



LA DIMENSIÓN ESPACIAL DE LAS IMÁGENES VISUALES

MARIEL CIAFARDO, DANIEL BELINCHE, ALEJANDRA MADDONNI
MARÍA LAURA MUSSO, AGUSTÍN SIRAI, LUCÍA DELFINO

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

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

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

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

Pero volvamos al pasado. De acuerdo con Aristóteles, los pitagóricos asociaban espacio y números. El vacío permitía distinguir los objetos naturales, instaurando una separación entre ellos. Identificaban el aire con el vacío y el vacío con otra forma de la materia. Y será el mismo Aristóteles quien produzca un salto cualitativo en el largo proceso de la abstracción de la espacialidad. Según su definición de *lugar* (él aplica exclusivamente este término: *topos*) desarrolla una teoría de las posiciones, opuesta a la noción de espacio vacío. La síntesis de la teoría de lugar se resume en cuatro proposiciones:

- * Que el lugar de una cosa no es parte de una cosa en sí misma sino lo que la rodea.
- * Que el lugar no es más pequeño o más grande que la cosa.
- * Que el lugar donde la cosa es puede ser abandonado y por lo tanto se puede escindir de él.
- * Que todo lugar implica un encima y un debajo y que todas las sustancias tienden a moverse hacia arriba o hacia abajo o, en su defecto, a permanecer en reposo.

Por consiguiente, si cada sólido ocupa un espacio, todas las cosas tienen un borde común. El espacio, en su máxima escala, se concibe, entonces, como la suma de todos los volúmenes ocupados por los cuerpos. Difiere así de la materia, que puede ser también vacío y no puede existir si no es en un lugar. Ese lugar debe hallarse antes que la materia y probablemente sea lo primero de todas las cosas porque lo que existe, existe en un lugar y no podría existir si no existiera ese lugar. ¿Hay cuerpos? ¿Vacíos en los cuales

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

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

ESPACIO Y POLÍTICA

Como doctrina, el espacio del cristianismo es indiferente al de la geografía. Remite a la relación entre cielo y tierra y revela, en todo caso, una deserción de la espacialidad. En cambio, en la Modernidad naciente esta ausencia es refutada. Señala Carlo Galli (2002) que «es en la época moderna cuando la política determina el espacio, y éste ya no puede exhibir una dimensión política intrínseca» (p. 36). A la convencional condición geométrica, se adjuntan categorías económicas y políticas.

Entre las nociones míticas de lugar y de casa en la polis griega, y la ausencia de límites de la fenomenología de la globalización actual, la idea de espacio va sumando o sustrayendo capas que se atañen a las sucesivas culturas y cosmovisiones de época. Las representaciones iniciales de las ciudades replicaron en pequeña escala el orden sagrado del universo. Un mundo diminuto. Pero luego, el intento prescriptor se profundizó. El espacio «real», capaz de ordenar el caos de la naturaleza, se impuso en la Modernidad como una elaboración artificial. Si la ciencia confiaba en el poder regulador de la razón, que mediante el método y la instrumentación posibilitaría al hombre el dominio de la naturaleza, el espacio sustituye, citando a Galli (2002), «el tradicional nexo pontificio entre trascendencia e inmanencia por el nexo racional entre naturaleza y artificio; y a un espacio naturalmente articulado y jerárquico por otro uniforme y homogéneo, y a la vez desordenado, pero ordenable a través del dominio de la razón» (p. 36).

Pero razón y orden no consuman una definición espacial plena de la Modernidad avanzada. También debía ser ecuménica. La unicidad indiferenciada del mundo. El sujeto moderno rechazaba los límites y sus individuos eran pensados en un mismo ámbito horizontal. Igual que el tiempo de la música del sistema tonal, que se escande en unidades proporcionales y extirpa la asimetría, el espacio plástico determina su

centro y sus nociones de equilibrio. Esas nociones nos acompañan todavía en el presente y, aunque tambalean ante los embates de renovadas crisis, se niegan a retirarse, al menos de la enseñanza del arte.

En el despliegue de esos universales categóricos se provocan contradicciones. Contradicciones entre la libertad «abierta» del sujeto y el marco cerrado del Estado. El concepto de espacialidad del Estado es igual al concepto de espacialidad del mercado. El comercio desdibuja los límites que el Estado traza y esta condición sienta las bases de la indeterminación y la movilidad del espacio del presente y la deformación de las geometrías políticas. Claro que en medio, la dialéctica se ocupó de redimensionar la condición de supuesta quietud y estabilidad que signaba el espacio euclideo. Ya Kant lo define como una idea innata que no proviene del campo sensible y será Heidegger quien terminará de aniquilar aquella premisa. En Heidegger no es una categoría a priori sino una dimensión hecha posible por el ser en el mundo. Su *Dasein*.

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

ESPACIO Y ESPACIOS

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

¹ Es interesante advertir que entre las quince definiciones que ofrece la Real Academia Española del término *espacio*, ninguna se vincula a las artes visuales y solo una se refiere a su uso, absolutamente periférico, en música.



Figura 1. *Surrounded Islands* (1983), de Christo y Jeanne-Claude

Según el relato de los propios artistas, el proyecto fue desarrollado durante dos años por un grupo integrado por dos abogados, un biólogo marino, dos ornitólogos, un experto en mamíferos y cinco ingenieros.

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

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

En otros escritos hemos analizado las propiedades suspensivas de la música en particular (y del arte en general) con relación al tiempo. Los inaugurales y los últimos sonidos de una obra, aunque las horas los separen, componen un todo que se impone a lo que sobreviene en el instante posterior a su final. Un sonido es interno y otro externo a ese sentido de unidad. Decía Theodor Adorno (2000) que la música «tiene que acabar con el tiempo mismo y no perderse en él; tiene que resistirse a su flujo vacío» (p. 41). La suspensión que el arte ocasiona en el tiempo real es transitiva respecto del espacio. Si el arte no prescribe un recorte

del tiempo, no es un pedazo de tiempo arrancado del tiempo estático; el espacio, en su faz emancipada, goza de similar autonomía. El espacio del arte es una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la realidad. Es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente.

Tres condiciones cardinales nos permiten tratar el concepto contemporáneo de espacio en el arte: su autonomía, su mutabilidad cultural y su vinculación indisoluble con el tiempo. Las producciones actuales hacen viables ensayos de las culturas que nos precedieron en su afán por metaforizar una obra de arte total, en la que espacio y tiempo no aparecieran cercenados. Desde los coros dobles del Renacimiento, los dramas musicales y el cine, hasta las performances actuales, compositores y artistas intentaron unir estos dos colosos. La división clásica que distinguía de manera taxativa artes temporales y artes espaciales, ya cuestionable en el pasado, naufraga frente a las obras contemporáneas. En su artículo «Pensar el espacio», Jiménez (2002) menciona la clásica definición de Gotthold Ephraim Lessing, quien describe la poesía y la pintura atribuyéndole a la primera el enhebrado de sonidos que van sucediéndose a lo largo del tiempo (lo que sería aplicable a la música) y a la segunda figuras y colores distribuidos en el espacio. Una representación acciones y la otra, cuerpos. Esto no funciona así y probablemente nunca lo haya hecho de ese modo. O, apenas, esta opción es una entre tantas.

La interdependencia entre las categorías tiempo/espacio/arte se palpa en el empleo de palabras que intercambian y modifican su sentido cuando pasan de un campo al otro. Federico Monjeau (2004) da cuenta de esta interdependencia en un párrafo de su logrado libro *La invención musical*. En el capítulo dedicado a la forma, escribe:

Más allá de la diferencia perceptiva, altura y duración tienen una base física común. Si Schöenberg planteaba que entre consonancia y disonancia no había una cuestión de naturaleza sino de grado (las disonancias serían consonancias más distantes) Stockhausen considera que las alturas son duraciones más rápidas (microduraciones) y que las duraciones son fases más lentas (Monjeau, 2004, p. 103).

Lo que en este párrafo aparece como préstamo conceptual (la idea de distancia para referir a la mutabilidad entre consonancia y disonancia y la de duración atribuida a las alturas) tiene su paralelo en uno de los problemas que todavía desvelan a los físicos y que permite postular la hipótesis que la diferencia entre tiempo y espacio encuentra su razón en limitaciones perceptuales más que de sustancia y, sobre todo, en la incapacidad

de advertir el movimiento en la quietud. Un agujero negro es una región del espacio de gran densidad, causado por una enorme concentración de masa en su interior. Allí se genera un campo gravitatorio de tal magnitud que ninguna partícula material, ni siquiera la luz, puede huir de ella.

La gravedad de un agujero negro, llamada curvatura del espacio-tiempo, provoca una singularidad envuelta por una superficie cerrada, llamada horizonte de sucesos. El horizonte de sucesos separa la región del agujero negro del resto del universo y es la superficie límite del espacio a partir de la cual ninguna partícula puede huir. Dicha curvatura es estudiada por la relatividad general, la que predijo la existencia de los agujeros negros. Pero estos no son los únicos ámbitos en los cuales el tiempo y el espacio se relativizan y se curvan. Esto también ocurre en el arte.²

EL ESPACIO EN LAS ARTES VISUALES

«[...] me gustaría decir que cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo.»
Jorge Luis Borges (2001)

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

² La coreografía *Stelle*, de Oscar Araiz, en la que los bailarines transitaban de un lado al otro del escenario con una fluidez tan notoria como su lentitud (la lentitud de las estrellas) sugiere, al menos en un espectador no iniciado, la intuición primaria de que el espacio puede ser un tiempo cuyo movimiento es tan lánguido que se vuelve imperceptible.

El primero de ellos tal vez lo constituya la certeza compartida de que las imágenes son, antes que nada, espacio, independientemente de si, en el proceso de su realización, ha sido objeto de reflexión teórica o no.

Distintos usos

Uno de los modos de utilización del término refiere al lugar que ocupa la obra. En este caso, su empleo se corresponde con el lenguaje corriente, el uso cotidiano, proveniente de la definición (también general) de materia: todas las cosas ocupan un lugar en el espacio. Y estas cosas que ocupan un lugar en el espacio son la materia. Coincide igualmente con la definición de diccionario de sitio: espacio que es ocupado o puede serlo por algo. Evidentemente, no es éste el significado de espacio en las artes visuales. Ahondar en él supone el establecimiento de fronteras que habiliten la distinción entre las obras de arte y otras creaciones humanas extra artísticas. Decir que en las obras el espacio es aquel que ocupan en tanto entes físicos no establece una diferencia específica respecto de los demás objetos creados por el hombre.

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

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere del espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma (p. 310).

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

Tres páginas más adelante, en el apartado «Espaciar con luz», agrega: «Dentro de esta corriente de los artistas que se apropian del espacio virtualmente, es decir, sin interrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo interrumpan o impidan su acceso, se encuentra Dan Flavin» (Maderuelo, 2008, p. 313). Nuevamente: más que apropiarse del espacio virtualmente (como no lo hacían antes físicamente), los artistas componen el espacio en este caso con otro material: la luz.

