

A modo de Introducción.

El color azul fue el predilecto de Vasilij Kandinsky. Amaba los caballos y los jinetes azules y justamente la "Blaue Reiter", Jinete Azul, nombra así, al movimiento fundado por él para renovar el arte. El color azul es el más difícil de encontrar en la naturaleza, por esta razón el escritor-informático español Antonio Dyaz lo bautiza como el color de lo artificial.

El mundo de hoy es un mundo artificial. Afirmación decorosa frente a las nuevas tecnologías y su influencia inmediata en nuestro pensamiento y en nuestra forma de ver la vida. "El advenimiento de Internet está acelerando mucho el nuevo estado de cosas. El ciberespacio se perfila como el primer intento global de crear un mundo paralelo al nuestro en el que poder desarrollarnos, relacionarnos, prosperar, perder el tiempo o incurrir en excitantes delitos morales" (Dyaz, 1998). Nuestro hacer cotidiano, por tanto incluye una visita a un Cyber de la ciudad para navegar e informarnos. Corre el año 2003 de una tarde calurosa del mes de Marzo. Tenemos mucho tiempo libre. Frente a la pantalla del monitor por cierto de color azul, ingresamos de inmediato a los buscadores de páginas sobre arte actual o contemporáneo. Aparece una dirección electrónica de una revista ya conocida: Letras Libres¹. Entendemos al instante el boom de las revistas electrónicas. Pero, llama nuestra curiosidad el título general del número 51 del mes de febrero 2003: Hacia donde va el arte.

Ingresamos a la página y con el protocolo de rigor, le ofrecemos nuestros datos electrónicos para suscribirnos y poder acceder al contenido virtual. Una corta editorial por el asunto del fragmento espacial y a continuación el índice temático con sus secciones fijas, ya tan familiares. Quedamos atrapados en el aparte denominado "Portafolios". El motivo: un escrito del artista mexicano Gabriel Orozco titulado "Un Problema de tiempo". Siempre nos interesan los escritos de los artistas. Escasos para ese año, prefiguran entonces su novedad.

Orozco es lo que podríamos hoy día llamar un artista-escritor² sin abusar de los significados que abarca tal combinación; la nota de presentación nos dice que tiene quince libros publicados. Hoy, entre mayor sean los significados y los sentidos, mejor...sobre todo si es Latinoamérica. A final del artículo electrónico aparece una pequeña frase aparte del texto: Comentarios a la lectura. Solo estaba uno, el de Fidel Orozco. Pensamos al instante, ¿serán familia? Pero, si tiene la finalidad de motivar el comentario, bienvenido sea. En Internet existen muchos bienes y servicios, uno de los que adquirimos es un Comentario a la lectura on-line. Aquí tenemos en resumen el origen del escrito que ofrecemos.

Antes una aclaratoria sobre la agenda de nuestros modos de escribir cotidiano, soporte inicial del comentario a la lectura, ellos son en un caos ordenado: apuntes o notas de cuaderno, hojas sueltas, hojas adhesivas, frases anotadas de prisa en una servilleta para no olvidarlas, envío de e-mails a los amigos para concentrar mejor el pensamiento ante los pendientes cotidianos, alguna que otra conversación especial por algún encuentro con los antiguos compañeros de estudio universitario o escritos en la agenda anuales de moda que favorecen la recopilación, en fin astucias de la razón olvidadiza para nuestra sociedad de la información que afirma "Almacenado, es decir olvidado" (Weinrich, 1997, p. 339), ante la creciente carga de recuerdos de la historia.

1. ¿El tiempo totalmente separado e independiente del espacio...plástico?

La aparición de la imagen con significado artístico es posible por la conjunción del quehacer técnico y los distintos elementos plásticos en su estructuración. Materia, forma, figura, línea, plano, color, luz, composición entre otros, permiten desde los inicios de la encarnación del germen artístico(Dorfles,1977) presentar la alternativa del espacio plástico. Espacio intuido, deducido, adivinado y percibido. Detectado como realidad dentro de las otras realidades, cuyo conjunto constituye nuestro universo exterior³. El Espacio manifestado y construido en diversos soportes artísticos es posible leerlo con más facilidad en su fisicidad perceptiva a través del plano pictórico, superficie sensible a toda huella plástica a lo largo de la narración de una historia de la Pintura en el mundo del arte⁴.

Los físicos hoy día afirman que la realidad en su mayor parte es invisible. Agrandan con ello las fronteras de lo físico ya compartimentado de por sí en la extensión de la experiencia humana. Albert Einstein insistía vigorosamente, a principios del siglo XX, en esa propiedad del tiempo "exterior", consistente en ser inseparable de la noción de espacio. El espacio-tiempo debía considerarse como una entidad única y continua y no sólo el tiempo aisladamente, o el espacio aisladamente, tal como Newton y la antigua física lo creían.

Tiempo y espacio en cambio son independientes en mi realidad interior, realidad que proyecto en la percepción del espacio plástico ofrecido por el artista. Lugar de colocación del obrar artístico o mejor dicho "sitio" donde se materializa todo un proceso, resultado total del quehacer del arte. Pero, el tiempo que encuentro en la realidad exterior me parece absolutamente inseparable del espacio, por tanto, la distancia de espacio-tiempo sería la forma esencial de la realidad exterior en una significación física. A tal efecto "la relatividad nos enseña que esta distancia de espacio-tiempo... es exactamente la misma significación física que ese tiempo 'interior r'"(Charon,1969,p.27). Al parecer, de allí tenemos el único concepto con conocimiento intuitivo, perfecto, absoluto, es decir ese tiempo interior con el cual nos acercamos a la forma de nuestra realidad exterior: el espacio-tiempo. El tiempo "interior" como unidad de medida podrá descubrir la realidad exterior en términos de espacio y tiempo y sólo en dichos términos. La invariabilidad del espacio-tiempo para todos los observadores nos muestra que la unidad de tiempo interior es la misma para todos los individuos. No aplicables,tales premisas entonces para la intuición de un espacio plástico. Existe una discontinuidad entre esa medida de significación física y otra de significación psíquica y en cierto modo mental.

