; entendiendo que ésta cultura se desprende de la tradición desarrollada en la Edad Media, momento histórico dominado por un profundo pensamiento religioso monoteísta que fue el momento cumbre de la concepción trascendental de lo divino, lo cual exigió un importante desarrollo de la conciencia del espacio; particularmente en su modalidad de *lo infinito*, ya que de esto dependió establecer un *lugar* donde colocar a la divinidad trascendental.

De acuerdo con dicha concepción, el espacio tuvo su máxima aprehensión en el diseño y construcción de la cúpula y la bóveda de la arquitectura gótica, pero ese momento fue la culminación de un proceso que tomó miles de años que inició concretamente con la arquitectura sumeria y la construcción de zigurats, en donde el "acto arquitectónico", como mecanismo plástico, es uno de los antecedentes fundamentales en la representación-aprehensión del espacio.

El Renacimiento implicó el desplazamiento del centro de la conciencia del mundo de lo divino a lo terrenal, lo que generó necesariamente una nueva concepción del espacio desde la escala y el punto de vista de lo humano. La configuración de esta nueva concepción del espacio estuvo dominada por el régimen de la perspectiva cuya característica fue la proyección de una idea del espacio lógico y homogéneo.

Y es precisamente a partir de esta idea *objetiva* del espacio, sobre la que posteriormente se definiría la lógica de configuración del espacio en la fotografía, la cual durante el siglo XX no cambió sustancialmente, sino hasta el arribo de medios y formas artísticas de representación que implicaban la descomposición (no linealidad) del espacio, como el cine y su técnica del corte y cambio de emplazamiento de la cámara, el cubismo pictórico, la reforma teatral del principios del s. XX y el constructivismo ruso y finalmente por la lógica no lineal de la televisión, el video, y por supuesto la tecnología digital. Todo lo cual contribuyó no sólo a evidenciar los modos inherentes de la forma de configuración del espacio en la fotografía analógica, en base a las ideas de McLuhan de que los cambios culturales ayudan a evidenciar la estructura de la cultura anterior; sino de la misma manera, abrió las posibilidades de esa configuración y consecuentemente de sus posibilidades de aprehensión de las experiencias humanas, entre ellas, claro está, la que se propone explorar con esta investigación.

Partiendo de cómo es concebido el espacio en la cultura occidental —de la cual formo parte— en donde se desarrolló una idea de espacialidad asociada con lo divino o con la presencia de fuerzas ajenas y superiores al hombre, es posible afirmar que aún hoy en

día subsisten en algunos casos un resabio de ese tipo de experiencias en la relación que el sujeto lleva con diversos espacios físicos delimitados como pueden ser escenarios, edificios, estadios, canchas deportivas, estacionamientos, vitrinas, jaulas, entre otros. Salvo el espacio escénico que desde su origen fue creado con la intención de generar la alianza entre los hombres y los dioses, dichos espacios, no fueron construidos con ninguna intención espiritual. No obstante, todos ellos, en ciertas circunstancias, producen la misma sensación que la cúpula gótica, en el sentido de que parecen ser los contenedores de una fuerza que apela a la espiritualidad: existe una energía resguardada que está en potencia que se experimenta, casi siempre de manera inconsciente, dado que el espacio está contenido, delimitado, en donde dichas fuerzas están concentradas, es decir, la espiritualidad radica en la manera en cómo experimenta el espacio el sujeto —quien está determinado por la cultura—, más que en el destino explícito que se le dio al espacio.

Así, el **objetivo** de esta investigación es estudiar el proceso de simbolización del que ha sido objeto el espacio en la cultura y arte occidentales, con la finalidad de dar sustento teórico al desarrollo de una propuesta fotográfica por medio de la cual se pretende configurar y aprehender la sensación de fuerza que suscita el espacio físico construido vacío, para lo cual se plantearon los objetivos específicos: investigar cómo definen el espacio la ciencia, el arte y la filosofía en occidente, como parte del marco teórico; estudiar el modo en que el sujeto occidental se relaciona con el espacio con la intención de conocer los modos de acercamiento, percepción y experiencia que le suscita; investigar el proceso de simbolización del espacio y el papel del arte en este proceso; y finalmente investigar los antecedentes del modo en que el espacio ha sido configurado en la fotografía.

La selección y organización de los temas que fue necesario abordar, fue en un primer momento, producto de un razonamiento deductivo, de lo general a lo particular, con la intención de identificar tanto el concepto de espacio desde las distintas disciplinas que lo abordan, así como sus diferentes acepciones; hasta el espacio simbolizado desde los conceptos de *lugar* y de *no-lugar*. Se revisará la definición de espacio y vacío, así como el proceso general mediante el cual el sujeto percibe el espacio, sus cualidades físicas y simbólicas y el modo por el cual desarrolla sus significados. Por otra parte, la estructura conceptual de este proyecto, implica la revisión de conceptos como configuración, representación, forma, estética, imagen, aprehensión, percepción, experiencia estética, fenomenología, inmanencia, trascendencia, objeto material; ya que son conceptos que de manera recurrente serán aplicados a lo largo de la investigación.

El marco teórico de la investigación se construyó a partir de las ideas de autores que abordan el concepto de *espacio* en un sentido científico - filosófico, y por otra parte con relación a su representación o configuración, así como el funcionamiento simbólico y presencial de la imagen. En un primer término en la línea planteada por Ernst Cassirer y Herbert Read, y en segundo lugar, por la línea señalada por autores de la llamada fenomenología de la imagen, tales como Régis Debray; y otros como Fernando Zamora Águila. Así mismo se estudia el concepto de *configuración* y la *triple mimesis* planteado por Ricoeur, con el fin de establecer una diferenciación entre la mera representación en la imagen y la configuración de realidades a través de la imagen.

De este modo, el capitulado se planteó del siguiente modo: en el Capítulo 1 se analiza al espacio, primero desde las diferentes concepciones de este desde la perspectiva del arte, la ciencia y la filosofía; después el espacio como objeto que está dado ante un sujeto a través de la arquitectura y una primera gran clasificación del espacio: abierto y construido, esto último como conceptos fundamentales para la comprensión de la dialéctica entre el afuera-adentro, el aquí-allá. Posteriormente, se estudia al espacio desde la experiencia del sujeto, es decir, cómo es el proceso fisiológico por medio del cual el sujeto percibe y reconoce el espacio que habita y cómo accede a él.

En el Capítulo 2, se estudia al arte y cómo éste crea nuevas realidades a partir de una nueva configuración simbólica de los sujetos, objetos y acontecimientos. Se estudia el concepto de *configuración*, dado por Ricoeur, concepto que si bien es propuesto para la literatura, pretendo aplicar para las artes visuales usándolo en lugar del de *representación*, Asimismo, se revisan los antecedentes de la configuración del espacio en las artes plásticas, haciendo un análisis de estas con respecto a las artes visuales; específicamente su antecedente en la pintura como primera disciplina en configurar el espacio en el plano y la fotografía como punto nodal en la creación de imágenes. Se hace una revisión de la fotografía contemporánea con artistas cuya preocupación o tema también es el espacio, esto con la finalidad de comparar cómo es abordado el mismo fenómeno por distintas miradas e intencionalidades. En este mismo capítulo, abordamos a la fotografía como arte capaz de retomar y deformar la realidad configurando una nueva; se hace un análisis de las diferencias entre fotografía analógica y digital y sobre las imágenes técnicas con base en las ideas de Vilem Flusser y Régis Debray y *las tres edades de la mirada*.

En el tercer y último capítulo, se presenta la propuesta plástica de la obra fotográfica realizada a lo largo de la Maestría en Artes Visuales que cursé en la ENAP. Se hace el

planteamiento y se describen los pasos que permitieron su realización. De igual manera, se describen los ejercicios que me ayudaron a delimitar la propuesta plástica. Se propone una configuración del espacio físico construido vacío, en donde, la materia prima es el espacio delimitado y el medio es la fotografía para evidenciar o sugerir las fuerzas que lo habitan y que asociamos con lo divino. Son dos los tipos de espacio físico construido vacío que se consideraron en este proyecto: los espacios habitables (espacios escénicos y para escénicos) y los no habitables (vitrinas, jaulas, nichos). Se hace una delimitación y descripción de cada uno de estos y sus diferencias.

Por otro lado, como una serie alterna se propone un ejercicio fotográfico en donde se pretende significar la idea de espacio pero con respecto al cuerpo, fusionando espacios vacíos fotografiados con mi cuerpo a través del fotomontaje.

## CAPÍTULO 1 EL ESPACIO

### 1.1 CONCEPTOS GENERALES DE ESPACIO DESDE DISTINTOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO

*En el Principio creó Dios los cielos y la tierra.  
Y la tierra estaba desordenada y vacía,  
y el espíritu de Dios se movía sobre la faz del abismo.  
Génesis 1:1-2*

El fenómeno del espacio ha inquietado al hombre desde tiempos antiguos. A lo largo de la historia, el ser humano fue tomando conciencia tanto de sí mismo como de la realidad que le rodeaba y que percibía a través de los sentidos, es decir, por medio de la percepción sensible. Al observar los fenómenos de la naturaleza, tanto los inmediatos, los cercanos a él como sus congéneres, los animales, o las plantas, hasta los más alejados e incompresibles como la lluvia, las tormentas eléctricas o los terremotos, entró en un proceso de toma de conciencia del entorno y deseó una aprehensión más firme de la realidad, de la que el arte fue el medio para lograr esta aprehensión. Herbert Read (1893-1968), poeta, filósofo y crítico de arte inglés, sostiene que el hombre llegó a tomar conciencia de sí mismo como sujeto apoyado en el arte, en la aprehensión de la realidad a través de la representación teniendo la imagen como vínculo entre el hombre y el mundo, proceso que tomó miles de años, si consideramos, sin ir más lejos, que el *homo-sapiens*, con su capacidad cerebral y la inhumación de sus muertos, surge 300,000 años antes de nuestra era, aproximadamente; pero no es hasta 30,000 a.C. que empieza a hacer arte, empieza a desear aprehender la realidad:

El hombre desea siempre una aprehensión más firme de la realidad.  
Esa es una consecuencia directa de su insegura existencia, de su

angustia cósmica... pero para entonces no es una volición diferente, es la conciencia misma en desarrollo, el dominio de la realidad misma por la percepción sensible.<sup>2</sup>

En base a la tesis de Read en la que sostiene que primero existió una forma y después una idea, que a su vez se apoya en la teoría de los sistemas simbólicos<sup>3</sup> de Ernst Cassirer (1874–1945) filósofo y pedagogo alemán, podemos decir que dentro de esta serie de fenómenos incomprensibles que deseaba captar el ser humano, se encuentra el espacio, el cual jugó un importante papel en el desarrollo de la cognición humana: “La conciencia del espacio fue un subproducto de la apremiante necesidad de captación, es decir, de una materialización plástica de la intuición”<sup>4</sup>. El hombre, a partir de esta primaria conciencia del espacio, deseó contenerlo de alguna forma. Deseó hacer una aprehensión que le hiciera sentir de algún modo que podía acceder a los poderes que en él presentía:

El espacio es descubierto en este proceso de “captación”, convirtiéndose así en una entidad de la conciencia, en una cosa en sí misma. El hombre trató de representar esa entidad de la conciencia, de materializarla. Cómo lo hizo en las primeras etapas del conocimiento, es cosa que no sabemos, pero fue sin duda un proceso lento... y su producto artístico final fue la cúpula y la bóveda... pero mucho tiempo habría existido en la conciencia humana como un misterio incorpóreo de cuya existencia se daba cuenta el hombre, pero que no podía concebir<sup>5</sup>.

Así, Read considera al arte “como proceso primario de definición”, como principal

---

<sup>2</sup> Herbert Read, *Imagen e idea*. Pág. 105

<sup>3</sup> El punto de partida de su teoría de las formas simbólicas es la consideración de que el hombre no vive en un universo físico, sino en un universo simbólico o, dicho de otra manera, que el hombre no accede directamente a las cosas, sino que se vale de una compleja red simbólica para acceder a ellas y así poder ordenar conceptualmente la realidad; el hombre es, pues, un animal simbólico -no exclusivamente un animal racional-, creador y consumidor de símbolos que le permiten organizar su existencia.

<sup>4</sup> *Ídem*. Pág. 91

<sup>5</sup> *Ídem*. Pág. 94



medio de exploración y de contención del mundo que ayudó al hombre a acceder a la realidad inmediata y concreta, que resulta un factor fundamental para el desarrollo de la conciencia y el espacio es uno de estos elementos de la realidad a los que el hombre desea acceder, que desea captar. Ernst Cassirer, por su parte, describe la importancia de la captación del espacio: “la aprehensión del espacio no es sólo el resultado de una asociación sensitiva, ni tampoco de una abstracción cognoscitiva, sino que es un acto de creación simbólica y de transformación del espíritu”.<sup>6</sup>

De este modo, ambos autores explican la importancia primero, del arte como mecanismo de acceso al mundo y, segundo, del espacio como fenómeno que inquieta al hombre y que trata de simbolizar a través del arte, de la aprehensión, confiriéndole así características espirituales.

### 1.1.1 El Espacio en el arte

A partir de esta necesidad de aprehensión de la realidad, el hombre creó productos que le permitieron concretar, explorar, capturar, tomar conciencia de sí mismo e incidir en la realidad a través de estos. Dichos objetos eran la manifestación plástica, la forma concreta y tangible en la que el hombre lograba materializar sus inquietudes: “las obras de arte son los subproductos de este existencialismo del ser imaginante”.<sup>7</sup> Sin embargo, tales productos “artísticos” no se reducían a la copia de la vida natural, antes bien, la necesidad de expresión era más fuerte que el deseo de representación; no había intención de representar la realidad, sino de dar forma a la emoción:

...en la base del arte, como su manantial y fuerza motriz, no se haya el deseo de copiar la naturaleza o aún de mejorarla... sino más bien un impulso que comparte el arte con el rito, el deseo de externar, de exteriorizar una fuerte emoción, representando, creando, haciendo o enriqueciendo el objeto deseado... Este factor emocional común es lo que hace que el arte y el rito sean difíciles de distinguir en sus principios.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Ídem. Pag. 90

<sup>7</sup> Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, pág. 221

<sup>8</sup> Jane Harrison, citada en H. Read, *op. cit.* Pág. 78

En la cita se menciona la palabra *impulso* que quizá podamos interpretar o traducir como *necesidad*, aquella *necesidad de captación* citada con anterioridad y que desemboca en el *dromenon*, lo que es *un hecho*, la *cosa hecha*, la creación de acciones o productos que puede ser una danza, una pintura o una escultura, que implican formas que apelan a los sentidos y en la que la imaginación, juega un importante papel. Aquí, el cuerpo es fundamental como dispositivo para la recepción de estímulos que serán interpretados por el cerebro y que posteriormente serán danza, teatro, tatuajes, incluso el dibujo y es lo que Juan Acha llama *sincretismo temprano* y que constituían el rito, en donde todo giraba en torno a la caza. A través de esto, el hombre aprehendía lo visible, es decir, aquello que tenía una forma tangible y lo representaba con el afán de dominarlo.

Podemos suponer entonces que este sincretismo temprano, a través del cuerpo y de la danza en el rito, hace posible la aproximación a la realidad lo que ayudó al hombre a hacer accesible el mundo por medio de imágenes (efímeras o no), y que la danza lo ha acompañado a lo largo de su historia, la danza como el arte más antiguo, cuya materia prima es el cuerpo y el espacio, generadora de *imágenes virtuales*, con movimientos orgánicos y concretos, y de una comunicación vital y directa; por lo que me parece importante tomarla como punto de partida para este análisis de arte y espacio.

Se debe aclarar que con esta restricción no se pretende negar el uso del espacio en otras disciplinas, sólo se considera pertinente en términos de que la danza es representativa en el uso del cuerpo, del espacio y de sus fuerzas como materia prima.

La danza se desarrolla generalmente en el escenario que fue concebido para la comunión entre hombres, es decir "la participación que los hombres tienen y gozan de los bienes espirituales como miembros de un mismo cuerpo"; es decir, en donde los individuos entran en contacto consigo mismos, con los otros y con la deidad que presumiblemente se mueve en el lugar, y es el bailarín que ejecuta su danza en el espacio designado, el vínculo que pone en contacto a ambos mostrando un mundo particular, concreto y único, al que se accede desdibujando la línea de lo real y lo ideal:

...el bailarín se funde con el espacio, su cuerpo ya no le pertenece. La danza es una acción de cambio, cambio de la nada aparente hacia la forma de un algo de la realidad organizada de la obra... paso del caos a lo singular. Transformación, cambio de sentido en sustancia?

Esta es la substancia de la danza, la aparición misma de lo invisible que consta de esas fuerzas que atraen e impulsan, mantienen y modelan la vida. El bailarín, al encarar las fuerzas del escenario a través de la danza, proyecta una *imagen dinámica* que será captada por el espectador y filtrada por su percepción particular. Estas fuerzas que van más allá de las tensiones musculares, de la intensidad e intención de los movimientos, se combinan con las fuerzas inmanentes que se mueven *per se* en el espacio vacío, en el espacio que es llamado escenario, para lograr la danza, la imagen virtual dancística, para que el *dromenon* tenga lugar. Es aquí, y sólo aquí, en donde el ejecutante juega con el espectador a considerar lo puesto en el escenario como ideal, el cual es un espacio restringido que se encuentra enmarcado, aislado del contexto y de la vida cotidiana, y es dotado de poder simbólico.

Así mismo, la danza ejecutada fuera del escenario tiene un valor artístico o expresivo. La danza realizada de este modo transforma el lugar en donde es llevada a cabo, con las singularidades que el mismo espacio le imprime: llámese escenario al aire libre, espacio urbano o instalaciones del Metro, el binomio continúa siendo el mismo: cuerpo y espacio, bailarín y fuerzas físicas se conjugan para realizar el hecho. La danza ejecutada en un espacio exterior, lo simboliza, al mismo tiempo que el espacio determina la danza en una relación dialéctica y de mutuo enriquecimiento.

Tanto la danza, la pintura, como cualquier otro arte, crean formas perceptibles que expresan la naturaleza del sentimiento y la emoción humanos, sus ritmos y conexiones, las crisis y rupturas, la complejidad y riqueza de la vida interior del hombre. Se busca hacer de la experiencia cotidiana una experiencia *edificante*. Esto es, a través de la obra de arte, se logra una imagen sensible de este proceso interno para dar a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo que logre interpretarse rebasando el mero esteticismo.

La realidad se hace visible al ser percibida y una vez atrapada tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella.<sup>10</sup>

Y es aquí en donde la labor del artista toma importancia: hacer visible lo invisible, en el caso de la danza, a través de su cuerpo: "El cuerpo es manifestación. Exterioriza lo invisible, se lo ofrece a la percepción sensorial, integrándolo así a la experiencia colectiva."<sup>11</sup> El artista procura encontrar formas a su vida interior, clarificar y expresar sus percepciones y su espiritualidad otorgándoles una forma concreta realizando una obra, y el espectador, como contraparte del acto artístico, hará una lectura desde su subjetividad, imprimiéndole sus propias percepciones y su propia espiritualidad, su propia humanidad. Aun el artista busca dotar de experiencias al espectador involucrándolo en la acción artística, de ahí la ramificación casi incontable de formas de hacer arte en la actualidad: arte relacional, intervención, *happenings*, *performances*. La configuración del espacio a través de la obra de arte no es la excepción de este proceso. El espacio suscita fuertes emociones y sentimientos que el hombre trató de capturar a través de la forma, y la danza fue un importante medio para lograrlo. De este modo, se hace una revisión de la relación arte-espacio, relación en la cual, el arte está íntimamente ligado al espacio y este a su vez a la divinidad, por lo tanto el arte tiene una relación directa con la espiritualidad del hombre en la cual el espacio ejerce un papel fundamental.

De acuerdo con Read, me parece que es evidente que el arte sienta el precedente de lo que la ciencia y la filosofía desarrollaran posteriormente para facilitar los procesos creativos, o sea que, mientras la ciencia trata de resolver los problemas técnicos y la filosofía reflexiona, el arte ya está en otra cosa. Es un hecho que el arte, como medio de exploración del mundo, va abriendo brecha en la experiencia del mundo y sienta las bases o crea la necesidad para la invención de nuevas tecnologías que traerán al hombre nuevas experiencias y que le harán sentir que tiene el control

---

<sup>10</sup> Berger, John. *Modos de ver*, pág. 13

<sup>11</sup> Zumthor, Paul. *La medida del Mundo*. Pág. 19

de dichas experiencias y de los factores que las generan. La filosofía tiene la tarea de reflexionar sobre ellas y las consecuencias que tienen sobre nuestra conciencia.

### 1.1.2 El Espacio en la Ciencia

Nos acercaremos al espacio en el campo de la ciencia, entendiendo que esta es otra forma de exploración del mundo diferente al arte y la cual establece parámetros de medición y control basados estrictamente en lo "objetivo" y en la comprobación de los hechos, que crea sistemas de pensamiento sistemáticamente estructurados. Aquí, la intuición no es válida como método de demostración o como prueba de validez, es decir, para la ciencia, es necesario demostrar los hechos de manera tangible a través de la experimentación controlada. Dentro del amplio espectro de la ciencia, se enfocará la atención en las disciplinas que estudian directamente el espacio, es decir, la física y la geometría, dado que son las ciencias que observan directamente el comportamiento del espacio vacío y sus estructuras.

En una definición simple, el espacio es el medio que contiene todos los objetos sensibles. En un sentido restringido, es un concepto logrado a través de un proceso de abstracción del espacio físico. Sin embargo, para la física contemporánea, "no hay propiamente ni tiempo ni espacio, sino espacio-tiempo"<sup>12</sup>, y sostiene que el tiempo presente no existe, sólo el tiempo pasado por lo que ya sucedió y el tiempo futuro por lo que de él se espera, pero no hay propiamente un presente temporal, a éste sólo se puede acceder a través de la conciencia del espacio y no de los acontecimientos, pues en el presente real, "el tiempo deja de existir"<sup>13</sup>. El presente, no forma parte del tiempo, sino del espacio, lo cual nos deja con la pregunta ¿qué es el espacio? esta pregunta ha tratado de ser respondida por la física y la geometría a través de diferentes teorías.

En el habla común, se identifica al espacio con vacío, extensión, volumen o lugar para poner las cosas... la palabra *espacio* sugiere vaciedad, lo que queda después de quitar todas las cosas tangibles.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Davies, Paul. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. Pág. 17

<sup>13</sup> Olea, Oscar (editor) *Arte y Espacio. XIX. Coloquio de Historia del Arte*. Pág. 16

<sup>14</sup> Davies, Paul. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. Pág. 13

El espacio, como la materia, posee categorías físicas, propiedades y estructuras observadas y estudiadas por los griegos a través de los axiomas y teoremas de la geometría euclidiana, que mide los cuerpos y describe cómo es el espacio que habitan. La geometría es: *la rama de las matemáticas que se ocupa de las propiedades del espacio. (geo/tierra, metrein/medir).*

La geometría euclidiana, (métrica o plana) estudia los problemas afines a los objetos geométricos (incidencia, intersección y paralelismo); así como los problemas de las medidas, tales como el cálculo de longitudes, distancias, áreas, volúmenes y medición de ángulos, lo que implica el uso de instrumentos. Estudia las propiedades de las superficies y figuras planas. El problema que aborda la geometría euclidiana es el de la medición de los cuerpos pero en el plano, no en la tridimensionalidad. Hace una traducción del mundo real tridimensional al plano, a la bidimensionalidad con métodos y técnicas que sugieren fidelidad en la representación de los objetos en el plano. Hasta el siglo XIX, el espacio de la geometría, seguía siendo la representación ideal del espacio.

La geometría del espacio se ocupa de las propiedades y medidas de figuras geométricas en el espacio tridimensional como el cono, el cubo, el cilindro, la esfera y el prisma. Amplía y refuerza las proposiciones de la geometría plana y es la base para el desarrollo de otras ramas de la geometría. A la geometría que describía los cuerpos y el espacio, se añade la que explica cómo se ve, esto es a través de la geometría proyectiva.

...no hay ninguna razón de peso para decidir si es el espacio euclidiano o el proyectivo el que se acerca más a lo real. Ambos son modelos teóricos, axiomáticamente coexistentes, congruentes con nuestra percepción.<sup>15</sup>

Las geometrías no euclidianas, cuestionan el quinto postulado de Euclides que dicta que por todo punto exterior a una recta, se puede trazar una y sólo una paralela a ella. Surgen así otras formas de hacer geometría: la geometría hiperbólica del matemático ruso Nikolai Lobachevsky (1792-1856), quien afirma que por ese punto,

---

<sup>15</sup> Bracho, Javier. *¿En qué espacio vivimos?* Pág. 9

sí es posible trazar más de una recta paralela a la recta dada; o bien, la geometría elíptica o de Riemann, que sostiene que no se puede trazar ninguna paralela. Esta y otras geometrías, se basan en la negación del quinto postulado, aunque validan los primeros cuatro.

Por otro lado, la Ley de la Gravitación Universal de Isaac Newton que establece que “la fuerza actúa instantáneamente a través del espacio vacío que hay entre dos cuerpos. Se trata de una teoría de acción instantánea a distancia”<sup>16</sup>. Lo que Newton asentó a través de esta Ley, fue la relación que existe entre dos cuerpos separados que ejercen atracción entre sí a través del espacio, mientras más grande es la distancia entre ellos, la fuerza disminuye. Esta aplicaba para los planetas que, según esta Ley, se mantienen unidos por esta fuerza de atracción.

Para fines de la investigación, se podría aceptar esta explicación de la existencia de fuerzas entre los cuerpos separados por un espacio vacío, sin embargo, la física moderna sugiere otra teoría, ya que la primera no lograba responder a otras preguntas.

Esta ley no puede explicar la situación análoga del movimiento de partículas cargadas eléctricamente que actuarán sobre otras a través de un espacio vacío en el que existen fuerzas eléctricas y magnéticas.<sup>17</sup>

El escocés James Clerk Maxwell (1831-1879), introduce el concepto de *campo* dejando de lado las dificultades que implicaba la acción a distancia: “un campo representa la distribución espacial de una fuerza física que muestra cierta variación en una región del espacio”. Dictó ciertas leyes que sustentaban la existencia de campos electromagnéticos, sostenía que las fuerzas electromagnéticas son más intensas que las fuerzas gravitacionales en grandes proporciones y los describía como: una región sobre la que se ejerce una fuerza gravitatoria, magnética, electrostática o de otro tipo. Se supone que estas regiones están recorridas por líneas de *fuerza imaginarias*

---

<sup>16</sup> Davies, Paul. *Op. Cit.*, Pag. 53

<sup>17</sup> *Idem.* Pag. 57

(en tanto que si bien no podemos verlas, podemos hacernos una imagen no sensible de esta), muy justas en donde el campo es más intenso y más espaciadas en donde es más débil. Maxwell se apoya en los aportes del inglés Michael Faraday (1791-1867), acerca de la inducción magnética, la relación electricidad-luz, y el campo eléctrico; y logra establecer una relación matemática entre los campos eléctricos y magnéticos.

Faraday sustentó la idea de que todas las partículas con carga eléctrica (no todas las partículas tienen carga) están rodeadas por su propio campo magnético que se hace evidente cuando otras partículas con carga (positiva o negativa) penetran en él. “La acción del campo consiste en ejercer una fuerza sobre las cargas (flujo magnético y líneas de fuerza)”<sup>18</sup>. Esto implicaba la existencia de un medio a través del cual se transmitieran las cargas. En el siglo XIX, se le denominó *éter* a tal sustancia invisible y que rodeaba todas las cosas. Fueron necesarios los experimentos de Heinrich Hertz (1859-1894) para descubrir que eran las ondas de radio las que “imprimían a las partículas con carga movimientos con frecuencia relativamente baja”<sup>19</sup>. Hertz demostró que la electricidad puede transmitirse en forma de ondas electromagnéticas. De este modo, se desechó la idea del *éter* pero se fortaleció la idea de fuerzas existentes en el espacio vacío.

La teoría relacionista, por el contrario, sugiere reducir las propiedades del espacio a relaciones entre cuerpos materiales. “La información que se obtiene del espacio, depende de las mediciones y observaciones, para las cuales es necesario utilizar objetos materiales, señales luminosas u otros dispositivos”<sup>20</sup>. Esta teoría negaría la existencia del espacio sin la presencia de objetos que determinarían esta existencia.

Es hasta principios del siglo XX en que la teoría de la relatividad de Albert Einstein cuestiona las leyes hasta ese momento mencionadas, y a la tridimensionalidad le suma una cuarta dimensión: el tiempo. Einstein cuestionó que la Ley de la Gravitación universal fuese una fuerza capaz de ejercerse a distancia y describió el comportamiento de los objetos en un campo gravitacional en función de las trayectorias que siguen.

---

18 *Idem.* Pág. 57

19 *Idem.* Pág. 59

20 *Ibidem.* Pág. 59



La gravitación es parte de la inercia, el movimiento de las estrellas y los planetas nace de su inherente inercia; y los cursos que siguen están determinados por las propiedades métricas del espacio, por las propiedades métricas del espacio-tiempo.<sup>21</sup>

Einstein concluyó que las estrellas, lunas y otros cuerpos celestes determinan las propiedades del espacio en torno suyo. La trayectoria de cualquier cuerpo en un campo gravitacional es determinada por la geometría de ese campo.

Un campo magnético y un campo eléctrico son realidades físicas. Tienen una ruta definida descrita por las ecuaciones de Maxwell. Un campo gravitacional es una realidad física tanto como lo es un campo magnético y su estructura se define mediante las ecuaciones de campo de Einstein.<sup>22</sup>

Como vemos, Einstein no niega de una vez y para siempre la Ley de la Gravitación, sólo la modifica acuñando las causas de estas fuerzas ejercidas, no a la atracción entre los cuerpos, sino al movimiento que éstos tienen, a la inercia generada por los mismos, cuya trayectoria está definida por la geometría del campo en el que se mueven.

Las leyes de la gravitación de Einstein, describen las propiedades del campo continuo espacio-tiempo, un grupo de estas leyes describe la relación entre la masa de un cuerpo gravitatorio y la estructura del campo a su alrededor, y se les llama leyes de estructura. Un segundo grupo describe las trayectorias descritas por móviles en campos gravitacionales, son las leyes del movimiento.<sup>23</sup>

Si bien Einstein habla de las propiedades del espacio exterior y explica las características que éste tiene, entonces, cómo debemos entender el espacio al interior de la

---

21 Kaku, Michio. *El Universo de Einstein*. Pág. 64

22 *Idem*. Pág. 65

23 *Idem*. Pág. 67

atmosfera terrestre ¿Es que el espacio se comporta igual? ¿Es el mismo espacio?  
¿Tiene otras estructuras y características?

El espacio no desaparece cuando está presente la materia: sólo se llena. Las propiedades del espacio fuera de la tierra son muy semejantes a las propiedades del espacio en la tierra.<sup>24</sup>

Entendiendo al universo como contenedor de todo: materia y espacio, por lo tanto, el espacio en el exterior del planeta y el del interior, es el mismo, sólo que en la tierra es constantemente alterado por la presencia de la materia. "El universo es un continuo amorfo, plástico y variable sujeto a cambio y distorsión. Donde hay materia y movimiento, el continuo es perturbado".<sup>25</sup>

Bajo esta teoría, el mundo es un continuo espacio-tiempo de cuatro dimensiones en donde espacio-tiempo son inseparables. Las cuatro dimensiones se pueden explicar fácilmente con un ejemplo de Lincoln Barret que es muy ilustrativo y que implica sistemas de transporte los que evidentemente tienen trayectorias: la vía del tren es un continuo unidimensional; una embarcación se desplaza a través de un plano, es decir, una superficie que es bidimensional, el mar; y el avión tiene su trayectoria en el espacio tridimensional. Pero todos estos implican al tiempo como factor para que su desplazamiento pueda llevarse a cabo. Esto es la cuarta dimensión que descubrió Einstein.

Actualmente, la física estudia el vacío cuántico en la *Teoría cuántica de campos*, en la que el llamado *vacío cuántico* es "el estado del espacio con la menor energía posible". Generalmente no contiene partículas físicas. La expresión *energía del punto cero* es usada ocasionalmente como sinónimo para el vacío cuántico de un determinado campo cuántico. De acuerdo a lo que se entiende actualmente por vacío cuántico o *estado de vacío*, este no es un simple espacio vacío. Es un error pensar en cualquier vacío físico como un absoluto espacio vacío. De acuerdo con

---

<sup>24</sup> Davies, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 13

<sup>25</sup> Kaku, Michio. *Op. Cit.*, Pág. 69

la mecánica cuántica, el vacío cuántico no está verdaderamente vacío sino que contiene ondas electromagnéticas fluctuantes y partículas en constante movimiento. La ciencia actual, sólo confirma lo que los científicos de siglos pasados habían vislumbrado ya: la existencia de campos de energía en el espacio vacío.