El término se usa también con frecuencia —algo de esto se intuye en la cita anterior de Maderuelo— para aludir al lugar en el que la obra es emplazada: una pared, una sala de museo, una plaza. La palabra espacio, con este sentido tradicional, aparece asociada indistintamente al lugar (por definición, sinónimo de sitio, espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera) o ámbito (contorno o perímetro de un espacio o lugar o espacio comprendido dentro de límites determinados). De todos modos, tampoco sería éste el espacio de la obra visual. Como cualquier noción de uso general, éste reclama una resignificación al ingresar en la esfera de un vocabulario disciplinar, en este caso el de las artes visuales. El lugar en el que la obra es emplazada es afectado por ella, modificado y convertido en entorno y, a la vez, afecta y modifica a la obra. Sin embargo, esa influencia recíproca no los vuelve la misma cosa.

Más aproximada al territorio de la imagen visual es la noción que define al espacio como el resultado de una operación del encuadre, de la actividad del marco. Aquí el espacio sería aquel que es comprendido y delimitado por el encuadre. Si bien este concepto proviene del cine, rápidamente se aplica por extensión a todas las imágenes, por lo cual, a partir de allí, se entiende que el encuadre determina un «bloque de espacio». Esta acepción acarrea algunos inconvenientes. Por un lado, porque asociaría, hasta volverlos sinónimos, los conceptos de espacio y de campo plástico. Por otro, porque se torna complejo distinguir el espacio del soporte. Por último, y como consecuencia del anterior, persiste la antigua idea de espacio como continente: un lugar a disposición para ser «llenado». Esta idea está presente, por ejemplo, en Philippe Dubois (2008). Al diferenciar entre el espacio pictórico y el espacio fotográfico dice:

[...] el espacio pictórico corresponde a un marco determinado, es un espacio provisto de antemano, una superficie relativamente virgen que el pintor llenará de signos. Estando ahí, ese espacio en principio, el pintor no tiene más que introducirle su tema. [...] Espacio cerrado, autónomo, completo desde el principio, donde el pintor puede ir poco a poco, donde puede construir a su antojo [...] (pp. 164-165).

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

Diego Lizarazo Arias (2004) presenta una propuesta de tipología:

En la obra plástica aflora [...] una multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, estrechamente relacionados, y frente a alguno de los cuales la separación resulta abstracta.

Probablemente son cinco las instancias de elaboración-interpretación espacial que participan de la experiencia icónica, de acuerdo con los trazos dominantes de nuestra herencia cultural icónica: a) el *espacio obra* o espacio de la obra (al que podríamos llamar también espacio-objeto, constituido por ciertos materiales pigmentales organizados sobre cierta superficie; b) el *espacio plástico* o espacio iconizante (al que podríamos igualmente denominar espacio formal (en el que se articulan colores, líneas y formas; c) el *espacio mimético* o espacio en la obra (podríamos decirle también espacio iconizado o espacio pictórico), en el que se representan objetos, sitios, individuos y que constituye el espacio privilegiado de la experiencia icónica en nuestras culturas, en la medida en que estamos formados para ver «cosas» en las imágenes; d) el *espacio diegético* o espacio narrativo, donde identificamos lugares, actantes o acontecimientos que pertenecen al orden de las tradiciones o enciclopedias icónicas o culturales de nuestras sociedades (el espacio diegético emerge cuando no sólo entramos en una relación icónica en la que decimos ante una imagen: es la foto de un hombre con traje militar en una embarcación, sino que más bien decimos «Es Mussolini en barco en el Mediterráneo»), y por último, e) el *espacio expositivo* o espacio en que se exhibe la obra y donde es reconstruida e interpretada por sus observadores. Este es nuevamente un espacio físico (como el espacio-objeto inicial), pero propiamente es el espacio en que se instala o pone a correr la imagen. Espacio que comúnmente se consideraba al margen de la imagen, pero que participa también en ella, porque define aspectos sustanciales de la vivencia (p. 211).

Esta clasificación, como cualquier otra, tiene la virtud de proponer un cierto orden. Pero no resuelve un problema principal (más bien lo agudiza): nominar con la misma palabra muy distintas dimensiones del dispositivo. Asimismo, limita la reflexión, si aceptamos, como Lizarazo Arias plantea, que cualquier intento de separación de la multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, por su estrecha relación, resultará abstracta. No se trata de separar (eso sería una misión imposible, no solo abstracta), sino de distinguir y nominar. Además de incluir las acepciones que hemos analizado antes, se advierte en esta tipología la influencia de Erwin Panofsky (2003). Hoy sabemos que los sujetos no percibimos primero líneas, colores y formas; luego formas que identificamos con cosas y que recién después vinculamos a la enciclopedia (Mussolini en barco en el

Mediterráneo). No queda claro, incluso, por qué le llamaríamos espacio al reconocimiento iconológico del tema.

Una última utilización, y es ésta la que nos interesa particularmente, es la que lo concibe como una construcción, es decir, el espacio es aquel que construye el artista. Pero, ¿qué significa que el espacio es una construcción? Aquí tampoco parece haberse alcanzado un acuerdo. Dice José Jiménez (2002): «El arte de nuestro tiempo fue realizando gradualmente un giro de alcance revolucionario, cuyo eje podría cifrarse en la idea del paso de la representación plástica del espacio a su construcción» (s. p.). El espacio clásico, entonces, ¿no es un espacio construido?

Analicemos, desde el punto de vista del espacio, la imagen que sigue: *Los desposorios de la virgen* (1504), de Rafael [Figura 2]. ¿Podemos afirmar que en esta obra estamos frente a la voluntad de representar el espacio y no de construirlo?



Figura 2. *Los desposorios de la virgen* (1504), de Rafael Sanzio³

3 Obra de dominio público.

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

En consecuencia, y volviendo a la cita de José Jiménez, lo que aparece como novedad en el siglo XX, tanto en las obras bidimensionales como en las tridimensionales, es la voluntad de dotar al espacio de un protagonismo casi excluyente, liberado del tema. Cada época ha tenido su propio modo de construcción espacial, más o menos canonizado. Y esto no debería llevarnos a asociar espacio construido y mimesis, ni espacio construido y estilo, ni mucho menos espacio construido y sistema de representación. La tarea que se impone, entonces, es la de distinguir, incluso terminológicamente, esos tres «espacios» (llamémoslos así por el momento) de toda obra: 1) el espacio en el cual la obra es emplazada; 2) el espacio físico de la obra, concreto, definido por unos ciertos límites y 3) el espacio ficticio, producto de las decisiones compositivas del artista.

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

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

La obra de Alberto Durero y la de Amedeo Modigliani [Figuras 3 y 4] presentan encuadres muy similares, si comparamos punto de vista (frontal), tamaño del plano (plano medio) y formato (rectangular vertical) e, incluso, en lo que refiere al universo representado: ambas obras son figurativas, en cada una se observa una figura masculina, central, en el primer término, en una ambiente interior, en cuyo cuadrante superior derecho hay un ángulo de una ventana desde la que se percibe el exterior.



Figura 3. Autorretrato con guantes (1498), de Alberto Durero



Figura 4. *Retrato de Moise Kisling* (1916), de Amedeo Modigliani

No obstante, estamos frente a dos sistemas de representación diferentes y, por lo tanto, frente a dos maneras también diferentes de construcción espacial. La obra de Durero —al igual que la de Rafael— se inscribe en el sistema realista dominante, una concepción del mundo, una manera privilegiada en Occidente de hacer visible que, acostumbrados como estamos a su frecuentación durante los últimos siglos, nos ha hecho olvidar que se trata de un modo, entre muchos otros, de construcción espacial, al punto de naturalizarlo. La obra de Modigliani evidencia otra concepción del espacio, alejado de la mimesis, guiado más por la voluntad de producción espacial independizada de la búsqueda de analogía que por el apego a un riguroso método compositivo. Por lo tanto, lo que define el encuadre no es un espacio, sino un campo plástico, por lo cual cualquier intento de análisis respecto de la construcción espacial de una obra bidimensional demandará un exhaustivo escrutinio de las luces, las sombras, las texturas, la relación figura-fondo, la paleta, el tratamiento de los volúmenes.

En fin, todas las estrategias puestas en obra a los fines de generar ilusión de profundidad en el plano.

Y aquí ya estamos ante la tercera acepción, la específica en las artes visuales. Ese espacio no es un a priori; es resultado, producto de procedimientos, selecciones y operaciones puestas en juego en su proceso de configuración, ofreciendo distintas propuestas de organización de lo visible, es decir, abriendo para su interpretación miradas del mundo. Como afirma Régis Debray (1992), «mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia» (p. 38). Ese orden podrá ser construido bajo las reglas de un código preestablecido o explorando —como se ha hecho a partir de finales del siglo XIX— las más variadas estrategias compositivas. Sus modos de materializarse se suceden, conviven, se superponen, se solapan, dialogan y debaten. El espacio visual, en cada caso, dará preeminencia a lo próximo, a lo lejano, a lo lleno, al vacío, a la mínima o la máxima profundidad, al detalle de las figuras o a su dilución.

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

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO BIDIMENSIONAL

Las imágenes bidimensionales son objetos planos en cuyas superficies podemos interpretar situaciones tridimensionales con diversos grados de ilusionismo. Jacques Aumont (1992) se refiere a esto como la doble realidad perceptiva de las imágenes. Los elementos visuales, formas y colores, se interrelacionan dentro del marco generando la percepción de una profundidad ilusoria. La historia de la pintura occidental tuvo como eje, a partir del siglo XV, el desarrollo y el perfeccionamiento de los medios para generar ese efecto, lo que dio lugar a un tipo de espacio plástico que aún hoy puede encontrarse no solo en muchas pinturas, sino también en la mayor parte de las fotografías y en el cine.

Los artistas y los teóricos del Renacimiento comenzaron a pensar la imagen directamente vinculada a la visión de un sujeto, por ejemplo, en las formulaciones de León Battista Alberti acerca del cuadro como una intersección plana de la pirámide visual, y del marco de la imagen como una ventana a través de la cual vemos el mundo. A partir de esta concepción, el espacio plástico renacentista se construye en torno a un único punto imaginario que es el punto de vista; todos los elementos de

la imagen se organizan desde la suposición de una determinada distancia y posición respecto de él. Pero debe tenerse en cuenta que la ilusión de tercera dimensión es una cuestión de grado y si bien, como sostiene Aumont (1992), para lograr una imagen de profundidad verosímil ésta debe haber sido cuidadosamente construida, la percepción de esa realidad ilusionista es en primer lugar una actividad del espectador: es él quien organiza los estímulos visuales, los interpreta de acuerdo a determinadas expectativas, proyectando en ellos su experiencia y su conocimiento del mundo. No existe una mirada pura o inocente, totalmente determinada por el estímulo y desvinculada de un sujeto, de una cultura, de una tradición, de ciertas intencionalidades, sino que siempre es una construcción. Percibir profundidad en una imagen bidimensional implica, de modos y en grados muy variados, negar como tal a la superficie del soporte para entenderla como una pantalla o ventana, como un plano a través del cual accedemos visualmente a otro espacio, un espacio ilusorio. Es importante tener en cuenta que esas dos realidades de la imagen, que oponen la idea de ventana a la materialidad de la superficie, están siempre presentes, de modo que algunas imágenes apuntan a lograr la ilusión representativa en grado máximo y otras intentan erradicarla reivindicando su carácter objetual, pero ninguno de los polos puede lograr nunca excluir al otro.