Si en el tiempo físico los instantes sucesivos nunca existen juntos, el tiempo psíquico (psicológico) permite coexistir el pasado inmediato y el futuro inminente. Une pues lo que el tiempo físico separa constantemente, conserva lo que éste se lleva, incluye lo que éste se lleva, mantiene lo que el otro suprime. Cuando se escucha una melodía, la nota precedente es "recordada" junto a la nota presente y la proyección de la nota futura para formar un conjunto armonioso. El pasado inmediato y el futuro inminente coexisten pues en el presente y hacen posible la melodía. También ambos tiempos se distinguen por su modo de fluir. El tiempo físico transcurre uniformemente, mientras el otro lo hace tan variablemente que la noción de tiempo vivido tiene una consistencia relativa, puede variar incluso con la edad y sobre todo con la intensidad del

significado que tienen para nosotros los sucesos que ocurren. Nada de eso vale para el tiempo físico, y es por eso precisamente por lo que llevamos un reloj de pulsera.

En definitiva, los tiempos físico y psicológico parecen irreductibles el uno al otro. El intento de derivar el primero del segundo o al revés nunca ha prosperado. Sus vínculos están probablemente en los tejidos entre la materia y la vida. La continuidad al constituir una constante del pensamiento humano, fundamentada quizá, en la evidencia facilitada por los órganos de los sentidos como continuidad del propio cuerpo, de la memoria (espacio interior) y discontinuidad del entorno, perteneciendo al campo de lo visible, al campo de la forma sigue constante hasta el campo del objeto. Es importante decir al respecto que también la ciencia al requerir para su desarrollo de un instrumento matemático, fundamenta sus teorías en el principio de la continuidad, es el caso del cálculo infinitesimal (Newton-Leibniz). El realismo clásico de éste tipo de representación es trastocado en su misma raíz con la aparición de la nueva física reflejada en la mecánica cuántica. Sus estudios revelan una estructura discontinua que revela además, un grado de materialidad diferente en el mundo microfísico y con ello la idea de discontinuidad, un cambio total de representación. Nos encontramos así con diferentes niveles de Realidad.

2. El espacio aparentemente perdido: filosofía en tres dimensiones.

No es posible visualizar una dimensión suplementaria al espacio, ya que nuestros órganos sensibles están levantados de acuerdo a una realidad tridimensional. Sólo el tiempo es unidimensional⁵. Estas cuatro dimensiones poseen tanto una entidad física como matemática (o tal vez algún otro tipo de entidad) poseen por tanto una complejidad de relación y de orden, o de otras más, pero esto es un problema básico de la teoría del tiempo y del espacio.

La influencia histórica del método geométrico-matemático nos condujo al error de concebir nuestro marco conceptual como si éste fuera una especie de teoría deductiva tácita, implícita o inconsciente. Si la estructura de nuestro marco conceptual es mimesis de la estructura de una teoría deductiva, entonces tiene una jerarquía de principios y una jerarquía de conceptos. La primera corresponde a la jerarquía de axiomas y teoremas, y la segunda a la de términos primitivos y términos definidos. Si nuestro marco conceptual tiene “realmente” tal estructura jerárquica, entonces el objeto propio de cualquier investigación filosófica sería poner al descubierto los principios básicos y exponer sus conceptos básicos, que juntos constituyen el fundamento de toda nuestra imagen del mundo. Esta concepción, que se apoya en el paradigma de la geometría euclídea, ha tenido una influencia enorme en la filosofía occidental. Atenazó el pensamiento hasta la aparición de la geometría no euclidiana⁶.

El espacio tiene tres dimensiones ¿por qué es así? y ¿qué significa esto? Ambas preguntas nos obligan a examinar las relaciones puramente geométricas que definen la dimensionalidad y la base física de tales relaciones. La segunda pregunta pudo responderse en el siglo XX, mientras la primera pregunta tiene una larga historia, y aún causa perplejidad. El rodeo vía coordenadas se verá superfluo si se define la dimensionalidad en términos topológicos, pues sería un invariante topológico. Una cortadura (Poincare) puede ser que divida el continuo en intervalos continuos disjuntos. Estamos frente al continuo de una dimensión. Si un continuo no es unidimensional,

pero se puede dividir por cortaduras unidimensionales, entonces es bidimensional, etc. Así se puede dividir una recta por la remoción de un punto, una curva cerrada por la separación de varios puntos, un plano por la separación de una recta y así sucesivamente. Pero ésta definición no era adecuada para todos los casos y en 1913 fue reemplazada por la noción de frontera (Brower) que separa dos regiones continuas.