Quizá aquí cabría abrir un paréntesis y hacer una distinción entre el *espacio real* y el *espacio imaginario*<sup>26</sup>. El primero es el que estudia la ciencia, específicamente la física y la geometría, y el segundo es el que inquieta al arte. El espacio real es infinito, teniendo los mismos límites que el universo de las cosas, es el espacio de los cuerpos. Este comprende el espacio como continente universal de los cuerpos físicos cuyas propiedades son el ser homogéneo (partes indiscernibles), isotrópico (tener todas las direcciones las mismas propiedades), continuo, ilimitado, tridimensional, homoloidal (fractal). Por otro lado, el espacio imaginario es el que se extiende más allá de las cosas actuales, el que se piensa conteniendo otras cosas posibles. Es potencialmente infinito, es identificado con el vacío puro. Esta diferenciación marca la pauta para poder comprender cómo entiende el espacio el arte y la ciencia. Las teorías desarrolladas por ésta última ofrecen un marco conceptual importante para la presente investigación en tanto que la ciencia reconoce la presencia de fuerzas en el espacio vacío y las explica a través de su propio sistema de pensamiento, el de la comprobación de los hechos, cosa que no sobra si partimos de la motivación de esta tesis: la inquietud que despierta en mí el estar ante el espacio físico construido y vacío, y a la que la ciencia puede dar respuesta si nos sujetamos a dichas teorías surgidas en diferentes momentos de la historia.

### **1.1.3 El Espacio en la Filosofía**

El fenómeno del espacio también ha sido estudiado o analizado por la filosofía y será revisada de manera general en esta tesis, nuevamente partiendo de que la filosofía es otra forma de conocimiento del mundo distinta al arte y a la ciencia, que aborda el mismo problema, pero desde su propio sistema pensamiento. La filosofía, “el amor por la sabiduría”, tiene distintas acepciones dadas por diversos filósofos, pretende

---

<sup>26</sup> Leshan Lawrence. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Pag. 33

ofrecer respuesta a cuestiones de tipo general y según Read, “es un saber crítico que cuestiona los fundamentos de todo lo que analiza; que emplea para sus reflexiones las contribuciones y datos proporcionados por el arte y la ciencia”.

Se realizará una revisión de diferentes momentos de la historia, de los conceptos y posturas que con respecto al espacio se han establecido. Empezaré por citar a los griegos y su filosofía griega, la que se ocupó, entre otras cosas, también de reflexionar sobre el espacio. Para Platón (428 - 347 a. C.), existen tres géneros del ser: el de las ideas; el de las cosas sensibles y “el que es eterno e indestructible, constituye el habitáculo de todas las cosas creadas, es aprehendido por una razón espuria y apenas real: el espacio”<sup>27</sup>. Platón consideraba al espacio como el *receptáculo puro que es un continuo*, sin cualidades, y como habitáculo es inteligible, es decir, puede entenderse a través de la razón, pero no es sensible.

Por otro lado, Aristóteles (384-322 a.C.), sostenía que el espacio no puede ser mero receptáculo vacío, e impulsa la idea de *lugar*. Los Estoicos, lo consideran como un *continuum* dentro del que existen posiciones y ordenes de los cuerpos. Tales posiciones engendran lugares.

Demócrito (460-370 a.C.) llamó al espacio indistintamente como vacío, nada o infinito, y Teofrasto lo concibe como algo definido mediante la oposición y orden de los cuerpos. Esta concepción es similar a la que varios siglos después, desarrollaría Leibniz y los racionalistas del espacio (teoría racionalista).

Combinaciones de las doctrinas platónica, estoica y aristotélica, se encuentran en autores como Siriano y Damascio, para quienes el espacio es una especie de “matriz en la que se halla la posibilidad de diversas posiciones y relaciones de los cuerpos”.

En la Edad Media, los escolásticos, asumen la postura de Aristóteles y plantean al espacio como la dependencia o independencia del espacio respecto a los cuerpos, y sostienen la noción de *lugar*. Describen tres nociones de espacio. “Locus: el lugar Aristotélico, Situs, disposición de las partes en su lugar y Spatium, distancia entre dos puntos”<sup>28</sup>.

La filosofía del Renacimiento, se caracterizó por los trabajos de Francis Bacon,

---

27 Mora, Ferrater. *Diccionario de Filosofía*.

28 *Idem*.

Nicolás de Cusa y Nicolás Maquiavelo y por un interés en el platonismo, pero la idea de un vacío total, según Laura Benítez, se logrará con Pierre Gassendi, filósofo francés del S.XV, idea que posteriormente será retomada y acentuada para hacer del vacío “un vacío de materia pero no de espíritu (aun cuando atisbos de esto se tiene ya desde el siglo II en los escritos herméticos o incluso desde antes) y finalmente esta será el mismo espíritu de Dios”.<sup>29</sup>

El comienzo de la filosofía moderna suele partir de la obra de René Descartes (1596-1650), quien consideraba a la *extensión* como atributo de todos los objetos sensibles, los cuales son conocidos por características como profundidad y tamaño que implican la extensión y el *estar* en el espacio: “La cosa extensa cuyas propiedades son la continuidad, la exterioridad, la tridimensionalidad, la reversibilidad; la cosa extensa constituye la esencia de los cuerpos...la extensión en que consiste el espacio es transparente, como esta extensión no es sensible, es inteligible”<sup>30</sup>. Contrariamente a lo que se sostenía en la Edad media y se entendía al espacio como el “continente universal de todos los cuerpos físicos” con propiedades específicas como ser homogéneo, isotrópico, homoloidal, ilimitado.

Y es aquí en donde me parece que se vincula la *extensión*, la *res extensa* con la idea Dios, en tanto que una de sus características es ser omnipresente, estar en todos lados, como el espacio, ser autopoiético, y tanto Dios como el espacio no son sensible, sino inteligibles, se aprehenden o se conocen a través de la inteligencia, no de los sentidos, la “res extensa, es conocida a priori con perfecta claridad y distinción, la extensión en que consiste el espacio es transparente. Esta extensión no es sensible, si no inteligible”<sup>31</sup>. Esto no quiere decir que anteriormente hayan estado separadas, por el contrario han estado juntas ambas ideas a lo largo de la historia del hombre. Pero en términos de concepto se asocian ambos pensamientos, teoría que desarrollan y sustentan filósofos posteriores comparando las cualidades de ambas ideas. Por ejemplo, para Spinoza (1632-1677), la substancia extensa es uno de los atributos de

---

29 Benitez Laura y José A. Robles. *El espacio y el infinito en la modernidad*. Pág. 15

30 Ferrater. Op. Cit

31 *Idem*

Dios, quien sostiene que “la extensión es un atributo de Dios, esto es, Dios es cosa extensa”.<sup>32</sup>

Para Descartes, la extensión es el atributo esencial de la materia, no de la sustancia espiritual o pensante, pero el filósofo Henry More, británico contemporáneo del francés, sostiene la extensión de Dios, sin hacerlo material.

La sustancia del espacio es el espíritu divino, tesis que motiva señalando la coincidencia de las propiedades del espacio con los atributos ontológicos formales del absoluto en la teología tradicional, a saber: los de ser uno, simple, eterno, inmóvil, completo, independiente, existente en sí y por sí, incorruptible, necesario, inmenso, no creado, ilimitado, omnipresente, incorpóreo, que todo lo penetra y lo abarca, ser actual, acto puro... inmerso en un espacio infinito el mundo material es vasto pero limitado.<sup>33</sup>

Para Nicolás Malebranche, filósofo y teólogo francés, que vivió entre 1638-1715, los pensamientos que tenemos acerca de Dios son conceptos o modelos ideales. No puede existir la idea de Dios ya que no ha sido generado y carece de modelo, aunque el hombre puede tenerla, a través del espacio: “la idea del espacio sin límites es necesaria, eterna, inmutable, común a todos los espíritus, a los ángeles, al propio Dios”.

El espacio aparece como una realidad substancial, como *cosa en sí misma*. Estas interpretaciones encajaban con las de los filósofos mecánicos, quienes sostenían que hay ciertas propiedades de los cuerpos que son primarias y la extensión es una de ellas, a diferencia de las cualidades secundarias que son percibidas por los sentidos.

En el siglo XVII, Gottfried Leibniz, el filósofo y matemático alemán, sostuvo que el espacio es sólo una colección de relaciones espaciales entre los objetos del mundo: las regiones desocupadas son aquellas que podrían tener objetos en ellas y establecer relaciones espaciales con otros lugares. Para Leibniz, el espacio era una

---

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> Benitez, Laura. *El espacio y el infinito en la modernidad*. Pág. 3

abstracción idealizada de las relaciones entre las entidades individuales o sus posibles localizaciones, por lo que el espacio no sería *continuo* sino *discreto*.

En el siglo XVIII el filósofo alemán Immanuel Kant (Alemania, 1724-1804), desarrolló la teoría en la que el conocimiento sobre el espacio puede ser a la vez *a priori* y *sintético*, es decir, que necesita algún tipo de comparación empírica, experiencial. Según Kant, el conocimiento acerca del espacio es *sintético*, en virtud de que las afirmaciones sobre este no son simplemente verdaderas en virtud del significado de las palabras, sino a partir de la experiencia de este. En su trabajo, Kant rechazó la visión de que el espacio era una sustancia o relación, en cambio, llegó a la conclusión de que el espacio y tiempo no son descubiertos por los humanos por ser características ajenas u objetivas del mundo, sino que son parte de un marco referencial para la organización de las experiencias.

Mucho tiempo después, ya en el siglo XX, para el filósofo Gaston Bachelard, el espacio está en el interior de quien observa, es decir, en la imaginación del sujeto, lo que implica al ser humano no sólo como agente externo que contempla, sino como el medio por cual el espacio existe.

La gran espacialidad está en la imaginación el hombre...la inmensidad es una categoría de la imaginación poética y no sólo una contemplación de los espectáculos grandiosos.<sup>34</sup>

Así, podemos sugerir que el espacio está significado a partir de la idea de que Dios habita el espacio, idea generada a su vez por el sentimiento de angustia y perturbación que sentimos al estar ante el espacio que experimentamos como vacío pero que a su vez, *sentimos* que hay algo en él, algo al que no podemos acceder por medio de los sentidos, sino de nuestra intuición e imaginación.

La presencia de fuerzas en el espacio queda así *evidenciada* en tanto que diversos sistemas de pensamiento las han reconocido. La filosofía le ha llamado receptáculo; la ciencia, *res extensa*, *éter*, *gravitación* o *vacío cuántico*, y el arte lo

---

34 Bachelard, Op. Cit., pág. 237

ha hecho evidente a través del proceso de objetivación de lo subjetivo, a través de las formas del arte, del símbolo artístico, y este, a diferencia del científico, “transmite intuiciones, no referencias, no se apoya en convenciones, sino que motiva y dicta las convenciones”<sup>35</sup>. Sin embargo, esto no quiere decir que lo que pudiéramos entender por inteligencia, en el arte queda de lado, sino que es utilizada de otro modo.

## 1.2 EL ESPACIO COMO OBJETO

En filosofía, un *objeto* es una cosa o un constructo. Todo *objeto* posee propiedades: las cosas poseen propiedades sustanciales y los *constructos* poseen propiedades conceptuales. La distinción entre cosas y constructos es parte del dualismo metodológico, que no implica al dualismo ontológico a menos que se atribuya existencia real a los constructos.

Ontológicamente, una cosa, objeto concreto u objeto material es un individuo sustancial dotado con todas sus propiedades sustanciales, en particular la propiedad de cambiar. El concepto de cosa sintetiza los conceptos filosóficos clásicos de *sustancia* y *forma*. Según el materialismo, el mundo está compuesto exclusivamente por cosas; y ser, existir realmente, es idéntico a ser una cosa (por lo que *no ser* es idéntico a fallar en ser una cosa). Por ejemplo, los átomos, los campos, las moléculas, las células, los sistemas nerviosos, los seres humanos, las máquinas y las sociedades son cosas.<sup>36</sup>

Por otro lado, el espacio es unconstructo en tanto que tiene propiedades conceptuales, es decir, accedemos a él a través del conocimiento y la inteligencia, no por que tenga sustancia. Bajo esta lógica, el espacio es un objeto toda vez que es un constructo con propiedades conceptuales, aunque es curioso que en la actualidad se le adjudiquen calificativos propios de las cosas que poseen propiedades sustanciales, lo cual puede ser un indicativo de lo que significa el espacio para la psique humana que siendo el espacio algo no sustancial, se le adjudiquen estas características y que a través de la historia, se haya intentado aprehenderlo y experimentarlo a través de la arquitectura, la danza o la imagen bidimensional.

<sup>35</sup> Susan K. Langer. “La Danza”, en *Lecturas universitarias. Antología, textos de estética y teoría del arte*, pág. 353

<sup>36</sup> Mario Bunge, *Treatise on basic philosophy. Volume 3. Ontology I: The furniture of the world*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1977, p. 158.



### 1.2.1. El espacio en la arquitectura

En este apartado, se pretende hacer una revisión general de cómo ha sido configurado el espacio en la arquitectura de Occidente. Así como anteriormente abordamos la danza para explicar la relación espacio y arte, ahora me baso en la arquitectura para analizar cómo es configurado el espacio que habitamos, comprendiendo a la Arquitectura "como la expresión espacial más fácilmente reconocible" y como principal modeladora del espacio tridimensional habitable por el hombre, cargada de significación y como instrumento fundamental en el desarrollo de la conciencia; por medio de la cual, el hombre aprehende y hace las primeras representaciones del espacio.

El "acto arquitectónico" entendido como mecanismo plástico es uno de los antecedentes fundamentales en la representación del espacio en el arte occidental; una de sus primeras formas de definición-exploración de dicha dimensión.<sup>37</sup>

La *cueva cobijo*, el orificio formado de manera natural en las rocas, fue habitada, utilizada por la necesidad de cobijarse, "de guarecerse de un mundo agresivo, es el reflejo del retorno al claustro materno. Sin significación, arquitectura muda ni capacidad de transmisión. La caverna viene a ser una necesidad materializada en la propia tierra".<sup>38</sup> Es evidente que no existe una intencionalidad de representar o aprehender el espacio, este ya está dado en y por la roca listo para habitarse. Del mismo modo, surge la *cueva totémica*: Construcciones o excavaciones de naturaleza mágica.

Si bien el *homo sapiens* ya hacía construcciones en el paleolítico inferior, como el caso de *Terra Amata*, Francia (primera cabaña construida en el paleolítico inferior, 300 a 400,000 años a.C.), esta era con fines de cobijo, de guarecerse de las inclemencias del tiempo, para pernoctar y no con fines simbólicos; es decir, construía entendiendo

---

37 H. Read. *Imagen e idea*. Pág 100

38 Pereira, Alonso. *Introducción a la historia de la Arquitectura*.

por construir “dar forma física a un espacio. El espacio es abstracto, la construcción lo concreta. Deliberada conformación del espacio vital... con fines prácticos”. Esto quiere decir que se hizo arquitectura mucho tiempo antes que arte, pero entonces no era la arquitectura como arte plástico, sino como un lugar para cobijarse, para suplir una necesidad básica de supervivencia, era utilitaria, aun no existía la conciencia de relacionarla con lo numinoso. Aquí cabe hacer un paréntesis para describir el *numen* como la fuerza o el poder que habita el espacio. Rudolf Otto la usó para describir al ser supremo sagrado que todas las religiones tienen. Lo *numinoso*, como lo sagrado, lo santo que no puede definirse o mostrarse, solamente suscitarse o sugerirse, que ofrece los caracteres de lo misterioso y superior que inspira terror o reverencia. Lo numinoso como lo sagrado, lo que no se puede tocar.<sup>39</sup>

Posteriormente aparece la *cueva funeraria*. “Casa de los muertos pensada para la eternidad labrada en enormes bloques de piedra y constituye la arquitectura megalítica o de grandes piedras”<sup>40</sup>. La diferencia con estas última, es que aquí ya existe una intención clara, una intervención directa de la mano del hombre en donde éste observa, elige, traslada y amontona, es decir, edifica una construcción, con un fin mágico o religioso, simbólico ante la muerte.

Surge también el Menhir. “Monolito hincado en la tierra. Arquitectura no habitable, pero como símbolo, signo, significación, cargada de capacidad comunicativa”<sup>41</sup> Como mediadores entre el hombre y las fuerzas poderosas del cosmos, “se erigen con una voluntad expresa de eternidad”, pero también como mediadoras entre el hombre y el cosmos, y agrupados forman los *crómlech* (Stonehedge), pero de nuevo aquí, lo importante es la forma, lo que tiene contenida a la deidad es la forma que se puede percibir claramente por los sentidos, la vista, el tacto, el olfato, tiene peso y textura. Lo mismo ocurre con los dólmenes; sepulturas colectivas compuestas por dos monolitos pétreos verticales que sustentan una loza horizontal y cubiertos de tierra. Tenemos a la arquitectura como elemento simbólico.

---

39 Mora Ferrater. Diccionario de filosofía

40 *Ibidem*. Pág. 22

41 *Ibidem*. Pág. 19

En este terreno, el fenómeno de la muerte es un motivo por el cual el hombre empieza a hacer construcciones, a construir cuevas totémicas o bien a erigir los monolitos o conjunto de monolitos, presintiendo lo numinoso, lo inasible, lo inabarcable, lo innombrable, lo intocable e invisible y teniendo un primer *acercamiento* a los dioses. Así a través de la forma, de lo sensible, se construye la idea de dios, de algo que está fuera de nosotros y que nos domina. La muerte como motivo de creación de formas y de contención del espacio y la muerte como generadora del pensamiento mágico, como respuesta a la incertidumbre de lo inevitable.

Cuando viene la división entre magia y religión, una vez que el espacio empezó a experimentarse como una cosa aparte, se logró la creación de una religión trascendental. Lo que diferencia la magia de la religión es la noción de trascendencia, la noción de lo numinoso, lo cual se desarrolló paralelamente a la conciencia de espacio<sup>42</sup>.

De aquí, el establecimiento del espacio como el contenedor de lo numinoso y la capacidad del hombre para aprehenderlo con una forma. De este modo surge el gran desarrollo de la arquitectura funeraria durante el arte megalítico, los dólmenes, tumbas cuya cámara funeraria está formada por bloques en donde el uso de pasillos, acceso limitado, bóvedas falsas, profundidades de 25 metros, como es el caso del Romeral:

...era necesario el desarrollo de la imaginación (la capacidad de retener imágenes) y de una lógica simbólica para elaborar y combinar estas imágenes a fin de que el hombre pudiera concebir y representar el espacio en el nivel intelectual, el espacio abstracto. Ese desarrollo pudo ocurrir sólo gracias a una mayor conciencia de los elementos separados implicados en la creación de símbolos complejos, y de la posición y relación de estos elementos aislados en un espacio concebido separada e intelectualmente.<sup>43</sup>

---

42 Read. *Op. cit.*, Pág. 91

43 Read. *Op. Cit.*, Pág. 84

Tal concepción del espacio tuvo sus primeras manifestaciones en la arquitectura sumeria, con la construcción de sus templos, los *ziggurats*, cuya forma remite a la de la montaña, la cual estaba cargada de significación religiosa, era, según los sumerios, el lugar donde habitaban los dioses.

La montaña, como fenómeno cargado de significación religiosa, y la arquitectura sumeria, fueron un primer intento de unificar las fuerzas del cielo con las de la tierra a través de la representación de la montaña<sup>44</sup>.

De este modo, el hombre de la prehistoria y de las primeras civilizaciones, elaboraban formas en donde la naturaleza era representada, o en donde el pensamiento mágico era encarnado, por medio del cual se trataba de incidir para manipular la naturaleza a su favor. No había idea de *trascendencia* y no existía la conciencia del espacio. Si bien la experiencia del espacio se da en términos psicomotores, en términos de sensación, la idea, la intelectualización del espacio no fue posible durante las primeras etapas de desarrollo humano, basta con ver las obras elaboradas en donde lo importante es la forma, la imagen concreta del objeto que es el mismo dios.

... era necesario el desarrollo de la imaginación y de la lógica simbólica para elaborar y combinar estas imágenes a fin de que el hombre pudiera concebir y representar el espacio en el nivel intelectual, el espacio abstracto.<sup>45</sup>

En el mundo mesopotámico, el desarrollo de la arquitectura alcanzó un gran esplendor con la construcción de ciudades, monumentos, mausoleos, palacios, que son muestra innegable de la preocupación humana por la contención, delimitación del espacio con fines prácticos pero también simbólicos.

---

44 Read, *Op. Cit.*, Pág. 99

45 Read, *Op. Cit.*, Pág. 84

...los templos egipcios y griegos son monolíticos originalmente, estructuras sólidas que ocultan un altar o una imagen del dios, pero que no sugieren lo numinoso, el infinito. Por lo que respecta a la escultura egipcia y griega, también permanece afianzada a la superficie, tratando de conformarse a un plano referencial estrictamente bidimensional.<sup>46</sup>

En el arte de la antigüedad, en la Grecia antigua y en Roma no había una clara intención de contener el espacio. Según los vestigios, la arquitectura de esta época se caracteriza por el empleo de la columna, es adintelada sin uso de bóveda. Los muros son verticales y unidos con piedras, de grandes proporciones en la búsqueda de impresión de estabilidad y gusto por lo colosal. Se construían palacios, viviendas, lugares de culto, lugares públicos (ágoras, coliseos, teatros), es decir, es una arquitectura que se aplica a los grandes conjuntos públicos pero sin desear la aprehensión del espacio, sino de hacerlo habitable y generador de sensaciones distintas al espacio, es decir, basado en la forma.

Posteriormente, la Edad Media (que comprende los estilos del arte bizantino, gótico, románico y paleocristiano) es un momento histórico que estaba dominado por el pensamiento monoteísta, que desembocó en la concepción trascendental de lo divino, “en la desencarnación, la desmaterialización del Dios, la creación de un espíritu y un poder con existencia real pero invisible”<sup>47</sup>; concepción que exigió un importante desarrollo de la conciencia del espacio, particularmente en su modalidad de *lo infinito*, eterno e inmutable, lo que se logró al designar un *lugar* para la divinidad trascendental que es omnipresente y que no se manifiesta a través de los fenómenos naturales (lluvia, fertilidad, o la muerte), sino de símbolos: “de este modo, cual reproducciones del universo, las iglesias aspiraban a comunicar la sublime idea del Espíritu omnipresente, por medio del espacio infinito pero unificado”<sup>48</sup>. Así, se logró la máxima aprehensión del espacio en el diseño y construcción en la cúpula y la bóveda en la arquitectura medieval, pero ese momento fue la culminación de un proceso que implicó miles de años de desarrollo.

---

46 Read, *Op. Cit.*, Pág. 85

47 Read, *Op. Cit.*, Pág. 82

48 P.A. Michelis, *An aesthetic approach to byzantine art*, pag. 116

En los países en los que predominó el barroco las modificaciones se hicieron sentir en las plantas de los edificios, tanto religiosos como civiles y en el movimiento que se imprimió a los elementos constructivos empleando todos los medios posibles, líneas y planos curvos. Se recurrió a fuertes contrastes de clarooscuro, la decoración se hizo violenta y sensual. El barroco concibió al espacio como algo ilimitado y extendido cuya forma no puede proceder sino de la acumulación de sensaciones y de emociones sublimadas.

Posteriormente en la historia, ya en el siglo XIX, dado al contexto social y político de la segunda mitad del siglo, la arquitectura no pudo desarrollarse con originalidad, no obstante que la música, la poesía lírica y la pintura alcanzaron un gran desarrollo. Es necesario revisar la arquitectura de este tiempo en sus concepciones colectivas, ya que esta arquitectura ha inventado un tipo nuevo de ciudad. Es decir, que el interés de los arquitectos estaba puesto en el diseño y experiencia de la ciudad más que de sitios cerrados.

La arquitectura en el siglo XX la determina la complejidad de la vida actual. Aparece y se expande el uso del rascacielos como un signo de acumulación en áreas reducidas. Dentro de la vivienda, tienen importancia las casas de departamentos para habitación conjunta de varias familias, los multifamiliares para las clases bajas con ahorro de espacio. Se desarrollan muchos tipos de edificios públicos como escuelas, hospitales o estadios. Vemos cómo la experiencia espacial es relegada u obviada para dar paso a la aglomeración tanto espacial como visual<sup>49</sup>.

Si bien comenzamos describiendo la arquitectura religiosa y terminamos hablando de la arquitectura urbana, es porque creo que lo que originalmente estaba en la primera, lo podemos sentir en cualquier construcción, independientemente del fin para el que dicha construcción haya sido hecha. Por lo que podemos presumir que las fuerzas que se pretendía relegar al espacio religioso a través de la arquitectura, también se mueven en otros espacios, en otras construcciones donde el espacio ha sido delimitado para el habitar humano, en donde estas fuerzas pueden ser experimentadas por el individuo a través de su sensibilidad y su inteligencia.

---

49 Pereira. *Op. Cit.* Pág. 223

### 1.2.2 Espacio abierto. La gran espacialidad.

*El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez*  
Jules Superville

Hasta aquí se ha hablado del espacio indistintamente, es decir, no se ha diferenciado al espacio abierto -o gran espacialidad-, del cerrado, aquel que ha sido transformado por el hombre, que ha sido construido. Existe una diferencia entre ambos modos de experimentar el espacio. El espacio construido ha sido intervenido por la mano del hombre con el afán de dar orden al caos espacial que le rodea. La gran espacialidad, en cambio, es un espacio que sigue fuera del dominio humano, sigue siendo incomprensible e inaprehensible, dado que esta fuera de su alcance.

Para establecer el contraste entre ambos espacios, el construido y el abierto, abordaremos los conceptos de "adentro-afuera, aquí-allá, como una dualidad en donde uno es inseparable del otro y en cuya dicotomía el hombre divide constantemente su ser, no sabe a cuál pertenece, ni en cuál le corresponde enfocar su mirada, lo cual genera una profunda angustia".<sup>50</sup> Esta dicotomía plantea en el hombre una disyuntiva permanente que representa profundas diferencias y divide al ser.

...mientras que a los espacios abiertos corresponde una mitología variable, el lugar tradicional está tan encerrado en sí mismo que constituye el soporte estable de imágenes arquetípicas universales. Estas imágenes remiten a dos posiciones primordiales evidentes de las que se derivan diferentes esquemas, así como una serie de imágenes casi infinita: adentro-afuera, aquí-allá, abierto-cerrado.<sup>51</sup>

El hombre coloca en el *adentro-aquí* lo que presiente en el *afuera-allá*, en el espacio inabarcable del horizonte o del firmamento, lo traduce en el adentro a través de formas de contención de aquello que física y psíquicamente no puede alcanzar ni comprender. El *adentro-afuera, aquí-allá*, supone no sólo la cuestión física del estar en

---

<sup>50</sup> Leland, Roth. *Entender la arquitectura*. Pág. 67

<sup>51</sup> Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 58

un lugar cubierto o a la intemperie, supone una serie de factores que ponen al sujeto a merced de las fuerzas que se mueven en el *afuera* y que estando en el *adentro* se tienen controladas de alguna manera, o por lo menos, se está fuera de su alcance. Implica al ser enfrentándose, no sólo a los cambios climáticos, sino a lo divino y lo vuelven vulnerable: “La incertidumbre de los límites, matiza la oposición entre *aquí*-*allá*. *Aquí* focaliza el espacio, es un centro, el único centro real que implica al sujeto. El *aquí* niega el *allá*”<sup>52</sup>.

La gran espacialidad, el espacio abierto no ha sido mancillado por el hombre. Es aquello que le recuerda su lugar en el universo, y que no puede poseer sino de manera fragmentada en las diversas construcciones por él diseñadas. Puede ser configurado a través de formas a las que el hombre dota de significado y les da nombre creyendo así que las domina. El espacio abierto es un caos espacial incomprensible, es el universo que abarca todas las cosas: el bosque, el desierto, la tundra, incluyendo a la humanidad. El espacio abierto aún no es un lugar, en tanto que no ha sido permeado por las relaciones humanas y sus consecuencias, por lo menos aparentemente. “El vacío abierto plantea interrogantes”<sup>53</sup> y yo concluiría, el espacio cerrado trata de responderlas.

### **1.2.3 Espacio construido. La espacialidad contenida**

Llegamos al punto medular de esta tesis, el espacio construido. Este es la contraparte de la gran espacialidad e implica el *aquí-adentro* en contraposición del *allá-afuera*; es en donde se *coloca al ser*. Es un espacio que ha sido mediado y dominado por la inteligencia humana, que ha sido generado a partir de la mano del hombre. A partir del espacio abierto, es posible la acción del hombre, en donde es llevada a cabo la acción de *espaciar*:

...espaciar: hacer una roza, desbrozar una tierra baldía. El espaciar aporta el ámbito libre, lo abierto, en pro de un asentamiento y un

---

52 *Idem*. Pag. 60

53 Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 17



habitar del hombre...espaciar es libre donación de lugares en los que aparece un dios... espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar.<sup>54</sup>

Bajo esta lógica, el hombre ha *espaciado* el espacio para ocuparlo y este espaciar lo hace a partir de la fragmentación del espacio por medio de construcciones que le permiten incidir en él, *calarlo* para que se inserte la huella de su acción en él. El espacio construido ha sido intervenido con el fin de dar orden al caos espacial que le rodea y este implica el *aquí-adentro*.

Una construcción, por elemental que sea marca la diferencia entre el *adentro-afuera*, entre el *aquí-allá*, y para hacerla “basta marcar cuatro puntos verticales y encubrirlos horizontalmente”<sup>55</sup>. El hombre, marca así una territorialidad dotando de un significado al universo que está encerrando. “La unión del hombre y del espacio es el fundamento del territorio, espacio civilizado de aquel que, mediante su trabajo, se lo apropia creando así un derecho”<sup>56</sup>. Y al hablar de trabajo y de derecho implica ya la relación con el otro, del cual tiene que defenderse en un momento dado, aludiendo a su trabajo para defender la legitimidad de su territorio, es decir, se establecen relaciones y lugares de relación.

El espacio construido y habitado se convierte en un *lugar* de relación y deja de ser espacio abierto. Una vez que se unifica queda aislado de la naturaleza y queda socializado. Sea para edificar una iglesia, una casa o un sitio de reunión, el espacio construido implica la transformación de la nada en algo por medio de materiales duros, que hacen tangible lo intangible, hacen visible lo invisible y lo hacen habitable. Por medio de su obra, el hombre se rescata a sí mismo de la inmensidad, pone a su ser lejos del alcance de la fuerzas externas y lo hace consciente de su capacidad para levantar edificaciones: “depende de causas profundas inscritas en el ser mismo de la construcción, lo que tiene de incomparable la acción de edificar”<sup>57</sup>.

54 Heidegger, Martín. *El arte y el espacio*. Pág. 125

55 *La esencia del arte*. Pág. 54

56 Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 77

57 Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 89

El espacio tridimensional fragmentado a través de la construcción, de la edificación humana, está dotado de significado: desde los pequeños espacios del armario y del cajón que describe Bachelard en *La Poética del espacio*, hasta la catedral como la gran contenedora del espíritu omnipresente, han sido creados con una intención y dotados de significación que se hace presente toda vez que, aún vacíos (especialmente vacíos), hacen evidente la concentración de fuerzas dentro de sus límites. Sea para guardar secretos o para llevar a cabo una actividad ritual, el espacio contenido reserva para sí la unificación del universo, tan grande o tan pequeño como pueda ser, es capaz de contener al espíritu universal, a las fuerzas ocultas, a la gravitación.

El hombre recrea el universo imitando la obra de sus dioses; esas actividades que llamamos arte (y otros quehaceres estéticos aún no considerados como tal), comienzan siendo expresiones de sus creencias y elementos de sus ritos mágicos y sus primeras grandes obras conocidas son el resultado de transformaciones espaciales.<sup>58</sup>

Los espacios arquitectónicos son aquellos que son diseñados para una actividad humana específica, dotándolos de todo cuanto necesite el hombre para llevar a cabo su actividad. Entre estos, se encuentran los que se denominan *espacios restringidos* los cuales se entienden como:

...aquellos espacios aislados del exterior que muestran un mundo particular y concreto al que se accede cruzando los umbrales que separan el exterior del interior, lo real de lo ideal... de este modo nacen los templos, el teatro, el circo, la catedral, la plaza de toros o el estadio de fútbol. Dentro de estas obras de la arquitectura se llevan a cabo manifestaciones rituales... una comprensión del mundo situado más allá (lo mítico) a la que se accede participando en dichos rituales.<sup>59</sup>

---

58 Fernández, ARENAS JOSÉ. *Arte efímero y arte estético*. Pág. 22

59 *Ídem*. Pág. 42

Sin embargo, no sólo los espacios diseñados son capaces de transmitir o de contener las fuerzas del espacio unificado, sino que toda construcción humana, por grande o pequeña que sea, por elemental o sofisticada que pueda parecer, si se usa barro, mármol o madera para su manufactura; toda vez que es construida por una inteligencia, una sensibilidad y una emoción; es una forma que contiene un área, un volumen y un encierro, y *per sé* es un área de influencia que necesariamente aprehenderá el espacio y lo que en él habita. El espacio físico construido vacío se erige así como el contenedor de fuerzas que pueden estar en el espacio abierto, arquitectónico o en el íntimo.