A continuación se desarrollarán algunas cuestiones que tienen que ver con los modos en los que se percibe y se construye esa ilusión. Se apuntará a definir estrategias que sirven tanto para sugerir como para negar la percepción de una tercera dimensión en la superficie plana de la imagen.

EL MARCO

Entanto límite de la imagen, el marco instaura una suerte de primer principio de organización espacial. Cualquier elemento que muestre la imagen estará en relación con los bordes de la misma. El formato rectangular se apoya en la convención del cuadro como ventana y la superficie de la imagen como un plano análogo al que establece el recorte operado por la mirada de un sujeto. A través de la construcción de esta equivalencia entre la imagen y la visión, se genera la idea de un espacio que se proyecta, no solo en profundidad, sino también más allá de los límites impuestos por el marco. Sin embargo, en ese mismo carácter de límite, el marco devela a la imagen como objeto. Por consiguiente, las imágenes que buscan generar una ilusión de profundidad apelan a una convención establecida con relación al marco o recurren muchas veces a algún mecanismo para ocultar o hacer olvidar sus límites y, con ello, su carácter de objeto. Este ocultamiento se da en grado máximo en la realidad virtual, pero también se ve en distintos dispositivos de imágenes que presentan orificios o mirillas para aislar, de algún modo, la visión del espectador, o en la progresiva disminución de los

marcos explícitos en las pantallas televisivas y de computadoras. La gran escala de la imagen puede contribuir asimismo a disimular su carácter de objeto y el ejemplo más evidente de este recurso lo encontramos en los panoramas del siglo XIX: gigantescas pinturas dispuestas circularmente que representaban paisajes en 360° y que planteaban una relación espacial inmersiva con el espectador. En otras ocasiones, el marco prolonga el universo representado por la imagen y plantea de ese modo una ilusión de continuidad entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen [Figura 5]; es lo que Aumont (1992) define como función representativa del marco.

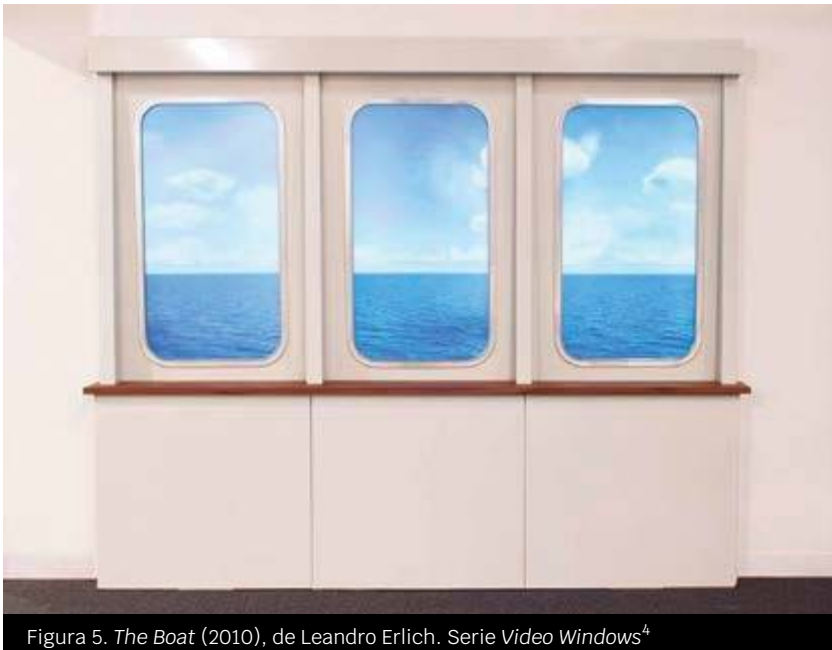


Figura 5. *The Boat* (2010), de Leandro Erlich. Serie *Video Windows*⁴

Las características del marco son determinantes en la percepción de profundidad en una imagen plana. De este modo, cuando se intentó despojar a la producción plástica de toda función mimética y erradicar la ilusión en pos de un ideal de verdad y pureza, el marco se constituyó como un tema de reflexión. Para que una pintura no represente ninguna realidad exterior, para que sea algo que empiece y termine en ella, el marco de la imagen debía estar estructurado por la misma lógica de la composición

⁴ Obra con autorización del autor para su reproducción.

(Rothfuss, 1944). Es así que pueden verse los marcos recortados del arte concreto, geométricos e irregulares [Figura 6], como un modo de reivindicar el carácter objetual del cuadro y anular simétricamente su condición de ventana.



Figura 6. *Ensayo plasticista* (2018), de Pablo Morgante⁵

La superficie

Como se ha dicho, la percepción de profundidad en las imágenes bidimensionales implica la negación de la superficie como tal y su transformación en plano figurativo (Panofsky, 2003), en pantalla plástica. Por consiguiente, la atención a las cualidades superficiales de la imagen, su materialidad, su textura y su brillo, jugarán en contra de la percepción de esa ilusión. Un reflejo de luz sobre la pantalla cinematográfica, la insistencia en la materia y la pincelada en la pintura expresionista, o

⁵ Obra con autorización del autor para su reproducción.

los tajos sobre la superficie de la tela en las obras de Lucio Fontana, por ejemplo, señalan el carácter objetual de la imagen y nos revelan, accidental o intencionadamente, lo ilusorio de esa segunda realidad.

El modo en que el procedimiento realizado para la producción de la obra de Agustina Quiles enfatiza la materialidad de la superficie: un material grueso y pesado se opone a un soporte frágil y liviano [Figura 7].



Figura 7. Sin título (2017), de Agustina Quiles⁶

Figura y fondo

La mayoría de las imágenes nos permiten discriminar al menos una figura diferente de un fondo. La teoría de la Gestalt explica este fenómeno por el principio de simplicidad: la percepción visual tiende a organizar los estímulos del modo más sintético posible. De esta forma, una mancha

⁶ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

cualquiera presente en una superficie parece ocultar una parte de ésta, y supone ya una profundidad, de delante y detrás. Esto se da a partir de la percepción de contrastes: la distinción de las formas depende de las diferencias de tono, de saturación y de luminosidad entre distintos sectores de la superficie de la imagen. Si bien el contraste de altura lumínica es seguramente el más confiable a la hora de generar esta distinción (Arnheim, 2006), las variantes en las dimensiones del tono y la saturación del color permiten diferentes grados de separación entre las figuras y el fondo, o incluso producir ambigüedad en esa percepción.

La relación figura-fondo implica un ordenamiento de la composición en términos de jerarquía: ciertos elementos de la imagen se distinguen del resto, se perciben como si estuviesen por delante y adquieren una importancia particular. Clement Greenberg (2006) señaló en ciertas obras de distintos artistas de mediados del siglo XX la construcción de un tipo de espacio que escapaba a esta estructura y abolía la tendencia a privilegiar un elemento o sector de la imagen por sobre el resto; vio en las pinturas de artistas, como Jackson Pollock, Jean Dubuffet o Joaquín Torres García, espacios uniformes, «polifónicos», en los que la composición pictórica se disuelve en «pura textura», pura superficie (Greenberg, 2006).

Greenberg encuentra en estas propuestas la destrucción de la noción de pintura de caballete en el sentido de espacio aislado, independiente de su entorno arquitectónico. El espacio del cuadro, como universo autónomo circunscripto por el marco, se aplanan y se integra al entorno [Figura 8]. La pintura, en este caso, abandona la superficie del cuadro para ubicarse sobre la totalidad del muro, integrándose de ese modo a la habitación.



Figura 8. *Close Up* (2013), de Paola Vega. Galería Mundo Dios⁷

7 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Desarrollos de esa misma tendencia pueden verse en distintas experiencias de pinturas monocromas, en las superficies absolutamente indiferenciadas de algunas obras de Yves Klein o Ad Reinhardt, por ejemplo, un intento de abolir el espacio ilusorio de la imagen mediante la anulación de esa relación elemental de figura-fondo. No obstante, nada impide ver en esos planos, cubiertos de pintura de un modo homogéneo, un cielo azul o un agujero negro, o bien salir del límite impuesto por el marco para empezar a considerar el cuadro entero como una figura simple sobre el fondo del muro en el que se encuentra emplazado.

La superposición

Cuando en el campo plástico aparece más de una figura y una de ellas interrumpe parcialmente a la otra, tenemos por lo general la sensación de que se encuentran a distancias diferentes, una por delante de la otra. Los principios enunciados por los teóricos de la Gestalt ayudan nuevamente a comprender el modo en que esto sucede. Se interpreta una continuidad del plano de fondo pasando por detrás de las figuras, o una continuidad de las figuras que son interrumpidas por otras, porque se presenta como el esquema más simple. A los efectos de lograr una mayor comprensión de este fenómeno, es interesante observar los casos en los que esa síntesis se ve contrariada: por ejemplo, cuando una figura interrumpe parte de otra, pero sus límites superiores y/o inferiores resultan coincidentes, cuando se da una continuidad de alguno de los elementos de una figura en la otra, o cuando la figura que se encuentra interrumpida presenta un grado mayor de contraste respecto del fondo que la que debiera suponerse por delante de ella. La lectura resulta ambigua, las figuras pasan a percibirse como una unidad o el fondo se adelanta a las figuras aplanando la imagen. No obstante, es evidente la influencia de la experiencia perceptual y las expectativas que el espectador proyecta sobre las imágenes para terminar de comprender el modo en que son percibidas.

En la obra de Leila Tschopp, una diagonal descendente contradice espacialmente al arco plano central generando ambigüedad en la determinación de la ubicación en profundidad de los elementos [Figura 9].



Figura 9. Serie *La Ilusión* (2017), de Leila Tschopp⁸

La perspectiva

El término *perspectiva* se refiere a los sistemas de proyección de espacios tridimensionales sobre una superficie plana; viene del latín *perspicere* que significa 'mirar a través de'. En rigor, todas las cuestiones a las que se ha hecho referencia hasta aquí tienen que ver con la perspectiva, ya que implican negar en algún grado el carácter de la superficie de la imagen en tanto tal para *mirar a través de ella*. No obstante, la doctrina formulada a partir de principios del siglo XV, y que tuvo como sus principales teóricos, entre otros, a Filippo Brunelleschi (1377-1446), Paolo Uccello (1397-1475) y León Battista Alberti (1404-1472), se instaló con tanta fuerza que la palabra *perspectiva* se utiliza por regla general para referir a un tipo particular de perspectiva, la *perspectiva artificialis*, central, lineal, cónica o albertina, que supone una unidad espacial: un único punto de vista inmóvil. Éste, a su vez, determina un único punto de fuga central donde convergen todas las líneas perpendiculares al plano de la imagen y paralelas entre sí; un único horizonte, sobre el que se sitúa ese punto de vista central así como todos los otros correspondientes al resto de las rectas que posean otras direcciones, ni paralelas ni perpendiculares al plano de la imagen; una única escala.

