

Reflexiones en torno al espacio en las artes visuales

Reflections about the space in the visual arts

Aura Marina Orta

auramarinaorta@yahoo.es

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Caracas

RESUMEN

Presenta una indagación teórica acerca del espacio como problema plástico. El punto de partida es una reflexión de Steve Yates (2002) quien considera que la preocupación por el espacio constituye el componente vital de las artes visuales. Esta preocupación se evidencia en los cambios significativos que a través de la historia del arte los creadores han aportado en función de sus experimentaciones e ideas, conjugadas con los recursos expresivos, con los materiales y las técnicas que cada época implementa. En este sentido, se propone aportar elementos para la comprensión de las expresiones plásticas modernas y contemporáneas, resultando de este modo un material de apoyo para quienes se inician en el estudio de las artes visuales. El concepto de espacio se aborda a través de la metodología de estudio documental, para lo que se efectúa la revisión crítica de diversos autores, focalizándose especialmente Moholy-Nagy, L. (en Yates, S. 2002), Arheim, R. (1976), y Jiménez, J (2002), para reconocer sus usos y trayectoria, así como las implicaciones en los cambios que confronta el arte en el contexto de los medios tecnológicos. Como resultado, se destaca la complejidad del espacio como representación simbólica y la necesidad de considerar una nueva sensibilidad adecuada al espacio visual virtual en el contexto de una realidad constantemente cambiante.

Palabras clave: Artes visuales; espacio; espacio visual; espacio virtual

ABSTRACT

A theoretical inquiry about the space as a problem related to visual arts is presented. It is based on Steve Yates' (2002) reflection, who

considers that concern about the space constitutes the vital component of visual arts. This concern can be proven through the significant changes creators have contributed with, based on their experiments and ideas, in conjunction with expressive resources, materials and techniques, used in the different periods through art history. In this sense, it is proposed to provide elements for the understanding of modern and contemporary plastic arts expressions, thus resulting supporting material for those starting to study visual arts. The concept of space is approached through a documental study methodology, which is achieved through the critical review of some authors, especially focusing on Moholy-Nagy, L. (in Yates, S. 2002), Arheim, R. (1976), and Jimenez, J (2002) to recognize and trace the applications and implications of the changes art confronts in the context of technological media. As a manner of conclusion the complexity of space is remarked as a symbolic representation and the need to consider a new sensitivity to virtual visual space in the context of a ever constantly changing reality.

Key words: Visual arts; space; visual space; virtual space

INTRODUCCIÓN

El espacio es un aspecto esencial en el área de las artes visuales y escénicas. La *espacialidad* de la obra de arte es una cualidad ineludible al momento de interpretar su significado, como lo enfatiza Yates, S. (2002) en el prefacio de *Poéticas del Espacio*; “La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas esenciales se preocupan por el espacio. Una transformación del significado de espacio indica un cambio fundamental” (p.19). Pero, ¿qué significa que un artista del campo de las artes plásticas se “preocupe por el espacio”? Si el espacio es una noción implícita en toda obra visual, entonces toda obra visual o plástica es fundamentalmente espacial.

A partir de esta consideración inicial, se plantea como objetivo del presente trabajo, la revisión crítica de distintos momentos y modos donde el espacio se asume como elemento configurador de la obra plástica. Esta revisión puede contribuir a ampliar la comprensión de las expresiones plásticas modernas y contemporáneas. Por otra parte, se

considera que puede resultar un material de apoyo útil para quienes se inician en el estudio de las artes plásticas, debido a que se reúnen aquí consideraciones acerca del espacio que no suelen encontrarse a la mano en textos de uso ordinario en la especialidad, donde abundan materiales teóricos acerca de los elementos de la expresión plástica como el punto, la línea y el color, pero no así abundan referencias acerca del *espacio plástico*.

Los contenidos que se presentan a continuación se derivan de una investigación documental. Los procesos de selección de los estudios referenciados, unidos a los ejemplos de obras plásticas representativas, proporcionan un enfoque personal para la construcción del conocimiento de la problemática planteada. Es decir, las definiciones y consideraciones acerca del espacio son abordadas con apoyo en autores tradicionalmente reconocidos en el área del conocimiento artístico, como Rudolph Arheim, Edwin Panofsky o Lasló Moholy-Nagy, entre otros, confrontándose con autores contemporáneos como José Jiménez, Derrick Kerckove u Omar Calabrese.