El espacio hueco que encierra estos elementos en el que se realiza esta obra de transmutación apela a una presencia humana y la invita a identificarse con el entorno espacial construido para ella.<sup>60</sup>

De acuerdo con Bachelard, el hombre se deposita a sí mismo en la casa para su seguridad salvaguardándose de las fuerzas que se mueven en la gran espacialidad... el hombre deposita su ser en la cajita: "su esperanza, su amor, su recuerdo... salvándolo del olvido y la perdición que implica el espacio más amplio de la habitación".

### **1.3 LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO**

#### **1.3.1. La percepción del espacio por el sujeto**

Una vez revisado cómo es visto el espacio por las diversas formas de conocimiento del mundo, las cuales reconocen la existencia de *fuerzas* en el mismo, es necesario hablar ahora de cómo es la experiencia del espacio por el sujeto, partiendo de lo biológico, es decir, de lo sensorial dado que "la relación que nos une con el espacio se articula de forma más inmediata sobre exigencias biológicas".<sup>61</sup> Este apartado parece pertinente en tanto que el hombre accede al espacio primero a través de sus sentidos, y es necesario entender cómo es este proceso de acceso que implica no

---

<sup>60</sup> Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 92

<sup>61</sup> Zumthor. *Op. Cit.*, Pág. 15

sólo la visión, sino que sensible y corporalmente implica al individuo casi por completo, y es a partir de las sensaciones que el hombre se hace una idea del espacio.

La sensación de la espacialidad es una experiencia inherente al ser humano, que cualquier persona es capaz de sentir y disfrutar, aun de manera inconsciente: La experiencia del espacio “no es un privilegio, las bases biológicas de la experiencia espacial son atributo de todos, exactamente igual que la experiencia de los colores y los tonos”.<sup>62</sup>

Si bien la experiencia espacial la puede tener cualquier persona, cada quien la vive de forma distinta, dado que esto depende de la capacidad de los órganos y de la psique. Así, es necesario hacer la diferencia entre dos conceptos: el de sensación y percepción. La primera se refiere al contacto que se tiene con los estímulos externos por medio de los sentidos:

Se refiere a ciertas experiencias inmediatas, fundamentales y directas, es decir, se relacionan con la conciencia sobre las cualidades y atributos vinculados con el ambiente físico, que generalmente se producen a partir de estímulos simples, aislados<sup>63</sup>.

Así, el nivel sensorial implica los órganos de los sentidos por medio de los cuales el cuerpo recibe estímulos generados por el ambiente a nivel primario, biológico, sin la intervención de la cultural ni de conocimientos previos. Por otro lado, la percepción:

Se refiere al producto de procesos psicológicos en los que están implicados el significado, las relaciones, el contexto, el juicio, la experiencia pasada y la memoria. Es el resultado de la organización e integración de las sensaciones en una conciencia de los objetos y sucesos ambientales.<sup>64</sup>

---

62 Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. Pág. 207

63 Schiffman Harvey. *La percepción sensorial*. Pág. 22

64 *Idem*. Pág. 23

Es decir, mientras que la sensación es un proceso primario de recepción de información procedente del ambiente a través de los órganos de los sentidos, la percepción es un proceso más complejo de interpretación de estas informaciones que implica a la persona y su bagaje cultural, social, de conocimientos previos, etc. “La percepción es el proceso que impone un orden coherente al revoltijo de imágenes recibidas por los sentidos. A ver, aprendemos, a darle una adecuada disposición a lo que vemos”. (Gestalt)<sup>65</sup>

De este modo, la sensación y la percepción son procesos unificados e inseparables. A través de los sentidos: vista, tacto, olfato, oído, gusto, *kinestésico* y el del equilibrio; el hombre recibe los estímulos del ambiente y los mezcla con sus conocimientos y experiencia previa, su cultura y sus recuerdos e interpreta aquello que captó, generándose una idea del mundo subjetiva y personal. Así, al escuchar el cantar de un ave, el estímulo es recibido, y sabemos, por la experiencia previa, que aquel sonido que escuchamos pertenece a un animal.

El aparato sensorial del hombre, según Edward T. Hall, se pueden dividir en dos categorías<sup>66</sup>:

A) Los sentidos receptores a distancia relacionados con el examen y análisis de objetos a distancia. Tales sentidos son el de la vista, cuyo órgano es el ojo, la audición con el oído y el olfato por medio de la nariz.

B) Los sentidos receptores de intermediación, empleados para examinar lo que está pegado a nuestro cuerpo, tal es el caso del tacto, cuyo órgano es la piel; las mucosas, como el gusto o el sexo; y la kinestesia, que tiene que ver con la posición de las partes del cuerpo, los músculos y el movimiento corporal.

Si bien se ha comentado que el espacio no es un fenómeno sensible sino inteligible, este es percibido a través de los sentidos y en dicho proceso intervienen casi todos. El espacio es tan complejo que es necesario accionar toda la maquinaria sensorial para poder experimentarlo. De este modo, los receptores a distancia, ojo, oído y nariz, así como el tacto y el sentido de kinestesia, aplican para que el sujeto

---

<sup>65</sup> Read, Herbert. *Los orígenes de la forma en el arte*. Pág. 172

<sup>66</sup> Hall, Edward. *La dimensión oculta*. Pág. 57

pueda formarse una idea del espacio: percibiendo la temperatura, las dimensiones, la proxémica, entre otros elementos, el sujeto se hace una idea del mismo. El cuerpo es el gran *dispositivo* entre el mundo y la conciencia, por medio del cual los estímulos son percibidos, codificados y enviados al cerebro.

Dependiendo de las condiciones del medio, en comparación con el oído, la vista puede llegar a percibir estímulos en una distancia de hasta 1.5 km, en tanto que el oído, hasta cosa de 6 metros es eficiente, alzando la voz, 30 metros. Los estímulos que activan el oído y la vista, difieren en velocidad y en cualidad, así como en la cantidad de espacio que pueden sondear<sup>67</sup>.

La función primordial de la visión consiste en registrar el arreglo espacial de los objetos y superficies en el ambiente.

Por lo general, se ve a los objetos como cuerpos sólidos que se encuentran a cierta distancia... es evidente que el patrón de estimulación contenido en el arreglo óptico, transmite información que permite percibir el espacio tridimensional.<sup>68</sup>

A través de la visión, el cerebro percibe la profundidad y la distancia entre los objetos y los cuerpos. Esto es posible gracias a la visión estereoscópica, que puede describirse como un proceso visual que capta la imagen desde dos ángulos ligeramente desfasados (ambos ojos), dichas imágenes se funden en el cerebro como una imagen única tridimensional. "La visión estereoscópica es la que hace que el hombre tenga sentido de la distancia visual o el espacio...existen 13 sistemas de profundidad de la visión"<sup>69</sup>. Estos 13 sistemas son los indicios espaciales monoculares y binoculares: los primeros son aquellos que pueden ser percibidos por un solo ojo y los segundos, utiliza ambos ojos.

Los indicios monoculares son: interposición, perspectiva aérea y lineal, sombra e iluminación, elevación, gradientes de textura, tamaño relativo, percepción pictórica,

67 *Idem*. Pág. 58

68 Schiffman. *Op. Cit.*, Pág. 384

69 J.J. Gibson, citado en Hall. *Op. Cit.*, Pág. 94

paralaje de movimiento, acomodo y aproximación directa. Los binoculares son: convergencia, disparidad binocular, puntos retinianos correspondientes, estereopsia y percepción ciclópea.

Por otro lado, el sistema auditivo sirve para localizar sonidos en el espacio, para lo cual es necesario percibir tanto la dirección como la distancia relativa de los estímulos los cuales están dados por los indicios monoaurales y biaurales. Si bien alguien que escucha con un solo oído es capaz de percibir la dirección de un sonido, esta capacidad aumenta si se utilizan ambos oídos. La información contenida en la estimulación biaural permite a la persona localizar mejor el sonido.<sup>70</sup>

Como se mencionó anteriormente, los sentidos receptores de inmediatez como el tacto o el sentido de cenestesia (sensaciones internas del cuerpo relacionadas con la interiocepción), también intervienen en el proceso de percepción del espacio. “Las palabras alto-bajo, izquierda-derecha, reciben aplicación primaria en la experiencia cenestésica y táctil del espacio”.<sup>71</sup>

La piel es el órgano principal del sentido del tacto y es sensible al calor, detecta el calor radiante y el inducido, puede decirse que es un receptor a distancia y de inmediatez, y el espacio también se hace sentir a través del tacto.<sup>72</sup> El órgano de la piel es excitado por diversos estímulos, y la temperatura es uno de estos factores que hacen posible al sujeto percibir si se encuentra en un lugar amplio o reducido, abierto o cerrado, la proximidad de los objetos, es algo que también lo pone alerta.

En cuanto al sentido de kinestesia, este tiene que ver con la percepción de la posición y el movimiento de las partes del cuerpo en el espacio, es decir, dota de información sobre las posturas que el cuerpo adopta en el espacio. La función de la sensibilidad propioceptiva o postural, cuyo asiento periférico está situado en los músculos y en las articulaciones, es regular el equilibrio y las acciones voluntarias coordinadas necesarias para concretar cualquier desplazamiento del cuerpo. Los propioceptores intervienen en el desarrollo del esquema corporal en la relación con

---

70 Schiffman. *Op. Cit.*, Pág. 122

71 Hall. *Op. Cit.* Pág. 87

72 *Idem.* Pág. 58

el espacio y planifican la acción motora, proporcionando información suficiente sobre el cuerpo y permitiéndole la movilidad completa y ordenada. Suministran la retroactividad que permite al hombre mover su cuerpo; son los órganos fundamentales para la percepción kinestésica del espacio<sup>73</sup>.

Envía información sobre la postura, la ubicación y movimientos del cuerpo en el espacio de las extremidades y otras partes del cuerpo. Dos fuentes de estimulación contribuyen a este sentido, en particular aquellas que corresponden a las articulaciones, la de los músculos y tendones, los mecano-receptores y la inervación de los músculos.<sup>74</sup>

Es indiscutible que el cuerpo entero -y no sólo la visión- tiene que ver con la percepción del espacio, su amplitud o su estrechez, su orden o caos. El cuerpo humano ha sido instrumento de medición, sus formas y sus energías han sido parámetros de construcción del mundo y de las representaciones que el hombre se ha hecho de él.

Nuestra experiencia corporal del espacio implica al mismo tiempo un dinamismo que nos empuja a recorrer su extensión tomando conciencia de ella y una estabilidad que nos permite construir a nuestro alrededor zonas sucesivas hasta los límites de lo desconocido.<sup>75</sup>

Los sentidos llamados de intermediación, cobran así relevancia en la percepción que el hombre se hace del espacio y del mundo; de este modo se combinan con los estímulos de los sentidos receptores a distancia dotando al hombre de información que le permite hacerse de una idea más clara del ambiente y creando lo que T. Hall llama *mundo visual*. “Al desplazarse por el espacio, el hombre cuenta con los mensajes recibidos de su organismo para estabilizar su mundo visual”.<sup>76</sup>

---

73 *Idem*. Pág. 79

74 Schiffman. *Op. Cit.*, Pág. 152

75 Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 22

76 Hall. *Op. Cit.* Pág. 85



De este modo, la percepción del espacio se logra a través de la combinación de los estímulos que recibe el cuerpo a través de todos sus sentidos, es decir, no sólo la vista proporciona información sobre la espacialidad, sino que el organismo completo se pone en marcha para la captación lo más real posible del entorno físico, generando una imagen mental del mismo en donde el hombre lleva a cabo sus actividades, pero a su vez, lo dota de profundos significados, generando impulsos, imaginaciones, sentimientos e imágenes por medio del cual captarlo. “Los arquetipos a que remiten nuestras representaciones del espacio, proceden de nuestra conciencia corporal”<sup>77</sup>.

### **1.3.2 La simbolización del espacio**

En este apartado, se estudiará el proceso de simbolización del espacio, tocando de manera transversal los conceptos de vacío, lugar y no-lugar, en tanto que estas son diferentes modalidades del espacio y cómo es transformado, no sólo en términos de geometría o arquitectura, sino en términos de significación, valoración y de relaciones. Es así como se hace una taxonomía del espacio.

Para Ernst Cassirer, “la aprehensión del espacio es un acto de creación simbólica y de transformación del espíritu”, por lo que desde el momento en que se desea una aprehensión del espacio y en el momento en que se lleva a cabo esta aprehensión, estamos haciendo ya un acto de simbolización, le estamos confiriendo un significado con implicaciones espirituales, tal vez de manera consciente o inconsciente e independientemente de los objetivos para los que está siendo aprehendido el espacio.

Hasta aquí se ha hablado del *espacio* y el *vacío* de manera indiferenciada, lo cual lleva a pensar si ambos conceptos significan lo mismo. Si, por ejemplo, el espacio que percibimos al observar el firmamento o el horizonte se puede considerar como un *vacío*. Hay que decir que el vacío como tal no existe, aunque en este momento no se hará referencia a las estructuras físicas del mismo, es decir, no hablaremos del espacio en términos científicos, sino en términos de significado, independientemente si en él hay fuerzas electromagnéticas o partículas en movimiento. Científicamente, de acuerdo con la definición de la Sociedad Estadounidense del Vacío (AVS), el término

---

<sup>77</sup> Zumthor, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 18

se refiere a cierto espacio lleno con gases a una presión total menor que la presión atmosférica, por lo que el grado de vacío se incrementa en relación directa con la disminución de presión del gas residual. Es decir, que mientras menos presión exista en determinado espacio, el vacío será mayor. Entonces, en términos científicos el vacío es posible, pero los espacios a los que nos referimos en esta tesis no tienen que ver con la vaciedad por falta de presión atmosférica, sino que los considero vacíos porque aparentemente no contienen materia sensible.

Generalmente se aplican ambos términos para referirse a lo mismo, sin embargo, a partir de lo hasta aquí expuesto, podríamos hablar de alguna diferencia: desde mi particular punto de vista, lo que llamamos espacio implica la apertura, es el *allá*, el *afuera*, es decir, el espacio se asocia con lo que observamos y percibimos estando *afuera*, que genera el miedo más profundo; en cambio, el vacío es el *aquí*, el *adentro*, lo cerrado. El vacío se asocia a los espacios contenidos descritos anteriormente: un vacío es un espacio contenido, construido pero carente de materia, un vacío físico, por lo menos en apariencia. Lo sentimos cuando estamos *dentro* y esta geométricamente controlado, medido.

En términos de percepción, si bien es cierto que ésta depende del bagaje cultural de cada sujeto, ambos espacios no despiertan las mismas reacciones en quien observa, por la propia naturaleza de cada uno estos. “No se pueden vivir de la misma manera los calificativos que corresponden a lo dentro y a lo de afuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano”.<sup>78</sup>

Sin embargo, me atrevería a decir que si bien esto es verdad, también es cierto que el vacío contiene las mismas energías que el espacio, pero aquí están concentradas y por lo tanto también pueden ser sentidas por la sensibilidad del sujeto.

Para analizar este proceso de significación o simbolización del espacio, recurriré a la idea de Martin Heidegger sobre *espaciar* y las ciudades son un ejemplo claro del *espaciar*, de la intervención humana en el espacio para el habitar del hombre y de la creación de significados. No es objetivo de esta tesis definir el término *ciudad*, ya que son demasiados y muy variados los conceptos que de ésta existen, por

---

<sup>78</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Pág. 254

ejemplo Aristóteles la definía desde la política como *la ciudad es un cierto número de ciudadanos*. Para Alfonso el Sabio: *todo aquel lugar que es cerrado de los muros con los arrabales y los edificios que se tiene con ellos (ciudad medieval)*. Sin embargo, aquí trataremos de ajustarnos a los conceptos que en la actualidad se manejan de la ciudad y lo urbano.

El concepto de *ciudad* suele referirse exclusivamente a una realidad material, y lo *urbano* se refiere a la acción de la sociedad en lo general y de los individuos en lo particular, sobre este soporte. A pesar de esta dicotomía entre la ciudad y lo urbano, autores como Henri Lefebvre, en su necesidad de distinguir entre sociedad y su producto proponen un uso reducido del concepto de ciudad como “realidad presente, inmediata, dato práctico sensible arquitectónico, y, por otra parte lo urbano, realidad social compuesta por relaciones a concebir o reconstruir por el pensamiento”.<sup>79</sup>

Existen distintas maneras de dividir el espacio de la ciudad para su estudio, pero la organización más general es aquella que lo divide en: espacio público y espacio privado: “...el contraste entre lo particular y lo universal, entre lo individual y lo colectivo, es uno de los puntos principales desde los cuales se estudia la ciudad”.<sup>80</sup> El espacio urbano surge como lugar de encuentro, como lugar para poner en común los intereses de los hombres, es decir, “con una cierta vocación hacia lo público, en su transcurrir cotidiano éste se construye básicamente por la dialéctica entre lo privado y lo público”.<sup>81</sup>

Tradicionalmente el espacio público ha sido concebido como el lugar donde cualquier persona tiene el derecho de circular, en oposición a los espacios privados, donde el paso es restringido. Es aquel espacio de propiedad pública, dominio y uso público. Es el lugar al que cualquier ciudadano tiene acceso, que está vigente como espacio social de relaciones, en donde hay experiencias, trazas y huellas del paso humano, de su actividad e interactividad. Las calles, puentes, transporte público, edificios gubernamentales, plazas, mercados y parques, entre otros, constituyen este espacio público, que en ocasiones también suele ser olvidado o relegado a lugares de paso, que caen casi en el desuso; entendiendo al des-uso como la deshabitación, olvido o abandono de una cosa.

<sup>79</sup> Lefebvre, Henri. *El Derecho a la Ciudad*, Pág. 68.

<sup>80</sup> Rossi Aldo. citado en *Conceptualización del espacio público*, web

<sup>81</sup> Sánchez, Ventura Noé. Tesis: *La apreciación simbólica del entorno material urbano*. Pág. 41

En la ciudad, al ser esta una construcción humana, el espacio es convertido en un lugar o lugares de relaciones y de actividad, en donde se lleva a cabo la vida del hombre, su cotidianidad, sus relaciones, su historia, la construcción de cultura, ciencia, política o arte. “El lugar no se encuentra en un espacio dado de antemano... Este se despliega por vez primera a partir de que los lugares de una comarca se den a valer”.<sup>82</sup>

Y se dan a valer a partir de su uso y de las relaciones humanas que en ellos se desarrollen. Estos *lugares* son *espacios* de relación social: en tanto que esta relación es posible, el lugar es creado. La ciudad surge como un conjunto de lugares. Aquí el espacio “es fragmentado, pulverizado por la propiedad privada”<sup>83</sup> y cada país, cada ciudad, cada delegación, cada colonia, cada casa es distinta a otra, en el fondo no hay dos iguales, son lugares distintos.

Bajo esta lógica, dentro de la división del espacio público y privado de las ciudades, existen diversos lugares para la actividad humana: para la educación, el trabajo o el ocio, el deporte, trámites gubernamentales, entre otros; pero también hay lugares que Marc Augé denomina como no-lugares, los cuales:

...dejan de ser lugares y pasan a ser no-lugares en tanto que: si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como relacional ni como histórico, definirá un no lugar<sup>84</sup>.

Son lugares de paso, poco identitarios, que no representan arraigo para los hombres. Augé pone el ejemplo de un aeropuerto o un supermercado, en donde en la era de la sobremodernidad, los individuos cada vez se relacionan menos, y estos lugares, contruidos para el habitar humano, se reducen a lugares de paso en donde no se establecen relaciones, o bien, éstas son mínimas y superficiales.

82 Heidegger, Martín. *Espacio y arte*. Pág. 131

83 Lefebvre habla aquí de las contradicciones del espacio en el sistema capitalista, el espacio en donde se opera la reproducción de las relaciones de producción capitalista. Una de estas contradicciones es por un lado la de transformar el espacio a una escala planetaria y por otro, en donde el espacio es fragmentado para ser comprado y vendido. LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Pág. 224

84 Augé Marc. *Los no-lugares*. Pag. 81

Por otro lado, el arquitecto Ignasi De Solá ha desarrollado el concepto *terrain-vague*, para referirse a espacios en des-uso, abandonados, carentes de actividad humana pero que en algún momento la tuvieron; que cuentan con infraestructura, es decir, aunque conservan su estructura, la construcción física, la actividad humana se ha desplazado a otros lugares, las relaciones que en ellos se llevaban a cabo, se han desdibujado. Son lugares en cuanto a construcción, *vacíos por tanto como ausencia*, la ausencia de actividad humana, no necesariamente de materia.

... la relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa, es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los "*terrain vague*" de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío por tanto como ausencia, pero también como encuentro, como espacio de lo posible, como expectación.<sup>85</sup>

Entonces, el vacío no sólo es aquel espacio carente de materia, sino que está vacío porque no hay quien lo habite, que incida en él y establezca relaciones con y en este espacio. Se experimenta como vacío por la ausencia humana.

A manera de conclusión, sirva el ejemplo de las ciudades, de los lugares, los *no-lugares* y los *terrain-vague*, para analizar el fenómeno del espacio como lugar de relaciones, es decir, desde esta lógica, el espacio como tal no existe, no como contenedor, sino que es y existe en tanto que las relaciones se llevan a cabo y a partir de aquí surge el espacio como lugar de relación, a partir del *espaciar para el habitar* se generan las relaciones humanas que darán como resultado el espacio habitable, es decir, el lugar para que se lleve a cabo la vida humana. El *espacio abstracto* es *espaciado* a través de la mano humana para su habitar, convirtiéndolo en un *lugar*. Si lo deja de habitar, usar o relacionarse en él, entonces se convierte en un vacío sin sentido.

Como hemos podido ver a lo largo del capítulo, no existe una noción única del espacio, ya que los tres sistemas de pensamiento que revisamos lo abordan y lo

---

<sup>85</sup> De Solá, Ignasi *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*. Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1996. [www.urbanoperu.com/node/443](http://www.urbanoperu.com/node/443)

explican desde su sistema de pensamiento. Sin embargo, es claro, y en esto coinciden las tres áreas, que el espacio vacío genera una energía que es percibida o sentida por el hombre. En lo personal, me inclino por la experiencia mística del espacio, es decir, me gusta pensar que la fuerza que siento al estar frente al espacio físico construido vacío es una manifestación divina, ajena y superior a mí, y que me impulsa y me obliga a desear su configuración a través de la obra plástica, en este caso, a través de la fotografía.

## CAPÍTULO 2. ARTE Y CONFIGURACIÓN

### 2.1 CONCEPTOS GENERALES

#### 2.1.1. Representación y configuración

Para comenzar este capítulo, es necesario sentar algunas bases sobre el término **configuración**, entendiéndola, en términos generales, como la conformación de nuevas realidades a través de la obra de arte, con el fin de establecer el significado al que nos vamos a ajustar en la investigación, pero considero pertinente partir del concepto *representación* ya que este es el que ha regido la producción artística. En términos generales, podemos asumir que la representación o el acto de representar, implica “poner una cosa en lugar de otra, y que esta otra cosa inviste, a los ojos de quien mira, los poderes de aquello que representa, de ahí su poder”<sup>86</sup>. Y a propósito de la imagen sensible e icónica, que puede ser de 2 o 3 dimensiones, ésta representa algo que no está presente adoptando sus formas, a manera de calco, “y lo que la hace tan poderosa, son esos poderes que ella no tiene pero que aparenta tener porque quien la mira los puede ver o adivinar a partir de lo que ve”<sup>87</sup>. Por medio de la forma, la imagen simula aquello que representa y por ende, simula tener sus poderes. La imagen es un signo, una entidad sensible que representa otra que está ausente. “Las imágenes son signos y por lo tanto, representaciones que remiten a otra cosa, que se refieren a algo”<sup>88</sup>. Una imagen es la representación de algo, entonces la imagen no es el objeto representado, sino algo que se le asemeja y remite a este de manera meramente formal, es decir, por medio de la forma, o inteligiblemente, es decir, para entenderlos hace falta un proceso de abstracción para reconocer los aspectos que solo pueden captarse con la inteligencia.

Por otra parte, representar, según César González Ochoa<sup>89</sup>, es el “proceso por medio del cual se instituye un representante que, en un cierto contexto, ocupa el

<sup>86</sup> Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen*. Pag. 106

<sup>87</sup> *Ídem*,

<sup>88</sup> *Ídem*. Pág. 107

<sup>89</sup> González Ochoa, Cesar, *Apuntes Acerca de la Representación*. P

lugar de lo que representa". Esto es que cada representación, cada imagen, cada cosa que está en *lugar de otra*, funciona según el contexto en el que es leído o interpretado.

El signo se divide en dos: el signo icónico y el signo convencional. El signo simbólico icónico "se parece a la cosa sin ser la cosa. No es arbitrario, sino que está motivado por una identidad de proporción o forma. La imagen-icóno nos inspira placer, tiene un valor artístico".<sup>90</sup> Esto es que el signo icónico, guarda semejanza con aquello que representa, concepto por demás complicado si entendemos que la semejanza jugó un importante papel en la construcción del conocimiento en Occidente<sup>91</sup> y que esta se da de distintas maneras. "La semejanza significa algo en la medida en que tiene semejanza con lo que indica, es decir, una similitud"<sup>92</sup> por ejemplo: si se desea representar una casa, el signo que generemos deberá contener los elementos básicos perceptibles o sensibles, las formas básicas que a los ojos de alguien, hagan de la casa una casa. Esto también tiene que ver con las formas de las casas del lugar en donde surja el símbolo, es decir del contexto socio-cultural, histórico. En este sentido podemos decir que el hombre es una representación icónica del Dios Creador que *lo creó a imagen y semejanza suya*, pero también nos dotó de la capacidad de crear:

...con esa doctrina de la capacidad de semejanza en lo pensable, el rabino helenista preparó el terreno para la teología cristiana, en donde todo lo corporal es solo imagen (bild) en el sentido de semejanza.<sup>93</sup>

Según Alfonso Pereira, el símbolo suple la carencia de lo que no está, "el símbolo suple la ausencia de lo que simboliza". Emerge entonces la ausencia como elemento importante, entendiéndola como la circunstancia de no existir algo o alguien, "la falta de cierta cosa, ausencia como no-ser... una imagen o fantasma de la masa

---

90 R. Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Pag.

91 Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. pág. 26

92 *Ídem*, pág. 37

93 Kurh Bauch citado por Zamora. Pág. 114



corpórea y una aspiración a la existencia".<sup>94</sup> Aquí, por medio de la imagen simbólica se busca dar esta existencia a lo que intuimos, al "gran espíritu", a aquello que no vemos pero que *creemos* que existe y deseamos *mirar*. A través de la imagen simbólica, se desea hacer presente lo que se encuentra ausente. A partir de la *ausencia* la imagen simbólica surge y juega un papel de intermediario entre el hombre y el mundo concreto que lo rodea, con lo terrenal que escapa a su control o dominio, "las imágenes responden a necesidades simbólicas, establecen la mediación entre el hombre y el mundo."<sup>95</sup> En términos prácticos, el símbolo hace presente algo, algún objeto, algo que está en el mundo pero no está ante nosotros; pero también por medio de él, el hombre aprehende lo que cree que existe, que sabe o cree que está *en o aquí* pero que no ve; a través del símbolo le damos cuerpo a lo incorpóreo. La imagen simbólica es el vínculo entre lo numinoso, lo trascendental y el hombre; es decir, no sólo establece un vínculo con lo terreno, sino también con lo superior o divino, el cual, una vez materializado, se hace visible y presente por medio del acto de la representación o configuración. Aquí vale la pena regresar un poco al concepto de semejanza, en el sentido de que:

La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo para que esta forma salga a su vez a la luz es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad.<sup>96</sup>

El hombre hace signos o símbolos por semejanza, es decir, con algún grado de similitud de la imagen realizada con aquello que desea representar. De este modo es posible poseer el mundo concreto pero también lo numinoso a través de su configuración, de acercar al hombre aquello que se encuentra lejos y que sólo puede tocar con la mirada o con el pensamiento. Fernando Zamora dice que "una cosa se convierte en imagen de otra en virtud de una relación de similitud entre ellas, la cual es establecida intencionalmente por alguien".

<sup>94</sup> Abagnano Nicola. *Diccionario de filosofía*

<sup>95</sup> González Ochoa, *Apuntes acerca de la representación* Pág. 32

<sup>96</sup> Foucault. *Op. Cit.* pág. 35

Según González Ochoa, la imagen simbólica, ha servido como representante, entre otras cosas, de lo religioso, como elemento que permite el acceso a lo sagrado y como manifestación de lo divino. Así, y retomando el tema del espacio, al ser fragmentado por medio del *espaciar*, al ser delimitado y dotado de una significación, se convierte en un intermediario entre lo divino y lo humano, entre el mundo y el hombre. El espacio al estar contenido, al estar limitado, se convierte en una imagen simbólica que genera sensaciones, que sugiere o evidencia presencias, que pone de manifiesto la *materia* que se mueve dentro de él, la materia que habita el espacio vacío se hace evidente a través de la forma que lo contiene o que lo rodea, se establece una relación estética (que apela a lo sensible) de la imagen con el mundo. El signo y el símbolo son maneras de presentar la múltiple realidad, las múltiples vivencias, y no sólo de representarlas.<sup>97</sup> Así, podemos concluir que la representación implica el acto de hacer presente lo que se encuentra ausente y se lleva a cabo por medio de signos o símbolos, simulando sus formas.

Aquí cabe introducir el concepto de *configuración* en base a las ideas de Paul Ricoeur<sup>98</sup> acerca de la *triple mimesis*. Si bien la tesis de Ricoeur está dada en torno al tiempo y la narración literaria, parece pertinente tender el puente hacia las artes en general, y hacia la fotografía en particular. Y retomando el término *texto*, en donde, según Mauricio Beuchot, “un texto es lo que es susceptible de ser textualizado”. Los textos pueden ir más allá de las palabras, pueden ser *extralingüísticos*, *hiperfrásticos*, es decir, mayores que una frase, más allá de la lingüística. Ricoeur, también define al texto: “...paso del nombre texto al escrito, al diálogo, a la acción significativa”. Bajo esta lógica, entenderemos a la imagen sensible, en este caso a la imagen fotográfica, configurada como un texto susceptible de ser leído e interpretado.

El arte en su hacer, a través la configuración, crea nuevas realidades dadas a la conciencia, no representa, *presenta*, *configura* a través de la “triple mimesis: mimesis I, prefiguración; mimesis II, configuración y mimesis III, refiguración”; donde la mimesis II es la mediación entre la I y la III: “...seguimos pues el paso de un tiempo prefigurado a

---

97 Zamora. *Op. Cit.*, pág. 273

98 Ricoeur Paul, *Tiempo y narración*. Pag. 128

otro refigurado por mediación de un configurado<sup>99</sup>, en donde el tiempo prefigurado es primero, a partir del cual se tomarán los elementos para elaborar la configuración, la obra en sí que contendrá dichos elementos ordenados de tal modo que configuren una nueva manera de ver y al final vendrá la refiguración, la construcción de la obra por el espectador.

El tiempo configurado es la construcción de la trama:

en donde ésta desempeña ya su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y la postcomprensión del orden de la acción y sus rasgos temporales... La trama es mediadora porque media entre incidentes individuales y una historia... extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos...<sup>100</sup>.