Esto es lo que se entiende por unidad perspectiva (Florenski, 2005) y supone la idea de un espacio racional, infinito, constante y homogéneo, un

⁸ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

espacio geométrico producto de una abstracción de la realidad y, de ningún modo, de la copia de un supuesto espacio físico o natural, ni tampoco la representación más ajustada de nuestra experiencia visual. Esta clase de perspectiva, como cualquier otra, es una construcción cultural: una forma simbólica de nuestra relación con el espacio (Panofsky, 2003), en la cual se expresa toda una visión del mundo.

La hegemonía de este sistema lo ha instalado como supuestamente correcto o natural, hecho que se demuestra absolutamente falso cuando observamos, no solo otros tipos de perspectivas, sino las innumerables desviaciones dentro de su propia tradición. Esto es lo que en la segunda década del siglo XX estudió Pável Florenski a propósito de la perspectiva invertida en la pintura de íconos rusos. Pueden mencionarse también la perspectiva caballera, la pintura tradicional china y japonesa, y sus recuperaciones contemporáneas [Figura 10], como ejemplo de otros sistemas que implican modos diferentes y particulares de concebir el espacio, en donde existe una representación de sus tres dimensiones pero también una negativa a jerarquizar lo próximo y lo lejano (Aumont, 1992).



Figura 10. *Sin título* (2013), de Santiago Poggio⁹

Incluso, dentro de la tradición occidental, se advierte cómo el espacio plástico construido en el renacimiento en el norte de Europa rechazó la unidad de punto de vista, planteando un espacio aditivo, que acerca más al espectador al interior de la imagen (Hockney, 2001).

⁹ Obra con autorización del autor para su reproducción.

El punto de vista y la línea de horizonte

El concepto de marco, entendido como ventana y la asimilación de la imagen a una vista posible del mundo, supone una equivalencia simbólica entre el ojo del productor y el ojo del espectador (Aumont, 1992) que se cristaliza en la noción de punto de vista: es el punto imaginario en torno al cual se organiza la totalidad de los elementos de la imagen en la perspectiva lineal y se constituye de ese modo como centro absoluto de la composición. El punto de vista presupone el lugar específico en el que debe situarse el espectador y tiene su reflejo al interior de la imagen en el punto de fuga. El punto de vista y el punto de fuga determinan, a su vez, otro elemento fundamental en la construcción de la ilusión de profundidad: la línea de horizonte. Nuestra experiencia perceptual nos lleva a interpretar una línea horizontal que atraviesa de lado a lado el campo plástico como la unión entre un cielo y un plano de tierra [Figura 11].



Figura 11. *Reparación histórica* (2009), de Gabriel Sainz¹⁰

10 Obra con autorización del autor para su reproducción.

La línea de horizonte marca el último término en profundidad y el punto de vista, el hipotético lugar desde el que se observa la situación que presenta la imagen, de modo tal que cualquier elemento que se introduzca en la composición aparecerá situado en una posición determinada y a una cierta distancia con respecto a esos elementos. Cualquier dirección diagonal en la imagen tenderá a aparecer acercándose al punto de vista y alejándose hacia el horizonte. Por el contrario, en las imágenes de marco rectangular, las direcciones verticales u horizontales tenderán a aplanar el espacio, ya que enfatizan las dos direcciones (ancho y alto) que definen la bidimensionalidad del soporte.

La representación de la luz

Todo lo que vemos recibe o emite luz. Entendemos el volumen de un objeto o su ubicación en el espacio por el modo en que la luz se distribuye en su superficie o por las sombras que proyecta sobre las cosas que lo rodean. De este modo, el registro de valores lumínicos de los colores que forman una imagen puede representar variantes en la iluminación, sugiriendo formas, volúmenes, texturas y referencias de ubicación, proximidad o distancia entre los distintos elementos figurados en la imagen [Figuras 12 y 13]. Un círculo de un color pleno parecerá plano. Si ese mismo círculo presentara una gradación de tonos de lo claro hacia lo oscuro o viceversa, sugeriría una forma volumétrica en la que las partes claras y oscuras se encontrarían a distancias diferentes respecto al punto de vista. Si esa misma figura se repitiera total o parcialmente, idéntica o deformada, en algún sector del fondo con una menor altura lumínica, esa forma se entendería como una sombra proyectada e informaría acerca de algunas relaciones espaciales al interior de la imagen.



Figura 12. *Delhi* (2008), de Juan Andrés Videla¹¹

11 Obra con autorización del autor para su reproducción.



Figura 13. *Miro a través de donde no hay nada* (2016), de Lucía Delfino¹²

Los gradientes

Los gradientes son variaciones progresivas de algunos aspectos de las formas en el espacio, producidas por una o más de las estrategias anteriores. Pueden ser gradientes de tamaño, de contraste, de detalle, de definición de los bordes visuales, etcétera, y convivir en una misma obra.

El gradiente de tamaño supone que el mayor tamaño de las figuras de una imagen corresponde a su mayor cercanía respecto del punto de vista y, de modo recíproco, el menor tamaño corresponde a su mayor distancia [Figura 14].

Con respecto al gradiente de contraste, en las tres propiedades del color (tono, saturación y luminosidad) el contraste es menor en los últimos términos en profundidad y mayor en los más próximos [Figura 15].

¹² Obra con autorización de la autora para su reproducción.



Figura 14. *Perspectiva* (1991), de Jorge Macchi¹³



Figura 15. *El coleccionista* (2015), de Germán Wende¹⁴

13 Obra con autorización del autor para su reproducción.

14 Obra con autorización del autor para su reproducción.

Leonardo Da Vinci explicaba este fenómeno a partir de la idea de que entre el sujeto que percibe y las cosas se interponen capas de aire, de manera que cuanto más distantes se encuentren los objetos más aire habrá interponiéndose y filtrando su color propio: montañas, edificios y árboles lejanos presentarán todos sus colores parecidos, similares al color del cielo, o del último término que se reconozca en profundidad. Esto se conoce con el nombre de perspectiva atmosférica. La idea acerca de que los colores cálidos y saturados avanzan y los fríos y desaturados retroceden se apoya, en gran medida, en este hecho: la costumbre de ver las cosas más lejanas de un color gris azulado, parecido al color del cielo. Hacia el siglo XVIII se había codificado la representación de la distancia en la pintura de paisaje mediante la reducción del registro de tonos, yendo desde un azul pálido para los términos distantes, a un pardo suave para los más cercanos. Es evidente, no obstante, que si se reconocen en una imagen un último término de un color cálido, serán aquellos tonos fríos que contrasten más con él los que avancen, los que logren despegarse en mayor grado de ese fondo y, por el contrario, los colores cálidos, más parecidos al del fondo, los que sugieran una mayor distancia.

En el gradiente de detalle se percibe un mayor grado de detalle en las cosas más cercanas, por lo que la disminución de definición en las figuras y en las superficies será un indicador de distancia [Figura 16]. Un plano en el que se identifica una textura determinada aparentará alejarse en la medida en que esa textura vaya perdiéndose gradualmente. Esto es lo que explica el principio de continuidad de la Teoría de la Gestalt o lo que Ernst H. Gombrich (2012) llama «principio del etcétera».



Figura 16. *Caja* (2008), de Alejandro Bonzo¹⁵

15 Obra con autorización del autor para su reproducción.

El gradiente de definición de los bordes visuales supone que los bordes más definidos tenderán a indicar una mayor proximidad, mientras que, por el contrario, los bordes menos definidos fundirán a las figuras con el fondo, alejándolas [Figura 17].



Figura 17. *Éxodo* (2012), de Luis Scafati. Ilustración para el libro *La peste escarlata*, de Jack London¹⁶

Todas estas cuestiones tienen un doble aspecto: refieren por un lado a los modos en los que un espectador percibe el espacio en una imagen y, por otro, a las distintas operaciones que un productor pone en juego para la construcción de ese espacio. Este recorrido no pretende ser exhaustivo ni tratar todas las implicancias de un tema tan complejo, sino repasar algunos de los principales elementos del lenguaje visual en relación con ese doble problema de la construcción y la percepción de una profundidad ilusoria en las imágenes bidimensionales, de un espacio ficcional que se presenta a partir de una materialidad concreta.

EL ESPACIO EN LAS OBRAS TRIDIMENSIONALES

Ya se trataron algunas cuestiones vinculadas tanto a la percepción como a la construcción de una profundidad ilusoria en las imágenes bidimensionales. Se observaron diferentes modos en que las formas y los

¹⁶ Obra con autorización del autor para su reproducción.

colores que componen una imagen pueden sugerir la tercera dimensión ausente en el soporte plano. Ahora bien, existe evidentemente otro tipo de obras en las que el problema de la profundidad no corresponde a un efecto, a una ilusión, sino al espacio plástico concreto construido a través de los materiales y las operaciones propias de un medio determinado: son las denominadas obras tridimensionales.

En la producción de esculturas, objetos o instalaciones, la composición, la organización de la materia plástica de la imagen, se desarrolla en principio en las tres dimensiones del espacio euclídeo; implica el tratamiento o la disposición de una materialidad tridimensional en un espacio exhibitivo también tridimensional. Esto plantea una serie de problemas diferentes a los que se abordaron con relación a las obras bidimensionales, en las que se trató solo el espacio construido sobre un plano al interior del marco, un espacio plástico aislado de un modo más previsible, más convencional, de su espacio de emplazamiento.¹⁷

El espacio plástico se construye tridimensionalmente de modos muy diversos: las obras pueden concentrarse en un único sector o multiplicarse, cerrarse sobre sí mismas o expandirse, afirmar su presencia física o desmaterializarse, integrarse al espacio de exhibición o separarse de él, enfrentarse al espectador o envolverlo, etcétera. Estas variables se influyen y se determinan mutuamente dando lugar a configuraciones complejas.

Se pueden localizar cuestiones referidas al emplazamiento y al recorrido del espectador por un lado, y a la materialidad y su tratamiento por otro, pero siempre teniendo en cuenta la correspondencia que existe entre esos distintos aspectos. En todos los casos, se vuelve pertinente la pregunta por el límite, lo que trae a cuento una noción aparentemente extraña a este tipo de obras: la noción de marco.

El emplazamiento y el recorrido

A grandes rasgos, se distinguen al menos tres situaciones espaciales que implican múltiples articulaciones entre el espacio plástico tridimensional, el espacio de emplazamiento y el espacio del espectador: aquellas obras que se mantienen apegadas a un plano frontal; otras que permiten ser rodeadas en todo su perímetro y las que habilitan el ingreso del espectador a su interior.

¹⁷ Es necesario señalar que lo que llamamos imágenes bidimensionales son también, en rigor, objetos tridimensionales (un cuadro, por ejemplo), de manera que muchas de las cuestiones que se plantean son también pertinentes para el análisis de esas producciones. Es así que el montaje es un problema fundamental para la pintura contemporánea, que concentra decisiones estéticas determinantes, de lo que deriva la noción de pintura como instalación.