Aunque todo creador se enfrenta al espacio y evidencia una resolución del mismo en su proceso creativo, no todo creador se plantea el espacio como problema, de allí que no es inherente a toda obra comportar una reflexión intencional acerca del espacio. Para algunos artistas, la preocupación por el espacio remite especialmente a consideraciones acerca de detalles o limitaciones que supone el entorno donde se ubicará su obra en función de sus características en cuanto a dimensiones, técnicas y preservación. Igualmente, por lo general hay una clara conciencia de la relación entre la obra y el entorno que la circunscribe desde el punto de vista de su repercusión o el impacto que tendrá en el espectador. Además, la concepción de la obra, en especial en la actualidad, en muchos casos significa una unidad entre ésta y su ubicación, como se da en creaciones escultóricas, instalaciones e intervenciones. Para llegar a este punto, el concepto de espacio ha realizado un largo recorrido. Con la intención de aportar elementos para la comprensión de este trayecto, se presentan las siguientes reflexiones.

El concepto

En un sentido general el espacio es una noción física donde se ubica toda la realidad fenoménica. Materialmente se ha entendido el espacio como el receptáculo de todo lo existente. Algunos términos que se relacionan directamente con el espacio son: medio, lugar, ambiente, área, continente, territorio, zona, ámbito, contexto, por nombrar solo algunos.

Para Albrech, J. (1981) el hombre se relaciona con el espacio de tres modos fundamentales:

- Una relación vital y elemental que se expresa en el ocupar y habitar el espacio.
- Una relación pragmática que se expresa en el desplazarse, modificar y ordenar en el espacio.

Esta relación pragmática que establece el hombre con el espacio al modificarlo está determinada por sus necesidades materiales, pero además y de un modo especial, por la dimensión estética que el mismo hombre posee. Esta relación estética con el espacio se refleja en los modos como ha transformado el entorno natural, creando, incorporando y combinando nuevas formas y materiales que intervendrán en ese espacio. En muchos casos, la creación de nuevos hábitats ha surgido como imitación de la naturaleza, en otros casos oponiéndosele desde el punto de vista formal, material y en casos extremos, violentando las condiciones ambientales, ocasionando inclusive, desequilibrios ecológicos.

- Una relación orientada al conocimiento que se expresa al representar, investigar y explicar el espacio.

En cuanto a la relación orientada al conocimiento, inicialmente, muchos estudios giraron en torno al debate de si el espacio se trataba de una entidad real o una entidad conceptual. En esta tendencia se ubican los estudios de Newton, Leibnitz y Kant (Gray, J. 1992).

En 1921 Rudolph Carnap (en Yates, S. 2002), sobre la base de que gran parte de estas discusiones sobre el espacio era producto del uso distinto o equívoco del mismo término que cada uno de los teóricos asumía, establece tres categorías de espacio:

- El *espacio formal* referido al ámbito geométrico aplicable por ejemplo en términos de puntos, líneas y planos.
- El *espacio percibido*, entendido como un fenómeno de la percepción, vinculado con las tres dimensiones como condición necesaria para la misma percepción.
- El *espacio físico* destacándose en su imposibilidad de representación exacta, tan sólo como aproximación circunstancial basada en experiencias concretas.

László Moholy-Nagy en 1929 registró cuarenta y cuatro sentidos que puede tener el término espacio (ver figura 1). Ante la pregunta ¿qué es el espacio? Moholy-Nagy (Ibidem.), destaca la importancia de revisar como el hombre ha articulado esta categoría para comprender su concepto.