A propósito de la artes visuales, el artista construye la trama, organiza los elementos de la realidad observada y elegida, y los organiza en una totalidad inteligible: "la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión, la configuración... se extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o incidentes individuales... transforma estos acontecimientos en una historia..."<sup>101</sup>. El artista visual, construye esta trama con los diferentes elementos plásticos, su composición y su relación entre ellos. Hablar de configuración indica que se adapta una visión estructural de los elementos de la imagen, en donde cada elemento no tiene valor en sí mismo, sólo es válido en la medida en que está integrado al sistema de fuerzas de las figuras, es decir, más por diferencia y relatividad que por su esencia individual; lo que le permite al artista hacer visible lo que de la realidad quiere hacer visible, elaborando una nueva manera de mirar esta realidad, la cual, a su vez, está construida a partir de lo dado en la mimesis I, es decir, la prefiguración, lo que sabemos del tema:

---

99 *Ídem.* Pág. 129

100 *Ídem.* Pág. 131

101 *Ídem.* Pág. 130

...la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano, su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta pre-comprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y con ella la mimética textual y literaria.<sup>102</sup>

La *reconfiguración*, es lo que la obra de arte nos dice en la nueva realidad, en donde “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida”. Es decir, la obra de arte, tendrá su cumplimiento final una vez que es leída por el espectador.

... si el acto de lectura puede considerarse como el vector de la aptitud de la trama para *modelizar* la experiencia, es porque recobra y concluye el acto configurante, del que se ha subrayado también el parentesco con el juicio que “comprende” –que “toma juntos”- lo diverso de la acción en la unidad de la trama.<sup>103</sup>

Así, Ricoeur plantea la construcción de la obra literaria describiendo la triple mimesis, en la cual, el artista plantea situaciones hipotéticas, las mismas que tendrán su referente en los acontecimientos o incidentes individuales, y las ordena a través de la construcción de la trama, la cual será comprendida por el lector.

Por otro lado, pero dentro de la misma lógica de construcción y lectura de la obra de arte planteada en la triple mimesis, en el método fenomenológico explicado por Julio Chávez, en su ensayo: *Arte fenomenología y humanismo*,<sup>104</sup> explica la conformación de nuevas realidades a través de la obra plástica, en su caso la pintura, pero que aquí estamos tendiendo el puente hacia todas las artes:

...la conformación de una obra plástica lleva consigo la construcción de una realidad que las más de las veces se obtiene de la vivencia profunda del

---

102 *Ídem*, pág. 129

103 Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Pág. 147

104 Chávez Guerrero, Julio. Ensayo: *Arte fenomenología y humanismo*, en *Arte y diseño, experiencia, creación y método*. Pág. 200

artista con respecto a los elementos plásticos que maneja, para dar forma al encuentro de esencias en los materiales que al ser reunidos en un objeto constituyen una nueva realidad.

A partir de los materiales se construye una nueva realidad, y no sólo de los materiales tangibles, sino de todos aquellos que intervienen en la configuración, los que están en la prefiguración, lo que se sabe sobre el tema, y los que están en la reconfiguración, en la construcción de la obra por el espectador.

En base a la idea de la triple mimesis, retomo el concepto de *semejanza*, de lo que guarda relación de parecido, entre lo que está *allá-afuera* y lo que está *aquí-adentro* configurado por medio de una construcción. Aunque aparentemente no vemos nada en el *adentro*, intuimos que hay algo que se parece a lo que está *afuera*. El espacio físico construido vacío, al crear un *aquí*, establece la configuración física sensible y fenomenológica de lo que está *allá*. Es la configuración de algo, en este caso podemos suponer, de lo numinoso, de las diferentes fuerzas que se mueven en el espacio abierto y que de igual modo se reproducen en el espacio contenido. Hay una similitud entre la gran espacialidad y el espacio contenido, en ambos habita la misma entidad, lo numinoso, lo trascendente, que se presenta a la conciencia del sujeto quien a su vez enviste esta espacialidad con formas y significados, es decir, hace la reconfiguración. En este sentido, podemos decir que la aprehensión del espacio por medio de la arquitectura, la pintura o la fotografía, o sea, a partir de la obra plástica configurada, no es ya una *representación* en el sentido tradicional del término, aún si guarda semejanza formal con aquello que representa, sino que configura una nueva forma de realidad del espacio a partir de la obra dada, configurada en la trama, y sentada sobre la base de lo preestablecido, con características de semejanza, de parecido. Fernando Zamora, al respecto habla sobre los límites de la representación: "... hay imágenes que no representan, sino que presentan las cosas, que no valen como signos sino sobre todo como presencias: hay imágenes que son cosas, cosas vivas".<sup>105</sup> En este sentido, podemos decir que al pararnos debajo de la cúpula de

---

105 Zamora, Fernando pág. 111

la catedral gótica, en *Notre Dame*, no vemos la representación de Dios, estamos ante Dios mismo; cuando vemos *Campo de maíz con cuervos*, no estamos ante la representación de una escena rural, estamos ante la configuración hecha desde la perspectiva del artista, y la interpretación hecha por nosotros; los paisajes de Ansel Adams, en los que se sugiere la fragmentación del espacio abierto a partir de formas rocosas. Reitero que esto tiene que ver con quién mira, el bagaje cultural y la reconfiguración que pueda hacer de la obra.

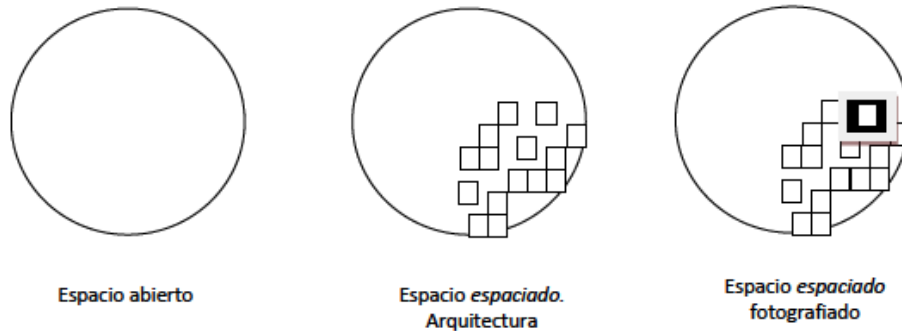


Vincent Van Gogh. *Campo de maíz con cuervos* (1890)



Ansel Adams. *Mount Williamson Sierra Nevada from Manzanar CA*, (1944)

La fotografía es indudablemente una *configuración* de la realidad sensible (tema que desarrollaremos más adelante), por lo que en este proyecto, estamos ante una doble configuración: la aprehensión que *per se* implica el acto arquitectónico, la delimitación del espacio con límites físicos y con la materia que ahí habita, haciéndola perceptible (evidente) a través de la forma que acerca al hombre con la gran espacialidad. El espacio *espaciado, calado*, se convierte en un vínculo, lugar de relación entre Dios y el ser humano. Hace presente lo que está ausente. Esto, digamos en un primer nivel de configuración. En segundo término, está la configuración bidimensional fotográfica que pretende evidenciar o sugerir la presencia de materia, dada en estos espacios delimitados. Es decir, está el espacio dado, abstracto, abierto; el hombre lo *espacia* y lo habita o lo usa, lo hace habitable; la fotografía lo retoma y lo evidencia a través de la imagen bidimensional y de las diferentes de formas de configuración:



De este modo, hemos revisado conceptos importantes para la comprender mejor la configuración del espacio vacío en la bidimensionalidad del plano, a partir de lo tridimensional.

### 2.1.2. La imagen visual

Aquí, analizaremos la imagen sensible visual que establece Fernando Zamora, aquella que podemos ver, en la que la mirada se puede fijar, “lo que la mirada descubre de un punto dado en el espacio”. Las imágenes visuales son sensibles, pero no todas las imágenes sensibles son visuales, ya que estas también pueden ser olfativas, táctiles o auditivas y son imágenes en tanto que implican formas, son percibidas a partir de sus formas, y que a su vez pueden generar imágenes no sensibles o imaginativas.

Así, la imagen sensible visual es la forma que media, que vincula al hombre y al mundo, o al hombre y lo divino. Las cualidades más características del objeto son *extraídas* de este para ser plasmadas, labradas, dibujadas, escenificadas, re-elaboradas en cualquier material, hacerlas evidentes ante los ojos de otros. En este sentido podemos decir que la imagen implica comunidad, es decir, en el sentido platónico de la “mimesis, la cual es producción de imágenes y no de cosas individuales”<sup>106</sup>. Una imagen es producida para hacer presente entre un grupo de personas, una cosa ausente.

---

106 Jiménez, José, *Teoría del arte*. Pág. 69



La imagen visual, como objeto creado, tiene su efecto sólo por su condición de similitud por medio de la cual se pueden identificar las formas del objeto. Sin este precedente, las formas de la nueva configuración no podrían ser reconocidas ni asociadas a otras y la interpretación no sería posible: “Las imágenes visuales guardan una relación de motivación o semejanza con las cosas, ser una imagen de algo es necesariamente parecerse visualmente a algo”.<sup>107</sup>

La *imagen visual* es tal en tanto que tiene límites, en tanto que está encuadrada, recortada y extraída del continuum de la realidad del tiempo-espacio. Al hacer una imagen, el creador pone el acento en aquello que de la realidad le importa, haciendo énfasis en lo que deseamos evidenciar, descontextualizando el contenido de su contexto de origen, aislándolo: extrayéndolo del continuum, “del flujo de la vida, de la movilidad a la inmovilidad, de la vida a la muerte”<sup>108</sup>.

Determinado tipo de imágenes visuales tienen esta característica de la inmovilidad, como es el caso de la fotografía lo cual resulta fundamental para sugerir o evocar ideas o sensaciones. La inmovilidad asemeja a la fotografía a ciertos objetos de la antigüedad que eran usados para representar a los muertos, uno de ellos es el *colossós*, el cual “no es una imagen, es un doble. Lo que define al *colossós* es la fijación, la inmovilidad... sirve para representar al muerto ausente y de ahí la importancia de fijar la imagen”<sup>109</sup>, de ahí la importancia y la necesidad de fotografiar a nuestros seres queridos. Los estamos enviando al futuro, los estamos enviando a la muerte. Nos fotografiamos de niños y jóvenes para que de viejos podamos ver (y otros lo vean) lo que fuimos, y nos seguimos fotografiando, para que nos sigan viendo aun después de muertos. Ya Susan Sontag hacía hincapié en la fijeza de la fotografía y la importancia que tiene para el hombre esta necesidad de fijar, de congelar el momento, de hacerlo inmutable al paso del tiempo para que este no trastoque la circunstancia:

Todas las fotografías son *memento-mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa.

---

107 Zamora, *Op. Cit.*, Pág. 104

108 Debois citado Jiménez. *Op. Cit.*, Pág. 70

109 Jiménez. *Op. Cit.*, Pág. 70

Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotos atestiguan el paso despiadado del tiempo<sup>110</sup>.

Precisamente porque sabemos que vamos a morir, a ir o a dejar de ser, es porque deseamos “sacar” de la continuidad del tiempo ese momento que nos impresiona y nos emociona y deseamos conservarlo *para siempre*. En este sentido, la fotografía está relacionada con otra antigua forma de representación que es el *eidolon*, imagen que era elaborada con la intención de hacer presente lo ausente, o visible lo invisible, pero que tiene que ver también con el mundo de los vivos y de los muertos y su vinculación a través de la imagen.

El *eidolon* está relacionado con la manifestación y representación de lo invisible, por tanto su sentido primario tiene que ver con una idea de evocación de los muertos, los antepasados, de los ausentes, una de las motivaciones centrales de la representación en todas las culturas humanas.<sup>111</sup>

Sin embargo con la fotografía ocurre algo. Además de la fijeza que le es propia, el hecho a convertirse en imagen fotográfica, pasa en lo inmediato a formar parte del pasado remoto; es decir, pasa a formar parte de la historia –personal o colectiva. La fotografía hace *presente*, algo que deliberadamente es enviado, primero al futuro – sabiendo que moriremos- para enseguida archivarlo y enviarlo al pasado. La función de la fotografía entonces, ya no es igual que la del *eidolon*. Si bien hace posible hacer presente lo ausente, muchas veces hacemos fotografías que nunca veremos pero nos tranquiliza saber que *tenemos una foto* de determinado acontecimiento, aunque nunca la miremos. Incluso podemos decir que, una vez que accionamos el disparador, quedamos tranquilos de que el instante que deseábamos congelar, ha sido capturado, aun si la imagen nunca llega a imprimirse sobre papel haciéndola un grado más tangible. La imagen capturada puede no pasar por el proceso de revelado y queda

---

110 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Pág. 25

111 Jiménez. *Op. Cit.*, Pág. 70

entonces, sólo como *imagen latente*. Por lo tanto, nos conformamos con llevar a cabo la acción de fotografiar, en donde lo importante no es tener la imagen fotográfica tangible, visible, sino el hecho, el impulso, la acción de sacar una foto, de hacer una foto.

La imagen visual tiene profundas implicaciones que apelan a la espiritualidad. Este hacer presente lo ausente, de hacer visible lo invisible, ser el vínculo entre el hombre y mundo, produce en éste la idea de estar cerca de aquello que no está, o de controlar aquello que ni siquiera podemos mirar. Entonces no parecería disparatado querer fotografiar la fuerza que habita el espacio físico construido vacío, que si bien ya tiene una forma al estar delimitado, sujeta ya una tensión, a través de la imagen fotográfica podemos entonces fijarlo, aprehenderlo, sacarlo del espacio-tiempo y sugerir así su fuerza concentrada, su tensión.

### **2.1.3. Las artes plásticas y las artes visuales.**

En este apartado, se analizará la clasificación de las artes visuales y las plásticas. Si bien tradicionalmente se asume que las artes plásticas están comprendidas dentro de las artes visuales, es necesario marcar las diferencias entre ambas, ya que comúnmente se desdibujan los límites. Aunque debo añadir que los sistemas de valores y las clasificaciones ya no tienen lugar en el arte actual, me atrevo a sugerir una *clasificación* de las artes, con el propósito de explicar a la fotografía como el nodo en la historia de la producción visual, como el punto de quiebre que dio paso a una nueva era de creación de imágenes que desarrollará su propio lenguaje y dará lugar al surgimiento de otros, como el del cine y la televisión.

La expresión artes plásticas, surge a principios del siglo XX para designar al arte de esa época, y posteriormente surge el término *artes visuales* para designar “aquellas prácticas artísticas relacionadas con la imagen fotoquímica y la imagen electrónica, así como las obras de arte que juegan con una multiplicidad de soportes al mismo tiempo (instalación, infografía, prácticas pictóricas, etc.)”<sup>112</sup>. Si esto es cierto, las artes visuales nacen con la fotografía. Según Vilem Flusser, las imágenes tradicionales

---

112 Felici Marcial. *Cómo leer una fotografía*. Pág. 30

pertenece a las artes plásticas, mientras que las imágenes técnicas son la base de las artes visuales.

Gillo Dorfles, propone la división del arte en artes temporales, espaciales, y espacio-temporales. Describe a las artes visuales como “aquellas que producen construcciones espaciales o imágenes representadas espacialmente: la arquitectura (configuración espacial estereométrica), la escultura (constitución de los cuerpos en el espacio); y pintura (representación espacial y de cuerpos sobre un plano)”. Las artes temporales para que puedan volver a disfrutarse, tienen que *volver a hacerse, a re-producirse*. Basta con querer ver otra vez el *Lago de los Cisnes*, hay que ir al teatro durante la temporada de danza, o el *Acorazado Potiomkin*, conseguir la película o ir a la Cineteca cuando haya una muestra de clásicos del cine; o la 5ª sinfonía de Beethoven para ir a la sala de conciertos o hacer sonar nuestro reproductor de audio.

No así las artes espaciales, que una vez realizada la obra, ésta permanece en el tiempo y en el espacio. Para poderla ver, no hay necesidad de re-producirla. Sin embargo, existen millones de copias o reproducciones de obras consagradas de la pintura o la fotografía (sin mencionar a las otras artes), lo cual es posible dado el desarrollo tecnológico para la creación y reproducción de imágenes: hablamos pues de la *reproductibilidad* de la imagen (con su consabida *pérdida del aura*), pero gracias a dicho desarrollo, hemos conocido muchas de las obras que conforman la historia del arte y que tal vez de otro modo no conoceríamos.

Continuando con Dorfles, él hace una observación importante que establece la diferencia entre artes plásticas y visuales:

Existe actualmente la tendencia a restablecer una división de las artes que toma en consideración más bien el órgano sensorial que interviene más directamente en el acto de disfrute que el medio en que el arte mismo se desarrolla.<sup>113</sup>

Podemos ver que hay aquí una división de origen: en tanto que las artes visuales toman en consideración el órgano que interviene para la percepción de la obra, las

---

113 G. Dorfles, *El devenir de las artes*. Pág. 81

artes plásticas hacen referencia al medio, al material en el que la obra es hecha. Uno se rige por el órgano que activa y el otro por la materia prima, lo cual me parece una diferencia de fondo que no permite englobar una en la otra.

Por otro lado, parece ser que la expresión *artes plásticas* resulta insuficiente para dar cuenta del extenso universo artístico que estas pudieran comprender. En su lugar, autores como Rudolph Arnheim hacen hincapié en la necesidad de utilizar el término genérico *artes visuales* para designar al arte contemporáneo, “cuyas prácticas significantes trascienden las tradicionales artes arquitectónica, escultórica o pictórica, entregadas a una suerte de mestizaje intermediático con la fotografía, el cine, el comic, el video, etc.”<sup>114</sup>.

Sabemos que las artes plásticas son *plásticas* porque para realizar la obra, se requiere materiales sólidos y concretos, que son maleables, tienen *plasticidad* y se trabajan con las manos. Desde el Renacimiento, el dominio de la visión sobre los otros sentidos ganó terreno, es por eso que toda la producción artística estuvo destinada a este sentido durante los siglos posteriores. Poco a poco el término *artes visuales* tomó auge; entonces se empezó a desdeñar lo producido con las manos, lo manufacturado, los materiales que hacen ensuciar y se adoptó el término para englobar a las artes que implicaban el sentido de la vista. Así, en las artes visuales se utilizan los medios o las herramientas electrónicas y digitales para realizar su obra, lo que la hace accesible a otros públicos, es *hipermedia*, implica otros modos de exploración, el producto artístico cambia de la forma que tradicionalmente tenía, incluso puede no haber un objeto como resultado del quehacer artístico y se hacen más fácilmente publicables y reproducibles, sin importar la autoría o si ya alguien más lo había realizado.

Las artes plásticas tradicionales son elitistas: su forma característica es una forma singular, producida por un individuo...los medios son democráticos: debilitan la función del productor... consideran al mundo entero material de trabajo... Las artes plásticas tradicionales se basan en la distinción entre

genuino y falso, original y copia... los medios anulan esas distinciones, cuando no las anulan directamente.<sup>115</sup>

Si nos apegamos a una definición de diccionario, podemos entender de manera sencilla que las artes visuales “dirigen sus obras de 2 o 3 dimensiones, al sentido de la vista sin dimensión temporal o de sucesión en el tiempo”<sup>116</sup> y como su nombre lo indica, hacen uso de la imagen visual para la realización de su obra, pero dado que los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, en tanto que duran, “eso implica que la pintura también puede -imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos- y ello supone la elección de un único momento en el proceso temporal, -el más pregnante de todos”.<sup>117</sup>

Esto a diferencia de la música, la literatura o las artes escénicas. Estas últimas, generan imágenes sensibles que son percibidas por el espectador por medio de la visión y el oído, pero no sólo se limitan a estos, sino que implican otras artes como la música, la literatura o la arquitectura, en tanto que se llevan a cabo en espacios tridimensionales. Luego entonces, creo que, no hay un arte visual puro, los que más se acercan son la pintura y la fotografía, ya que los demás implican necesariamente el oído (la música), el tacto, la kinestesia (la escultura, la danza, el teatro) o espacio habitable (la arquitectura, la escultura, danza, el teatro).

Esta reflexión parece pertinente en tanto que podemos visualizar de una manera muy general el lugar que pudiera ocupar la fotografía con respecto a las artes plásticas y la importancia que ha tenido en la construcción de nuevos lenguajes en los nuevos medios, dando a la fotografía su lugar como punto nodal, como punto de quiebre entre lo que pudiéramos entender como artes plásticas y artes visuales, ya que indiscutiblemente el *lenguaje* pictórico primero y el fotográfico después han establecido las formas de composición, lectura, construcción, de la imagen electrónica y digital. Sin embargo, no hay ni puede haber un criterio definitivo para

115 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Pág.158

116 Diccionario de Estética, Akal

117 Jiménez. *Op. Cit.*, Pág. 101

la clasificación de las artes, pues estas no constituyen un mundo fijo: siempre serán posibles formas que no cuadran en ninguna tipificación.

## **2.2 ANTECEDENTES DE LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO EN LAS ARTES PLÁSTICAS (PINTURA)**

Se realizará una revisión del desarrollo histórico de la Pintura sin intención de profundizar demasiado, ya que no es tema de esta tesis hacer un análisis exhaustivo de este arte, pero sí se tratará de sentar el precedente dada la importancia de este arte para el desarrollo de la fotografía y de la configuración del espacio en el plano. Para la Pintura, la representación del espacio comienza desde el lienzo mismo, desde que se designan sus límites, su tamaño, lo cual implica una primaria configuración (fragmentación) del espacio. Al igual que una construcción, el lienzo *espacia* el espacio, *fragmenta* el espacio, lo saca del continuum espacio-temporal, le resta dimensiones volviéndolo bidimensional y lo prepara para ser escindido.

En la pintura, uno de los aspectos principales es la composición, la distribución de los elementos en el espacio, para la visión comprensiva por parte del espectador. El espacio pictórico es el marco en el que el pintor sitúa los personajes, los objetos del tema que desarrolla y para esto lo estructura de formas diversas. Así que lo que vemos no es la imitación de la realidad sino una nueva realidad: la plástica.

### **2.2.1 Arte del periodo neolítico.**

Así, podemos comenzar diciendo que, como sabemos, la Pintura nació en las cavernas y desde ahí su desarrollo no se ha detenido hasta el día de hoy en que se siguen explorando nuevas formas de hacer pintura. Es posible que las pinturas halladas en las cavernas pertenecientes al periodo magdaleniense del paleolítico superior (35 a 10 mil años a.C), hayan respondido a esa concepción mágica del hombre que se fundaba en la imitación. Se cree, que los "pintores" de aquellas épocas representaban el animal que deseaban cazar con fines mágicos, para dominarlo más fácilmente, pero no había una concepción del espacio aún, como ya expuso, ni intención de representarlo. Tal inquietud surgió y se desarrolló muchos siglos después.

### 2.2.2 Antigüedad: Mesopotamia, Grecia y Roma

Entre los pueblos del cercano oriente durante la antigüedad, la Pintura no tiene autonomía expresiva se la utiliza con fines decorativos, subordinados a la arquitectura y a la escultura, y en algunas regiones (Mesopotamia y Persia especialmente), parece que sólo se aplicaron los procedimientos pictóricos a la cerámica y el tejido, los artistas trabajaban sobre todo en el ladrillo esmaltado. En todas estas manifestaciones se destaca una actitud cognoscitiva ingenua pero fuertemente intelectual que conduce a la creación de formas planas y esquemáticas predominando la línea sobre el color. Se desconoce la perspectiva y el escorzo, así como el modelado es decir, no hay intención de representar el espacio. El uso del espacio se hace por medio del manejo de los tamaños: las figuras de personajes importantes son de mayor tamaño.

En Egipto la pintura es sumamente precisa en las formas obtenidas con líneas firmes y tensas, sin detalles descriptivos, por la riqueza de la composición y por el brillo de su colorido. Se cubren con colores convencionales estatuas y bajorrelieves, fustes y capiteles y se decoran los muros techos y pisos de los templos y las tumbas con frescos. En todos los casos, la pintura evoca las múltiples formas de la vida: actos de los reyes, escenas religiosas, familiares o militares. Predomina una concepción naturalista aunque también están presentes formas sintéticas y convencionalismos. Se pinta sobre un reticulado preciso, simétricamente, aunque con combinaciones métricas que les permite expresar el movimiento de líneas, planos y tonos. El deseo de obtener formas típicas impera en el dibujo. Entre los objetos decorados están las tumbas y los sarcófagos, en los templos como los de Carnac y Luxor. Son particularmente importantes las pinturas palaciegas del periodo de Tell-el-Amarna (1376-60 a.C.). También existe la pintura sobre papiro (*El libro de los muertos*). Hacia el final del Imperio Nuevo (1580-1100 a. C.), las escenas representadas son las mismas pero se les trata de modo más pintoresco y personal, abundan cada vez más los temas vegetales. En el periodo saítico, la pintura pierde su carácter superior, pero se logra expresar con ella la magia y la frescura de manera original. Se conocen pocos monumentos; viñetas, papiros, paneles de cofres y estelas funerarias es todo lo que ha llegado hasta nuestros días.

El único de los pueblos orientales que parece haber destacado en la pintura,



además del egipcio, es el cretense. Los restos de pinturas murales al fresco precedentes de los palacios *Cnosos*, *Festos* y *Haghia Triada*, dan cuenta de la riqueza y esplendor de la vida de aquel pueblo. Si por una parte acusan una fresca visión de lo natural, por otra se advierte una intensa búsqueda de la estilización por medio de la línea y el color, de acuerdo con las convenciones orientales. También en la pulida cerámica de los vasos *Camarés estilo nuevo* y *estilo del Palacio*, se manifiesta el don que tuvieron los cretenses para expresarse por medio de formas pictóricas.

Aunque se desconocen las obras griegas del siglo VI a.C., y aún las helenísticas, el material encontrado en Pompeya y Herculano, así como los documentos paganos y cristianos que corresponden al periodo imperial en Roma, permiten afirmar que entre los siglos V a.C y IV d.C, se produjo insensiblemente el paso de la concepción decorativa de la pintura a la concepción autónoma que debía terminar en el auge del cuadro de caballete. Pero sólo se pintaron pequeños cuadros sobre madera y la técnica del fresco siguió empleándose a gran escala. En el terreno de la concepción formal es donde más se puede advertir el cambio, no sólo porque se representa el espacio en sus tres dimensiones y las figuras se vuelven más dinámicas, sino porque la factura es muy libre y se aumentan los tonos de la paleta. Por esta razón, la pintura pierde los acentos épicos que la caracterizaron y se torna más íntima y recogida, tendiendo a interpretar sentimientos individuales en lugar de los generales. Tal vez el hecho de que se hiciera pintura a gran escala sin intención de representar el espacio sino los objetos que los ocupaban, fue para el hombre, un primer intento de aprehender o de ocupar el espacio pero aún no lo hacía consciente. El hacer pinturas a gran escala significaba llenar el espacio que intuían pero no tenían consciente.

Hacia finales del siglo VI a.C, sólo se pueden hacer conjeturas sobre la pintura griega, que durante este siglo fue básicamente antropomórfica y decorativa como se puede ver en los *Sarcófagos de Clazomenes*, escenas de caza y carreras. Los vasos de alfarería constituyen otra fuente de información. Evolucionan desde un estilo geométrico hasta el de las figuras negras sobre fondo rojo. Se trata de una decoración madura que responde ya claramente a un concepto antropomórfico de la divinidad. La concepción plástica es plana y lineal, pero con un gran dinamismo.

En Italia, no faltan antecedentes de pintura cerámica a partir del neolítico, pero la pintura propiamente dicha, no parece haber sido cultivada hasta la época de los etruscos y de modo semejante al de los griegos aunque imponiendo a las escenas una vivacidad naturalista y una temática demoniaca.

Las estelas funerarias de Pagasse (Tesalia), constituyen el monumento pictórico helenístico más importante. En Roma se desarrolla la pintura a gran escala con carácter decorativo. Se conserva gran cantidad de frescos en las casas de Pompeya y Herculano. El primer estilo pompeyano es de estuco, con figuras ligeras o guirnalda de flores; el segundo es escenográfico con ilusión de espacio, aquí se percibe esta intención de *dibujar* el espacio en la pared, en lo plano. También la pintura etrusca acusa una variación en el mismo sentido, tornándose más elegante y graciosa. El tercer estilo pompeyano coincidió con los primeros años del Imperio: ornamentación en un plano y pequeños cuadritos, de carácter ecléctico. El cuarto estilo acentúa el ilusionismo espacial y denuncia la madurez de la pintura de cuadros aunque fueran al fresco (corresponde a la segunda mitad del siglo I d.C).

Aparecen las primeras pinturas cristianas a partir del siglo II d. C. en los cementerios subterráneos de Roma, especialmente en Cirene, Siracusa, Alejandría y Antioquía, pinturas que guardaban similitud con las decoraciones romanas: primero figuras alegóricas, luego figuras paganas con sentido cristiano; finalmente, figuras de carácter dogmático.

### **2.2.3 Edad Media.**

La descomposición de las estructuras centralizadas del imperio romano, la sustitución de la cultura clásica por la teocéntrica y el surgimiento de la cultura cristiana, marca el inicio de la Edad Media en el siglo V, momento histórico que, como dijimos anteriormente, estaba regido por el pensamiento monoteísta y que fue el momento cumbre de la concepción trascendental de lo divino. En cuanto a la pintura, durante este periodo, cuando ya no se recordaban las obras helenisticorromanas ni los frescos cementeriales cristianos y mientras el triunfo de la iglesia provocaba el auge del mosaico desde Constantinopla hasta Galias, se desarrolla una profunda voluntad

de representar, remplazando el poder mágico de la imagen por el de las cosas representadas. La pintura ha evolucionado hacia el cuadro de caballete, forma de expresión de la subjetividad en cuanto favorece la autonomía de las formas creadas, mantiene e intensifica la materialidad, tanto por el afán de representar como por el empleo del óleo de manera casi unánime a partir de fines del siglo XV. El manejo del espacio bidimensional se concentra en el tamaño de los personajes que les es asignado en función de su importancia. Las figuras adquieren un *tamaño espiritual*, en la que la proporción de los objetos aumenta o disminuye en relación directa con su proximidad a la divinidad, un poco a la manera en que se hacía en la antigüedad. Así, Dios Padre, Jesucristo y la Virgen presiden la composición en gran tamaño, degradándose éste al aparecer los santos y los ángeles, para llegar al grado mínimo de tamaño en las representaciones humanas.

#### **2.2.4 Renacimiento: Régimen de la perspectiva**

Esta pintura empieza a tener características propias desde finales del s. XV hasta 1563, es la que podría llamarse propiamente *renacentista*, como la continuación de un espíritu que se opone al medieval y al que se denomina *humanista*. Se caracteriza por el equilibrio de los pintores entre la experiencia y el sentimiento de raíz individual y la abstracción de corte universal.

El Renacimiento implicó el desplazamiento del centro de la conciencia del mundo de lo divino a lo humano, lo que exigió la generación de una nueva concepción del espacio desde la escala y el punto de vista de lo humano. La configuración de esta nueva concepción del espacio estuvo dominada por el régimen de la perspectiva, la cual supone la superposición de planos, un plano posterior se aleja continuamente, en el que descansan todos los elementos verticales, disminuyendo en tamaño según la distancia con respecto al espectador. Esta técnica toma fuerza con nuevas acepciones y una de sus características es la proyección de una idea del espacio lógico, homogéneo y vacío:

La representación perspectiva de rigurosa exactitud matemática, conlleva una

determinada concepción espacial como “correlato”. Es un espacio equivalente en todas sus partes, homogéneo y contante el que se puede expresar por el nuevo procedimiento técnico de la “perspectiva artificialis”.<sup>118</sup>

La perspectiva fue una de las formas más recurridas en la composición de la imagen pictórica, especialmente desde el Renacimiento, con la “perspectiva artificialis, que se esforzó en formular un sistema práctico aplicable a toda representación artística en un plano”<sup>119</sup>. Se trata de un sistema lineal por medio del cual se obtiene un efecto de profundidad en una superficie bidimensional. Además, el objeto central de la pintura, dejó de ser el Ser Supremo y se concentró en el hombre, tanto como tema así como espectador. Su importancia radica en la aportación para el desarrollo del manejo del plano por los pintores dado lo creíble que puede resultar la representación del espacio.

No obstante, no todos los pintores recurrían a ella, como es el caso de Botticelli quien sólo en algunas de sus pinturas aplicó este sistema y en algunos diseños que se le atribuyen<sup>120</sup>, para lo cual basta ver *La Primavera* (1477), en donde la falta de perspectiva es evidente y en donde el autor se centra en la línea, el tema y los detalles. La pintura así realizada no carece de valor o presenta alguna desventaja ante las pinturas que utilizaban la perspectiva, sólo es otra forma de resolver el mismo problema: la configuración del espacio. Lo que se quiere resaltar con esto es que la configuración del espacio es una preocupación constante entre los pintores y la perspectiva es sólo una de las formas en las que puede ser abordada.

Esta concepción del espacio y su representación, reinó en el mundo del arte durante los siglos posteriores al Renacimiento, durante los cuales, si bien existieron otros modos de representación pictórica del espacio, el uso de la perspectiva continuó marcando los parámetros de construcción del espacio bidimensional.