Obras tridimensionales ligadas al plano

Corresponden a este grupo todas las obras que se mantienen dependientes de un plano frontal: esculturas que se desarrollan sobre un muro que actúa como fondo, relieves, ensamblajes, composiciones de objetos en estantes o en vitrinas visibles en solo una de sus caras, etcétera. El hecho de estar limitada la visión del espectador a una situación de frontalidad implica necesariamente la existencia de un punto de vista privilegiado, el ocultamiento de algunas partes de la imagen y la determinación de un fondo. El espacio plástico se separa claramente del espacio del espectador, enfrentándose a él de un modo similar a lo que sucede con las obras bidimensionales; se plantea entre ambos espacios una distancia o separación.

Al igual que en las obras bidimensionales, la gran escala y las condiciones del emplazamiento habilitan un recorrido ligado no solo a una exploración puramente visual, sino también al movimiento efectivo del espectador, que puede variar la distancia y, en algunos casos, también la altura con relación a la obra o transitarla linealmente. La frontalidad de estas obras niega ciertas condiciones de visibilidad, por lo que existe un mayor control del autor sobre el punto de vista y sobre los recorridos posibles. Si bien se privilegian las dos dimensiones del ancho y el alto, eso no impide la presencia de volúmenes o huecos pronunciados que se desarrollen en la profundidad del espacio, en ocasiones invadiendo el suelo o el techo.



18 Obra con autorización del autor para su reproducción.

En las obras de Pablo León y de Marcolina Dipierro [Figuras 18 y 19] puede observarse la frontalidad que comparten ambas, pero mientras en la primera la visión del espectador está concentrada en un único elemento, en la segunda, la forma, al incluir los espacios vacíos del muro, amplía y rompe la centralidad de la visión, generando a su vez cierta ambigüedad con respecto a sus límites.



Figura 19. *Comportamiento formales* (2014), de Marcolina Dipierro¹⁹

Obras tridimensionales exentas

Se entiende por este tipo de obras aquellas que se encuentran independientes de cualquier muro o plano frontal. Emplazadas en espacios cerrados o abiertos, permiten ser recorridas en todo su perímetro. El espectador tiene mayor libertad para modificar su ubicación respecto de la obra. Incluso en los casos en los que se determina un punto de vista privilegiado, resulta posible la exploración desde otros ángulos y posiciones.

El entorno siempre influye en el modo en que una obra es percibida. No obstante, esa influencia pareciera ser mayor que en las obras ligadas a un plano: el fondo cambia cada vez que el espectador varía su punto de vista y el recorrido deja de ser solo lineal para pasar a ser, al menos potencialmente, circundante.

Una obra puede consistir en un único objeto exento, de modo tal que ese mismo objeto se constituya como centro del espacio. En otras, la presencia de más de un objeto hace que cobre importancia la relación espacial

¹⁹ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

entre ellos; se activa el vacío, a veces transitable, que pasa a integrarse al espacio de la obra, llegando hasta plantearse una situación inmersiva. Tal es el caso de la obra *Octas* (2012), de Marcela Cabutti [Figura 20], en la cual se advierte cómo a partir de la presencia de diferentes elementos se vuelve fundamental la relación entre ellos dialogando con la totalidad de la sala.



Figura 20. *Octas* (2012), de Marcela Cabutti²⁰

Obras inmersivas

Se encuentran en este grupo aquellas producciones en las que el espectador puede atravesar, ser rodeado o sumergido dentro del espacio plástico de la obra. Esto conlleva, obviamente, una determinación de la escala, ya que el espectador puede ingresar físicamente a ese espacio. El desplazamiento del espectador adquiere una importancia fundamental, lo que permite pensar en distintas tipologías de acuerdo a la diversificación de los recorridos: pasillos o pasajes, ambientes únicos, secuencias de espacios divididos, laberintos, espacios amplios o estrechos, etcétera. Si ante un objeto exento éste se constituye como centro, en una obra inmersiva es el propio espectador el que, de alguna manera, se transforma

²⁰ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

en el núcleo del espacio plástico. Ilya Kabakov (2014) desarrolla la categoría de *instalación total* para referirse a este tipo de obras, que define como «espacio totalmente transformado».

En ese sentido, existen obras en las que se interviene un lugar arquitectónico preexistente dentro de sus límites, otras que consisten en el armado de un nuevo espacio y que plantean una relación de exterior-interior, y otras de carácter expansivo que se adueñan del lugar de emplazamiento diluyendo en él sus fronteras. El suelo, las paredes y el techo, si existieran, son partes constitutivas de la obra, así como la luz y el sonido; incluso la cantidad de espectadores simultáneos puede modificar sustancialmente la obra. El espectador se encuentra siendo parte de una experiencia en donde el límite entre lo observado y quien observa tiende a diluirse.

La realidad virtual plantea probablemente la situación de inmersión más extrema, de borramiento de los espacios plástico, espectadorial y de emplazamiento, ya que altera las referencias hasta anular la percepción del espacio físico real.

Si en una obra ligada al muro el punto de vista estaba principalmente determinado por el productor, y en las exentas parecía haber un mayor control por parte del espectador, en la obra inmersiva, aunque ese espectador tenga absoluta libertad sobre sus movimientos y el recorrido que realiza, pareciera perder autonomía al encontrarse dentro mismo de la obra. Siendo una parte fundamental, queda a merced de ella.

Tanto en *Gabinete* (2006), de Juan José García [Figura 21], como en *Paisajes Pintados* (2016), de Inés Raiteri [Figura 22], se presenta una situación claramente inmersiva, pero mientras en una hay un espacio único, pequeño e inmutable al que se ingresa, en la otra es indispensable el desplazamiento del espectador a lo largo del laberinto, el cual debido a su emplazamiento en el exterior, está sujeto a las condiciones del entorno.



Figura 21. *Gabinete* (2006), de Juan José García. Vista exterior e interior²¹

21 Obra con autorización del autor para su reproducción.



Figura 22. *Paisajes Pintados* (2016), de Inés Raiteri²²

La materialidad, su organización y tratamiento

Siguiendo con los ejes planteados hasta ahora, es posible analizar la materialidad y sus modos de organización en las obras tridimensionales en función no solo del espacio plástico propiamente dicho, sino también de los diálogos que se habilitan entre éste, el espacio espectadorial y el entorno.

Al respecto, se puede observar cómo determinadas materialidades permiten o restringen distintas decisiones formales: la concentración en un único sector o la dispersión, la constitución de volúmenes sólidos en el espacio, el desarrollo de estructuras lineales o formadas por planos articulados en las que el vacío adquiere una importancia fundamental, la afirmación de la presencia física de la obra mediante la utilización de materiales opacos y visualmente pesados, la evanescencia que sugiere lo transparente y lo reflejante, o incluso la desmaterialización que implica el uso de determinados materiales como la luz o el humo. Las distintas materialidades habilitan los modos en que el espacio plástico se vincula con el espacio del espectador y con el entorno. Por ejemplo, un único elemento en el espacio se constituirá como su centro, ya sea que se trate de un volumen de piedra o un haz de luz proyectado cenitalmente sobre el suelo; ambos pueden analizarse en función del modo en que se desarrollan en las tres dimensiones del espacio, de su verticalidad u horizontalidad, o de su carácter simétrico o asimétrico. Pero mientras el primero tenderá a distinguirse claramente del lugar de emplazamiento, el segundo se fundirá en él; a diferencia de la piedra, la luz permitirá al espectador atravesarla o situarse en su interior y verse incluso afectado por ella.

Sean cuales fuesen las características formales, toda obra siempre es finita: tiene unos límites determinados que separan el espacio plástico del espacio del espectador y del entorno; los rasgos que esos límites asuman dependen tanto de la materialidad como de las condiciones de

²² Obra con autorización de la autora para su reproducción.

emplazamiento y los recorridos que la obra presente. Considerar sus especificidades aportará otros aspectos al análisis de la construcción espacial en las obras tridimensionales. En el caso de *Memoria de duración líquida 1, 2 y 3* (2018), de Azul de Monte, la materialidad permite el desarrollo de estas estructuras de líneas homogéneas y hace participar al entorno en la superficie cromada y brillante de las esculturas [Figura 23].



Figura 23. *Memoria de duración líquida 1, 2 y 3* (2018), de Azul de Monte²³

El marco en las obras tridimensionales

Si bien toda imagen tiene límites, estos pueden adquirir rasgos muy diversos. Una clasificación inicial se ordena en dos grandes grupos de acuerdo a si presentan o no algún elemento que, material o perceptualmente, los refuerce. De este modo, al igual que para la imagen bidimensional, pueden distinguirse dos grandes modos de existencia del marco también en las obras tridimensionales. Se hablará de marco explícito cuando se muestre un énfasis sobre el límite, se lo señale o se acompañe de alguna información suplementaria acerca de su existencia [Figura 24]; cuando no, en las producciones en que no haya nada que refuerce ese borde, ni que insista en señalar la separación entre la obra, el entorno y el espectador, se hablará de un marco implícito [Figura 25].

En las obras tridimensionales ligadas a un plano, se instaura un fondo que determina un límite; en muchos casos se refuerza a través de molduras, divisiones u otro tipo de marcaciones, propias del soporte arquitectónico o de la intervención artística. Asimismo, cuando se trata de más de un elemento, pueden aparecer otros indicadores que subdividen el espacio y que generan nuevos límites al interior del conjunto. Otras veces, por el

²³ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

contrario, esos límites se diluyen y las obras se integran a la arquitectura. El pedestal es seguramente uno de los elementos más convencionalizados que asumen la función de señalar el marco en las obras tridimensionales. Insta para la obra un espacio especial, eleva su altura, la despega del entorno y refuerza, de ese modo, la distancia con el espectador.



Figura 24. *El olvido* (2017), de Mariela Vita²⁴



Figura 25. *Sin título* (2017), de Leila Córdoba²⁵

24 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

25 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Otros recursos que pueden explicitar el marco en las obras tridimensionales son las delimitaciones perimetrales: cintas de seguridad en los museos, vallas o cercos en la estatuaria pública; una luz cenital proyectada sobre un objeto lo enmarca, lo separa de su entorno creándole un espacio propio. Cajas transparentes y vitrinas funcionan asimismo como elementos que señalan el límite entre el espacio plástico, el entorno y el espacio del espectador.

Dentro de las obras de carácter inmersivo el ingreso a la instalación se constituye de alguna manera como marco que puede ser explicitado en diferentes grados. En el mismo sentido, existen obras que refuerzan la relación entre un exterior y un interior al permitir ser vistas desde afuera, siendo más evidente su límite: carpas, cubículos o construcciones diversas. La obra *Sin título* (2008), de Juan Pablo Rosset, establece un límite claro entre el exterior y el interior. No obstante, como una gran caja transparente, puede ser vista solo desde el exterior [Figura 26].



Figura 26. *Sin título* (2008), de Juan Pablo Rosset²⁶

Por el contrario, en otras obras, el límite se oculta, se funde con su entorno o se vuelve ambiguo. En *Man with Axe* (2015), al igual que en muchas obras de Liliانا Porter, se presentan pequeños objetos e intervenciones sobre un muro, donde aparecen estantes o bases que explicitan el límite de la forma en el que se sitúan una o más figuras. Sin embargo, un mínimo elemento que interviene la pared activa la totalidad de ese espacio y lo hace participar en el sentido de la obra [Figura 27].