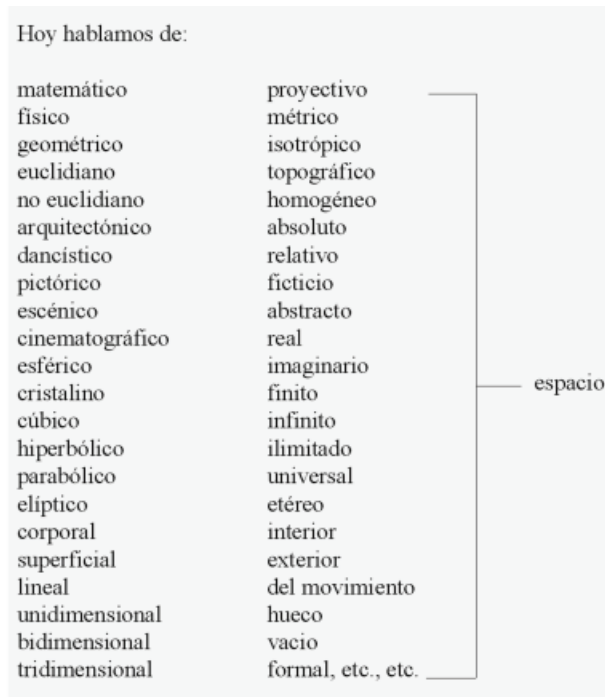


Figura 1. Distintos tipos de espacio establecidos por Laszlò Moholy Nagy. (Yates, S. 2002, p. 207).

Atendiendo a esta metodología, y tomando como centro las artes plásticas, será importante revisar los distintos modos en que el espacio ha sido articulado. Es decir, en cada momento histórico, cada grupo ha consolidado diferentes formas de representar el espacio, que fluctúan entre acercamientos y alejamientos de la representación de la realidad y entre modos matemáticos en algunos casos, e intuitivos en otros.

Arte y espacio visual

El espacio en términos de lo que la mirada humana puede abarcar en un momento determinado, se denomina *campo visual*. Este *campo visual* puede ser modificado (ampliado, acercado o deformado) sólo por dispositivos externos como lentes simples o compuestos empleados en cámaras fotográficas o de videos. Igualmente, la obra de arte (la pintura y la escultura) ha presentado múltiples modificaciones del campo visual. Ejemplo de ello es el fragmento, o los primeros planos en pintura, la fotografía o el cine.

La obra bidimensional o pictórica incluye dos sentidos de aproximación al espacio:

Toda obra pintada se presenta, pues a nosotros, como un espacio a la vez real e imaginario, de un lado definido por sus dimensiones geométricas y su naturaleza material, de otro por las formas imaginarias que lo habitan. Importa sobre todo precisar que éstas no anulan a las primeras sino que las metamorfosean (Berger, R. 1976, p. 201).

El primer sentido se relaciona con los modos estructurales como una obra se presenta al público, por ejemplo su formato y dimensiones. Estos modos corresponden a decisiones personales del artista, pero también pueden ser considerados como índices de formas de pensamiento de momentos determinados. Leo Steinberg en su ensayo *El plano pictórico horizontal* (en Yates, S. ibidem) explica cómo las representaciones pictóricas evidencian un desplazamiento de la verticalidad del cuadro que

predominó desde el renacimiento hacia la horizontalidad observada en obras modernas, especialmente a partir de los años cincuenta del siglo XX. Steinberg encuentra en las obras de la tradición pictórica occidental clara “correspondencia entre la verticalidad de las obras y la postura humana erguida”. Esta verticalidad:



Figura 2. Rauschenberg, R. (1955). *Cama*. [Pintura]. New York: Museo de Arte Moderno.

Se relaciona con la disposición humana de observar un cuadro situándose de pie frente a él, verticalidad que se expresará y se mantendrá por mucho tiempo. Sin embargo, hace notar un cambio en el modo de asumir el plano plástico a partir de la obra de Rauschenberg (figura. 2) y Dubuffet.

Esta nueva manera de asumir el plano pictórico no se relaciona necesariamente con el modo de presentación de la obra al público, que continúa siendo vertical con apoyo en una pared. Sino, que está referida a una alusión a lo horizontal en términos de acción cultural, tal y como

se puede ver, por ejemplo en las fotografías y documentales donde se observa al artista Jackson Pollock en pleno quehacer creativo en su taller. Sus obras son realizadas desde la horizontalidad, el suelo sirve de soporte a la tela. Es decir, la horizontalidad implica nuevas relaciones vitales:

Repitámoslo: no es la colocación física real de la imagen lo que cuenta. Lo que tengo en mente es el discurso psíquico de la imagen, su modo especial de confrontación imaginativa, y me inclino a considerar la inclinación del plano pictórico de lo vertical a lo horizontal como expresiva del cambio más radical en el tema del arte, el cambio de la naturaleza por la cultura (Ibidem, 2002, p. 276).