### **2.2.5 Barroco y Romanticismo**

118 Borrás Gualix, Gonzalo. *Introducción general al arte*, pág. 213

119 *Coloquio internacional de Historia del Arte*, pág. 268

120 *Ídem*. Pág. 269

Es el periodo de la pintura como expresión del individualismo. El cambio fundamental se advierte en los pintores venecianos del siglo XVI: pincelada mas libre, variedad de tonos, composición aurea. Pero son los maestros del siglo XVII los que acentúan esos caracteres incorporando el claroscuro como elemento de la composición. Perduran las formas clásicas heredadas, hasta que surge el movimiento neoclásico y nace una potente tendencia naturalista. Todos hayan en la deformación el modo de expresar un *sensualismo* que llega a ser incontrolado en algunos, y hallan en la transparencia del claroscuro la manera de simbolizar el sentimiento de lo infinito. En consecuencia, la pintura se vuelve casi exclusivamente de caballete, aunque se conserva el gran tamaño por exigencias de la decoración.

Una sociedad refinada y elegante pero poco intelectualizada, determina el cambio de la pintura desde los comienzos del siglo XVIII: temas cortesanos, idilios campestres, retratos, entre otros temas, esto por una parte; agilidad y riqueza de pincel en consonancia con la arquitectura y las artes decorativas, esto por la otra. Pero el carácter individualista de la expresión pictórica se modifica solo en apariencia, manteniéndose la autonomía del cuadro, sobre todo desde mediados del siglo, en cuanto aparece el naturalismo popular y pintoresco de los creadores de escenas y bodegones y luego el neoclásico. Ahora, aparte del óleo, se utilizan materiales más ligeros: la acuarela y el pastel. Se impone el grabado. La pintura pierde grandeza y hondura, pero se enriquece de tal manera en sus modos de expresión como para comprender el auge que alcanza en el siglo siguiente.

Si la pintura había sido el arte mayor a partir de la segunda mitad del S. XVI, con mayor razón lo fue en el siglo XIX, época de agudo individualismo que halló en el arte pictórico el más apropiado intérprete de sus modos de concebir la vida como *crisis*. Pero esto se evidenció hasta la primera exposición de los expresionistas en 1874. Hasta entonces, aunque se modifican los temas, admitiéndose los que se liberan del sentido alegórico, político o religioso, pese a que disminuye el tamaño del cuadro, no aparece una expresión nueva desconectada de la tradición de los siglos anteriores y persiste el espíritu moderno. Lo nuevo está implícito y surge de la hechura del cuadro, de la pincelada y el empaste, de la luz y la sombra, de la representación del espacio, que

no cambió demasiado. Se multiplican las experiencias personales, las que dan lugar a la aparición de grupos y tendencias, pero empieza a faltar el común denominador.

### **2.2.6 Las Vanguardias y el arte del Siglo XX**

Y es a partir de la concepción “objetiva” del espacio en el renacimiento, sobre la que siglos después se definiría la lógica de la configuración del espacio, primero evidentemente en la pintura y posteriormente en la fotografía; que si bien durante el siglo XX conoció formas “no lineales” de representación del espacio en corrientes (cubismo, pop), técnicas (collage) y medios derivados de ella (cine antes de la posibilidad técnica del corte), esta no cambió sustancialmente, sino hasta el arribo de medios y formas artísticas de representación que implicaban la descomposición (no linealidad) del espacio. Medios y formas como el cine, y su idea de corte y cambio de emplazamiento de la cámara, el cubismo pictórico, la reforma teatral de principios del siglo XX llevada a cabo por los teóricos y realizadores como Appia, Graig y el constructivismo ruso y finalmente por la lógica no lineal de la televisión, el video y por supuesto, la tecnología digital. Esto es que la pintura recibió la influencia de los medios en auge y abrió sus posibilidades de expresión.

A principios de siglo XX, las vanguardias del arte (futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo), proponen nuevas formas del manejo del espacio dentro del lienzo, y de este modo surgen obras que, haciendo uso de otros *artificios*, sin reglas aparentes, logran manipular e introducir la espacialidad en sus obras, evidentemente, ajustados a sus propios temas y necesidades de expresión, logrando con ello un cambio cultural completo. Los movimientos de vanguardia admiran y hacen uso de las nuevas tecnologías (fotografía, cine, grabación del sonido) después de que el Impresionismo provocara, en su momento, una serie de rupturas haciendo frente al ámbito oficial de las artes. Esto es posible en distintos países y se proyectan como movimientos de avanzada desde un mismo origen (color, luz, movimiento, geometría, espacio, etc.) así como, también plantean importantes interrogantes sobre la realidad. En este nuevo escenario del arte, se rompe con el fondo naturalista de la pintura, se utilizan imágenes casi monocromas, se configura una estructura a base de

fragmentos planos o utiliza conceptos hasta entonces propios de la arquitectura, y de esto, el cubismo es el mejor ejemplo. Los vanguardistas cuestionan y avanzan, pero nunca descartan del todo lo precedente. Así, y volviendo a lo mismo, no todos los pintores despreciaron el uso del sistema de la perspectiva, tal es el caso de Giorgio de Chirico que “utilizó las perspectivas aceleradas para dotar de aire “metafísico” a sus construcciones desoladas”,<sup>121</sup> como podría ser el caso de la obra *Héctor y Andrómaca* (1917).

A partir de la invención de la fotografía, la pintura no dejó de hacerse, no obstante las posibilidades que la primera ofrecía. Esto es porque son medios diferentes que resuelven sus propios problemas, y ambos medios abordaban el espacio. La fotografía ofreció un nuevo modo de ver el mundo y de construirlo, no obstante que en un principio se le consideró heredera de pintura.

Ya muy entrado el siglo XX, surgen otros movimientos preocupados por el espacio, tal es el caso del *Espacialismo* que surge en Italia como una forma de arte nuevo, cuyo objetivo era brindar una representación del espacio, pero fenoménica. Fue un movimiento fundado por Lucio Fontana en Milán en 1947, por medio del *Manifiesto Blanco* publicado en 1946 en Argentina, en el que se hablaba de un nuevo arte espacial en consonancia con el espíritu de postguerra. Bajo esta lógica, se repudía el espacio ilusorio virtual del cuadro de caballete tradicional; se trataba de unificar arte y ciencia para proyectar el color y la forma al espacio real utilizando técnicas del momento como la luz neón y la televisión. Su esencia consistía en emociones plásticas y emociones de color proyectadas al espacio. Una obra representativa de este tipo de arte es *Entorno espacial negro*, habitación pintada de negro que fue considerada como el precedente de los *enviroments*.

Espacialismo quería significar un nuevo concepto de espacio físico fenomenológico (no artístico) e indicaba una necesidad, experimentada por muchos artistas, de cambiar la relación entre el hombre y el espacio físico que le rodea e interpretar tal relación de manera distinta al renacentista.<sup>122</sup>

---

121 *Ídem*. Pág. 270

122 Mark Rothko citado en *Últimas tendencias del arte*, G. Dorfles, Pág. 67]

Se ha hecho hasta aquí una revisión de la representación del espacio en la pintura considerando que la estética de la fotografía en sus inicios está completamente ligada a los principios básicos de composición de la imagen basados en este arte, así como las temáticas, aunque posteriormente la fotografía desarrolló su propio lenguaje y sus propias preocupaciones plásticas, en lo cual el espacio jugó un importante papel. En un siguiente apartado, se expondrá la configuración del espacio en la fotografía.

El problema del espacio y su aprehensión a través de la configuración artística, es un conflicto que abarca diversas áreas del arte, como por ejemplo, lo urbano, lo gráfico, (las artes plásticas, la fotografía, el grabado, etc.), o lo escénico (desde el mismo escenario hasta las artes que en él se desarrollan). La forma de trabajar el espacio es distinta en cada disciplina dado que los objetivos de cada una de éstas están planteados a partir de sus necesidades y las propias posibilidades del medio:

... el espacio en el Guernica, no es el espacio encerrado de un museo, ni el espacio de una catedral, ni el de un ballet clásico... ninguna de estas formas puede ser simplemente reducida a las otras o derivarse de ellas; cada una muestra un modo especial de ver las cosas, en el cual y por el cual constituye su propio aspecto de la realidad.<sup>123</sup>

Hemos revisado hasta aquí cómo es el funcionamiento de la imagen a partir de ciertos conceptos que nos pueden aclarar este fenómeno de la imagen sensible, revisando cómo ha sido configurada y reconfigurada a lo largo de la historia, esperando haber dado un panorama general de este complejo desarrollo histórico.

## **2.3 Espacio, arte y fotografía**

### **2.3.1 Conceptos generales sobre la imagen fotográfica**

Una vez revisada la pintura, como el antecedente plástico de la fotografía, entramos de lleno al medio que ocupa esta tesis: la fotografía. Para esto, me apoyaré en las teorías de Read señaladas en el Capítulo 1, en las teorías del filósofo checo Vilem Flusser respecto al desarrollo de la cultura a través de la imagen, así como en las de

<sup>123</sup> Leshan, Lawren. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*, pág. 184



Régis Debray. Pretendo tender un puente entre estas posturas: una que habla del desarrollo de la conciencia y otras dos que versan sobre el desarrollo de la cultura.

Partiendo de las ideas de Flusser, quien divide la historia de la representación en occidente en tres grandes eras, y relacionándolo con Read, quien sugiere al arte como forma primera de exploración del mundo, tenemos que:

	Lo real	4 dimensiones	
<b>Arte</b>	La imagen tradicional	2 dimensiones	Prehistoria
<b>Ciencia</b>	Lo textual	1 dimensión	Historia
<b>Filosofía</b>	La imagen técnica	0 dimensiones	Posthistoria
Read		Flusser	

La historia de la representación visual, Flusser la divide en tres eras que parten de la realidad tangible, la de cuatro dimensiones que al pasar por una primera era, la de las **imágenes tradicionales**, aquellas que se hacían con materiales plásticos, de 2 dimensiones, maleables y eran resultado de la acción directa del hombre sobre el material; éstas constituían una actitud idolatra; esto era la Pre-historia y significaba el dominio y la importancia del arte en la vida. Una vez inventada la **escritura** (4 mil años a.n.e.), se llega al segundo momento, a la era del lenguaje y la textolatría, en donde lo que importa es lo que se puede decir con palabras, “las imágenes son traducidas a la linealidad de la lecto-escritura y de los conceptos”; estamos ubicados ahora en la Historia, en la que la principal beneficiada es la ciencia la cual es resultado del pensamiento lógico-racional y que tiene como base el lenguaje y su articulación, su *modus-operandi* se basa en poder decir (escribir) lo dado y dominado de la naturaleza: si lo puedes nombrar, lo puedes dominar. En esta etapa, impera la ciencia sobre el arte en el sentido de la importancia que adopta la ciencia sobre las otras actividades humanas en donde recae el peso de la construcción de cultura, y el mundo de la imagen se vuelve inaccesible, impenetrable, la imagen es relegada a segundo plano. Esta era duró más de 2000 años, del siglo IV a.n.e., al siglo XIX; lo cual puede parecer mínimo si pensamos en lo que duró la prehistoria, porque para

cuando nace la escritura el hombre tiene un pasado de casi 30,000 años haciendo imágenes.

Pero la primera respuesta instintiva del hombre a cualquier reto del otro lado del umbral del conocimiento, del vacío numinoso, es tratar de hacerlo evidente a los sentidos, visible y hápticamente. *Aprehender*, ése es el sentido literal, el sentido primitivo del proceso artístico.<sup>124</sup>

Es decir, la *primera respuesta* fue hacer una imagen, y muchos siglos después, hacer un código de lecto-escritura. Y es aquí donde me atrevo a sugerir esta similitud entre el desarrollo de la conciencia con el arte como primera manifestación de la misma, y en el desarrollo de la cultura, el arte o las imágenes tradicionales, como primer sistema de pensamiento simbólico.

Siguiendo con Flusser, con la invención de la fotografía en el siglo XIX, comienza la era de las **imágenes técnicas**, la *Post-historia*, en la que ya no hay una acción directa de la mano del hombre sobre el material maleable para producir una imagen, sino que hay un aparato (un juguete) de por medio, que ofrece de una manera muy sencilla la posibilidad de lograr una imagen que es figurativa, altamente fiel a la realidad tangible y fácilmente reproducible, nacen las artes visuales. Esta nueva forma de hacer imágenes, fusiona muy bien los adelantos tecnológicos que hasta ese momento existían y lo seguirá haciendo durante toda su permanencia, por no decir que lo importante pasa a ser la tecnología y no la creación. Rápidamente, la imagen se vuelve parte de la vida cotidiana, ya no es privilegio de unos cuantos y casi cualquier persona puede hacer una imagen con ayuda de los aparatos. Ahora lo que importa, según Flusser, es el aparato y su programación y las instrucciones para operarlo. Esquemáticamente, podemos describir las tres eras propuestas por Flusser en la siguiente tabla:

1er. Momento Prehistoria	E S C R I T U R A	2do. Momento Historia	F O T O G R A F I A	3er. Momento Post-historia
Imágenes tradicionales		Textos		Imágenes técnicas
Bidimensionales		Lineal		Sin dimensiones
Bella		Verdadero		Buena
Hermética		Hermético		Convierte textos herméticos en imaginables
Idolatría		Textolatría		Reintroducen la imagen a la vida
Conciencia mágica		Conciencia histórica		Magia abstracta
Ritualización del mito		Conceptos		Ritualización de conceptos

Cabe aquí hacer una acotación sobre qué entendemos por *historia* y por *posthistoria*. De acuerdo con Hans Belting, y en términos generales, podemos decir que el concepto de posthistoria surgió del estudio de la historia del arte, cuando, en los años sesenta, los artistas desafiaron los géneros tradicionales del arte al hablar de *objetos específicos* con la desmaterialización del arte a través del arte conceptual; cuando se incitaba a los artistas a crear el contexto del arte más que el arte en el sentido tradicional, y se discutía sobre la atemporalidad del arte y la *estética de la impermanencia*. Se entendía pues que la historia de las ideas había llegado a su fin, que la historia había terminado de escribirse, “la historia entendida como autoridad aglutinante y como modelo continuo”, como el registro de los acontecimientos innovadores que marcarían un nuevo rumbo en la historia del arte. En la posthistoria, “un tiempo después de la historia, parece que ya no hay nada que ver y nada radicalmente nuevo, tampoco nada puede volverse viejo hasta necesitar ser remplazado...”<sup>125</sup>. En 1960 Arnold Guelen, filósofo alemán, introduce el concepto de posthistoria:

125 Belting, Hans, *La historia del arte después de la modernidad*. Pág. 225

De ahora en adelante ya no puede haber ningún desarrollo del arte que sea propio. Cualquier historia del arte mínimamente significativa está terminada. Lo que vendrá ya ha sucedido: el sincretismo de una mezcla de todo tipo de estilos y posibilidades –*Posthistoire*... Las opciones se conocen como se conocen en la religión, y son, en cualquier sentido, definitivas.<sup>126</sup>

Sin embargo, para Flusser, la posthistoria comienza con el nacimiento de las imágenes técnicas, es decir, en 1826 cuando se obtiene la primera imagen fotográfica. Quizá lo que debemos entender es que, efectivamente la fotografía dio inicio con este proceso de masificación de la imagen, proceso de transición que duró 130 años aproximadamente y que tuvo su punto culminante en el arte de los años 60's cuando nos encontramos por completo instalados en la posthistoria y su alucinante actividad.

Estas cualidades que caracterizan la posthistoria del arte, han permeado ya a la cultura completa. La sociedad occidental vive completamente instalada en la posthistoria, en la que la exagerada producción de imágenes (aun fuera del arte) es un signo más de esta *hipermodernidad*; sobreproducción que se ha facilitado por la tecnología y el acceso a ella, para la creación de imágenes (artísticas, publicitarias, entre otras). Entonces, Flusser quiere ubicarnos dentro de la posthistoria en la que ya no ocurre nada nuevo, ni en el arte, ni fuera de él. La repetición, la apropiación, la *postproducción*, es lo que impera y lo que ha llevado a la sociedad a un sentido y cerrazón en donde el arte, como lo conocemos, tendrá que buscar nuevos caminos, o tal vez, podemos pensar, haya desaparecido. Y el espacio no escapa a esta sobreproducción de objetos, tendiendo a relegarlo a lo virtual, ahora podemos hacer en lo virtual lo que antes necesariamente implicaba el espacio físico.

Flusser no hace distinción entre la fotografía analógica y la fotografía digital, ya que él asume como un mismo instrumento ambas tecnologías y las comprende como imágenes técnicas. Si bien puede que partan del mismo principio: el intento de articular una imagen a través de la captura de la luz en un soporte fotosensible, quien conoce los dos sistemas, sabe que hay diferencias de fondo que necesariamente

---

126 Arnold Guelen, citado por Belting, Pág. 225

implican posturas distintas ante ellos. De modo que en este apartado expondré ésta diferenciación sin dejar de lado o haciendo énfasis en el tema del espacio y su configuración a través del medio fotográfico.

Por otro lado, Régis Debray también hace una división de la historia de la representación y propone *tres historias de la mirada*, pero a partir de la invención de la escritura. Es decir, omite la representación imaginal elaborada por el hombre siglos antes. Para este autor, la *Logosfera*<sup>127</sup>, la esfera del conocimiento comienza con la invención de la escritura y se extiende hasta la de la imprenta, es el imperio del lenguaje y del conocimiento a través de este, aquí la imagen es vidente/viva, la imagen es un ser, el ídolo pasa de la magia a lo religioso. Después, a partir de la invención de la imprenta, viene la *Grafósfera*, en la que la imagen es vista/física, la imagen es una cosa, rige el arte, es la era de la representación, se pasa de lo religioso a lo histórico, surge la Historia. Después viene la *Videosfera*, la era de lo "audiovisual". Suponemos que Debray refiere como punto de partida la invención del cine. Aquí la imagen es *visionada/virtual*, es una percepción, es la era de la simulación, se pasa de lo histórico a lo técnico. Tendiendo un puente entre ambas visiones, podemos ver que, si bien ambos "esquemas" difieren temporalmente y en características de la imagen, coinciden en la última etapa, es decir en la posthistoria de Flusser y la Videosfera de Debray; en donde la imagen virtual impera en la producción, reproducción, consumo y percepción, hay máquinas de por medio para la producción de las mismas y son simulaciones, son percepciones.

Hago esta reflexión para ubicar a la fotografía como un factor indispensable en el desarrollo del arte y la creación de imágenes en la cultura occidental. La fotografía cambió nuestra manera de percibir el mundo y democratizó la imagen. Así mismo, es un instrumento que ayuda a conformar nuevas realidades incluyendo la conformación y percepción del espacio en el plano.

---

127 Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Pág. 176

### 2.3.2 Arte y fotografía.

La fotografía genera imágenes que también son mediadoras entre el hombre y el mundo. Su carácter de imagen técnica no le resta esta capacidad de mostrar, entregar al hombre el mundo traducido, podría decir, regurgitado para su mejor digestión. Siguiendo con Debray:

La imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan... lo visible es la manifestación de lo invisible.<sup>128</sup>

Y la imagen fotográfica no escapa de esto, ya que, como toda imagen, tiene la capacidad de hacernos evocar cosas, entendiendo por evocación: “llamar a los espíritus y a los muertos; traer alguna cosa a la memoria o a la imaginación”. Si bien el hombre a través de la construcción física, es decir, a través de la arquitectura -siguiendo con la línea de esta tesis-, desea captar esto que es invisible, la fotografía entendida como una de las artes, también ha deseado captarlo, hacerlo evidente.

Dentro de las artes, este poder evocativo ha sido una constante. Los artistas lejos de buscar una representación realista o naturalista, han ido a la búsqueda de este poder evocativo que permita al espectador hacer su propia interpretación de la obra. Y podemos suponer que esto lo logran en parte gracias a lo que en literatura se denomina *indeterminación del texto*<sup>129</sup>, en lo visual *imperfección ontológica de la imagen*<sup>130</sup>, en donde el espectador tendrá que hacer uso de su imaginación y de su red conceptual para lograr hacerse una imagen única de lo que el autor le está narrando. Debido a esta *imperfección* de la obra, el espectador tendrá que involucrarse un poco más y llenar estos huecos con su imaginación. Cuando por medio de la fotografía se desea configurar el espacio, es necesario que para su

128 Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Pág. 30

129 Sánchez Vázquez Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Pag 22

130 Zamora. *Op Cit.*, Pág. 114

comprensión, el espectador cuente con una red conceptual que le permita llenar estos huecos para lograr una interpretación cercana a la intención del productor.

El trabajo de la fotografía en este sentido es doble. Desde sus inicios, se le condenó a representar con un alto grado de iconicidad la realidad concreta, bajo las reglas de la composición pictórica. Esa era su virtud, crear la *ilusión* de que lo que se miraba en la imagen era lo *real*, importando sólo lo que el espectador pudiera ver. La fotografía ofreció por primera vez una solución al problema de la *representación* y la reproducción bajo la lógica del arte como *mímesis*, es decir, la copia *fiel* de la realidad y su reproducción. En la fotografía pictorialista, este hecho llegó a su clímax, ya que los fotógrafos que practicaban este estilo, a través de la manipulación en el laboratorio, o sea, del retoque, hacían ver *más belleza* en sus escenas, las hacían más agradables a la vista haciendo reencuadre, modificando los contrastes, o incluso desde la toma, haciendo *flow*, un ligero fuera de foco para eliminar las imperfecciones. Si bien se crearon obras de gran belleza, esto fomentó el carácter ilusionista de la fotografía y la sumergió en un mero reproductor del mundo, sin experimentar demasiado en las posibilidades visuales que esta ofrecía.

Sin embargo, a lo largo del desarrollo del arte, la fotografía ha tenido que rebasarse a sí misma y desprenderse del estigma de *representar lo real*, ser ilusoria, *idéntica a la realidad que retrata*, y buscar imágenes evocativas, no realistas, lo cual, no obstante, no descarta a la similitud como elemento fundamental para la comprensión de la obra. Una vez rebasada la idea de la fotografía como registro o documento, los artistas tomaron a la fotografía como un nuevo tipo de arte con posibilidades diferentes a las de la pintura. La profundidad de campo, la yuxtaposición de objetos de distintos tamaños y color, la posibilidad del modelado por medio de la luz, el fotomontaje, los fotogramas; fueron técnicas creadas por los artistas para el logro de sus objetivos artístico, es decir, había una intencionalidad artística. Me atrevo a poner dos ejemplos: tal es el caso de fotógrafos como Alfred Stieglitz, en *Remendando redes* de 1894, en donde podemos ver a una joven sentada sobre la arena haciendo remiendos a la red, con la mirada puesta sobre su labor, pero cada puntada “provoca un torrente de pensamientos poéticos a quienes la observan

sentada sobre las dunas... trabajando con la seriedad y actitud apacible que son tan características de esta gente tenaz"<sup>131</sup>. O Antonio Giulio Bragaglia, que en 1912 jugaban con la velocidad de obturación dando resultados como *El pintor futurista Giacomo Balla*.

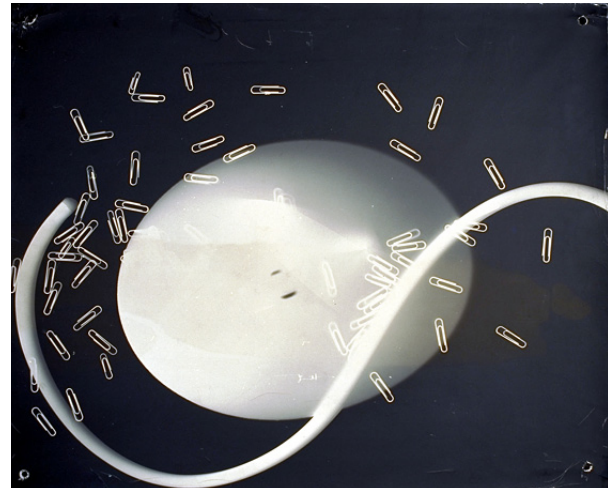


Alfred Stieglitz. *Remendando redes*. . (1894)



22. Anton Giulio Bragaglia: *Balla pred svojo sliko*, 1912, želatinsko-srebrova fotografija.

Anton Giulio. *El pintor futurista Giacomo Balla*. (1912)

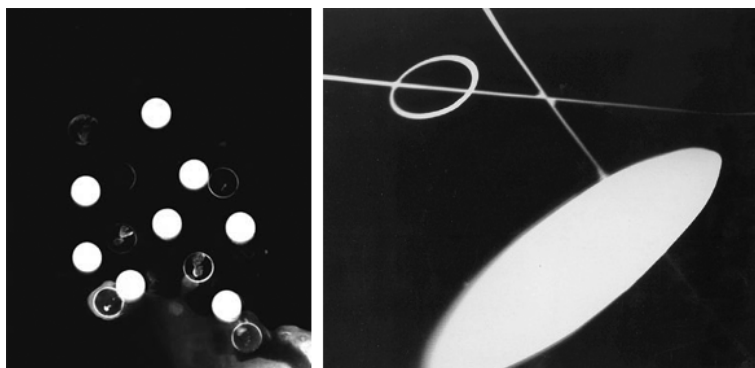


Otro ejemplo, es Moholy Nagy, quien hizo uso de la tecnología fotográfica para realizar imágenes que salían de los cánones y de lo que se esperaba del medio:

<sup>131</sup> Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Pag. 156



realismo. El artista hizo fotogramas, es decir, hizo imágenes fotográficas sin el uso de una cámara logrando composiciones de gran valor plástico y de gran poder evocativo. Pero los fotogramas sólo podrán ser considerados obras de arte en virtud de la intencionalidad del artista, es decir, cuando hayan sido seleccionados, cortados, montados ad-hoc<sup>132</sup> por la mano del artista.



Moholy Nagy. Fotogramas

El carácter simbólico convencional de la imagen fotográfica es de carácter social, con un propósito representativo, evocativo y si bien puede tener un alto grado de iconicidad, de semejanza con aquello que representa, a través de la obra fotográfica se configura una nueva realidad dotando a la imagen de significados o interpretaciones más allá de lo visible y evocando lo invisible, que al fin y al cabo éste es el trabajo del arte. El símbolo fotográfico es un vehículo por medio del cual el realizador logrará que el espectador pueda tener evocaciones.

La fotografía ostenta un carácter espiritual, en tanto que nos puede hacer evocar, hacer presentes a los que no están, sobre todo a los muertos, y no sólo por su carácter de semejanza, sino porque a través de la imagen podemos recordar cómo era nuestro ser querido, podemos sinestésicamente<sup>133</sup>, evocarlo. Esto es, a partir del estímulo visual que es la representación fotográfica, podemos escuchar (a través de la memoria) la voz del muerto o su risa, o sentir su movimiento y entonces evocamos

132 Dorfler, Gillo, *El devenir de las artes*. Pag.224

133 Entendiendo por sinestesia, desde la psicología, la interacción de los órganos sensoriales a partir de un estímulo, es decir, a partir de un estímulo dirigido a determinado sentido, es posible captar cualidades que son propias de otro sentido.

su presencia. En el caso del espacio en la fotografía, en donde lo que vemos es el espacio configurado de determinada manera, hacemos uso de la red conceptual para darle orden a los elementos de la imagen y reconstruir en nuestra mente, a partir de lo que de él sabemos, por sinestesia, memoria o imaginación, el espacio fotografiado.

Ya hemos hablado de la fijeza que caracteriza a la fotografía y que la acerca al *eidolon*. Esta característica es fundamental para lograr la evocación dado que al mirar la imagen, se regresa a un momento significativo, que no transcurrió en el tiempo y al mirarla nos transporta al tiempo y al espacio en que dicha imagen fue sustraída para hacerla aparecer en nuestro presente.

Podemos suponer que el carácter evocativo de la fotografía se debe a la característica más evidente que es la similitud que dicha imagen ostenta, pero no estamos conscientes de lo que dicha imagen desencadena en nuestro cerebro. Sin embargo, no todo radica en la imagen, sino en quien la mira y la interpreta. A partir de los elementos dados, configurados en la imagen, el espectador tendrá que rebasar lo visible en la imagen y dotarla de lo que no tiene para que esta, como obra de arte, pueda cumplir su función de *tocar al otro*, de hacer sentir y evocar imágenes, pensamientos, sensaciones. A este fenómeno se le denomina *concreción*, es decir, "concretar es determinar lo indeterminado...proceso en el que el lector o el espectador pone en la obra algo que no está en ella... la obra no puede decir todo acerca del objeto representado"<sup>134</sup>. Y es significativo que el autor haga la diferencia entre *lector* y *espectador* ya que esto nos permite abrir el universo de la interpretación, es decir, no sólo el texto literario es susceptible de ser leído o interpretado, sino aquello que se nos da a los sentidos en cualquier forma: lingüística, visual, auditiva o táctil. lo cual nos permite ajustar la cita para la interpretación de la fotografía, asumida ésta también como un texto.

El poder evocativo de la fotografía va más allá de la representación mimética. Sin embargo, aquí debo añadir que, en base a las ideas de Foucault sobre *semejanza* y *signatura* con respecto al hombre y su relación con el mundo, podemos tender el

---

134 Sánchez Vázquez Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Pág 22

punto hacia la obra de arte y decir que sin *semejanza* no puede llevarse a cabo la conformación e interpretación de la obra. Para poder hacer la interpretación, “es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles”<sup>135</sup>. En la imagen fotográfica lo meramente representado son los objetos que guardan similitud con lo que representan, son miméticas y nos remiten a las cosas, lo cual es lo que nos permite reconocer las situaciones. Pero las nuevas realidades son las que están configuradas en la imagen y deben ser reconfiguradas por el espectador. Es preciso decir pues que sin semejanza no hay comprensión, entendiendo por esta “una forma de aprehensión que se refiere a las expresiones del espíritu... se entiende por comprensión el acto por el cual se aprehende lo psíquico a través de sus múltiples exteriorizaciones”<sup>136</sup>. Entonces, para que el acto de la comprensión se lleve a cabo, debe haber semejanza, pero ésta debe ser rebasada por el observador y hacer una interpretación desde su punto de vista a partir de lo dado en la imagen.

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si la aceptamos tal como la cámara la registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta al mundo por su apariencia.<sup>137</sup>

El carácter evocativo de la imagen fotográfica radica en esa cualidad de desatar en nosotros sensaciones, en configurar nuevos mundos ante nosotros, en la oportunidad que nos da de imaginar estos nuevos mundos ya sea como creadores o espectadores.

Aunque la fotografía fue usada con fines artísticos hasta 1890 en Europa, después del desarrollo de la fotografía pictorialista en la que se perseguían fines estéticos más que artísticos, había una búsqueda de nuevas posibilidades del medio, posibilidades artísticas, lo cual se vio consolidado en Viena en 1887 en una de las primeras reuniones del *Club der Amateur Photographen*, el Varón Alfred Von Liebig, mostró diez fotograbados de P. H. Emerson, declarando que:

135 Foucault Michel. *Las palabras y las cosas*. Pag.35

136 Mora Ferrater. *Diccionario de filosofía*.

137 Sontag. *Op. Cit.* Pág. 33

Hasta donde él sabía, esa era la primera vez que se ofrecía a los amantes del arte una serie de fotografías originales, cuyo interés no está en los objetos representados, sino en su interpretación y manejo.<sup>138</sup>

Entre estas fotografías destaca *Juntando Lirios en el Agua* considerado como el primero de su tipo realizado sobre negativo de paisajes que se haya publicado separadamente como obra de arte<sup>139</sup>. Posteriormente, en 1891, se monta la primera exposición de 600 fotografías mostrando instantáneas juzgadas exclusivamente por su excelencia fotográfica. A partir de entonces, la fotografía, liberada ya del peso de la pintura, comienza su despliegue como arte autónomo. La técnica fotográfica tuvo una gran influencia sobre los acontecimientos en el mundo del arte, pasando por las vanguardias y aun después, durante gran parte del siglo XX. Esto es que sentó las bases técnicas del cine cuya imagen también es lograda a través de la fotoquímica, que posteriormente desarrollará un lenguaje que abarcará la imagen electrónica en la televisión, el video y, posteriormente, en la tecnología digital.

En cuanto a la representación del espacio, las vistas desde globos aerostáticos o la realización de paisajes, fueron superadas para dar al artista la posibilidad de innovar a través del nuevo medio, un espacio tridimensional en el bidimensional con ayuda de un aparato mecánico, es decir, había que dominar un aparato técnico para lograr la imagen deseada.