La ausencia de pedestal en las obras tridimensionales genera una ambigüedad respecto al límite: facilita una mayor cercanía al espectador, ambos se encuentran sobre el mismo suelo, y permite que la obra se extienda variablemente sobre su entorno. En los conjuntos de varios objetos, la relación que se establece entre ellos hace participar de la obra al espacio vacío que los separa, de modo que el límite se sitúa más allá

26 Obra con autorización del autor para su reproducción.

del de cada uno de los objetos. Las obras inmersivas constituyen, por lo general, ejemplos extremos de ocultamiento del límite, dado que el espectador se encuentra dentro mismo del espacio. La materialidad puede, por supuesto, desempeñar un papel determinante en la indefinición del marco, por ejemplo en las obras que se construyen principalmente a partir de la utilización de luz o de humo.



Figura 27. *Man with Axe* (2015), de Liliana Porter. Detalle

En *Intervención lumínica-ISP001* (2007), de Marcolina Dipierro, la materialidad permite que la obra se adapte a la estructura de la sala mediante la proyección de bloques de colores. Se trata de una obra inmersiva, donde el espectador no solo se encuentra dentro sino que también interrumpe la composición geométrica [Figura 28].

El emplazamiento, en todos los casos, es determinante de la manera en que el espectador percibe la obra y sus límites. Si se trata de una sala de exposición pública o privada, abierta o cerrada, extensa o acotada, de un entorno natural o urbano, cada elemento se integrará de algún modo al discurso artístico, ya sea en el efecto de neutralidad y asepsia de un

museo moderno o, por el contrario, en un ámbito con su propia carga, elegido específicamente por un motivo formal, o por algún contenido cultural o social específico. En lo público y en lo privado, la obra se dirige por consiguiente a públicos diversos: el primero masivo y casual, mientras que el segundo más reducido y dirigido; se inserta asimismo de modos diferentes en el entorno, aislándose a través de un dispositivo de exhibición institucionalizado o integrándose al contexto urbano o natural, fundiendo en él sus límites.



Figura 28. *Intervención lumínica-ISP001* (2007), de Marcolina Dipierro²⁷

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN EL ARTE URBANO

Desde los vanguardias modernas hasta hoy, muchos fueron los artistas y los colectivos de arte que han propiciado con sus producciones la reinserción y la articulación activa del arte con la vida. La estrategia orientada a trabajar en el espacio público fue clave. En este sentido, un conjunto importante de artistas contemporáneos latinoamericanos ha necesitado recuperar este ámbito para construir sentido social, por un lado, interpelando con sus obras el discurso hegemónico y, por el otro, buscando involucrar activamente al transeúnte/espectador.

A diferencia de lo que ocurre en los países centrales donde gran parte de este tipo de manifestaciones son planificadas y subsidiadas por organismos privados y/o públicos —preconfigurando emplazamientos organizados oficialmente y con el confuso objetivo de estetizar el espacio—, en Latinoamérica las propuestas artísticas urbanas se organizan, en gran medida, al margen de las entidades oficiales, integrando correspondencias y tensiones de la vida pública en las obras y eludiendo la legitimación del circuito artístico dominante.

Tanto el espacio urbano como la producción artística son construcciones con dinámicas propias y en continuo cambio que, al funcionar de manera

²⁷ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

conjunta, suponen interacciones complejas conformando un entramado autónomo, culturalmente mutable y fuertemente vinculado con tiempos heterogéneos. El espacio del arte supone, entonces, una construcción ficcional que, a través de las decisiones compositivas del artista, propone nuevos mundos, otros modos de ver y de vivir la realidad social, cultural, política y económica del contexto en el que interviene. Entre estas decisiones compositivas que construyen el espacio en el arte urbano, se destacan la escala, la materialidad y el emplazamiento como huellas de un determinado posicionamiento estético e ideológico que multiplica las posibilidades interpretativas.

Con el término *escala* referimos al tamaño de un objeto comparado con el de otro objeto, con un estándar de referencia o con el lugar de emplazamiento. Esto repercute directamente en la manera de percibir ese objeto y en la diversidad de relaciones que el espectador/transeúnte/intérprete establece con su presencia. Desde esta perspectiva, se intenta soslayar axiomas tradicionales que aún persisten y que se refieren a cierta jerarquización vinculada con el tamaño de las producciones. Sostener que aquellas obras que tienen mayores dimensiones son más importantes que las más pequeñas, circunscribiendo la definición solo a una cuestión de tamaño, deja de lado la riqueza de las interpretaciones productivas del autor y del espectador.

Por otra parte, aún subsisten asociaciones específicas entre materialidad y formas de representación artística que se han estabilizado a lo largo de la historia y han cercenado por mucho tiempo la potencia significativa que nos ofrece el material y la importancia de su adecuada elección en los procesos de producción artística. Esta adecuación, lejos de responder a las asociaciones disciplinares tradicionales (pintura-óleo, escultura-mármol, por ejemplo), va a dar cuenta de su poderosa incidencia simbólica en la compleja trama que se establece a partir de las decisiones compositivas del autor. El uso de materiales no convencionales altera las normas establecidas, poniendo en cuestión los vínculos estancos entre tradición disciplinar y sus códigos de representación, al tiempo que produce un extrañamiento en la expectativa social, despertando en el espectador otras resonancias significativas.

Rodrigo Alonso (2000) destaca que el alejamiento del circuito artístico por parte del arte urbano no solo implica un cambio de ambiente sino la reconsideración de la obra en función de sus vínculos con el entorno socio-político y cultural para el que ha sido creada. La intervención en el espacio público es una acción política que altera los órdenes de habitualidad y transforma a la ciudad en un escenario donde las proposiciones artísticas establecen un diálogo con el transeúnte ocasional, a la vez espectador desprevenido.

Mediante el estudio de un acotado conjunto de producciones contemporáneas de artistas latinoamericanos, se intenta establecer cómo se ve afectada la percepción espacial y la participación del espectador frente a obras efímeras que se desarrollan en ámbitos públicos no institucionalizados, teniendo en cuenta variables vinculadas con la escala, el contexto y la materialidad. Estos espacios artísticos, ficcionalizados por el productor visual, se construyen mediante procedimientos, estrategias compositivas y operaciones, orientando distintos modos de abordaje por parte del espectador. Proponen particulares miradas del mundo para su interpretación. No se trata del lugar ocupado por el emplazamiento circunstancial de la obra, sino que ese espacio poetizado del arte es la obra misma.

Las intervenciones y las acciones artísticas que se presentan comparten un hilo conductor: ponen de manifiesto o responden a cuestiones sociales, culturales o políticas del contexto territorial donde se manifiestan, promoviendo reflexiones, tomas de posición y evocaciones que renuevan los sentidos y los significados de la obra, más allá de su carácter efímero.

Las obras de la artista argentina Graciela Sacco interfieren el ámbito urbano retomando códigos propios de su discurso con elementos que, por un lado, suspenden la lectura de la textura visual de la ciudad y, por otro, muestra partes del cuerpo en estado de emergencia en «un afuera» que subraya su exclusión y marginalidad.

Las acciones del Grupo de Artistas Callejeros GAC manifiestan la idea de autoría colectiva, abierta, activa y cambiante en sus obras. Por otra parte, subrayan el carácter efímero de sus propuestas artísticas con el uso de materiales sencillos, cotidianos y de bajo costo. El cuerpo renueva su protagonismo en las performances del artista colombiano Álvaro Villalobos y del colectivo peruano Sociedad Civil. Esta vez, lo hace como materia viva construyendo espacios que inquietan la mirada: ya sea desde la acción individual del artista que interpela con su actividad corporal al transeúnte o desde la convocatoria masiva al público que se suma como creador performático, formando parte fundamental de la obra.

Del mismo modo, las propuestas antimonumentales del artista mexicano Lozano-Hemmer necesitan del cuerpo de los espectadores en acción para dar vida a renovados modos de manifestar artísticamente cuestiones vinculadas con los medios masivos de comunicación y control, la memoria y el acto conmemorativo.

Interferencias urbanas

Para Graciela Sacco todo lugar es una posibilidad de discurso para sus acciones visuales o señalizaciones. Cuando la artista rosarina se refiere a sus producciones en el ámbito urbano prefiere hablar de *interferencias*

en vez de *intervenciones*, en tanto evita la irrupción, la imposición o la provocación. Trabaja con los códigos propios del lugar para generar una vibración visual que no le es indiferente al transeúnte. Ese mínimo gesto, ese breve obstáculo perturbador, suspende la continuidad de la trama visual urbana tensionando cierto estado de angustia e incertidumbre. Sus transferencias y proyecciones de imágenes tomadas de los medios interfieren en el devenir cotidiano de la ciudad, impactando sobre diversos objetos y contextos. Cuando utiliza imágenes de cuerpos, estos presentan la urgencia del estado de necesidad y muchas veces expresan distintos modos de violencia sobre ellos.

Bocanada fue una de sus primeras interferencias urbanas en las calles de Rosario, entre 1993 y 1995. Con esta acción la artista problematiza los lugares de tránsito cotidiano presentando numerosas bocas abiertas, de frente y en gran escala. Idéntico gesto en bocas distintas que, al ocupar todo el plano, no permiten singularizar su identificación. Encuadrando solo una parte del cuerpo, Sacco particulariza miedos y angustias colectivas.

Los afiches impresos con imágenes fotográficas de diferentes bocas abiertas, pegados junto al resto de la gráfica publicitaria en distintos puntos de la ciudad, marcan una especie de anomalía visual [Figura 29]. Interpelan así al transeúnte desde su sobredimensión, mostrando sus imperfectos espacios interiores e impersonales, aludiendo al vacío del hambre o al silencio del gesto que reclama.



Figura 29. *Bocanada* (1993-1999), de Graciela Sacco. Detalle

En 1999 la artista realiza una instalación que forma parte de la serie *Bocanada*, radicalizando aún más la urgencia del momento. Un gran número de cucharas, colgadas a distintas alturas y distancias, se multiplican dramáticamente a través de las sombras que proyectan [Figura 30]. Sus concavidades no tienen alimento que ofrecer: ese vacío lo ocupan pequeñas bocas abiertas. Su reducción de escala no restringe la grandeza del gesto confrontativo que esta vez se ve potenciado por su vínculo con el utensilio para comer.



Figura 30. *Bocanada* (1993-1999), de Graciela Sacco. Detalle

Sacco recurre nuevamente al cuerpo fragmentado en la interferencia urbana *Entre Nosotros* (2001-2014) para crear una acción gráfica que despliega la mirada de cientos de pares de ojos que interpelan al público desde muros, columnas, vallas y escaleras.