Respecto a la base física de la dimensionalidad ha sido tratado de dos maneras; la primera fundamentada en las magnitudes numéricas (I. Kant, Pensamientos sobre la verdadera noción de las fuerzas vivas, 1747) y la segunda en rasgos más básicos del mundo físico. A la primera manera de enfocar el problema se le objetó luego que la dimensionalidad no es una característica métrica del espacio sino topológica. La segunda manera de afrontar la base física de la dimensionalidad pretende basarse sólo en las características topológicas (Reinchenbach). Su idea básica afirma que toda interacción causal satisface el principio de acción por contacto: todos los efectos causales se mueven en el espacio por un camino continuo, con una velocidad finita. Al querer definirlo necesitamos una métrica del tiempo (relojes) y el requisito de que en toda métrica espacial hay una distancia distinta de cero entre puntos distintos: no se presupone ninguna métrica espacial determinada. De allí deduce que podemos traspasar la frontera de una curva cerrada, pero no la frontera de un volumen cerrado. Es un rasgo básico de lo que significamos con nuestro espacio o espacio "real". De esto se sigue que no hay transformación biyectiva continua entre espacios de diferente dimensionalidad. Las características topológicas no dan una descripción (no espacial) del tipo de relaciones que pueden constituir un proceso causal. Pero tiene indicios de querer sustituir la noción general (imprecisa de proceso causal) por la de señal luminosa o relación genidéntica. También tal criterio no excluye necesariamente todas las dimensionalidades del espacio excepto una, pues una transformación continua puede cambiar la dimensionalidad, siempre que no sea una transformación biyectiva. A excepción que cada paso continuo sea realmente el lugar de un proceso causal.

Otro problema aparece además, nuestro espacio es tridimensional, por tanto, ciertamente caben seres bidimensionales⁷ ¿por qué no hay ninguno? O no lo podemos decir aunque los hubiera. Más perplejidad nos causa la cuarta dimensión como el recorrido por el tiempo.

A lo largo de toda su historia, la física ha considerado que el espacio y el tiempo son continuos, es decir, que hay longitudes o duraciones tan pequeñas como se quiera, sin alcanzar nunca un límite. El punto o el instante, que corresponderían a un número infinito de divisiones, están fuera de nuestro alcance, pero nos podemos acercar a ellos continuamente. En el caso del espacio, el que se puedan considerar longitudes ínfimas, e incluso nulas, provoca enormes dificultades, por ejemplo un campo eléctrico generado por una carga eléctrica (un electrón), dicho campo se hace infinito cuando la distancia se anula. Estas divergencias o singularidades producen dificultades matemáticas son posible evitarlas utilizando distintos procedimientos matemáticos que abolen las divergencias y hagan posible el cálculo. Otro modo más aventurado, consiste en suponer que el propio espacio es discreto, es decir, estructurado como una especie de red cuya malla finita y no nula representa una distancia mínima por debajo de la cual es imposible bajar.

Se evitaría así toda divergencia. Pero, una concepción así, plantea otros problemas, el tamaño de la malla y su origen. Una red de esta índole introduce direcciones privilegiadas que destruyen la isotropía del espacio, es decir su invariancia por rotaciones.

La invariancia junto a otras simetrías del mismo tipo, desempeñan un papel fundamental en toda física, pues impone leyes de conservación muy restrictivas. Sin embargo, los trabajos efectuados en los años de 1980 por el matemático Alain Connes podrían cambiar el panorama. Su temática son las geometrías no conmutativas, que permiten considerar estructuras espaciales de carácter discontinuo sin que tal cosa suponga romper las simetrías fundamentales. Estas nuevas geometrías se obtienen sustituyendo las coordenadas espaciales usuales, que son números ordinarios, por “operadores algebraicos” que tienen la propiedad de no conmutar entre sí. Significa esto que su orden de aplicación no es indiferente. No obstante, verifican ciertas relaciones que definen el espacio a pequeña escala. La belleza de estas nuevas construcciones estriba en que restituyen las propiedades habituales del espacio a gran escala. ¿Podrán aplicarse estas extrañas concepciones al tiempo? ¿Podría ser éste discontinuo? ¿la atomicidad de la duración!, ¿un tiempo de instantes particulares separados entre sí por duraciones carentes de tiempo!, ¿cuánto durarían los períodos privados de tiempo? La idea de un tiempo discontinuo nos devuelve a las dificultades tradicionales de un tiempo detenido. En fin, es posible que las ecuaciones acaben poniendo en escena situaciones que todavía no somos capaces de imaginar. Gracias al modelo estándar de la física de partículas elementales, sabemos hoy describir el comportamiento de las partículas elementales y de sus interacciones a escalas del orden de 10⁻¹⁸ metros. Estos experimentos se realizan en gigantescos colisionadores de partículas. Pero a muy pequeña escala es necesaria una nueva física cuya elaboración modificará sin duda nuestra representación del espacio y del tiempo.

¿Era necesaria toda esta información?, pensamos que sí a la luz de la contemporaneidad de una estética llamada “cuántica”. En efecto, la misma busca encontrar una suerte de continuidad entre el espacio y el tiempo plástico y el espacio y el tiempo con un carácter cuántico⁸.

3. Dimensiones de la dimensión: el espacio plástico.

El espacio plástico es un “después cultural”; sólo a partir del establecimiento de la idea espacial a partir de la actividad configuradora y operativa de la mente racional y matemática. Existe “una gran diferencia entre la versión geométrica y cosmológica del espacio y su versión plástica de representación: el espacio plástico se concibe como una imagen del espacio cósmico y geométrico al que presupone, pero situándose en un orden mental y de existencia diferente” (Jiménez, 2002,p.2). Es la habilidad o destreza de producción de imágenes que en el tiempo sería central en nuestra idea sobre el arte. El espacio plástico es un corte en el sustrato abstracto que entendemos como refugio de todas las formas y cosas. Hace visible al ente espacial al darle un soporte sensible, al delimitar su forma. Permite materializar esa idea abstracta con la cual pensamos científicamente el despliegue cósmico.

El espacio que se manifiesta por medio del plano, conviene por tanto el término plástico, espacio no preparado que va construyendo su propia dinámica. Su procreador es capaz de existir

en una doble experiencia de espacio. La primera, la experimente en contacto con el espacio físico (ente exterior), la segunda alude a un espacio que nace de una existencia interior, intuita desde la separación misma de un tiempo interior. Espacio interior absoluto. El espacio plástico emerge del diálogo entre el creador artístico y su realidad interior.