La fotografía... consiste en hacer fotos con la cámara para obtener un obvio resultado, la proyección del espacio sobre un plano con valores de gris y blanco y negro.<sup>140</sup>

---

138 Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, pag. 145

139 *Idem*. Pág. 145

140 M. Nagy, citado en *Poéticas del Espacio* pag 212

### 2.3.3 Fotografía análoga y fotografía digital

Desde el surgimiento de la fotografía, el espacio y su configuración por este medio ha sido una constante, como lo ha sido a lo largo de la historia por diferentes disciplinas artísticas, como ya hemos revisado. El uso de la perspectiva, los planos, la diferencia de tamaño entre los objetos, la proporción, entre otras, eran técnicas heredadas de la pintura. Sin embargo, la fotografía, como técnica nueva, implicó necesariamente otros modos o estrategias de resolver esta preocupación artística, o más bien, planteó otros problemas y otras soluciones. Cabe mencionar que la fotografía, si bien “heredó” en un principio los modos de la pintura, esta también echó mano del medio fotográfico para lograr ciertos fines como es el caso de la pintura futurista y la fotografía de Jules Marey o la pintura abstracta de las microestructuras que la fotografía científica hizo posible gracias a los avances tecnológicos de la microfotografía.<sup>141</sup>

Ante un nuevo medio, de manera casi natural y tal vez inconsciente, se toma una nueva actitud. En este caso, ya no se trataba de hacer pintura, ya no era lienzo, pintura y pincel. Era un aparato que en mucho menos tiempo del que se requería para hacer una pintura, hacía una imagen mimética y reproducible *ad-infinitum* con la misma calidad. Se había terminado la era de la *obra única*, del *original*.

A partir de la invención de la técnica fotográfica es claro que la percepción de la imagen cambió para la sociedad. Lo propio de la imagen fotográfica era precisamente su capacidad de calcar, de *reproducir* el espacio, la realidad tangible en una imagen. Por lo que a esta se le confirió o se le exigió ser fiel a la realidad, se consideró a la foto como elemento verificador de lo que es o existe, o de lo que fue o existió. La *facilidad* para la *reproducción técnica* que trajo consigo la fotografía, modificó por completo la obra de arte y su percepción, la imagen fotográfica implicó en sí misma una nueva concepción de la obra de arte. Hablamos de la fotografía como obra artística, hablamos de la obra fotográfica como una construcción: la imagen fotográfica es una construcción. El arte en términos generales, es *artificio*, es una fabricación. Cualquier pieza o acción de arte que observemos, escuchemos

---

141 Felici. *Op. Cit.*, Pág. 42

o experimentemos, es un montaje humano con una intención, no está dado en la naturaleza. Así, la fotografía es una construcción en tanto que de todas las posibilidades para hacer el encuadre de determinado objeto o acción, el grado de acercamiento, si la imagen la queremos en blanco/negro o color, las distintas posibilidades de iluminación y el poner límites espacio-temporales -porque también elegimos el momento exacto y el espacio para disparar- de todo esto, elegimos una posición (tanto física como ideológica) con respecto al tema, lo cual da a la imagen resultante el carácter de construcción desde nuestra particular subjetividad, perspectiva, no sólo física, sino también psicológica, social, espiritual.

El medio fotográfico digital, absorbió al medio anterior que es la fotografía analógica, y lo que ahora podemos lograr con una sencilla función de la cámara digital y con los distintos programas de manipulación, con la tecnología analógica significaba un doble o triple trabajo. En la fotografía digital están sintetizadas las funciones de la técnica analógica pero también su lenguaje. Los programas incluidos en la fotografía digital, fueron dados por la experimentación y avances que ya se habían logrado con la análoga: profundidad de campo, doble exposición, virados, solarizados, texturizado, entre otras. En la fotografía digital ya no hay superficie sensible, ya no existe la escisión de la luz en el material fotosensible, hay fotoceldas que convierten la luz en impulso magnético, una captación de la luz por medio de fotoceldas que convierten la energía lumínica en impulsos electrónicos que configurarán la imagen en un monitor.

La fotografía digital se caracteriza por englobar diferentes medios<sup>142</sup>, es decir, es *hipermedia* lo que significa “una diversidad para insertarse en los nuevos medios electrónicos permitiendo posibilidades de exhibición más diversa y de mayor impacto”<sup>143</sup>. Anteriormente, para poder mostrar una fotografía, o para poder mirarla, era necesario un proceso de revelado. Una vez que teníamos el negativo, éste podía ser impreso las veces que fuera necesario para su exhibición, para que otras personas la pudieran apreciar, ya sea de manera personal o en una galería. Pero dicha

---

142 Giannetti, Claudia. *Estética digital*. Pág. 125

143 Gleen, Lynn. *La fotografía digital*, Pág. 55

publicación no tenía la capacidad de inserción que ahora tiene la imagen a través de los medios electrónicos, específicamente el internet. Al tomar una fotografía, casi instantáneamente se puede enviar a alguien que se encuentra a miles de kilómetros de nosotros; esta puede ser vista por cualquier cantidad de personas que se interesen en nosotros o en lo que les podamos mostrar. Y lo que es más, en cosa de minutos. La velocidad de difusión y la capacidad de reproducción (e intromisión) de la imagen digital, es cada vez mayor. Aunque por otro lado, esto no garantiza que alguien vaya a ver o a apreciar la imagen. Dado la gran cantidad de imágenes que se producen hoy en día, tanto en el espacio público, en el privado y en el *ciber-espacio*; cada vez vemos más imágenes pero las apreciamos menos tiempo, no nos detenemos a observar cada imagen, a leerla detenidamente, no hay profundidad, sino que avanzamos a la que sigue rápidamente para poder verlas (no observarlas) todas. Esto desemboca en la capacidad para hacer copias de la imagen fotográfica, la cual se ha incrementado considerablemente, y aquí recurrimos nuevamente a Flusser en el concepto de *copia*, palabra que significa *profusión*, “de modo que copiar es hacer algo superfluo”<sup>144</sup>, es decir, hacer superflua la imagen, desvaneciendo la figura del autor, pues permite masificar automáticamente cualquier imagen, ya no hay necesidad de ningún editor, de nadie que publique.

Por otro lado, con la fotografía digital, dado las posibilidades que el medio ofrece, cambian las preocupaciones del fotógrafo. Confiando ahora en la facilidad del retoque digital, lejos ahora de preocuparse, por ejemplo, por el comportamiento de la luz, la composición, las aberraciones de los lentes, la luz parásita y otros factores que forman la imagen, pareciera que lo importante ahora es, en palabras de Flusser, *programar* (usar el programa), usar el aparato para lograr la imagen que se desea, como si el aparato por sí mismo pudiera lograrla. Como mencioné anteriormente, ahora con la cámara digital, con una sencilla función que ya viene programada (insertada, diseñada), podemos lograr una fotografía con el *efecto visual* que deseamos, y máxime cuando utilizamos los accesorios informáticos como el *photo-shop* para terminar de darle el efecto que deseamos a nuestra imagen. No hay

---

144 Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Pág. 89

nada que se le pueda ocurrir al usuario que no esté programado ya en su *juguete*. Sin embargo, hay que considerar que la mirada sigue siendo la del hombre, la del artista, con la subjetividad e intersubjetividad que esto implica, lo que cambia es la herramienta y las posibilidades de la misma.

Parece pertinente esta comparación entre ambas tecnologías, en tanto que una desciende de la otra, heredando sus modos pero aportando nuevas maneras de hacer fotografía, y porque ambas son o fueron utilizadas para la configuración del espacio en el plano, en nuevas realidades. Si la fotografía análoga ofreció nuevas formas de configurarlo, la tecnología digital abrió mucho más las posibilidades para lograr esto, ya que puede fotografiarse el lugar y luego retocarse, o bien ser creado desde la computadora misma, sin necesidad de extraer del continuum espacio-tiempo, aunque tal vez esto le reste su carácter de fotografía. Puede modificarse el tamaño y la relación espacial entre los objetos de la imagen, puede hacerse más grande o pequeño, en fin, cualquier cantidad de efectos pueden hacerse a través de la fotografía digital. El espacio sigue siendo una preocupación de los artistas, no importa cuál tecnología se use, análoga o digital, el deseo de configuración del espacio es una constante en los creadores de imágenes que lo abordarán por este medio o por cualquier otro que les permita lograr un acercamiento, una aproximación a las fuerzas que lo habitan.

Actualmente, la tecnología digital ofrece muchos y variados modos de esta configuración de manera más económica en tiempo y recursos, lo cual repercute en el resultado final de la obra, en su reproducción, en los modos de distribución y en la percepción de los espectadores. Si bien, autores como Flusser sustentan la idea de que el espacio físico va a desaparecer gradualmente para que "el hombre pueda habitar las imágenes que él mismo produce", mientras eso sucede el hombre tendrá que seguir habitando el espacio con su cuerpo e incidiendo en él a través del movimiento, y su deseo de configurarlo no desaparecerá, se hará más fuerte en tanto que su destino siga siendo habitar sus imágenes.



### 3.4 Revisión de la obra de 2 fotógrafos contemporáneos

El espacio siempre ha sido una preocupación en el Arte. En general los artistas (arquitectos, fotógrafos, pintores, bailarines, etc.), han considerado el espacio como materia prima, como algo que hay que abordar y resolver, como algo que determina su hacer. Actualmente el problema del espacio se ha incrementado, situación que no ha pasado inadvertida para los artistas, quienes pretenden mover a reflexión este problema por medio de su obra. Tal es el caso de los fotógrafos cuyo trabajo revisaré en las siguientes páginas con la intención de conocer diferentes visiones y métodos que se pueden llevar a cabo para abordar el mismo objeto, para tratar de dar respuesta a una misma interrogante. Ambos abordan el tema con del espacio, pero lo hacen desde perspectivas distintas: uno aborda los espacios cerrados y el otro los espacios abiertos. Uno tiene que ver directamente con el hombre y el *aquí-adentro* y el otro con el hombre y el *allá-afuera*. A partir de la imagen fotográfica, ambos configuran una nueva realidad que nos es dada y que interpretaremos según nuestro *horizonte, desde nuestra propia historicidad*.

Debo decir que el acceso a la obra de ambos artistas lo hice a través del internet, en sus respectivas páginas, lo cual me aleja de la circunstancia de estar frente a la obra impresa expuesta en museo. No estoy frente a la obra, sino frente a una reproducción digital de la misma en una pantalla. Aunque la percepción de la obra cambia según el soporte y el contexto en los que es presentada, para este caso el medio no parece un problema, ya que se pueden apreciar de manera evidente las preocupaciones del artista. Actualmente, es común poder acceder a la obra de artistas de otras latitudes, en este caso de fotógrafos, a través de la internet dado su carácter de *hipermedia*, situación que es propia de nuestro tiempo. No tengo acceso a mayor información sobre el proceso creativo, no conozco motivaciones ni intencionalidades, así que parto casi de cero, sólo de la imagen mediatizada a través de la pantalla de la computadora.

**Carlos Cid.** <sup>145</sup>

Madrid. 1965.

Reconocido artista, trabaja la fotografía, el videoarte y la instalación. Este artista piensa que fotografiar personas es *un acto de cobardía, ya que las posees a distancia y luego las olvidas*. Las personas casi no aparecen en sus fotografías, va vaciando los espacios, como es el caso de su serie *El vacío de la locura*. En este trabajo, podemos apreciar una preocupación por el espacio en relación al hombre y su psique, a diferencia de otras de sus series en donde podemos ver que lo que preocupa al creador son los objetos, sus formas y sus simbolismos.

### **Serie: *El vacío de la locura***

El espacio vacío inquieta al artista, pero no el espacio como un contenedor, sino en términos de las relaciones que en él se daban. Fotografía un antiguo hospital psiquiátrico en donde residían personas *dañadas* en sus facultades mentales. Para este artista, el lugar quedó impregnado de tensiones, manifestaciones, historias, sensaciones que aun vibran y están latentes dentro de él. Fotografía estos espacios vacíos pero con pequeños indicios del uso que tenían: el hecho de que las paredes estén acolchadas es un signo del comportamiento de los residentes del lugar, nos dan luces de los habitantes, implica *la locura*, aunque no estemos viendo personas en este estado (como es el caso de las fotografías de la Castañeda). Sin embargo la sensación que producen estas imágenes, no es de compasión por estas personas, ellas han quedado en el pasado, lo que vibra ahora es la *vaciedad* la ausencia y las connotaciones que de ella se desprenden en el marco y sabiendo que estamos ante un antiguo hospital psiquiátrico y lo que ello significa.

Para la conformación de sus imágenes, el artista, hace uso constante de formas como las ventanas, las puertas y los pasillos en donde una iluminación exagerada evidencia la ausencia que ahora prevalece en el edificio. Estas puertas y ventanas se nos presentan como puntos de fuga, o más bien, como puntos de succión al interior

145 Nota. Por cuestiones de derechos de autor, no fue posible colocar imágenes, pero pueden ser vistas en la página del artista. <http://www.carlos-cid.com/el-vacio-de-la-locura/index.html>

de la imagen, que a su vez nos plantean un exterior en su interior. Las puertas muestran otro nivel, otro plano al que accedemos por esta hendidura que es la puerta, o por este pasillo que se aleja de nosotros los que contemplamos y que formamos en nuestra mente una interpretación de las diversas que puede haber. Vagamos por los pasillos que se nos presentan en perspectiva, por las puertas abiertas que dejan pasar la luz que a su vez entra aparentemente por una ventana llena de luz. Nos convertimos en fantasmas, en espíritus que se desplazan a lo largo del pasillo, de puerta en puerta.

Todas las tomas son frontales al nivel de los ojos, lo cual puede ser un modo de enfrentarnos a esta ausencia, puede ser un modo de vernos, de sentirnos dentro del mismo plano que los *locos*, nosotros, los que *no lo estamos*. Hace un contacto directo con nuestra condición humana la cual también es susceptible de caer en un estado de desequilibrio. Esto acentuado por la horizontalidad de la mayoría de sus imágenes: la horizontalidad nos hace a todos iguales, nos recuerda nuestra condición terrena. Por otro lado, la verticalidad en otras de sus imágenes, le dan un toque espiritual al espacio, tocando lo que de espiritual tiene el espacio. La simetría impera en estas imágenes, un poco en contraposición al desequilibrio de los pacientes que anteriormente ocupaban este espacio. Pareciera que la *locura* que ahí habitaba, rompiera este equilibrio, esta simetría que denotan, que hacen evocar las imágenes, generando angustia y cierto miedo del ser que habita dicho espacio, impecablemente simétrico, ordenado, limpio. Hace uso de la forma *cubo*, un poco como si fuera un espacio escénico, en donde este es una pequeña muestra del universo, contenido en un pequeño espacio, sólo que aquí las fuerzas que habitan el escenario, se hacen *presentes* de otro modo distinto. Este trabajo resulta interesante y de relevancia para esta investigación dado que de igual modo el artista está interesado en la configuración del espacio vacío a través de la fotografía, tema fundamental de esta tesis y que conecta ambos proyectos en los que se utilizan las mismas formas para resolver la configuración plástica pero con diferentes perspectivas.

### **Francisco Infante Arana.**

Vasilyevka, en la región de Saratov, Rusia. 1943.

Artista experimental, integrante del movimiento inconformista ruso, punto de referencia desde hace más de 50 años y que ha marcado la tendencia del arte contemporáneo ruso. La obra de este autor la puedo relacionar con mi proyecto en tanto que a ambos nos interesa la configuración del espacio a través de la fotografía, aunque el artista piensa en términos de descomposición y recomposición del mismo.

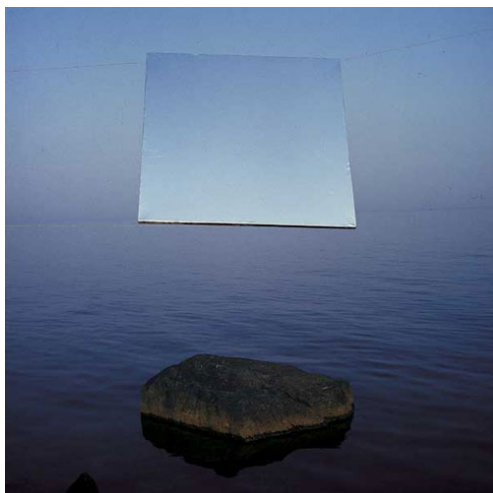
Francisco Infante desarrolla, junto con su mujer, Nonna Goriunova (Moscú, 1944), una propuesta dirigida a la visión geométrica y metafísica del arte que aspira a la concepción de una nueva naturaleza a partir de la multidimensional realidad del universo, es decir, a la reconstrucción del cosmos a través de la obra de arte. El experimento adopta la forma de instalaciones al aire libre que, bajo el nombre de *artefactos*, parte del traslado al medio natural de un objeto de arte previamente construido, creando una nueva realidad que transforma el paisaje realista y que es finalmente estampada en fotografía. Utiliza para la realización de su obra materiales diversos como espejos, ramas, placas, cuerdas, planchas, etc.

En esta serie conformada por espejos insertados en espacios naturales tales como la tundra, la primera pregunta que surge es ¿cuál es la obra: la instalación de los espejos en el lugar o la imagen obtenida a través del medio fotográfico? Es obvio que para nosotros la segunda, dada las circunstancias en las que estamos accediendo a la obra. Sin embargo, parecen imágenes sumamente impactantes dadas la descomposición y recomposición que hace del espacio a través de espejos y a través de la misma fotografía. Sus imágenes resultan inquietantes por esa descomposición del espacio por medio de la cual, lo reconfigura mostrándonos un nuevo horizonte, abre una puerta a otra realidad. Pareciera que abre las puertas del cielo.

Para estos artistas, el "artefacto" es símbolo del misterio del mundo natural en el que el hombre intenta descubrir una "segunda naturaleza" fruto de su actividad, creando sistemas artificiales análogos a los fenómenos naturales a partir de nuevas imágenes, de metáforas con sentido filosófico, ficticias y al mismo tiempo tan reales

como para modificar el medio en el que se desarrollan.

El trabajo de este artista se relaciona con el desarrollado en éste investigación por el interés en la configuración y reconfiguración del espacio a través de la fotografía.



Serie:Artefacto Atmosphere. Mirror

<http://losmariscosnosonanimales.blogspot.mx/2012/04/francisco-infante-y-nona-gurionova.html>

<http://englishrussia.com/2009/05/26/francisco-infante-arana/>

### CAPÍTULO 3. PROYECTO FOTOGRÁFICO

#### 4.1. Definición del proyecto.

De manera paralela al desarrollo de la investigación teórica, me di a la tarea de llevar a cabo la realización de la obra plástica, para lo cual definí y delimité los espacios físicos que me interesaba plasmar en la imagen de acuerdo a ciertas características, pero primero identifiqué mi intencionalidad hacia ellos, es decir, más allá de los objetivos de la tesis, reflexioné de manera más profunda qué pretendía hacer con estos espacios como objeto de mi obra. Para esto, necesité retomar mis **motivaciones**, es decir, qué me impulsó a hacer una Maestría para estudiar el espacio vacío y lograr una aproximación por medio de la fotografía. Así, debo decir que mis motivaciones se desprenden de diversos momentos de mi vida, desde la infancia, en los que de manera cotidiana experimentaba el contraste entre espacios cerrados y abiertos; posteriormente en mi experiencia como bailarina amateur donde tuve la oportunidad de experimentar el espacio escénico y, por último, con la inquietud que me despertaban ciertos espacios al caminar por la ciudad, delimitados, en desuso y protegidos del uso cotidiano. Además, de la sensación de espacialidad que experimento cuando estoy frente a espacios tanto abiertos como cerrados, sensaciones distintas pero no opuestas, tal vez en el fondo semejantes. Así me concentré en la segunda modalidad; queriendo no hacer fotos de paisaje ni de espacios abiertos, sino de los espacios delimitados, construidos por la mano humana en donde, como hemos revisado, se mueven presencias, fuerzas "ajenas" al hombre, y que tal vez sean las mismas que se mueven en el *afuera*, pero en el *aquí* están concentradas y resultan igualmente inquietantes. Estas, y otras, circunstancias me proporcionaron la experiencia espacial y despertaron en mí el interés por acercarme al espacio vacío por medio de la obra de arte.

De este modo, mi intención fue hacer obra sobre los espacios que me generaban angustia o que despertaban en mí ésta sensación. Si bien la experiencia del espacio no es privativa de algunos pocos, sino que es propia del ser humano, en mi caso me angustiaba, sentía un desorden dentro de mí al que deseé darle orden a través de la obra de arte, formalizarlo, en este caso a través del medio fotográfico, aunque a lo largo de la Maestría realicé otros tipos de obra de arte lo que me permitió dar *forma* a la sensación pero por otro camino. Tales ejercicios consistieron en intervención en el espacio urbano, la realización de un audiovisual y la participación en piezas dancísticas.

Consideraré la fotografía como el medio que me permitiría lograr imágenes evocativas o sugerentes sobre estas fuerzas, de modo que pudieran ser aprehendidas. La fotografía me ayudó a sentir que capturaba la energía, que la evidenciaba, sugería o evocaba, primero ante mis ojos, segundo, ante los ojos de otros. La técnica fotográfica me ayudó a conseguir imágenes evocativas, más allá de los elementos formales que la constituyen, más allá de los elementos y su relación proxémica o de composición al interior de la misma. Si bien el aspecto formal muchas veces se impone en la imagen fotográfica, mi intención era lograr imágenes conceptuales, es decir, privilegiar la idea sobre la forma, sugerir la idea de espacio vacío contenido y las sensaciones que genera, deseaba apelar al conocimiento que se tiene del espacio. Si bien hay una respuesta fisiológica ante el espacio, a este lo apreciamos intelectualmente, lo comprendemos a través de conceptos, es inteligible.

De este modo, la definición del proyecto consistió en delimitar en lo práctico hacia dónde dirigiría mi actuar, desde lo subjetivo de mi sentir hasta lo concreto de los espacios que decidí fotografiar.

#### **4.2 Aproximación fenomenológica.**

Dentro del Taller de Experimentación Plástica II y en base a las ideas de Julio Chávez Guerrero, expuestas en su ensayo *Arte, fenomenología y humanismo*<sup>146</sup>, las cuales versan sobre la fenomenología de Husserl, rama de la filosofía que estudia la experiencia sensible, y al método fenomenológico, y bajo la dirección del Maestro Noé Sánchez Ventura, realicé ejercicios de aproximación fenomenológica el cual consistió en lograr un acercamiento íntimo al espacio físico construido vacío al estar frente a este, a través de los pasos del método planteado en clase: en un primer nivel, reconociendo sus cualidades primarias, lo *verdaderamente percibido*, lo formal, a través de la identificación de los diferentes puntos de vista desde los que puedo observar el motivo elegido. Identificación de todas las modalidades de la sensibilidad por las que sea posible experimentar del fenómeno (visual, auditivo, táctil, gustativo, olfativo, laberíntico, cinésica, orgánico). Selección de un sólo punto de vista y de una sola modalidad de la sensibilidad para llevar a cabo la *Concentración* (reducción) y *Captura* (conciencia) de las cualidades sensibles del fenómeno, es decir, la

---

146 Chávez Guerrero, Julio. Zamora Águila Fernando. *Arte y Diseño: experiencia, creación y método*.

descripción de lo que efectivamente se está percibiendo. Después, en un segundo momento, por medio de las cualidades secundarias: Conciencia del desplazamiento de los diferentes enfoques: memoria, imaginación y fantasía sobre el mismo objeto; lo recordado de ese objeto; enseguida lo que *imagino* del espacio y finalmente lo que *fantaseo* con este espacio. Los espacios con los que realicé dicho ejercicio fueron un escenario y un espacio no-habitable, un cubo de acrílico.

Entonces, una vez definida la intencionalidad y los espacios concretos con los que realizaría el ejercicio, me di a la tarea de visitarlos con la intención de verlos, habitarlos, caminarlos, observarlos, sentirlos proxemicamente, tocarlos; en fin, para realizar lo que en términos de Chávez se denomina una *observación reducida*. Describiré dos de los ejercicios que entran en los espacios físicos construidos vacíos: primero un espacio habitable, un espacio escénico y posteriormente describiré mi experiencia con el espacio no habitable. Como mencioné anteriormente, estos ejercicios fueron realizados en base al método planteado en clase por el Mtro. Noé Sánchez Ventura por medio de los cuales logré las series que presento al final de la tesis. Anexaré sólo fragmentos del trabajo realizado.

## **ESPACIOS HABITABLES.**

Taller de experimentación plástica. Segundo semestre.  
Aproximación reducida al fenómeno:

### **IDENTIFICACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE MOTIVOS**

Abordé determinadas construcciones en las que el espacio contenido está destinado a una actividad escénica o paraescénica, es decir, está apartado del uso cotidiano, es aislado y sustraído de un uso ordinario. Son espacios destinados para actividades de ficción o espirituales en los que se llevan a cabo acciones que conectan a la comunidad con los dioses, son espacios de alianza. Así, frente al escenario escribí lo siguiente como aproximación fenomenológica:



### **APROXIMACION MNEMOTECNICA**

Descripción de lo que se sabe de memoria sobre el fenómeno a partir de informaciones obtenidas en diversas fuentes y por la propia experiencia personal con el fenómeno.

En este punto, me concentraré en el elemento *escenario*. Los escenarios son sitios o lugares de alianza entre los hombres y los dioses o fuerzas superiores, aquí tiene lugar el *hecho concreto* (dromenon), una acción por medio de la cual los dioses son invocados, encarnados o representados. Estos lugares cuentan con las condiciones para que esto sea posible. En primer lugar, están aislados, fuera de todo uso común, cuentan con la infraestructura para ello: forma, tamaño, iluminación. En mi experiencia, el escenario, al estar claramente delimitado, concentra las fuerzas superiores al hombre, es como un contenedor del espíritu universal unificado que es común a todos los hombres.

### **APROXIMACION FENOMENOLÓGICA**

Reconocimiento de todos los puntos de vista posibles, de las formas sensoriales de acceso y selección de una. Es decir, reconocimiento de lo meramente formal, lo dado a través de la forma y percibido por la sensibilidad del sujeto.

Después de recorrer el lugar y ver los diferentes puntos por los cuales pudiera hacer la aproximación, decido situarme frente al cubo iluminado, de espaldas al auditorio, es decir, mirando hacia el espacio vacío, hacia la oquedad: Situarme en el escenario, de espaldas al auditorio, es decir, enfrentándome a la espacialidad contenida, al espacio escénico: un escalofrío recorre el cuerpo, se siente frío (que alguien cierre la puerta), e inmensidad. La visión no alcanza a descifrar los límites, el cuerpo se expande, algo vibra en el aire, algo que vibra envuelve mi cuerpo, me muevo, pero cada parte de mí sabe en dónde está, mide el espacio, me sitúa, me ubica en él. Tal vez deba procurarme esta experiencia desde fuera del escenario, más allá del proscenio. Recuerdo el universo cayendo sobre mí. Es aplastante aquel silencio... extendiendo mis brazos, deseo abrazar aquello que me aplasta, abrazarlo, contenerlo, poseerlo, observarlo y luego liberarlo a través de cada uno de mis poros. Debo confiar. Debo entregarme.

Una vez que la fotografía fue realizada, me dispuse a hacer un análisis semiótico-hermenéutico.

### **APROXIMACION SEMIÓTICA**

Fotografía, impresión de 16", a color, de formato horizontal, montada en marialuisa de 5 centímetros por lado.

**Sintáctica.** Es una imagen dividida en cuatro rectángulos horizontales de diferentes tamaños y tonalidades: el de la parte inferior es completamente negro; el segundo de abajo hacia arriba es el más angosto y es de color más claro que el resto, tiene manchas circulares blancas al centro y parece de una textura granulosa. El tercer rectángulo que es el más ancho y tiene seis rectángulos verticales a los lados que delimitan un área más pequeña al fondo del rectángulo, haciendo un cuadro el cual tiene cierta claridad azulada, luce liso, sin textura, y plano. El rectángulo de la parte superior es negro también. Una línea blanca en su parte inferior contribuye a su delimitación. La forma establece claramente límites visuales, dibuja un espacio que se encuentra rodeado de una forma alargada, ondulada, que cae pesadamente a los costados enmarcando esa vaciedad que a su vez esta coronada por una forma igual pero más corta. El espacio se encuentra rodeado de semioscuridad que se va haciendo más intensa hacia los límites de la imagen, hasta llegar a negro.

**Semántica.** Fotografía digital. En la imagen que está encuadrada desde *la visión del príncipe*, a una distancia perfecta para abarcar todo el espacio y desde la oscuridad, veo el telón abierto y el escenario se encuentra totalmente vacío, es una forma que establece claramente los límites visuales y de acción. El piso luce particularmente limpio y terso, la luz cae pesadamente sobre éste atravesando el espacio. Las piernas del escenario se ven ligeramente iluminadas acentuando la vaciedad de la escena.

**Pragmática.** Al ver la obra, el espectador siente la fuerza contenida en el espacio vacío, ve la belleza del vacío y comprende la importancia de éste. Se relaciona espiritualmente con él. El público que observó la imagen es adulto, reconoce vaciedad, no busca más formas, se concentra en lo que *no* se ve, reconociendo las fuerzas que ahí habitan. Ve un escenario que espera

ser utilizado para aquello para lo que fue diseñado.

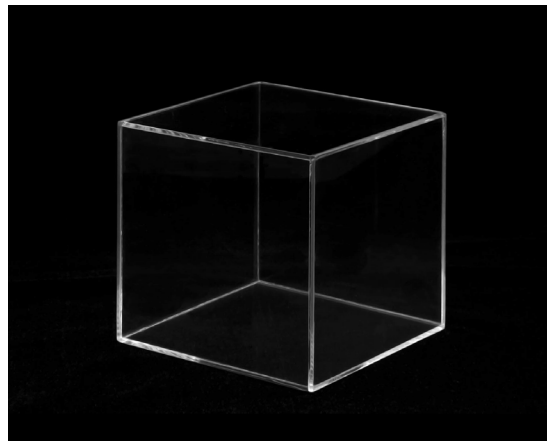
### **VALORACIÓN AXIOLÓGICA**

Morfológica / Conforme. Ética / Bueno. Estética / Bello, sublime. Tímica / Eufórica

### **Ejercicio de fenomenología.**

#### **Teoría de Análisis Visual. Cuarto semestre.**

Por otro lado, el pequeño espacio contenido del cubo, también me produjo una experiencia fenomenológica la cual analicé en base a las preguntas planteadas por el método y que describo a continuación:



### **PARTE I.**

#### **1. Reflexión sobre mi *motivación original para la creación artística.***

¿Cuál era mi postura sobre esta pregunta al momento de ingresar a la maestría?

*Dada mi formación de comunicadora gráfica, yo no me había asumido como productora artística y con respecto a mi postura al momento de ingresar a la maestría era con fines de expresión personal.*

## 2. Reflexión.

¿Con qué paradigma o paradigmas del Arte y mi disciplina me he formado?

*Mi formación fue sobre paradigmas de comunicación, en donde lo que se busca es, a partir de un mensaje, reducir las posibilidades de interpretación o comprensión.*

3. Asumiendo la hipótesis planteada en el texto, de que el objetivo del Arte es el estudio de la experiencia sensible, ¿es posible identificar un aspecto específico de ese objetivo específico de mi disciplina? ¿Cuál es ese aspecto?

*El medio que manejo es la fotografía, la cual me permite tener un acercamiento con mi objeto de estudio que es el espacio vacío, ya que por otro medio yo no lograría captar lo que del espacio me interesa captar. La fotografía me ayuda a sentir que las materializo.*

## 4. Reflexión sobre mi intencionalidad.

Asumiendo la hipótesis de que el objetivo del Arte es el estudio de la experiencia sensible para la reintegración al entorno ¿La práctica de mi disciplina me ha ayudado a aprehender (integrarme) a algún aspecto de mi realidad? ¿Mi obra implica una aprehensión de algún aspecto de mi relación con el mundo?

*Si, más allá de mi disciplina que es la fotografía, el aspecto del mundo que me interesa es el espacio y la experiencia del mismo, la fotografía me ha permitido tener un acercamiento a este por medio del acto fotográfico (entiendo por este el momento de sustraer la imagen del continuum espacio-tiempo), y posteriormente por medio de la imagen. Considero que la obra de arte que realizo me permite acceder y dotar de significados al espacio, significados que tienen que ver con mi experiencia y que me ayudan a resolver la angustia o el conflicto que la espacialidad contenida genera en mí, es decir, la práctica artística y su resultado me ha ayudado a aprender este aspecto de la realidad.*

**PARTE II.** A partir de un objeto (en el amplio sentido del término) o fenómeno en la realidad, relacionado con el tema del proyecto plástico de la investigación de maestría.



1. Identificación del objeto o fenómeno.

*Un cubo de acrílico de 20 centímetros por lado, transparente, vacío, cerrado.*

2. Aproximación mnemotécnica al objeto o fenómeno. Descripción de lo que se sabe de memoria sobre el fenómeno a partir de informaciones obtenidas en fuentes de información y por la propia experiencia personal con el fenómeno.