Las intervenciones urbanas: GAC

El Grupo de Artistas Callejeros (GAC) viene desarrollando su actividad artística y política desde 1997 en ámbitos no institucionalizados de la Ciudad de Buenos Aires. Este grupo, como la mayoría de los colectivos artísticos, tiene la particularidad del pseudo anonimato de sus integrantes absolutamente

desinteresados por el reconocimiento individual. La intención es realizar acciones verdaderamente colectivas con la participación activa de la gente o las agrupaciones movilizadas por los temas que abordan, como es el caso de H.I.J.O.S., con quienes realizaron varios escraches y señalamientos. Por este motivo, pone en duda la idea de autoría, pues plantea que «la acción-intervención o imagen se reconfigura según el contexto y según los agentes involucrados. No hay un autor, sino múltiples identidades enunciatoras, según cada caso» (GAC, 2009, p. 182). Tiene varias metodologías de trabajo basadas en la reunión, la confrontación y la puesta en común de los temas y se toman las decisiones para llevar a cabo las acciones. La obra *Invasión*, realizada en el microcentro porteño en diciembre de 2001 en medio de una crisis social, económica y política a punto de estallar, se desarrolla en dos etapas. La primera se lleva a cabo con la *invasión* de cientos de calcos durante varios días y la segunda, con la *invasión* de miles de pequeños paracaidistas en un horario pico [Figura 31].



Figura 31. *Invasión* (2001), de GAC

El GAC, fundamentalmente, pretende homologar ciertas imágenes militares con los responsables de la implementación del modelo neoliberal. Esta idea se concreta a través del diseño y de la posterior pegatina de calcomanías, utilizando tres íconos militares: el tanque (para simbolizar el poder de las multinacionales), el misil (equivalente a la propaganda

mediática) y el soldado (como las fuerzas represivas que necesita el sistema para mantener el orden neoliberal). La imagen también incluye una tabla de referencias y un tiro al blanco. Esta acción sobre las paredes de las empresas, los bancos, las oficinas, las vidrieras, durante los días previos a la segunda etapa, prepara el terreno para que aquellas personas que siempre transitan esa zona de la ciudad puedan interpretar la siguiente acción de un modo diferente a la de los transeúntes casuales.

Finalmente, el 19 de diciembre de 2001, desde un sexto piso, se realizó el lanzamiento de diez mil soldaditos de juguete en paracaídas. La irrupción sorpresiva que esta acción generó en la cotidianidad provocó un quiebre, un momento detenido, donde cada uno de los presentes tuvo la oportunidad de conectarse con la obra de diferente manera. Durante esos minutos nadie quedó inadvertido. La cantidad de unidades del mismo color cayendo desde el mismo lugar logró, por repetición y acumulación, un cambio en la percepción. No se utilizaron objetos de gran tamaño; fue la suma de pequeños objetos tridimensionales y de piezas gráficas bidimensionales lo que construyó la escala de esta obra.

Esta intervención urbana, como la mayoría de los trabajos del GAC, fue de carácter efímero y es por ello que los materiales suelen ser sencillos, livianos y de bajo costo. Una obra efímera aunque no precedera. Quedó el recuerdo en los participantes y los espectadores; quedó el registro filmado y fotografiado. Hoy nos sorprende su actualidad. El horroroso paralelismo con nuestra realidad.

En el libro *GAC Pensamientos, prácticas y acciones*, editado por Tinta Limón en 2009, sus integrantes escriben:

El estado de sitio, el presidente que dimite y sale airoso por los techos de la Casa Rosada volando en helicóptero, el corralito, el saqueo de los bancos a los ahorristas, la impunidad de los responsables de la represión de esos días, del 19 y 20 de diciembre. El slogan del riesgo país tan utilizado por De la Rúa queda en el olvido. Y aparecen otros números: el 50% de la población bajo la línea de pobreza y un 25% por debajo del índice de indigencia. Los medios reproducen las imágenes de la multitud en las calles, las corridas, la represión, los muertos, las vidrieras estalladas. [...] Esta vez nos sorprenden los primeros planos con que los medios muestran esas vidrieras, los impactos de bala están sobre las calcomanías, sobre ese tiro al blanco que pegamos [...]. El impacto en el blanco cierra una acción o le imprime otro sentido tal vez no previsto de antemano (p. 124).

Las performances urbanas: CSC y Álvaro Villalobos

Es una condición de la performance la presencia del cuerpo. Más allá del número de performers que realizan la acción, el cuerpo como material es el

que crea relaciones espaciales con el público y el que va construyendo el espacio de la obra.

Si bien existen propuestas para un solo espectador, en general, las performances urbanas son para gran cantidad de personas e inclusive las hay de carácter masivo. Por este motivo, Diana Taylor (2012) dice que la performance pone en juego la escala.

El artista visual y performer Álvaro Villalobos, nacido en Colombia y residente en México, realiza acciones poniendo concretamente su cuerpo al servicio de la obra, llevando a cabo propuestas que bordean el sacrificio. Al respecto Dice Iliana Diéguez (2009):

Explorando ese umbral Álvaro ha realizado una serie de ayunos, en un alargamiento progresivo del tiempo. La abstención alimenticia durante varias horas, incluso días, se ha llevado a cabo en lugares tan diferentes como un salón en la Universidad Politécnica de Valencia, una galería de arte en Medellín, a la entrada del Museo del Chopo y en la Plaza de Santo Domingo, en el centro de la ciudad de México. En todos los casos el cuerpo fue ofrecido, expuesto a condiciones casi límites de resistencia, y en algunos casos la acción se desarrolló en sitios precarios. El gesto aparentemente solitario de un creador que asume una situación de riesgo vinculada a problemáticas de las márgenes, expresa la voluntad de develar, visibilizar (s. p.).

El entorno urbano es considerado el lugar donde las injusticias pueden hacerse visibles. La obra no ocupa grandes zonas, pero se aleja de las edificaciones generando un vacío a su alrededor. El artista se muestra en soledad y busca provocar la atención de los espectadores que podrían acercarse a él, pues nada ofrece un límite, solamente la incomodidad que impone su actitud silenciosa y pasiva [Figura 32].

Muy diferente es la obra denominada *Lava la bandera* (2000), organizada por el Colectivo Sociedad Civil (CSC) en la ciudad de Lima durante los días 20 y 21 de mayo de 2000, en Campo de Marte [Figura 33]. Luego se presentó desde el 24 de mayo y los viernes sucesivos en la pileta colonial de la Plaza Mayor, en medio de una gran crisis a punto de provocar el derrocamiento de Fujimori.

En relación con la propuesta en este lugar emblemático, Gustavo Buntinx (2008), integrante del CSC, expresa:



Figura 32. *Mientras todos comen* (2003), de Álvaro Villalobos



Figura 33. *Lava la bandera* (2000), de CSC. Fotografía: Ellio Martuccelli

Ubicación determinante para la fundación simbólica del sentido redentor postulado por el ritual, un acto de dignificación de los emblemas nacionales y al mismo tiempo un gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso histórico marcado por graves y turbias irregularidades. Los instrumentos litúrgicos son mínimos pero significativos: agua (el agua lustral), jabón (Bolívar: un militar patriota), y vulgares bateas de plástico (rojo) colocadas sobre bancos rústicos de madera (barata pero dorada: el altar de la patria). Estos elementos esperan allí a todos aquellos que traen banderas peruanas, de cualquier tamaño pero confeccionadas en tela, para ser lavadas por los ciudadanos mismos, y luego tendidas en cordeles hasta convertir al centro simbólico de los poderes establecidos (palacio, catedral, concejo municipal) en un gigantesco tendal popular. Y a la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico (s. p.).

Esta obra tiene características ligadas a la performance, ya que está concebida como una acción que puede repetirse de modos similares y siempre propone el mismo objetivo aunque haya variables que la vayan modificando. Es eminentemente participativa y colaborativa. Utiliza mínimos recursos materiales, pero logra un impacto visual sorprendente dado por la masividad.

Lo antimonumental en las obras de Rafael Lozano-Hemmer

Para abordar la producción del artista mexicano Lozano-Hemmer resulta indispensable remitirnos a los fuertes cuestionamientos que, especialmente desde los años ochenta, tensionaron la legitimidad de las formas canónicas de representación de los monumentos tradicionales en los ámbitos públicos. En Alemania, una generación de artistas post-Holocausto impugnó lo monumental, revisando críticamente las formas de rememoración que representaba y sus preceptos como lugares de contemplación y retraimiento. La importancia y la duración ilimitada de su discurso se suponían garantizadas por la fortaleza y la inmortalidad connotadas en los materiales del monumento —piedra, bronce o mármol— y la tradicional épica narrativa. En este marco, el ámbito público se convierte solo en lugar de emplazamiento y el espectador de la obra, en el mejor de los casos, la contempla pasivamente para luego incorporarla al paisaje como un elemento más, perdiendo así buena parte de su fuerza simbólica.

Estos artistas proponen otro vínculo entre pasado y presente a partir de la producción de contra monumentos, antimonumentos o monumentos negativos, cuestionando los parámetros canónicos que definían al monumento. Sus propuestas artísticas inauguraron una generación de productores visuales que ponen en evidencia las complejas pero profundas correspondencias entre la materialidad, lo efímero, el lugar de lo público

y la memoria; planteando otras formas de conmemoración alejadas de los estereotipos conceptuales y formales.

Antonio Bentivegna (2008) encuentra el origen de la matriz ideológica de estos nuevos modos de monumentalidad en dos vertientes apropiacionistas de los sesenta: el concepto de «*détournement*» (*desvío*), teorizando los letristas disidentes Guy-Ernest Debord y Gil-Joseph Wolman, y el concepto de «La Perruque», interpretado por el historiador y antropólogo Michel de Certeau —como una derivación del *détournement*—.

El desvío o la tergiversación es una operación conceptual en que unos «elementos intrínsecamente significantes» pueden adquirir un sentido diferente si son colocados en un nuevo contexto. Con esta acción, los situacionistas profundizan y extienden el gesto duchampiano con el urinario de 1917 a todos los ámbitos de la vida social. Su objetivo es generar pensamiento crítico a través de la manipulación de elementos preexistentes para transformar la cultura a partir de la creación de «situaciones nuevas».

Las intervenciones efímeras del artista polaco Krzysztof Wodiczko responden a esta poética, desafiando la carga simbólica de los monumentos y los edificios tradicionales conmemorativos por medio de proyecciones de imágenes a gran escala que se integran a su arquitectura. El espacio artístico construido por estas acciones públicas se presenta como un campo de crítica histórica, social y política. Apropiándose de monumentos y de fachadas con estas proyecciones sobre sus superficies, desnuda el vínculo entre la tradición conmemorativa y las ideologías del poder, por un lado, y pone en evidencia la lejanía de su peso simbólico respecto de las circunstancias políticas y sociales del presente, por otro. Gracias a una operación de yuxtaposición, el artista produce un encuentro de significados contrapuestos que transforma el discurso visual original, renovándolo. El impacto, la sorpresa y la sensación de extrañeza que sus acciones artísticas generan en el espectador, son el puntapié inicial de un profundo y siempre renovado diálogo con la obra.