Este enfoque hacia la horizontalidad parece también poder asociarse con la ampliación de los horizontes espaciales o geográficos que se experimentan en la actualidad, cuando se hace consciente la ruptura con estructuras jerárquicas y fronteras espaciotemporales debido a la globalización cultural presente y que se hace cada vez más cotidiana. Además, este esquema de horizontalidad se hace formalmente predominante a través de medios como el cine, la fotografía y el video. En la captura de la acción y el entorno dinámico humano, las cámaras fotográficas ofrecen como formato predeterminado el horizontal. Los dispositivos de formatos cuadrados televisivos están migrando hacia disposiciones más horizontales.

El espacio como problema intrínseco en la organización plástica, es abordado desde las relaciones internas de la obra, y de cómo esas relaciones determinan y expresan profundidad, distinciones, jerarquías, interrogantes acerca de la realidad o acerca de pensamientos abstractos, tales como los límites o el infinito.

La observación de los modos de representación de las primeras creaciones plásticas de la humanidad, confrontan con la dificultad de comprender claramente sus significaciones, dada la correspondencia existente entre las formas representadas y el campo simbólico contextual donde se crean, que debe ser compartido entre espectador y creador, para

que las representaciones comuniquen contenidos. De aquí la dificultad para interpretar y comprender de manera inequívoca las expresiones del hombre prehistórico, dada además la ausencia de otros testimonios como los escritos que pudieran acercarnos más a su sistema de vida. No obstante, es de notar que el espacio, en el caso de las pinturas rupestres, no se presenta como una noción distinta al mismo muro donde fueron plasmadas. Es decir, la idea de *cuadro* que encierre y focalice un conjunto de formas otorgándoles unidad, no se evidencia en estas primeras representaciones, por lo que el espacio es un entorno impreciso para las figuras, que son las que pueden ofrecer nociones espaciales como diferenciaciones de tamaños, distancias y jerarquías. En la pintura egipcia las nociones espaciales se intuyen en los segmentos, en la repetición, pero más que nociones espaciales parecieran estar indicando nociones temporales (Hall, E., 1972).

Arheim, R. (1976) señala que el espacio –aún siendo una estructura en la cual nos movemos de modo instintivo- implica una complejidad cognitiva que para su profunda comprensión, el artista ha dedicado estudio, trabajo y reflexión hasta lograr las tres dimensiones para su representación. En este sentido, expone las distintas reglas o convenciones, mediante las cuales una composición plástica puede expresar una relación entre las formas y el contorno o entorno que la circunda, connotando la noción de profundidad, desde el empleo de la línea, que además de ser objeto unidimensional en la composición, puede pasar a ser objeto bidimensional al conformar el contorno de una figura, es decir, representando *discontinuidad espacial*.

Arheim, explica a qué se debe la experiencia de tridimensionalidad o profundidad que genera la visualización de un plano, a partir de factores o reglas que permiten esta noción. Estas reglas se usan en muchos casos de modo intuitivo y se observa desde el punto de vista más simple en la distinción entre figura y fondo. La superposición de formas, las transparencias, las deformaciones y los gradientes son algunas de estas reglas, resultando finalmente en la perspectiva, la maduración y la forma más calculada de la representación de profundidad en el plano. Es decir,

ante el reto de representar en un plano bidimensional, escenas que evoquen una realidad multidimensional, el artista encontró respuestas distintas como la diferenciación de tamaños, colores y texturas, superposiciones de planos, la difusión de luces y sombras, hasta la perspectiva lineal.

La pintura, especialmente a partir del Renacimiento, se ocupó de pensar en la mirada y en cuán objetiva podía ser la representación de lo que esa mirada capta. La expansión de la forma plástica hacia su entorno generó las distintas respuestas para establecer diferenciaciones entre planos, resaltando las figuras más allá de la linealidad, incorporando paisajes y arquitecturas por medio de estudios ópticos y geométricos para romper con la concepción del espacio pictórico de la Edad Media que se presentaba *plano, abstracto y simbólico* (Gombrich, E. 1999).

El interés se centró en la representación de la realidad tridimensional y fue la constante en la obra de arte desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Panofsky E. (1980) a partir del análisis de las *Cartas Anticuarias* de Lessing, proporciona un concepto de perspectiva que ilustra esta intención marcada de representar la profundidad en el plano:

Estimamos, pues, que la perspectiva es, en sentido pleno, la capacidad de representar varios objetos con la porción de espacio en que se encuentran, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituido por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos, en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión (Panofsky E. 1980, p. 58).