*Figura geométrica regular de 6 caras de igual tamaño. Es considerado como elemento básico de aprehensión del espacio. Según el tamaño puede ser habitable o solo como contenedor, como caja.*

3. Ejercicio. Aproximación reducida al fenómeno:

A. Identificación de los diferentes puntos de vista desde los que puedo observar el motivo elegido. Posibilidad de observarlo desde todas sus perspectivas.

*Lo puedo observar desde el frente desde donde sólo percibo una de sus caras, es decir, un cuadrado, lo mismo sucede si lo miro por un lado, desde arriba o por debajo. Al verlo desde una de sus aristas, observo cómo se fragmenta y puedo percibir su tridimensionalidad. Lo miro en perspectiva.*

B. Identificación de todas las modalidades de la sensibilidad por las que sea posible experimentar del fenómeno (visual, auditivo, táctil, gustativo, olfativo, laberíntico, cinésica, orgánico).

*Está hueco por lo que al acercar el oído suena vacío. El material del que está hecho es transparente, deja pasar la luz y permite ver para el otro lado, permite ver su interior. Es liso, sin arrugas ni accidentes en su topografía. Su forma cúbica es estática completamente, totalmente inorgánico. Visualmente parece pesado, pero al tacto se siente ligero y frío.*

C. Selección de un sólo punto de vista y de una sola modalidad de la sensibilidad para llevar a cabo la Concentración (reducción).

*Desde una de sus aristas, lo puedo ver casi en su totalidad dado el tamaño y el material del que está hecho.*

D. Captura (conciencia) de las cualidades sensibles del fenómeno (descripción de lo que se está percibiendo).

*Percibo en perspectiva tres de sus caras: dos laterales y la superior. Son lisas y transparentes, dejan pasar la luz y puedo ver del otro lado el fondo negro en dónde está colocado el cubo. Al tacto es frío y ligero, es de tamaño pequeño, se toma fácilmente entre las manos.*

E. Captura (conciencia) del desplazamiento de los diferentes enfoques (cualidades secundarias): imaginación, memoria y fantasía sobre el mismo objeto.

*Imaginación: dado la "forma simple" y el material del que está hecho, puedo ver al cubo casi en su totalidad, salvo ciertas partes que están pegadas a la mesa, pero puedo imaginar su forma cuadrada que se aplana aún más por su contacto. Si bien el cubo es, o pudiera parecer una forma "simple", las partes que no veo son fácilmente imaginables para mí.*

*Memoria: recuerdo que todos sus lados y caras son del mismo tamaño, si no, no sería un cubo. Recuerdo que es ligero, suave y liso, es frío y se ensucia fácilmente al contacto con las manos.*

*Fantasía: El universo está contenido en ese pequeño espacio, que*

*es una representación de la gran espacialidad y de las fuerzas que la habitan, es decir, de la divinidad. Imagino que es una forma de espaciar el espacio.*

4. Breve investigación documental (textual, imágenes: fijas, audiovisuales o multimedia) del fenómeno.

*El cubo es considerado como la forma de escindir el espacio clásica por excelencia, dado su equilibrio y fuerza. El cubo: el cubo como forma básica de escisión del espacio, como elemento cuya forma sintetiza y enmarca la idea de Dios, de contención, de tensión: línea-forma- espacio-luz: El cubo pertenece a los sólidos platónicos, es una forma estática sin dirección aparente. Debido a que siempre tenemos presente su fuerza de gravedad, su dirección la sentimos hacia abajo. Representa una masa sólida y tiene una gran presencia.<sup>147</sup>*

5. Breve análisis o resumen comparativo de los puntos 2, 3 y 4

*(Aprox. mnemotécnica, aprox. reducida, investigación documental) Encuentro que en los tres puntos coinciden algunas respuestas, como por ejemplo el punto 2 con el 3E, sin embargo surgen otras que enriquecen la aproximación. La aproximación reducida, evidencia lo que sabemos del objeto, lo que podemos conocer de él a través de la percepción, por su condición de objeto material sensible, y algunos de los puntos de la investigación documental, ratifican lo que del objeto sabemos u observamos.*

### **PARTE III.**

1. Ejercicio.

Aproximación reducida a algún aspecto (acción o material) de mi actividad creadora.

Ejercicio. Aproximación reducida al fenómeno:

A. Identificación de los diferentes puntos de vista desde los que puedo observar el motivo elegido.

*En mi caso elijo la acción de “sacar la foto”, el momento de elegir el encuadre del continuum espacio-tiempo, el momento de hacer la composición, observar y medir la luz, y accionar el disparador.*

B. Identificación de todas las modalidades de la sensibilidad por las que sea posible experimentar del fenómeno (visual, auditivo, táctil, gustativo, olfativo, laberíntico, cinésica, orgánico).

*Una vez que elegí el motivo a fotografiar, reviso que el encuadre sea el adecuado, siento la suavidad de la cámara en el rostro y en las manos, está fría, el pulso se acelera. Aguanto la respiración para mantener el equilibrio.*

C. Selección de un sólo punto de vista y de una sola modalidad de la sensibilidad para llevar a cabo la Concentración (reducción).

*En este caso me concentraré en el momento de **accionar el disparador**, es decir una vez que ya encuadré, compuse la imagen, medí la luz, me coloqué a la distancia adecuada y me dispongo a apretar el botón que me permitirá atrapar la imagen que ya compuse.*

D. Captura (conciencia) de las cualidades sensibles del fenómeno (descripción de lo que se está percibiendo).

*Una vez que ya está todo listo para accionar el disparador: huelo y siento la suavidad del plástico del que está hecha la cámara, está fría, es lisa, mi respiración la empaña; siento que mi pulso aumenta y el corazón late rápidamente, me tardo en disparar, me detengo a verificar que todo esté como deseo, veo los límites que de la imagen a través del visor, mis músculos están tensos, no me muevo, me mantengo quieta y en equilibrio. Al disparar dejo de respirar.*

E. Captura (conciencia) del desplazamiento de los diferentes enfoques (cualidades secundarias): imaginación, memoria y fantasía sobre el mismo objeto.

*Imagino: luz y fuerzas concentradas.*

*Recuerdo: las vitrinas y los nichos vacíos encontrados en la calle, escaparates vacíos. Aquello que tiene que ver con los pequeños espacios construidos de materiales traslúcidos e iluminados.*

*Fantaseo: que algo se mueve adentro del cubo. Imagino al universo que se mueve y las partículas moviéndose desordenadamente dentro del cubo. Me imagino flotando dentro del cubo.*

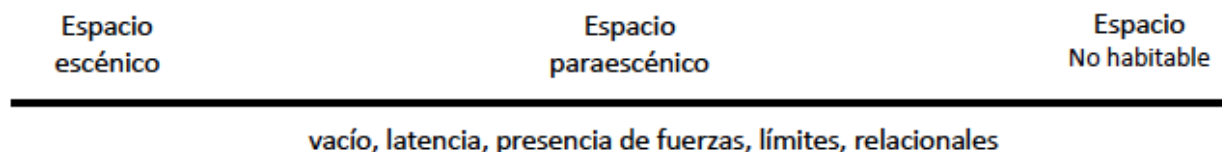
Ambos ejercicios me permitieron en su momento, comprender un poco más mi



objeto de estudio y lograr un mejor acercamiento a este y a la resolución técnica y de contenido.

### 4.3 Series realizadas

Realicé tres series fotográficas y una más de lugares o motivos que me sugerían una nueva manera de abordar el tema. Es importante comenzar describiendo el *común denominador* de las tres categorías y posteriormente describir las especificidades de cada una de ellas, para lo cual me apoyaré en un sencillo esquema:



El común denominador en este esquema, son las cualidades que ostentan los tres espacios y que los unifica. La primera de ellas es que están **vacíos** en cuanto a objetos sensibles pero no de materia ni de relaciones. Tienen **latencia**. Con este concepto quiero referirme a lo que está oculto que vibra en los espacios vacíos que elegí: *algo en ellos yace o se esconde, invisiblemente*<sup>148</sup>. Aquello que sentimos o que percibimos a través de todo el cuerpo que se activa al entrar en contacto con ellos porque nos parece que está *latiendo* en el interior, que nos comunica su vibración de algún modo y que percibimos a través del cuerpo (la piel, los músculos, nuestra postura), la mirada, el oído, el movimiento. Al asociarlo con lo que late, podemos decir que es algo que está escondido, oculto y *que nos mira desde dentro*.

Asumimos la presencia de **fuerzas** externas y ajenas al hombre, que generalmente asociamos con lo divino o con lo que está fuera de nuestro control, pero que, como hemos revisado, las diferentes disciplinas explican desde su sistema de pensamiento.

Tienen **Límites**. La presencia de límites es lo que convierte al espacio en espacio vacío, Aquí puedo afirmar que a través de los límites, el espacio es convertido en

<sup>148</sup> Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Pág. 69

*lugar*, es decir, en *espacio de relación*, ya que el establecimiento de bordes a través de la acción humana dota de significado al lugar. Estos contornos son imprescindibles para lograr las imágenes objetivo de esta tesis.

Necesariamente son **lugares de relación**. Estos espacios son posibles gracias a las relaciones humanas. Aquí volvemos de nuevo a la idea de *espaciar para el habitar humano* pero es importante señalar que la intención de estas construcciones es hacer un lugar para la relación entre hombres y dioses, es decir, si bien las relaciones humanas están implícitas, lo que me interesa es la relación con lo que consideramos fuera de lo humano.

Estas son las características que los espacios fotografiados tienen entre sí no obstante sus diferencias formales, es decir, éstas no se parecen formalmente entre sí, pero mantienen este común denominador. Cabe aclarar que dado que la intención en las imágenes es lograr una evocación, se buscaron diferentes espacios, en interiores y exteriores; con diferentes tipos de luz: artificial o natural; diversos emplazamientos de la cámara; lo cual no permite que exista una línea estilística que marque o selle de alguna forma mi trabajo. Pero lo que considero que sí está presente en todas las fotos, son las características descritas arriba como común denominador, las cuales evidencian la vaciedad de los espacios fotografiados, por muy distintos que pudieran parecer, la constante es el tema del espacio vacío.

Las categorías espacio habitable, espacio escénico y espacio paraescénico, son *espacios restringidos*, los cuales, como mencionamos anteriormente son aquellos aislados del exterior que nos muestran un mundo particular y concreto al que se accede cruzando los umbrales que separan el interior del exterior, lo real de lo ideal.<sup>149</sup> Muchos de estos espacios no sólo están restringidos físicamente, sino psicológica y políticamente, por lo que, para acceder a ellos, es necesario someterse a ciertos trámites. En estos espacios se llevan a cabo actividades lúdicas del hombre, las cuales, según Ferrater Mora, se dividen dos: las inferiores y las superiores, las primeras son los deportes, las segundas, las artes.

La **tercera y última categoría**, me atrevo a clasificarla como los espacios no

---

149 Fernández, Arenas José. *Arte efímero y espacio estético*.

*habitables*, que si bien no funcionan como habitáculo, prestan al hombre el servicio de ser contenedores de objetos, pequeñas cajas o cofrecitos que al estar vacíos, también sugieren o evocan la presencia de lo divino que presumimos que existe en los espacios contruidos. Este pequeño espacio, también está espaciado, calado por la mano del hombre para que este deposite sus sueños, pensamientos, esperanzas, fantasías, recuerdos. Según Bachelard, este pequeño espacio también es un depositario de su espíritu, es un vínculo con el mundo, con la gran espacialidad y lo que en ella se mueve. Estos son también espacios de relación con el mundo y con los otros, los que están y los que nos siguen, a través del tiempo.

... como si la invención de una imagen... correspondiera en primer lugar al acto de construir... Algo así como esos cofrecillos de plomo que en las fábulas de nuestra infancia o de nuestra literatura, encerraban los destinos o los anhelos inconscientes de sus héroes.<sup>150</sup>

Me refiero a los espacios no habitables como aquellos que siendo una construcción humana, no son para el habitar del hombre, son hechos con fines de contener o almacenar algo. El hombre no los habita físicamente pero deposita en ellos su ser, su pensamiento, su sentir, su recuerdo, su memoria, su aliento. Aquí podemos incluir los pequeños espacios o altares en los que la divinidad es colocada, tal es el caso de los nichos que se encuentran en las iglesias o en las calles. Generalmente estos tienen en su interior una imagen de veneración, como puede ser Jesucristo, la Virgen María o la Santa Muerte, pero cuando por alguna razón de mantenimiento, restauración o robo, no la contienen, este espacio delimitado proyecta la presencia-ausencia de la imagen que albergaba. Podemos observar que, aún vacíos, demandan de las personas un acto de veneración como persignarse, lo cual indica que, si bien no ven la representación física en una escultura o una pintura, el sujeto siente y reconoce que ahí habita la divinidad. No nos extrañe que un día empiecen a construirse estos nichos para permanecer vacíos de manera intencional, convirtiendo de este

modo a la vaciedad aparente en imagen simbólica, sustituyendo la representación visual de la deidad por la vaciedad del espacio contenido, a manera de la cúpula gótica aunque en pequeñas dimensiones. Tal vez estamos buscando el vacío para contrarrestar la cantidad de imágenes con las que somos influidos diariamente, para dar descanso a nuestra vista pero también a nuestra mente, alma y espíritu.

En esta categoría, incluyo a los cubos de acrílico con la intención de llevar a la abstracción esta idea del nicho, de la oquedad en la que las fuerzas contenidas están concentradas. Así, también se fotografía este cubo minimalista, falto de adornos tratando de encerrar lo vacío.

Las series realizadas a partir de esta *clasificación* fueron las siguientes:

<b>Espacios escénicos</b>	<b>Espacios Paraescénicos</b>	<b>Espacios no habitables</b>
Teatro del Pueblo Teatro María Rojo Foro del Dinosaurio	Canchas deportivas: Futbol Básquet bol Beisbol Patinódromo	Nichos: en la vía pública
Audiorama	Estadio (Azteca)	Vitrinas: Metro
	Ágoras: Casa del Lago Tlatelolco	Cubos de acrílico (chico y grande) jaulas
<b>Otros:</b> Espacio y mobiliario público Espectaculares en blanco (biblioteca Vasconcelos) Nicho pintado en la pared		

### Espacios escénicos.

#### **Serie de 7 fotografías. Formato digital.**

En el marco de esta tesis, dentro de estos espacios, hay que reconocer aquellos que tienen las características ya descritas: están cerrados como es el caso de los teatros y el foro, y los que están al aire libre como el Audiorama que está ubicado en un

exterior, pero que no por eso deja de ser espacio escénico ni restringido en tanto que implica una arquitectura. Los espacios escénicos surgen como espacios sagrados en donde tiene lugar una alianza entre dioses y hombres, y entre hombres y hombres, en donde sentimos fuerzas que asociamos con lo divino.

### **Agora. Teatro del Pueblo. Foro María Rojo.**

#### **Fotografía digital.**

En dos de ellos, -Teatro del Pueblo y Foro María Rojo- consideré indispensable la iluminación del teatro para realizar mi trabajo, ya que de otro modo hubiera sido muy difícil generar la idea o lograr una imagen evocativa. Aquí tanto el espacio como la iluminación son un binomio inseparable para lograr mis objetivos, lo cual considero haber alcanzado. Sin embargo, debo mencionar unas fotografías que no incluyo dentro de la obra final, pero que me permitieron ver otras posibilidades de la toma. Tales imágenes fueron realizadas en el Foro del Dinosaurio que se encuentra en el Museo del Chopo, en donde, por cuestiones administrativas, no se utilizó la iluminación del espacio escénico sólo la iluminación de trabajo y la de la sala. Decidí hacer las tomas para indagar hasta qué punto dependía yo de la luz para lograr la imagen. El espacio *per-se* se impuso, es decir, la iluminación del foro en apariencia no fue necesaria, pero la imagen carecía de fuerza y no se evidenciaba la espacialidad que me interesaba, por lo que no fueron incluidas en la serie final, contrariamente a los foros que fueron iluminados en los que considero me acerqué mejor a mi objetivo.

En las tomas del Teatro y del Foro, el emplazamiento de la cámara fue frontal, casi a 90° con respecto a la vertical del escenario, con el propósito de abarcar la escena completa, *desde donde se enlaza la mirada y la escena*, con el fin de hacer aún más evidente este vínculo entre quien mira y lo mirado. El punto de vista de la toma evidencia la amplitud del espacio, en ancho, alto y profundidad, a una distancia discreta, abordando los **límites** dados en el espacio, no sólo los que se pudieran establecer a través del encuadre. Estos son importantes, ya que de lo que partimos en este trabajo es precisamente de que el espacio que me interesa es el que tiene estos límites, es el que está delimitado por la construcción (física, espiritual y

psicológicamente) del hombre y es el cruzar umbral de estos límites lo que nos coloca en otro lado:

Cruzar una puerta, pasar de un espacio a otro, trasponer un límite, penetrar a un ámbito distinto al que dejamos, implica una emoción especial. El paso de *afuera* a *adentro* causa en nuestro ánimo la sensación de ser aceptado, elegido para experimentar una vivencia nueva, difícil de compartir si no se hace personal.<sup>151</sup>

Esta es parte de la magia de penetrar en un espacio restringido, se deja fuera el *afuera* y se entra en contacto con aquello que nos es común a todos los hombres, con la fuerza espiritual que ocupa ese sitio y que al permitirnos entrar nos hace sentir humanos, impone vacío en nuestro ser, en nuestra alma y en nuestro cuerpo. Lo mismo aplica para los espacios paraescénicos.

Sin embargo, no todas las fotografías que realicé son frontales. Jugué con otros emplazamientos, un tanto sesgados, u oblicuamente con respecto al escenario, desde dentro o atrás del telón de fondo. El resultado fue también satisfactorio en tanto que logré imágenes que por medio de las cuales se puede sentir el espacio vacío, siempre apoyada con la luz.

Es evidente que en estos espacios fotografié los escenarios de cuarta pared y los foros de forma circular. Ambas formas implican percepciones distintas: el círculo y el cubo escénico.

Los diferentes tipos de espacio que existen en teatro son: espacio dramático, escenográfico, lúdico, metafórico y escénico... El espacio escénico se organiza en estrecha relación con el espacio teatral. Si se admite el origen ritual del teatro, la participación de un grupo en una ceremonia, en un rito y luego una acción ritualizada, el círculo representa el lugar primordial y la escena no reclama un ángulo de

---

151 Ballina Garza, Jorge. *Análisis histórico de la arquitectura*, pag 156

visión o una distancia particulares. Es el ángulo y la red óptica la que enlaza mirada y escena lo que constituye el vínculo entre el público y la escena. La escena italiana, donde la acción y los actores están limitados por un cuadrado abierto frontalmente a la mirada del público, organiza el espacio según el principio de la distancia, la simetría y la reducción del universo a un cubo que significa el universo total por el juego combinado de la presentación directa y la ilusión.<sup>152</sup>

Así, cada tipo de escenario, circular o cuadrado, implica diferentes formas de conexión con el público debido a las posibilidades de visión, lo cual incide en la forma en que cada espectador se relaciona con la divinidad, con la fuerza del escenario, que en todo caso es lo que me interesa rescatar a través de mi obra, la relación dioses – hombres. Cada uno, a su modo, promueve la alianza entre dioses y hombres, y entre humanos, la empatía, la *einfühlung*, el *sensus communis*, que pone en contacto la humanidad de los presentes.

---

152 Pavis Patrice. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética y semiología*.

Serie.  
**Espacios Habitables Escénicos.**

Fotografía digital 2010

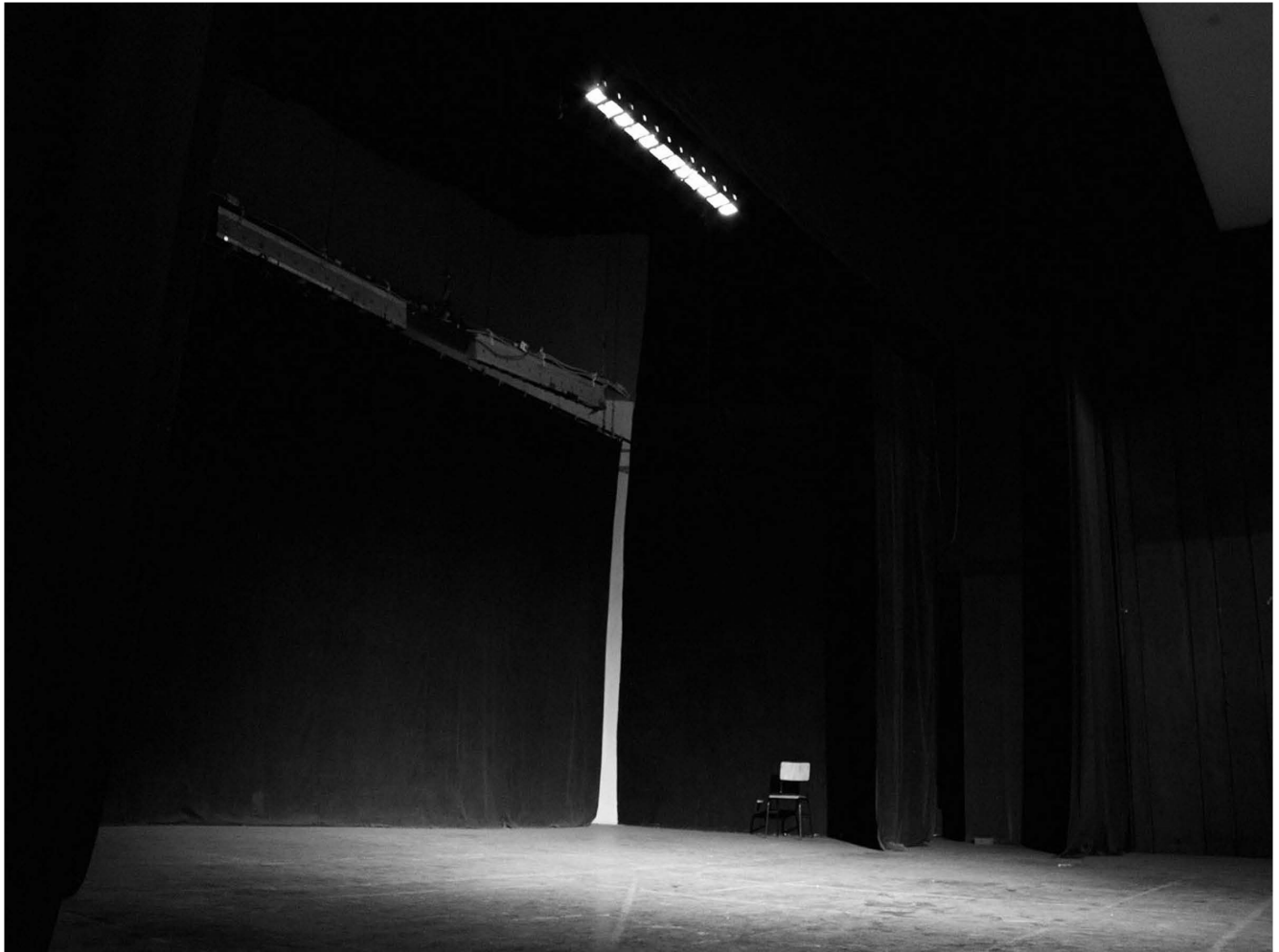












## **Audiorama.** **Fotografía digital.**

Con respecto al Audiorama, una construcción semicircular ubicada sobre la Calzada de los Poetas, en el Bosque de Chapultepec, en la Ciudad de México, inicialmente fue construido para escuchar música en vivo, es decir, se pensó con fines no teatrales pero sí escénicos y para una disciplina en específico, la música. Sin embargo se le da un uso teatral en tanto que se utiliza para dar funciones de teatro

Decidí realizar unas fotografías de este lugar en donde la concentración de fuerzas se da gracias, sí a la delimitación del espacio, pero además a que es un espacio diseñado concéntricamente, es decir, las miradas del espectador están distribuidas de forma semicircular con respecto al centro que es donde se lleva a cabo la acción.



Serie  
**Espacios Habitables paraescénicos.**  
fotografía digital. 2011

Por otro lado, para los espacios paraescénicos, me concentré en espacios deportivos. Retomando la clasificación de Ferrater Mora, dentro de las actividades lúdicas inferiores, podemos incluir los deportes, los cuales necesitan de un lugar especial para llevarse a cabo, es decir, necesitan de espacios deportivos (delimitados y restringidos), los cuales tienen una gran importancia ya que en ellos se lleva a cabo una trascendente actividad ritual, simbólica y lúdica que implica intereses profundos de la psique humana y que evidentemente también genera la concentración de fuerzas. Son espacios paraescénicos aquellos en los que tiene lugar una actividad ritual que necesita de un espacio delimitado y reservado para la misma, pero que no es propiamente un escenario, pero delimita un espacio escénico, con límites físicos y psicológicos. Implica la escena pero sin serlo. La actividad paraescénica entonces es la "actividad dramática, teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, pero que no aspira a una realización estética".<sup>153</sup>

Fotografié el Estadio Azteca, los campos deportivos de fútbol de la Ciudad Universitaria de la UNAM, canchas deportivas populares de basquetbol y de beisbol, así como un patinódromo.













**Serie**  
**Espacios no habitables.**  
fotografía digital. 2011

**Espacios no habitables**

**Vitrinas.**

**Serie de 4 fotografías. Fotografía digital.**

En mi paso diario por las instalaciones del Metro de la Ciudad de México, un día reparé y observé las vitrinas que se usan para la instalación de exposiciones. Estaban vacías, limpias, iluminadas; las personas pasaban de manera indiferente ante este espacio reservado con sus vidrios limpios y una gran latencia (lo que está oculto). La luz que las iluminaba acentuaba esta vaciedad y hacían aún más fuerte la latencia. Sentí una gran inquietud ante ellas, lo que me motivó a fotografiarlas para sentir que aprehendía esa latencia. Pude observar estas vitrinas en diferentes estaciones del Metro. Realicé las fotografías de forma casi clandestina dado al control que se tiene sobre las instalaciones de este medio de transporte.

**Nichos.**

**Serie de 7 imágenes. Fotografía digital.**

Otra modalidad de los espacios no habitables son los nichos o altares encontrados en la vía pública que deberían contener la imagen de una deidad pero que en ese momento no contienen ninguna efigie, aunque son mantenidos limpios e iluminados, como en espera de ser ocupados. Sin embargo, aun en esta vaciedad, pareciera que no faltara nada ya que la latencia se hace nuevamente presente y llena este espacio me atrevo a decir, espiritual. Como comenté anteriormente y a manera de anécdota que me parece ilustrativa, quisiera comentar el hecho de que ante estos nichos vacíos, la gente al pasar se persignaba, signo quizá de que sienten la presencia en la ausencia. Las fotografías las realicé de manera casual al encontrar un nicho de estos en la vía pública.

## **Cubos y jaulas.**

### **Serie de 7 imágenes. Fotografía digital.**

Para llevar un paso más adelante mi tesis de la presencia de fuerzas en los espacios no habitables, me propuse otra forma de aproximarme a estos por medio de un espacio contenido de forma cúbica. Recordemos que el cubo tiene significados concretos en nuestra cultura que ya expliqué. De manera que mandé a hacer uno con la clara intención de evidenciar su potencia, llegando a la abstracción de lo que serían los nichos pero sin el trasfondo religioso con el que son hechos estos últimos, a fin de fotografiarlo y tratar de evidenciar en este pequeño espacio construido sin fines espirituales, la presencia de las fuerzas que hemos estado estudiando. El cubo, el cubo como forma básica de escisión del espacio, como elemento cuya forma sintetiza y enmarca la idea de Dios, de contención, de tensión: *línea-forma- espacio-luz*:

El cubo pertenece a los sólidos platónicos, es una forma estática sin dirección aparente. Debido a que siempre tenemos presente su fuerza de gravedad, su dirección la sentimos hacia abajo. Representa una masa sólida y tiene una gran presencia.<sup>154</sup>

Así, esta serie consta de 8 fotografías por medio de las cuales pretendí sugerir la presencia de fuerzas dentro de espacios pequeños, las mismas fuerzas que se perciben en los espacios habitables y en la gran espacialidad. Incluyo también las jaulas, en tanto que puede ser comprendida como *concepto de la forma interior y exterior*.