Algunos antimonumentos del productor visual mexicano Rafael Lozano-Hemmer guardan un vínculo muy estrecho con las obras de Wodiczko. Las proyecciones sobre fachadas de arquitecturas emblemáticas forman parte de lo que denomina arquitecturas relacionales, dado que estas superficies funcionan como matriz de relaciones visuales y conceptuales al tiempo que efectivizan procesos de comunicación e interacción entre los espectadores entre sí y con la obra. La búsqueda del artista está vinculada con la copresencia y la conexión de diferentes realidades superpuestas sobre arquitecturas que, con estas acciones, actualizan una memoria hasta entonces ajena al contexto del presente. Usando la ciencia y la tecnología, encara sus complejas *estructuras artísticas* como procesos experimentales en los cuales la escala, la luz y la participación del espectador cobran un protagonismo fundamental.

Para Lozano-Hemmer la tecnología es como nuestra segunda piel. No es una herramienta sino un lenguaje del cual no es posible permanecer ajeno, dado que se articula con las estructuras políticas, históricas, culturales y sociales del contexto. Lejos del fundamentalismo tecnócrata, sus producciones promueven lo poético de la incertidumbre y la ambigüedad, lo sorprendente, aquello que, por medio de cierta complicidad deliberada entre el artista y los usuarios, genera interpretaciones plurales y múltiples. Centra el interés de sus proyectos artísticos en la interacción que se establece entre el público y su entorno. Sus grandes intervenciones son siempre relacionales: la acción del espectador —esencial para que la obra cobre vida y se transforme constantemente— interpela las narrativas del poder y los medios masivos de comunicación y de control.

Sus instalaciones con reflectores y las grandes proyecciones sobre fachadas arquitectónicas le confieren a la luz un protagonismo esencial. Su contrapunto, la oscuridad, opera como silencio, momento de latencia y espera. En las producciones visuales donde aparece la sombra, se presenta como la silueta de un espectador activo que dibuja situaciones performáticas, develando, paradójicamente, contenidos que la luz oculta. Esto se verifica, por ejemplo, en la obra *Under Scan* (2005). En esta instalación de video arte interactiva que ha sido presentada en ámbitos públicos de distintas ciudades, grandes reflectores permiten que la sombra que proyecta el transeúnte espectador revele retratos digitales de personas que se mueven, lo interpelan y establecen contacto visual con él. La dimensión de estas proyecciones se ajusta al tamaño de la sombra que las visibiliza. La imagen se desvanece en la medida en que la sombra también lo hace en cuanto el transeúnte sigue su camino. Los dispositivos computarizados que detectan los movimientos de las personas retoman las acciones de los sistemas de vigilancia contemporáneos.

Re: *Posición del miedo* (1997), obra efímera de características monumentales, es la primera en que el artista utiliza sombras sobredimensionadas como interfaz [Figura 34].

Uno de los laterales del arsenal militar Landeszeughaus, en la ciudad austríaca de Graz, iluminado por un potente foco de luz blanca, funciona como soporte de las sombras proyectadas por los espectadores que, de este modo, revela una segunda proyección, hasta entonces oculta por la luz, que muestra la transcripción en tiempo real de un simposio vía chat sobre el concepto de miedo y su devenir histórico. Al mismo tiempo, con la ayuda de una webcam, los participantes del coloquio pueden seguir el desarrollo de la obra y visualizar sus contribuciones en el espacio físico. El arte pone en evidencia nuevamente una paradoja conceptual: el miedo permanece oculto por la luz y se da a conocer a través de la huella de un cuerpo, su sombra que es ausencia de luz y también certeza de una presencia cercana.

Por otra parte, la participación directa del espectador subraya el concepto de escala. La silueta del transeúnte logra, por un momento, tocar el techo, llegar al cielo, encontrarse con el otro en un juego de «dominación consensuada» producto de la diferencia de escala entre ellos. El artista reflexiona en torno a esta operación a partir de la definición de telepresencia como amplificación de la participación del usuario a escala urbana. Telepresentarse a una escala fuera de la norma junto a otros vehiculiza la transformación del espacio artístico.



Figura 34. *Under Scan y Re: Posición del Miedo* (1997), de Rafael Lozano-Hemmer. Fotografía 1: Antimodular Research. Fotografía 2: Joerg Mohr

Aquello que el artista suponía que podría ser algo maniqueo y oscuro se convirtió en una acción más libre y lúdica a través de la participación de las personas que se encontraron obrando en ese espacio metaforizado y poético. El devenir de la obra sorprendió no solo a los espectadores sino también al artista debido a sus múltiples interpretaciones posibles, no controladas a priori.

Las acciones artísticas analizadas tienen en común una serie de características que se observan en una gran cantidad de obras contemporáneas emplazadas en las calles, en los parques, en ámbitos urbanos, donde los transeúntes se transforman en público activo. En todos los casos, es fundamental la presencia de ese público, tanto en las propuestas donde el espectador es absolutamente participativo —pues es él mismo quien voluntariamente activa la obra—, como aquellas donde el rol de observador casual lo obliga a interpretar, posicionarse, reflexionar, tal vez recordar, quizás incomodarse, pero invariablemente lo incluye. En muchos casos es una interacción comprometida por tratarse

de intereses sociales, políticos o culturales en común; otras veces es la posibilidad lúdica lo que determina ese diálogo. En general, se produce la sorpresa, la complicidad, el impacto.

Quizás por su carácter de efímeras suelen utilizar materiales reciclados, a veces aportados por la gente, de bajo costo. Pero en muchos otros casos emplean tecnología de última generación mediante imágenes multimediales o proyecciones de luz. También el propio cuerpo es usado como material. Tratándose de propuestas que incluyen el entorno, la arquitectura, los grupos de personas que participan hasta llegar a la masividad, puede afirmarse que la escala se define por la yuxtaposición de partes o la suma de unidades. Estas obras no pretenden perpetuarse en el tiempo; son pura actualidad, pero a la vez son profundas y comprometidas. Son obras que construyen un espacio complejo entramado por todos estos factores, algunos previstos y otros aleatorios.

FINAL PROVISORIO

Señala Jacques Rancière (2009) que «el siglo XIX, el Romanticismo, es la entrada al ocaso narrativo del pensamiento clásico. A la disolución de un relato que opera como algo externo a las “cosas”, a la vida misma. La escritura prescribe las relaciones de la vida según su potencia lógica» (p. 112). En el discurso científico, en el discurso académico y, a menudo en el discurso histórico, las altera ordenándolas. Ese orden es arbitrario. Lo que afirma Rancière es que el desorden de la ficción poética es una manifestación de la incerteza que es constitutiva de la disipación que la lógica causal no puede subordinar. Así distingue la narratividad de la simbolicidad. En ella todo lo visible requiere su invisible. Y no solo la materia se invisibiliza. Las mismas nociones de tiempo y espacio son tratadas en una tensión permanente entre presencia y ausencia.

La distancia y el silenciamiento. Estas condiciones (ocultar, dejar en suspenso, irrumpir con lo implícito en lo explícito, invertir las relaciones de figura y fondo) convierten al tiempo y al espacio en materiales. Alguien que no está en el relato pudo haber estado en el pasado, pudo haber dejado sus huellas o, si existiera en el presente, podría habitar en otro sitio, ocupar otro espacio. El arte se puede admitir la frase «y pasaron cien años» como también puede construir espacialmente un océano en una tela de un metro por un metro. En la vida física, necesitamos cien años para que pasen cien años. Entonces, tiempo y espacio funcionan como conceptos que deben ser diferenciados de su uso convencional dado que, en el interior de una producción ficcional, se integran a la argamasa propia de la poética, como el magma que permite sustraer o agregar, sustituir o intercambiar. Esta capacidad de la poética, la literatura, la música o las artes visuales difiere de otro tipo de elaboraciones ficcionales. Entre ellas,

y fundamentalmente, de la periodística, de la comunicación que, al decir de Ricardo Piglia,²⁸ subyugan hoy al conjunto de la intelectualidad. Porque mientras que en la información la subjetividad o los sujetos son ajenos a la experiencia que les es referida, que les es en cierta medida impuesta, a través de un circuito despersonalizado que entrega los acontecimientos ya tamizados, resueltos por la necesidad de simplificación, el arte no nos «habla» de las cosas, nos introduce en ellas, nos hace vivirlas. El tiempo y el espacio de la información son neutros, presentes desmaterializados. En el arte en cambio, se produce una experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio. Estas categorías no nos son narradas. Nos son ofrecidas como alternativas vitales en su total complejidad. El espacio del arte es un espacio vivo.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona, España: Paidós.
- Alonso, R. (2000). La ciudad–escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención urbana. En *Actas de las Jornadas de Teoría y Crítica*, La Habana.
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza forma.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona, España: Crítica.
- Buntinx, G. (2008). Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. *E-misférica* 3.1. Recuperado de <http://proa.org/documents/08-LAVA-LA-BANDERA-Activacion-simbolica-del-mito-de-origen.pdf>
- Claude, Ch., Claude, J. (1983). *Surrounded Islands* [Fotografía]. Recuperada de https://st-listas.20minutos.es/images/2014-03/378153/4364843_640px.jpg?1394028038
- CSC. (2000). *Lava la bandera* [Fotografía]. Recuperada de <http://arte-nuevo.blogspot.com/search/label/lava%20la%20bandera%20colectivo%20sociedad%20civil>
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Diéguez, I. (2009). Prácticas relacionales y communitas votiva en las acciones de Álvaro Villalobos. *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=179>
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca.

28 Idea desarrollada por Ricardo Piglia en su programa *Escenas de la novela argentina*, que se emite todos los sábados a las 20.30 por Canal 7, Argentina.

- Florenski, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid, España: Siruela.
- Gombrich, E. (2012). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Inglaterra: Phaidón.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, España: Siruela.
- GAC. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- GAC (2001). Invasión [Fotografía]. Recuperada de <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/2009/09/blog-post.html>
- Galli, C. (2002). *Espacios políticos. La edad moderna y la edad global*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Heidegger, M. (1970). El arte y el espacio. *Revista Eco*, 113-120. Recuperado de <http://redcitu.com/wp-content/uploads/El-arte-y-el-espacio-Heidegger.pdf>
- Jiménez, J. (2002). Pensar el espacio. Recuperado de <http://www.inmaterial.com/jjimenez/textos.htm>
- Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. Recuperado de https://monoskop.org/images/c/c9/Kabakov_Ilia_Sobre_la_instalacion_total_2014.pdf
- Ligeti, G. (1987). De la forme musicale. *Revista VH 101 Printemps*. Inédito.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Lozano-Hemmer, R. (1997). *Under Scan y Re:Posición del Miedo* [Fotografías]. Recuperada de http://www.lozano-hemmer.com/showimage.php?img=london_2008&proj=37&type=artwork&id=4
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid, España: AKAL.
- Monjeau, F. (2014). *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, España: Tusquets.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Rothfuss, R. (1944). El marco: un problema de la plástica actual. *Arturo. Revista de Artes Abstractas* (1).
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso.
- Villalobos, A. (2003). *Mientras todos comen*. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=207>
- Wright, R. (Director). (2002). *David Hockney: el conocimiento secreto* [Película]. Recuperado de <https://vimeo.com/93787405>