El modo de representar los objetos a partir de la construcción de un punto de fuga, se instaló por siglos como modelo de representación fiel a la realidad. La búsqueda de la representación de la profundidad en el plano ha sido problema fundamental en la historia de la pintura:

Ha habido entre quinientas y seiscientas soluciones diferentes a este problema: La censura (muros, setos, obstáculos que

se le ponen al horizonte), las líneas oblicuas que corren hacia el fondo (Lorrain), la perspectiva aérea o de los colores (Leonardo), que no es sino otra forma de censurar el problema de la lejanía valiéndose de la vaguedad de la representación. Pero el problema sigue siendo el mismo: cómo evitar el problema del infinito, dado que éste es un punto, y por lo tanto, inmaterial (invisible) (Calabrese, O. 1994, p.65).

Los elementos de la composición plástica han sido recursos para la representación de planos y profundidades en la pintura, convirtiéndose así en valores espaciales, tal es el caso del color en la pintura impresionista y en los movimientos pictóricos sucesivos hasta llegar a los estudios de la Bauhaus, donde se analiza el color en sus potencialidades de organización plástica (Albers, J. 1979).

La obra plástica del siglo XX, en la plenitud de la modernidad, con el concepto de autorreferencialidad que la caracterizó, introduce una relación más autónoma con el espacio pictórico y escultórico, separándose de la necesidad de objetividad representacional, y reconociendo la subjetividad como inseparable de toda representación artística. Todo esto ocurre sin que el espacio deje de ser una preocupación epistemológica para el artista, pero esta preocupación se desplazó desde la representación mimética del espacio, hacia una búsqueda o reflexión de lo que significa el espacio creado y el papel de la imaginación en el plano, en el caso de la pintura, o de cómo se crea, se habita o altera el espacio físico en el caso de la escultura y la arquitectura.

La idea plástica del espacio, el trabajo de delimitación sensible de la imagen, resultaba así emancipada de una representación convencional ilusionista, para dar paso a una posibilidad plenamente autónoma de estructuración espacial, de construcción del espacio plástico, concebido como una entidad sensible e intelectual enteramente autónoma (Jiménez, J. 2002, p, s/n).

El espacio ya no es un medio para alcanzar efectos y apariencias reales, sino para crear realidades paralelas a las existentes, por lo que

es asumido en su condición ontológica, atendiendo especialmente a sus aspectos esenciales y paradójales, como está planteado, por ejemplo, en la trasgresión de la lógica espacial presente en obras como las de Escher (ver figura 3). Así como también las rupturas en cuanto a las proporciones y cualidades de los objetos que presentan las obras de arte surrealistas, como reacción ante la fotografía y el cine como medios de gran capacidad mimética respecto a la realidad. La búsqueda por alcanzar tridimensionalidad desde la bidimensionalidad del plano parece invertirse en las pinturas cubistas, donde asumir lo plano como propio de la pintura pasa a ser proposición "... la imagen podía admitir cualquier cosa que se pudiera traducir del volumen tridimensional a la superficie bidimensional; mientras prescindía de la ilusión de profundidad" (Ruhrberg, K. 2005, p. 72).

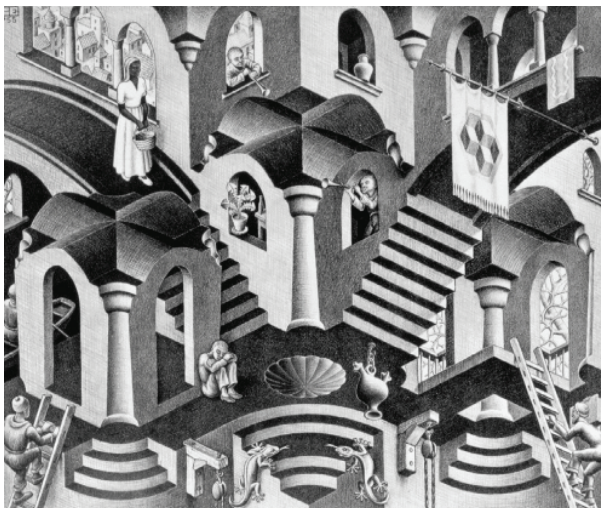


Figura 3. Escher, M. (1961). *Cóncavo y convexo*. [Litografía]. Holanda: Fundación M.C. Escher.