---

154 Bejou *Gramática del arte*.





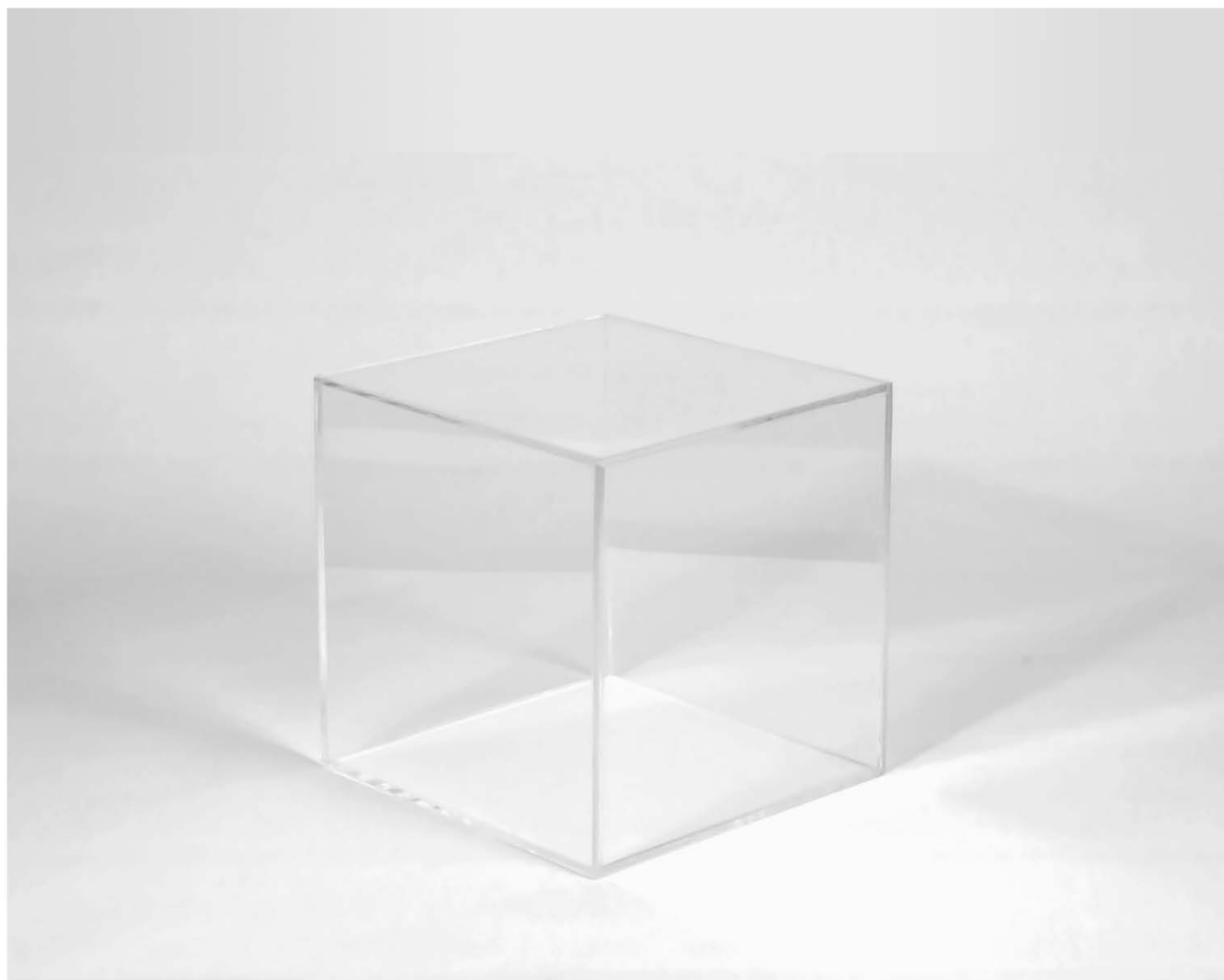










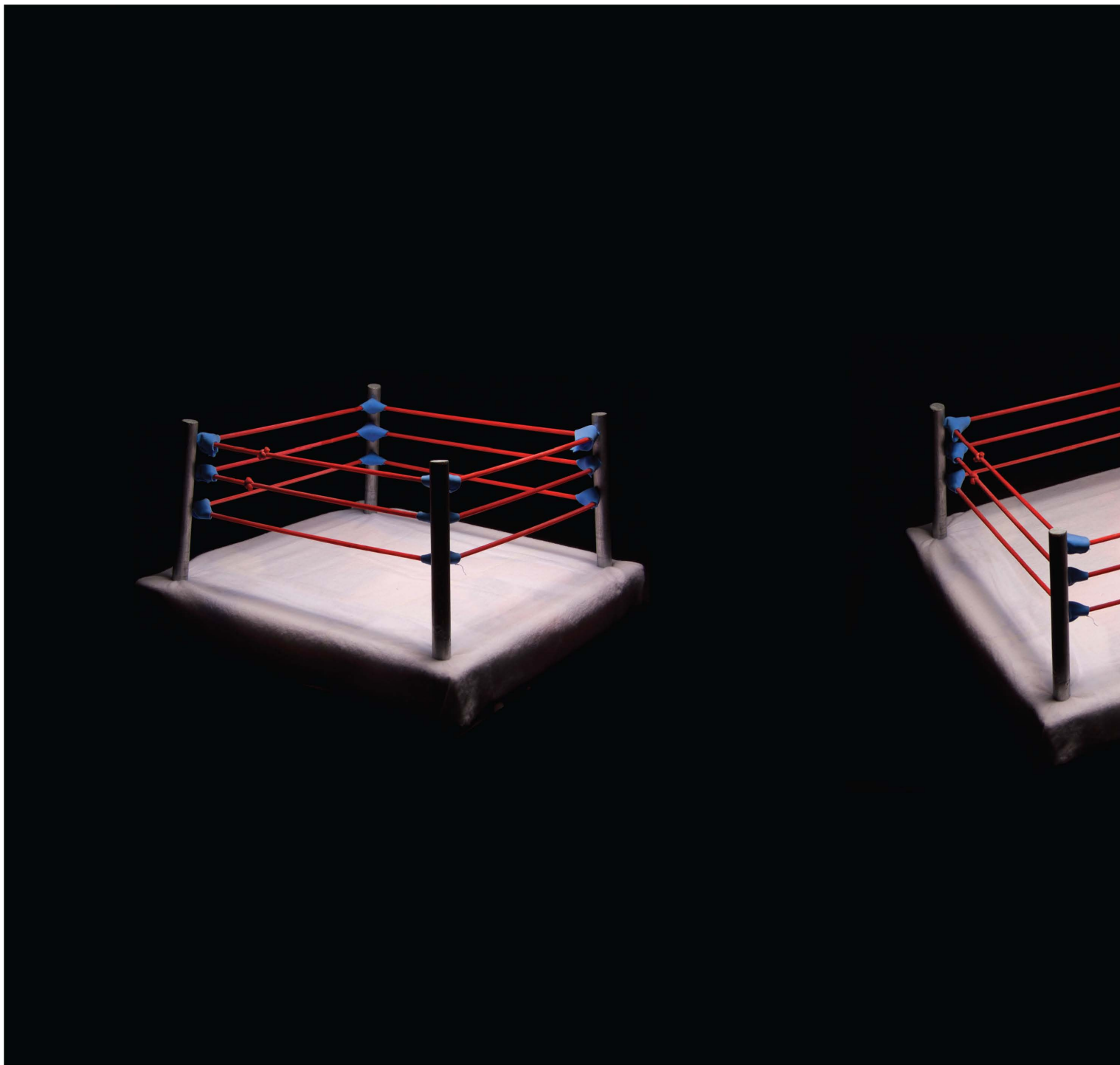


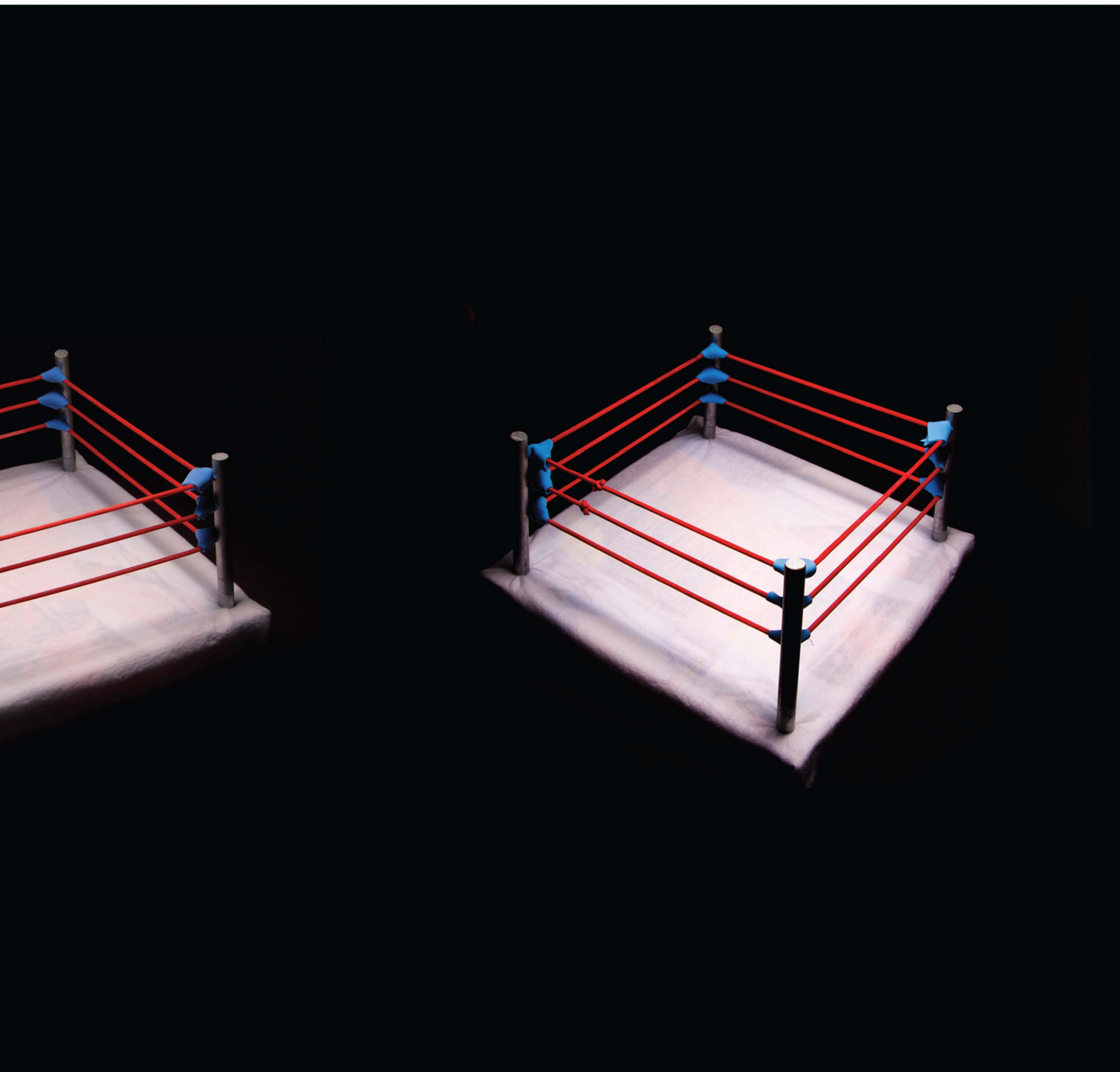












## Proyecto Alternativo

fotografía digital. 2012

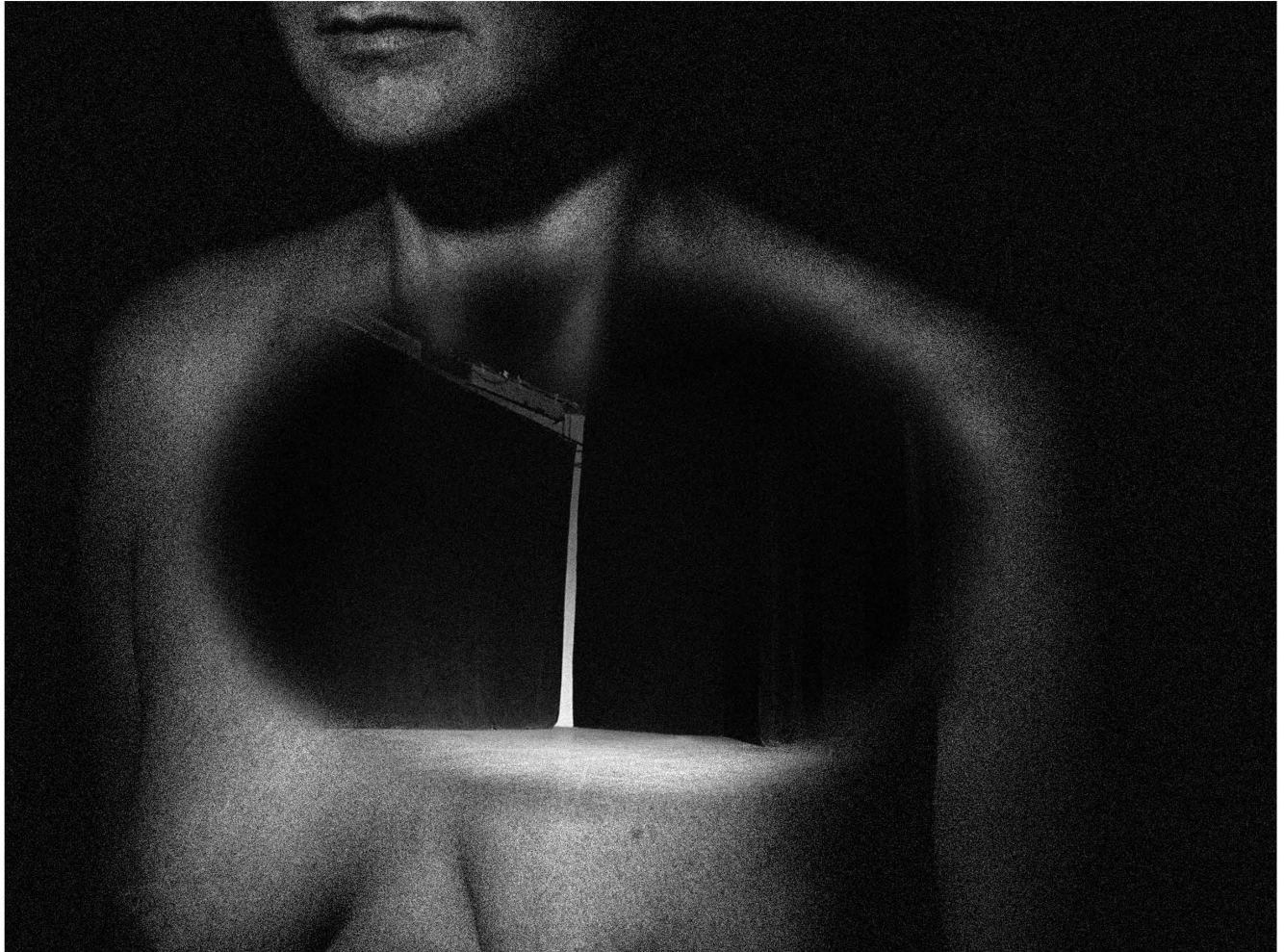
### **Autorretrato. Fotografía digital.**

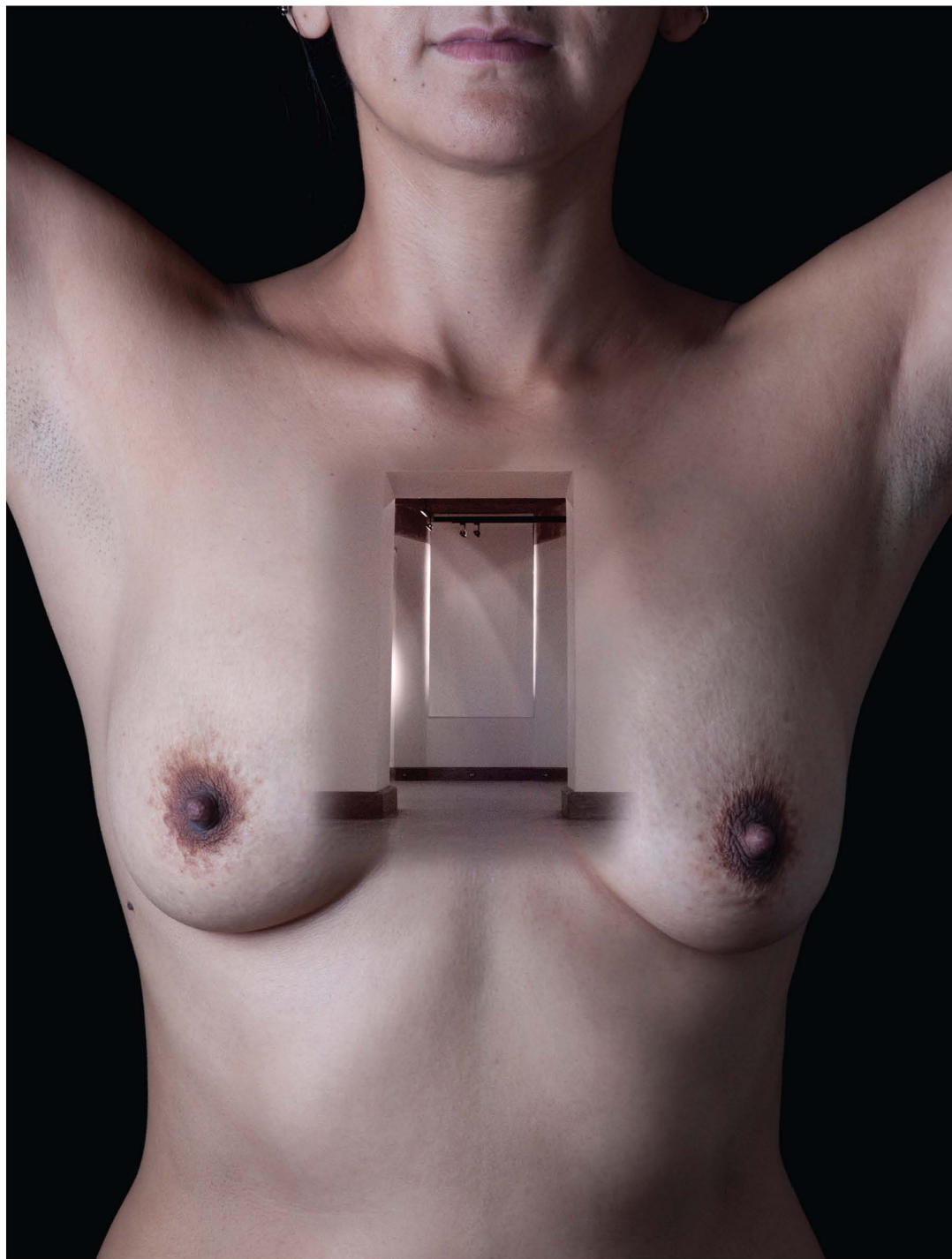
De manera alterna al proyecto central, realicé una serie que pareciera que tiene poca relación con el objetivo de la tesis, sin embargo considero que por medio de las imágenes correspondientes, logré acercarme a mis sensaciones con respecto al espacio vacío que creo logré plasmar. Se trata de una serie de fotografías a manera de fotomontajes, en donde el objetivo era plasmar la imagen de mi cuerpo con las de los espacios fotografiados en las series anteriores, un poco evidenciando la sensación de vaciedad que experimento al estar en o frente a ellos. La intención de esta serie, fue indagar por medio de otro tipo de fotos sobre el mismo objeto de estudio, pero tratando de proyectar sobre estas mi experiencia.

### **Otros**

A lo largo de los estudios de Maestría, surgieron otras ideas con respecto a la configuración del espacio en la fotografía. Así conseguí algunas imágenes que me abrieron otros caminos para pensar el espacio. Tal es el caso de los espacios y el mobiliario urbanos que si bien están destinados a cierto uso, al estar vacíos se vuelven contenedores del espacio; o bien de las imágenes que configuran bidimensionalmente el espacio pero que dentro de esa primera configuración, permanecen vacíos, como es el caso de los anuncios espectaculares que permanecen en blanco o los dibujos de nichos en las paredes, etc., lo cual deja abierta la posibilidad para encauzar de esta otra forma la reflexión y el acercamiento al *espacio físico construido vacío* en una futura investigación.

Cabe mencionar, que estas series están pensadas para ser expuestas en galería, es decir, para lograr mi intención de evidenciar la vacuidad, es importante el contexto en el que las series sean leídas, apartándolas del continuum, imprimiéndoles el sesgo de aislamiento que se necesita para ser interpretadas lo mas cerca posible de la intención inicial. Así mismo, será necesario el montaje en marialuisa de tamaño conveniente para su mejor exposición.















## CONCLUSIONES

*Por la fe entendemos haber sido compuestos los siglos por la palabra de Dios, siendo hecho lo que se ve de lo que no se veía. (Hebreos 11:3)*

Al principio de la investigación, planteé la premisa de que presumiblemente en la cultura occidental, dentro del espacio físico construido vacío habitaban fuerzas ajenas y superiores al hombre las cuales se evidenciaban o manifestaban de alguna forma y que es posible configurarlas a través de la obra de arte, partiendo de la capacidad que tiene éste para retomar y transformar la realidad y configurar una nueva realidad posible. La hipótesis planteaba la idea de que: dada la tendencia del hombre occidental a experimentar la presencia de *fuerzas* en el espacio, es posible aprehender por medio de la configuración artística, específicamente la fotográfica, ese mismo carácter en relación del hombre actual con los diferentes espacios físicos construidos vacíos.

Así, el objetivo de esta investigación fue estudiar el proceso de simbolización del que ha sido objeto el espacio en la cultura y arte occidental, con la finalidad de dar sustento teórico al desarrollo de una propuesta fotográfica por medio de la cual se pretendía aprehender (configurar) la sensación de fuerza que suscita el espacio físico construido vacío, lo cual considero haber logrado en algún grado, primero por los conceptos y precedentes revisados a lo largo de la tesis y a través de la obra fotográfica que se muestra en el último capítulo.

Así, durante la investigación, estudiamos cómo es que el arte, la ciencia y la filosofía explican desde su óptica cómo son las fuerzas que habitan el espacio vacío. Hemos diferenciado entre el *espacio* y el *vacío*, entre lo abierto y lo construido, entre lo abierto y lo cerrado, entre el *allá* y el *aquí*, lo cual, como hemos revisado, comprende diferencias de fondo que implican al espíritu y la inteligencia humana.

Hemos también revisado cómo el sujeto se enfrenta al espacio, tanto al abierto como al construido, y vive la experiencia fenomenológica a través de la activación de sus sentidos, y hemos visto que la experiencia del espacio es propia de todos, pero creo que podemos decir que sólo se logra acceder al espacio a través del movimiento, se puede estar ante él pero se entra, o se accede o se tiene la experiencia del espacio gracias al movimiento, ya que gracias a este el hombre, a través de su cuerpo, cala, escinde, espacia el espacio y lo hace accesible a sus demás sentidos.

Sin embargo también a través de la configuración de éste, el hombre puede tener acceso al mismo. Qué es lo que empuja al hombre a seguir tratando de configurar el espacio y lo que en él se mueve o manifiesta, según Kant, por la búsqueda de la experiencia externa, “la experiencia externa, sólo es posible por la representación del espacio”.

Revisamos los conceptos de signo y símbolo, representación y configuración, asumiendo que la imagen fotográfica es un símbolo por medio del cual, a partir de la realidad concreta, se configuran nuevas realidades posibles con connotaciones análogas, es decir, que comparte elementos de semejanza con la realidad sin ser la realidad, sino proponiendo una nueva que generará nuevos pensamientos.

Y finalmente, hemos realizado tres series fotográficas en las que, desde mi particular punto de vista y sensibilidad, logro aprehender o configurar esta espacialidad que me inquieta, por lo que considero que la aproximación al espacio vacío, la configuración a través de la imagen fotográfica es posible, más allá de la configuración a partir de sus formas. Sin embargo, debemos aclarar que no se puede prescindir de la forma que envuelve este vacío, por lo que fue necesario superarla y concentrarme en la vaciedad. De aquí la dificultad del proyecto: por un lado la forma es necesaria para lograr evidenciar el vacío, sin esta no se logra la tensión del vacío en la configuración de la imagen, pero en muchos casos, la forma pesaba más que la vaciedad que yo perseguía, es decir, no lograba evidenciar la vaciedad, y aunque por momentos sentía que la forma me estorbaba, al fin acepté no es posible prescindir de esta para evidenciar el vacío, ya que de otro modo, no hay vacío. Sin embargo, creo haber logrado mi intención en las obras que resultaron de este proceso.

El uso y abuso de la imagen en la cultura moderna, ha llevado a una exacerbación de la imagen fotográfica, a plantearla como un mundo ideal, la imagen muestra mundos deseables para nosotros, muestra variados contenidos, muestra un *deber ser* o un *querer ser*, y casi nadie puede librarse de su influencia. Son imágenes abarrotadas de elementos y significados, son barrocas, nosotros mismos queremos ser imagen. Al mismo tiempo, la cantidad de imágenes que prolifera en cualquier

lado que posemos nuestros ojos, tanto en el espacio privado como en el público, es casi incontable. A lo largo de las tres eras descritas por Flusser, el hombre llega a tomar conciencia de su devenir en la historia a través de la imagen y su desarrollo tecnológico, pero quizá debamos añadir que, lejos de tomar conciencia de sí mismo, la ha perdido, se ha extraviado en la imagen técnica y en todas sus posibilidades. Esta cantidad de imágenes y contenidos nos llevará a buscar un remanso para la vista, buscaremos imágenes que no nos muestren formas, que nos dejen en paz, que dejen descansar nuestros ojos y a nuestra psique de sus significados explícitos para que podamos encontrar los implícitos. No nos extrañe que pronto se empiecen a construir nichos o vitrinas con el propósito de dejarlos vacíos intencionalmente y así poder imaginar, evocar o sentir que en su pequeña dimensión, que la divinidad existe, que *Dios es aquí, Dios es ahora*; o bien anuncios espectaculares iluminados pero sin mensaje, en blanco, vacíos, que nos inviten a la reflexión, que nos muestren otros significados. Esto quizá significaría abandonar la actitud idólatra que actualmente impera en nuestra sociedad, lo cual nos ayudaría a confiar menos en la mirada para regresar a las estructuras del vacío.

Es imposible poner límites a lo infinito, entonces hacemos arquitectura o fotografía, es lo más cercano a poder sentir la sensación de poseer lo inconmensurable, de proyectar a través de la forma aquello que se mueve en nuestro interior cuando estamos ante la gran espacialidad o ante la espacialidad contenida, lo cual me llevó a preguntarme: ¿Qué angustia deseo controlar y hacer consciente a través de mi cámara? Con este proyecto logro tomar conciencia del espacio vacío y lo que me genera, lo que me hace evocar y logro también dar respuesta a mi inquietud por el espacio vacío, logro *salir del caos e ingresar en un orden formal*, es decir, me vuelvo consciente de mi sensación y la materializo a través de la forma plástica, de la imagen fotográfica. En palabras de Fernando Zamora: "volverse consciente sería entonces salir del caos e ingresar en un orden formal".

Buscar la plenitud en el vacío. Mi obra más que evidenciar un vacío en mi interior, creo que me permite sentir y darle forma a la plenitud que experimento ante el vacío y que me permite asociarlo con Dios: "en el hombre hay un vacío y ese vacío tiene forma de Dios" decía Blas Pascal, lo cual, en mi caso, puede ser una manera de expresar la sensación de vacuidad que experimento al estar ante el vacío, vacuidad –pero no vaciedad- asociada a la plenitud.

Dada la complejidad del tema, resulta difícil diferenciar el espacio como *habitáculo* del espacio como *configuración*, porque el espacio es susceptible de ambas funciones. En el primer caso, el espacio fragmentado para el habitar humano tiene la función de resguardar al hombre del exterior, proporcionarle un *aquí-adentro*, darle cobijo. En el segundo caso, como configurante de las fuerzas ajenas y superiores al hombre, para el habitar divino, el espacio fragmentado con la intención de reservar un lugar para que la divinidad pueda habitarlo y así tener contacto con él. De este modo, el lugar o espacio fragmentado tiene la función de ser un vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo humano y lo divino, un poco a la manera de la imagen que hace aparecer lo invisible y ser un lugar de encuentro, de negociación entre Dios y el hombre. Sin embargo, no hay que olvidar que “la imagen refleja imaginarios, no los provoca”<sup>155</sup>, es decir, nos reflejamos en la imagen, nos proyectamos en el espacio, en este colocamos nuestro imaginario: no es que en verdad ahí esté dios (o no lo sabemos), pero tendemos a ponerlo ahí. En ambos casos, el espacio se convierte en un *lugar* con significados, el espacio es un lugar de relaciones.

Sin embargo, yo considero, más allá de esta simple división, que casi cualquier espacio físico construido vacío, en tanto que tiene límites es capaz de evidenciar estas fuerzas que en él habitan, el *númen*, haciéndonos evocar lo divino. De ahí que cuando estamos en busca de un lugar para vivir y entramos a una casa o departamento vacío, nos invade una sensación de terror, de empequeñecimiento o sometimiento del espíritu, al enfrentarnos a esta vaciedad, estamos en contacto con el numen, o cuando vamos caminando por la calle y nos encontramos, con un nicho o una vitrina vacía, con cualquier lote delimitado, resguardado, o cuando estamos ante un campo deportivo o un escenario, nuestra reacción es de recogimiento, la misma que nos genera la cúpula gótica, el espacio diseñado para la concentración de fuerzas, es decir, lo que originalmente estaba en la arquitectura religiosa, lo podemos tener o sentir en casi cualquier construcción. Porque el espacio *per sé* es energía.

Dada la motivación de este proyecto, y ante las diferentes posturas planteadas

---

155 Castro Merrifield, Francisco. Artículo: Aproximaciones a una fenomenología de la imagen. Revista de Filosofía, Universidad Iberoamericana. Año 38. Septiembre-diciembre 2006.

en los sistemas de pensamiento revisados en el capítulo uno (arte, ciencia y filosofía), me inclino a pensar que las fuerzas que percibimos en el espacio físico construido vacío son una versión de Dios, es él quien se mueve en el espacio vacío. Dios se muestra a nosotros a través del fenómeno espacial y podemos sentirlo en cualquier parte donde haya espacio: Dios es omnipresente porque habita el espacio. Además, Dios es autopoietico y el espacio es autopoietico. Dios es Espacio, por eso es que todas las criaturas somos capaces de experimentar el espacio y de experimentar a Dios. Según Newton "aunque Dios no es el espacio, se haya en todas partes de modo que constituye el espacio".

Es imprescindible reflexionar a través de la obra de arte sobre la importancia de la experiencia del espacio por el sujeto en la sociedad contemporánea, por ser el espacio lugar de relación, por la experiencia de la plenitud, por el ejercicio espiritual que esto implica, para ser mejores seres humanos, creo que el procurarnos la experiencia espacial nos ayudara a ser mejores personas, y aquí el arte juega un importante papel para lograr esta reflexión, más allá de la experiencia estética, a través de la obra de arte, cualquiera que sea su forma, medio o material del que esté hecho, debe buscar tocar al espectador y moverlo a reflexión, tocarlo de alguna manera para contribuir a su edificación. El arte como un acto edificante, de reflexión, de construcción del espíritu, en donde el arte hace llegar *algo* al espectador, un contenido, e informarlo, darle forma, formarlo, construirlo, edificarlo.

Con este proyecto, pretendo dejar la puerta abierta para futuros proyectos en donde la exploración artística pueda ser más exhaustiva, aplicando técnicas fotográficas como fragmentación de la imagen, jugando con la perspectiva, la profundidad de campo; o bien observando más lugares en donde la presencia de fuerzas sea evidente, abriendo nuevas líneas de investigación como los espectaculares o los altares pintados en la pared, los cuales también tienen un alto grado de configuración; abordándolos con la fotografía o con cualquier otra forma artística que nos proporcione un acercamiento a la experiencia mística del espacio y la toma de conciencia de la misma a través de la forma.



**BIBLIOGRAFÍA**

1. ARHEIM Rudolph. *Arte y Percepción Visual*. Madrid. Alianza. 1999
2. AUGÉ, Marc. *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa. 1993
3. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid, España. FCE, 1993
4. BEJON, J. J. *La gramática del arte*. Madrid, España. Celeste, 1993
5. BELLINA Garza, Jorge. *Análisis histórico de la arquitectura*. México, D.F., Trillas, 1998
6. BENITEZ Laura y José A. Robles. *El espacio y el infinito en la modernidad*. México. Publicaciones Cruz. 2000
7. BELTING Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México, D.F. UIA, 2001
8. BERGER, John, *Modos de Ver*. Barcelona, España. Gustavo Gili, 2000 [1974]
9. BEUCHOT Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. FCE
10. BRACHO Javier. *¿En qué espacio vivimos?* México, D.F. FCE
11. BRETON Alain. *Espacios Mayas. Representaciones, usos y creencias*. México, D.F., UNAM, 2003
12. BROOK Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcenola, España. Península. 1973
13. CASTRO, VILLALBA Antonio. *Historia de la Construcción medieval*. España. Ediciones UPC. 1996
14. CHAVEZ GUERRERO, Julio; SANCHEZ VENTURA Noé y ZAMORA ÁGUILA Fernando. *Arte y Diseño: experiencia, creación y método*. México, DF., UNAM/ENAP, 2002.



15. DALLAL Alberto. *El Aura del Cuerpo*. México, D.F. UNAM 1990
16. DAVIES, Paul C.W. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. México. FEC. 1982
17. DEBOIS Phillipe. *El acto fotográfico*. España. Paidós. 1994 (1983)
18. DE SOLÁ, Ignasi. *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*. Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya 1996. (en línea) [www.urbanoperu.com/node/443](http://www.urbanoperu.com/node/443)
19. DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen (Historia de la mirada en Occidente)*. Barcelona, España. Paidós 1998 [1994]
20. DORFLES, Gillo, *El Devenir De Las Artes*, México, D.F., FCE (Breviarios) 1986 [1959]
21. DIDI-HUBERMA, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial 2002 (1992)
22. MARZAL Felici Javier. *Cómo se lee una fotografía*. Madrid, España. Cátedra 2007
23. FERNÁNDEZ, Arenas José (Coord). *Arte efímero y arte estético*. Barcelona, España. Anthropos. 1988
24. FERRATER Mora. *Dicc. De Filosofía*.
25. FLUSSER, Vilem, *Hacia Una Filosofía de la Fotografía*, México D.F. Trillas. 1998
26. FOUCAULT Michel. *Las palabras y las cosas*. México. S.XXI. 2005 (1968)
27. GONZÁLEZ OCHOA, Cesar, *Apuntes Acerca de la Representación*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
28. HALL Edward T. *La dimensión oculta*. Madrid, España. S.XXI. 1966

29. HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. C. de la Cátedra Jorge Oteiza. U.P. de Navarra, 2002
30. JIMENEZ José. *Teoría del Arte* Madrid, España. Tecnos Grupo Anaya, 2002
31. KAKU Michio *El Universo de Einstein*. Barcelona, España. Editorial Antonio Basch, 2005
32. KWON, Miwon. *One place after another. Notes on site specificity*. Revista October, 1997.
33. LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*, Barcelona España. Península, 1973 (1968)
34. LESHAN Lawrence, *El espacio de Einstein y el cielo de Vangogh*. Barcelona, España. Gedisa. 1985
35. MICHELLIS, P.A. *An aesthetic approach to Byzantine Art*
36. OLEA, Oscar (editor), *Arte y Espacio, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM 1996 [1997]
37. PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona, España. Paidós, 1998
38. PEREIRA, Alonso José Ramón. *Introducción a la Historia de la arquitectura*. Barcelona España. Reverté. 2005
39. READ, Herbert. *Imagen e idea*. México, D.F. FCE, 1985
40. READ, Herbert. *Los orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires, Argentina. Proyección. 1967
41. RICOEUR Paul. *Tiempo y Narración I*. México, D.F. S. XXI. 1995
42. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Textos de Estética y Teoría del Arte*, México, D.F. UNAM. 2011

43. SANCHEZ VENTURA Noé. *La percepción simbólica del entorno material urbano*. Tesis, UNAM; 2010
44. SONTAG Susan, *Sobre la Fotografía*. Barcelona, España. Edhasa 1973 [1996]
45. SCHIFFMAN, Harvey Richard. *La percepción sensorial*. México, D.F. Limusa. 2005
46. VILLARROEL, Melvin. *La arquitectura del vacío*. México. Gustavo Gilli. 1996
47. YATES, STEVE *Poéticas del Espacio* (compendio) University of New Mexico, 1995
48. ZAMORA AGUILA, Víctor Fernando, *Filosofía de la Imagen: indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, México, D.F, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Doctorado. 2003
49. ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo*. Cátedra, España, 1993