3.1. El plasticismo del espacio:

Al acercarnos a la geografía del mundo del arte, requerimos indagar en los distintos momentos de su narrativa histórica para cartografiar la problemática espacial plástica. Desde la misma Prehistoria encontramos las huellas de una intencionalidad cultural. El espacio es el lugar de encuentro, no un punto focal de observación en calidad de espectador. La imagen trasciende hacia significados que elude a la misma representación. La validez plástica queda centrada en la forma misma. El espacio es el lugar que no ocupan las imágenes.

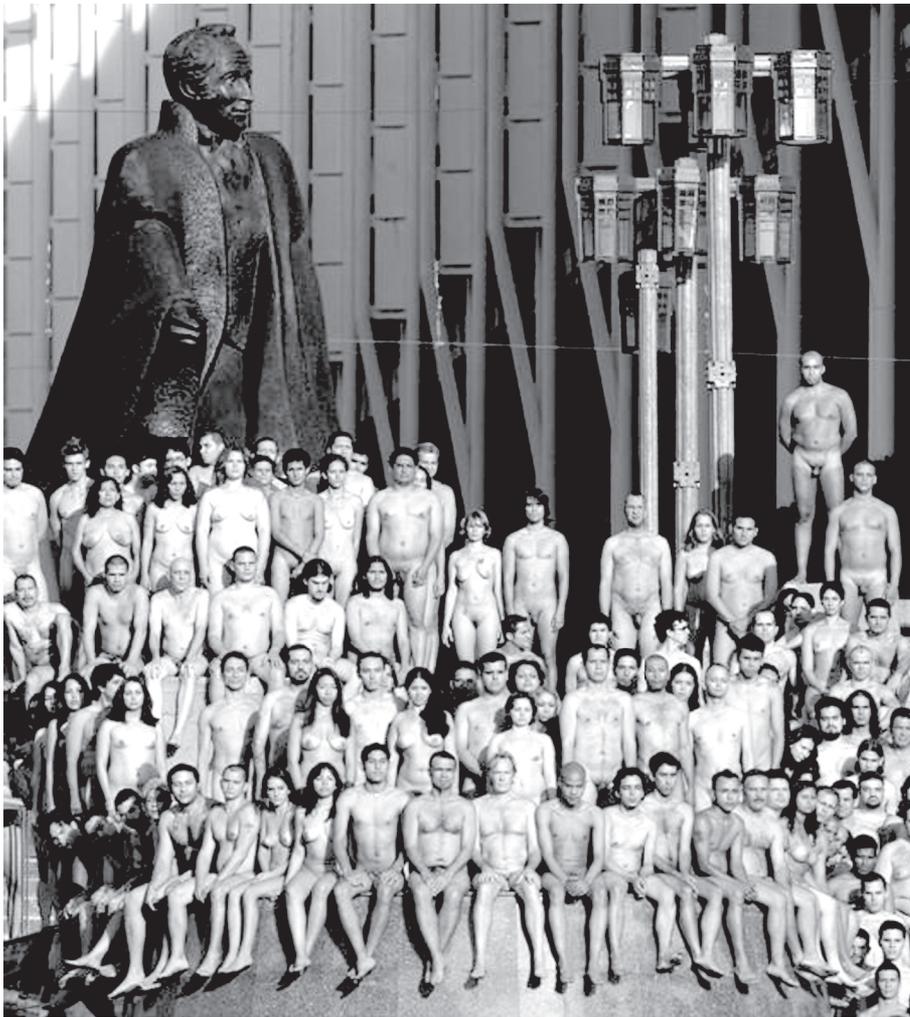
En las representaciones gráficas y pictóricas de las primeras grandes civilizaciones, el espacio se reduce a lugar, donde quedan incorporadas las imágenes útiles a la intencionalidad que se esmero cumplir el procreador. "Fueron, en efecto los griegos de la Antigüedad quienes, más allá de las nociones míticas del lugar (tópos) y de la casa, de la casa humana (primero palacio, después mansión de los héroes (el templo), acuñaron la idea de espacio, destinadas a convertirse en una de las categorías de mayor peso y relevancia del pensamiento occidental" (Jiménez, p. 1). Durante la Edad Media se establece una notoria diferencia entre el espacio donde habita la divinidad y ese otro dentro del cual vive el hombre. Será en un espacio ideal donde la comunicación con el Ser Superior será posible. El terreno de lo pictórico la resolución viene dada por la invención. La imagen se expone portando un significado que casi nada tiene que ver con los específicos significados plásticos. Intuición de un espacio enedimensional que se contrapone al tridimensional de la naturaleza. Espacio ideado de modo infinito.

El orden clásico de la representación en Grecia y el mundo antiguo en general presenta ya como uno de sus propósitos alcanzar la ilusión figurativa, la cual termina estructurándose en el Quattrocento gracias al perfeccionamiento de la perspectiva geométrica. Ilusión de encuadramiento espacial de un universo artístico que dan más verosimilitud a sus figuras. Cercanía y distancia serán los elementos claves que acentúa el carácter fijo y estable del espacio plástico. A pesar de constituir la perspectiva geométrica una convención plástica y simbólica, termina por convertirse en el criterio casi único de la representación del espacio en tradición artística de Occidente hasta ocurrir los momentos de la crisis del clasicismo a fines del siglo XIX y en los comienzos del XX. La perspectiva llega a fijarse como absoluto plástico provocado así su propia destrucción desde su interioridad misma⁹.