De igual modo, la escultura moderna ofrece rupturas importantes con las asociaciones tradicionales acerca del espacio, tales como el volumen, la masa y la materia. La escultura moderna, como lenguaje artístico, se vinculó directamente a la sensibilidad hacia las cualidades de los materiales tanto de superficies como de peso y gravedad. Sin embargo,

algunas propuestas escultóricas comienzan a privilegiar las posibilidades estético-espaciales de otros elementos que no están asociados con la idea de volumen, masa y materia (ver figura 4). El surgimiento de propuestas evidentemente espaciales pero de status desconocido respecto al mismo concepto de escultura generó dudas y planteamientos controversiales:

Como «expresión característica de nuestro tiempo [...] en sintonía con el pensamiento experimental de los tiempos que corren», las «ideas» experimentales de Vantongerloo poseen un gran interés, pero no tienen significación escultórica. Esto también es verdad para la mayoría de los experimentos de Moholi-Nagy... (Read, H. 1994, p. 108).

La escultura del siglo XX que se centró en el volumen, sus límites, y su relación con el plano, al final del siglo fija su interés en las implicaciones espaciales de elementos no matéricos como el movimiento, la luz y la atmósfera. Surgen obras donde la desmaterialización de la forma, reforzada por el papel que juega la luz (ver figura 5) y la participación activa del espectador intervienen espacios, rompiendo con la asociación de escultura como cuerpo u objeto que se levanta sobre una base o pedestal, dando paso a propuestas más relacionadas con la atmósfera, la escenografía, la tecnología y el movimiento.



Figura 4. Vanderloo, G. (1946). Línea en el espacio. [Escultura]. New York: Museo de Arte Moderno.



Figura 5. Nakaya, F. (1998). Escultura de niebla. Bilbao: Museo Guggenheim.

Esto, representó la extensión del concepto de espacio escultórico, trascendiendo del volumen o de la masa corpórea y del afán mimético respecto a la realidad:

El concepto de instalación plástica deriva de ahí, de ese núcleo constructivista que emancipa de forma definitiva el trabajo artístico de cualquier sumisión representativa, orientándolo hacia la producción de un espacio. Que puede integrar los soportes y procedimientos plásticos tradicionales: dibujo, pintura, escultura..., pero también los nuevos medios, de la fotografía y el cine al vídeo y los soportes digitales. Y, lo que es más importante, también los medios y soportes “no plásticos” (¿) según la mentalidad clasicista: el lenguaje, el sonido, la gestualidad, la escenografía...(Jiménez, J., 2002, p. s/n).

Por otra parte, las manifestaciones artísticas que intervienen el espacio constituyen propuestas reflexivas acerca de la percepción del entorno, ya sea tratándose de intervenciones en la naturaleza como en espacios urbanos. Las intervenciones en el espacio urbano, en muchos casos permiten confrontar ideas acerca del espacio ideal y el espacio real o propiciando reflexiones acerca del cuerpo, los objetos, y como éstos se interrelacionan con el entorno. Igualmente, intervenir artísticamente

los espacios cotidianos genera la reflexión acerca del patrimonio, la persistencia temporal de la obra, la percepción y las relaciones estéticas y funcionales que establece el hombre con su entorno.

En el siguiente diagrama se muestran las implicaciones del concepto espacio respecto a la obra de arte, y la diferenciación que dicho concepto marca entre el arte moderno y el arte contemporáneo.