Una idea espacial con tales características encuentra su contraparte en el espacio euclidiano en matemáticas. El espacio cósmico ahora convertido en un gran escenario. Osamos aventurar algunos paralelos, entre la física de Newton al definir el espacio y el tiempo como magnitudes absolutas con la cumbre teórica de las artes del período clásico, el Laocoonte de Leasing. Espacio y tiempo también marcarán los referentes absolutos para establecer con precisión los límites de los distintos lenguajes o géneros artísticos. Resulta excesivamente rígida el deslinde

estructural entre artes espaciales y artes temporales. La crisis del clasicismo al desencadenar la revolución romántica acentúa algo ignorado en la normativa lessinguiana, la mezcla de los soportes y de los procedimientos expresivos en una propuesta artística es una constante en la historia del arte, ejemplo tenemos en el teatro.

Sólo con el advenimiento de los impresionistas, surgió la primera rotura importante de la



espacialidad tridimensional renacentista. A partir de Cézanne los pintores colocan toda su atención en la estructura material real de la tela ¹⁰(el color, la textura, la construcción e incluso el material). La desaparición progresiva del tema en la pintura y de todos los elementos accesorios, no derivados de la estructura material de la obra, muestran la exclusión de los elementos ilusionistas de todo tipo para construir formas planas. El cubismo quiere y logra “ver en planos”, todas las estructuras naturales quedan acomodadas en ese elemento dominante. El sinfín de facetas de planos estallan los volúmenes generando un nuevo espacio plástico cuya carácter principal es la discontinuidad. Unido a la determinación del movimiento de los futuristas todo desemboca naturalmente a una plástica abstracta.

Entendemos entonces la impotencia de la imagen para situar ella misma sus bordes. Pasa a ser considerada de una manera nueva, no en el fondo de una continuidad imaginaria espacial o temporal, en la que se piensan leyes y destinos, y en la que la discontinuidad está pensada solamente como ruptura de esta continuidad. Discontinuidad que nos llevan a pulsaciones inconscientes en su encuentro con lo consciente para pensar más justamente en términos de singularidades: las relaciones distintas entre fondo-soporte, los conceptos de superficie-plano y de textura. ¿Qué pasaría si la imagen no tuviera fondo? Esto es lo que ahora practicaré la pintura. La búsqueda de la dimensión y el movimiento geométrico conduce directamente a la teoría de la interactividad del espacio plástico¹¹.

Kandinsky y con él Mondrian, Van Doesburg y Vantongerloo establecerían con precisión una nueva plástica, libre ya de las simulaciones figurativas y encaminadas firmemente hacia la concreción abstracta¹². Luego, Malevich, Duchamp, Picabia y los constructivistas rusos implantarán una lucha ideológica más total contra el concepto de mimesis, continuo con el abandono de la superficie-plano, pues el arte de caballete era inevitablemente un arte de museo¹³.

3.2. El espacio plástico discontinuo.

La invención del cine testimonia la compenetración en un mismo medio expresivo de las dimensiones espaciales y temporales. Una separación genérica entre la representación del espacio del tiempo no podía ya sostenerse. Las vanguardias históricas rompen con la idea clasicista de las fronteras entre los géneros o los lenguajes artísticos. Transgredir los límites es la frase clave. Todo tipo de procedimientos y materiales pueden unirse en la obra, ahora con la categoría de una la obra de arte total. En términos plásticos “también el espacio es un concepto temporal”. La sucesión puede entenderse como extensión (spatium temporis). Aunque, con el desarrollo en el siglo XIX de las geometrías no euclidianas y la enunciación de las nuevas teorías físicas (la física cuántica y la teoría de la relatividad) empujan la crisis del arte dada en las vanguardias clásicas en torno a los géneros clásicos hacia la ruptura con las concepciones absolutas del espacio y del tiempo y con la idea del continuo espacio-tiempo. Debe quedar claro que no se puede confundir las teorías de espacio-tiempo de la relatividad física “con una imagen intuitiva de una ‘realidad’ o parámetro en los que el tiempo estuviera ‘fundido’ con el espacio”. La práctica artística sufre enormes cambios tanto en sus medios expresivos como en sus soportes tradicionales. Queda abierto el campo artístico “a la escisión entre el soporte y la obra”.

El giro artístico de la representación plástica del espacio a su construcción está determinado por las nuevas invenciones de la fotografía y el cine como máquinas de gran precisión visual. Las artes plásticas se liberan del yugo figurativo e ilusionista que habían tatuado a la imagen artística desde la Antigüedad Clásica. La construcción del espacio plástico da plena autonomía a la estructuración espacial, vista desde entonces como una "entidad sensible e intelectual enteramente autónoma".

Las obras constructivistas en el campo plástico son construcción en el espacio sin utilidad práctica por tanto están ubicadas en el terreno de la reivindicación de un arte puro. La construcción pura y abstracta en el espacio fija el nuevo destino de las artes plásticas, independiente de "la mera reproducción ilusionista de un 'fragmento espacial'. Ya no es reproducción sino construcción, "la construcción dinámica, temporal, de un espacio plenamente autónomo respecto a cualquier referencia previa (Jiménez, p.5), el después plástico continuaría un ritmo propio. La escultura ayudaría en el proceso de desarticulación del pedestal-soporte (Brancusi) al efectuar la apertura de la expansión formal en la escenografía. Las propuestas plásticas de la segunda década del siglo XX permiten converger en dicha escenografía un conjunto de elementos diversos. El modo artístico de la instalación procede de ese foco constructivista, pero aquí nos encontramos con el abandono en el quehacer artístico de "cualquier sumisión representativa"; vía directa hacia "la producción de un espacio": los soportes plásticos tradicionales quedan integrados a los "nuevos" medios expresivos y ahora a los "medios y soportes no plásticos... el lenguaje, el sonido, la gestualidad, la escenografía..."(p.5).

El arte postmoderno en un campo expandido -pues la práctica sigue estando dentro de un campo- disuelve el viejo orden de la vanguardia clásica con su tiempo y espacio autónomos. El fenómeno plástico es a la vez temporal y espacial ¹⁴(dentro de una contingencia¹⁵ de los tiempos, de los elementos y de los medios) respecto a una crítica de la representación (al tipo de construcción cultural en imágenes, ideologías, símbolos) y a un "pluralismo artístico" que serán ahora los nuevos problemas del arte contemporáneo¹⁶.

Hemos tratado de precisar lo que consideramos un aspecto fundamental de la naturaleza plástica: el espacio. Al menos desde el punto de vista artístico, reaparece a pesar de desdibujarse en la insistencia de la temporalidad en el fenómeno artístico. Pasan los siglos y las revoluciones plásticas, pero el misterio del lugar de donde surge el fenómeno aún está por resolverse.

4. Referencias:

- Aracil, A. y D. Rodríguez. (1988). El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno. Madrid: Istmo.
Béjar, H. (1987). El ámbito íntimo (privacidad, individualismo y modernidad). Madrid: Alianza.
Charon, J.E.(1969). Tiempo, espacio, hombre.Madrid: Kairós.
Díaz-Balart, F.C. (1990). Espacio y Tiempo en la Filosofía y la Física. Zulia: Ediluz.
Dyaz, A. (1998). Mundo Artificial. España: Ediciones Temas de Hoy.

- Dorflès, G. (1977). *El devenir de las artes*. México: F.C.E.
- Francastel, P. (1988). *La figura y el lugar*. Caracas: Laia-Monte Ávila.
- . (1975). *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo*. Madrid: Cátedra.
- Hawking, S.W. (1988). *Historia del Tiempo: del big bang a los agujeros negros*. Madrid: Critica. Madrid: Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.
- . (2001). *El universo es una cáscara de nuez*. Madrid: Planeta-Critica.
- Heidegger, M. *El arte y el espacio*. Revista Eco. Bogotá, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, p.113-120. Traducción de Tullia de Cross.
- Heinz-Holz, H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*.
- Jiménez, J. (2002). *Pensar el espacio*. Catálogo de la exposición colectiva "Conceptes de l'espai". Fundación Joan Miró. Barcelona, 14 de marzo-12 de mayo 2002, pp.82-86
- Kandinsky, V. (1996). *Punto y Línea sobre el Plano*. Madrid: Labor.
- López Chuhurra, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Madrid: Labor.
- Museo de Bellas Artes (1998). *Intervenciones en el espacio: Diálogos en el Museo*. Caracas: M.B.A.
- Panofsky, E. (1983). *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid: Tusquets.
- "Revue d'Esthétique". (1978). *La práctica de la pintura*. Madrid: Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.
- Revista Imagen: *La cultura confrontada*. Nº 100-117. Mayo-Junio de 1996. Caracas.
- Revista Mundo Científico. *La Recherche*. Nº 225-226 y 247.
- Tarabukin, N. (1977). *El último cuadro: Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Madrid: Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.
- Van Doesburg (1985). *Principios del Nuevo Arte Plástico*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Ed. Charo Crego.
- Van Fraseen, B. C. (1978). *Introducción a la Filosofía del Tiempo y del Espacio*. Madrid: Labor.
- www.letras libres.com/Febrero 2003,Nº 50 México.
- Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo: Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.

(Footnotes)

¹ Revista de Literatura y Arte con dos ediciones en España y México (agosto 11998-octubre 2001) desde enero 1999 en edición electrónica.

² Ya T. Van Doesburg rechazaba en sus Principios del Nuevo Arte Plástico de 1925, al artista-teórico una de las causales de la no-comprensión del arte plástico moderno (versión en español de Ed. Charo Crego, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985).

³ Recordemos la lucidez teórica de la Introducción al escrito Punto y Línea sobre el Plano de V. Kandinsky, al intentar explicar cómo mira el artista a través de una ventana. Por supuesto, refiere al mirar plástico y su constatación a través de la experimentación de los fenómenos naturales de acuerdo a sus propiedades de interioridad y exterioridad.

⁴ La imagen plástica posee como estrategia de fundación dos paradigmas: el traslado –o su ubicuidad– y el de la indisolubilidad entre el espacio y los dispositivos de mostración (L. Pérez Oramas, 1996, p.17). Dentro de tal delimitación las artes visuales – denominación de una costumbre moderna para agrupar a la pintura, la escultura, la arquitectura, el dibujo etc., en un marcado influjo de la psicología- aparecen fortuitamente como artes de la imagen y serán vistas como el fundamento de esas prácticas en su manifestación perceptiva. Lessing al concluir en su Laocoonte (1766) que las artes visuales eran del espacio, añadía una franca oposición con las artes de experiencia temporal. Abría el camino a la aparición de los géneros artísticos y en especial las artes visuales habrían de encaminarse en ese destino. Proyecto romántico que más tarde se opondría al proyecto moderno, donde las artes visuales cambian su finalidad genérica por resolverse como medios expresivos. Ya desde la determinación Lessingiana vemos anunciarse un cataclismo plástico ante la futura certeza en torno a los géneros. Al introducir la posibilidad de percibir a las artes visuales como artes del espacio, también ellas arremeten como prácticas del espacio, por tanto, una concepción del espacio como representación, práctica del arte en su sitio por su carácter de presentación o a veces una práctica del sitio del arte. La posmodernidad teatraliza de modo espacial a los medios expresivos creando "una impensable topografía de los híbridos" (sea en los performances o las instalaciones) beneficiando en primera instancia al medio perceptivo donde la obra aparece: el espacio. La extensión de los mismos dramatiza aún más el proyecto romántico asentado en la afirmación "no con todo se puede hacer obra" frente al proyecto moderno "todo puede ser obra". Sólo pervivirá de la intención romántica, "instituir un espacio genérico para la manifestación de las artes visuales: el Museo...sustituyendo el sitio perdido del origen de las obras por el espacio mismo del Museo...Se entiende entonces que la historia moderna de las artes visuales como artes de un traslado ilimitado, como artes de una percepción sin sitio,

utópica, por no decir atópica, responde a la necesidad de solventar la pérdida del paradigma de la indisociabilidad" (pp. 18-20). Un gran logro, por demás de la modernidad. Una nueva práctica genera entonces, la idea según la cual una imagen sustituye a una obra y la obra a su vez puede sustituirse por una ideal y perfecta reproducción. Aparición de una lejanía próxima, la indisociabilidad en una relectura de W. Benjamin en torno a la pérdida del aura artística (la única aparición) con su reproductibilidad. Destino no evitable de las obras de artes. Continúa "reinención del aura" del mundo del arte y por ende de su espacio y tiempo plástico.

⁵ La palabra dimensión puede tener una acepción en sentido matemático-científico (dimensión de un espacio-tiempo) o una acepción vaga y ambigua del lenguaje corriente.

⁶ Tanto la geometría euclidiana y no euclidianas se ocupan de relaciones de orden y de relaciones métricas; hablamos de que un punto x está entre otros dos y y z , pero también de la distancia xy entre x e y . No es tan fácil clasificar otras nociones geométricas. Durante el siglo XIX fueron desarrolladas toda una serie de geometrías que son más básicas que la geometría euclidiana, ya que incluyen menos conceptos básicos. De esta manera, la geometría afin no figura los conceptos de distancia y perpendicularidad, en la geometría proyectiva no aparece tampoco el de paralelismo, y en la topología (análisis situs) ni siquiera aparece la noción de línea recta. Una vez desarrolladas las geometrías no euclidianas, la pregunta obvia era: ¿qué geometría es la verdadera? Tal disyuntiva generó la distinción entre una geometría matemática y una geometría física. La matemática es un sistema deductivo, puramente abstracto, sin nada que decir de las relaciones físicas. Se puede convertir en una geometría física, añadiendo la medida de distancias, asumiendo que los cuerpos conservan sus medidas cuando se le trasporta. Una geometría física es, pues una teoría física rudimentaria. Concluimos entonces que una geometría matemática describe lo que antes hemos llamado un espacio lógico. Las definiciones coordenadoras (Reichenbach) colocan o proyectan los objetos y relaciones físicas en ese espacio, pero no lo logran hacer con una definitividad completa. Encontrar un correlato físico a la simultaneidad. Faltaba el impacto de la teoría de la relatividad.

⁷ La unificación de todas las interacciones físicas al parecer requiere un espacio-tiempo cuyo número de dimensiones supera ampliamente el número de dimensiones de nuestro propio espacio-tiempo (tres dimensiones de espacio y uno de tiempo). La coherencia de las leyes físicas requiere entonces de un espacio-tiempo amplio. Nosotros los seres vivientes de cuatro dimensiones somos un poco como los seres bidimensionales de Flatland. El País del Plano (cuento popular de la época victoriana para abrir tu mente a los modelos multidimensionales). En 'El País del Plano', los personajes son formas geométricas diversas que viven en un mundo exclusivamente bidimensional. Al comienzo de nuestra historia, el narrador, un Cuadrado de mediana edad, tiene un sueño inquietante en el cual visita un reino unidimensional, el País de la Línea, cuyos habitantes sólo pueden moverse de un punto a otro. Con creciente frustración intenta explicar quien es él, una línea de líneas, proveniente de un país en el que se puede uno mover, no sólo de punto en punto, sino también de lado a lado. Los habitantes del País de la Línea, enfadados, están a punto de atacarle cuando se despierta sobresaltado. Un poco más tarde, aquel mismo día, intenta ayudar en sus estudios a su nieto, un pequeño Hexágono. El nieto sugiere la posibilidad de una tercera dimensión, un reino en el que habría arriba y abajo, además de un lado y otro. El Cuadrado tacha esta idea de estúpida e inimaginable. Aquella misma noche el Cuadrado tiene un encuentro extraordinario, decisivo para su vida: recibe la visita de un habitante del País del Espacio, el reino de las tres dimensiones. Al principio, el Cuadrado se siente simplemente confundido por su visitante, un extraño círculo que parece cambiar de tamaño, e incluso desaparecer. El visitante se presenta a sí mismo como una Esfera. Parecía cambiar de tamaño y desaparecer, tan sólo porque estaba acercándose al Cuadrado en el espacio y descendiendo al mismo tiempo. Dándose cuenta de que sólo con argumentos no podría llegar a convencer al Cuadrado de la existencia de la tercera dimensión, la Esfera, exasperada, le introduce en una experiencia de profundidad. El Cuadrado queda fuertemente conmocionado. Dice: 'Tenía una sensación confusa y mareante en la visión, era algo distinto que ver, veía una línea que no era una línea, y un espacio que no era espacio. Yo era y no era yo mismo al mismo tiempo. Cuando pude recobrar la voz, lancé un grito de agonía: Esto es la locura o el infierno!'. 'No es ninguna de las dos cosas', replicó serenamente la voz de la Esfera. 'Es conocimiento; son las tres dimensiones. Abre tus ojos otra vez, y trata de mirar con tranquilidad'. Tras haber tenido esa experiencia intuitiva de la tercera dimensión, el Cuadrado se convierte en su apóstol, intentando convencer a sus conciudadanos del País del Plano de que el Espacio es algo más que sólo una noción propia de los matemáticos. A causa de su insistencia, es finalmente encarcelado en beneficio público. Cada año, en lo sucesivo, el sumo sacerdote del País del Plano, el Círculo Jefe, acude a tantearle para comprobar si ha recobrado su sano juicio, pero el Cuadrado continúa insistiendo testarudamente en que hay una tercera dimensión. No puede olvidarlo, aunque no es capaz de explicarlo. Edwin Abbott, Flatland, New American Library, New York, 1984.

⁸ El espacio y el tiempo sólo son nociones útiles que emergen de estructuras que no las contienen a muy pequeña escala. Según lo sugiere la geometría no conmutativa.

⁹ Pierre Francastel ha teorizado la ruptura de un espacio plástico en su obra "Nacimiento de un espacio, mitos y geometría en el Quattrocento", en: Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo, Madrid, Ed. Cátedra, 1975. La perspectiva como forma de composición pictórica rompe la mirada medieval y abre el régimen de visibilidad propio de la representación clásica; esta representación determinada enunciativamente por una distribución de las identidades y las diferencias, matematiza el espacio y, por tanto, la mirada. El infinito, representado pictóricamente por el punto de fuga, halla su equivalente cuantitativo

en la invención del cálculo infinitesimal por Newton y Leibniz; la búsqueda del infinito se expresa también en la física y las ciencias naturales de la época. Francastel dirige su análisis a las artes plásticas y es incapaz de generalizar su tesis, reduciendo el fenómeno a la pintura y a la escultura

¹⁰ Queda enunciado para las futuras tendencias constructivistas la diferencia fundamental entre la composición (actitud de contemplación pasiva) y la construcción (actuación dinámica sobre el material).

¹¹ La superación de los límites prefijados y la búsqueda de la dimensionalidad dan como resultado universos ficticios donde las fronteras entre la percepción física y mental del espacio son tan sutiles que podrían darse por inexistentes.

¹² Mondrian escribe una carta a J.J. Sweeney en 1943 y dice lo siguiente: "Usted sabe que la intención del cubismo –en todo caso en sus principios- era expresar el volumen. El espacio tridimensional (natural) quedaba así establecido [El cubismo en el fondo permanecía natural. Era una abstracción, pero no una abstracción concreta]. Esto se oponía a mi concepto de abstracción, que es el de que este espacio justo ha de ser destruido. En consecuencia, quise destruir el volumen utilizando el plano. Después, el problema consistió en destruir el plano también. Esto lo logré por medio de líneas que cortaban los planos. Pero aún el plano quedaba demasiado intacto. Así que llegué a hacer sólo líneas y puse el color en ellas. Ahora el único problema era destruir estas líneas también mediante su oposición mutua "[en el catálogo del Museo Guggenheim de 1958 y citado en G. Dorfles (1977, p.274). El Devenir de las Artes. México:F.C.E.

¹³ El cuadro de caballete, pequeño o gigantesco, no será nunca un medio de comunicación de masas, sea cual fuere su tema, al estar históricamente vinculado a su tema y al placer individual.

¹⁴ "Tanto la historificación que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico – de ahí que el arte postmoderno se de en espacios alternativos y adopte múltiples formas a menudo dispersas, textuales o efímeras. Al igual que se reforma el papel del arte, también el papel del artista se transforma...el campo cultural se transforma, la significación estética se despliega" (en el artículo de Hal Foster, Asunto: Post. Recopilado en Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación. Brian Wallis (ed.) Akal: Madrid, 2001, p.191). Hemos de destacar aquí, también la presencia de un nuevo aspecto, la discontinuidad crucial entre los medios y el historicismo plástico, la postmodernidad se define no en función a los medios utilizados, sino en términos culturales.

¹⁵ "Los elementos del arte son elementos de contingencia" J. Kosuth. (1998). "Intervenciones en el espacio: diálogos en el MBA". Caracas: M.B.A.

¹⁶ "Mira lo que nos dice Gabriel Orozco, artista mexicano -muy reconocido- el 30 de Enero de 2001 en el Museo Tamayo de la ciudad de México. Texto aparecido en la Revista Electrónica Letras Libres que tu amable mensaje y otras cosas más, me permitió acceder a ella (mensaje electrónico a una amiga personal): 'Creo que el arte no depende tanto de la creación del espacio para el arte sino de la creación del tiempo para el arte. Es muy importante que esa generación del tiempo para el arte empiece por el mismo artista en su generación del tiempo para generar arte. Parte de mi trabajo consiste en jugar con la rapidez, con la lentitud, con el tiempo del trabajo en cada pieza. El hecho artístico y el hecho individual (el público) están sumamente instrumentalizados dentro de los espacios para el arte, y es difícil que suceda la sorpresa, el hecho poético, el momento en el que el individuo se siente consciente, comprendido, realizado, o momentáneamente pleno en la comprensión de una idea. El arte necesita generar el espacio del individuo percibiendo el tiempo –y no el de la masa consumiendo el espacio institucional- y el tiempo en el cual el espectador desaparece como público de esa institución y se convierte en persona. La labor del artista es generar esos momentos del arte. Uno de los problemas de la arquitectura contemporánea para el arte es que tan espectacular y rebuscada, y tan corporativa y limpia, que es muy difícil generar en su interior un estado artístico, tanto para el espectador como para el artista... El arte crece como crece el Universo. Y el Universo se está expandiendo en todas direcciones. Sabemos que cada vez que se descubre una nueva estrella, se descubren otras tantas repentinamente a su alrededor. Sin embargo, aún nos asombramos y nos es difícil creer cuando se descubre un nuevo signo artístico con la fuerza de gravedad suficiente para que, repentinamente, se sucedan sus multiplicaciones. La fuerza de gravedad de una nueva obra de arte, de un nuevo nombre en el Universo del arte, se mide por la constelación de estrellas que hay a su alrededor' (Letras Libres, www.letras libres.com/Febrero 2003, México, pp.2-3).