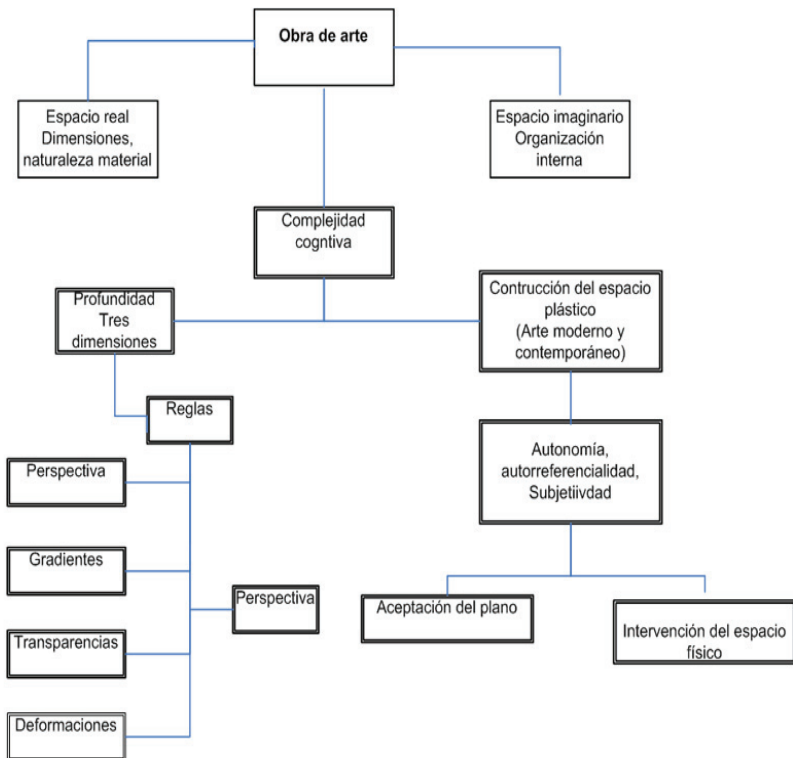


Diagrama 1. Espacio y obra de arte. (Orta, A. 2009)

El espacio visual virtual

Las nuevas tecnologías han redimensionado la comprensión de las nociones de espacio y tiempo, conceptos que se expanden e intercambian a partir de la web. Este cambio puede ser indicativo de la necesidad de una nueva lógica para comprender la realidad, no estando esta realidad sujeta ya a las concepciones racionalistas propias de la modernidad, relacionadas con la linealidad y la evolución: “El mundo deja de ser percibido, entonces, como una arquitectura espacial en torno a territorios y fronteras, igual como el tiempo ha dejado de ordenarse en torno a la flecha del progreso” (Brunner, J. 1998. p.134).

El concepto *ciberespacio* o *espacio virtual* (Levy, P. 2004), es un término que ha resultado apropiado para designar un nuevo soporte cuyas determinaciones repercute en la vida y las relaciones humanas. El formato telemático, ha proporcionado formas de presencia y comunicación que se distinguen claramente de la presencia física y la interacción material.

La virtualidad es por sí misma un espacio que a su vez contiene diversidad de espacios, ya sea como imágenes semejantes a los espacios con realidad material o nuevos espacios sin equivalente material, o también metáforas espaciales como pueden ser bibliotecas y libros virtuales, tiendas en línea, cursos en la red, radios y periódicos. Este espacio virtual propicia complejas interrelaciones con los diversos espacios ya existentes, de aquí la metáfora que presenta Derrick de Kerckhove (1999) al considerar el ciberespacio como “arquitecturas de arquitecturas”. Este mismo autor encuentra que el ciberespacio contiene todas las funciones de otros espacios como la habitabilidad, posibilidad de acción y construcción comunitaria entre otras.

En este nuevo contexto, las posibilidades espaciales de la obra se han multiplicado debido a los diversos dispositivos para su creación, almacenamiento, traslado y presentación (figura 6). La simultaneidad como consecuencia de la digitalización y globalización de los medios de difusión, han generados importantes modificaciones en el arte en general, pero en mayor proporción en el campo del entretenimiento como los

videojuegos y el cine, desvaneciendo las fronteras entre personas, grupos o poblaciones distantes. Los espacios mentales pueden ser visualizados y continuados en la virtualidad.



Figura 6. Napier, M. (2000). *Riot*. [Arte electrónico]. Disponible: <http://www.potatoland.org/riot/>

Desde el punto de vista del receptor, estos nuevos formatos para la imagen, imponen una nueva racionalidad que parece encontrarse aún en construcción. Uno de los aspectos correspondientes a la sensibilidad visual que destaca, es el relacionado a cómo se perciben las imágenes. Lo fragmentario o el término “estructuras mosaicos” puede permitir explicar algunas de estas nuevas implicaciones estéticas y comunicativas de la imagen digital: “Esta estructura permite reunir diferentes tiempos (movimientos) y espacios (puntos de vista de la cámara), en una sola imagen, en la que podemos seguir las huellas que han dejado los objetos acumulándose en una especie panóptica” (Vilches, 2001, p.145).

El concepto de “cultura en mosaico” también se ha empleado para referirse a cierto modo de asumir la realidad visual generada por una diversidad de elementos reunidos en una percepción subjetiva, gracias a la profusión de medios que permiten la visualización diversa (Moles, 1978).

Esta característica se enfatiza en el cine y el video. En el año 2002, Peter Greenaway presentó su film *The Tulse Luper Suitcase: The Moab Store* (ver figura 7), el cual presenta continuamente multiplicidad de secciones en las que se divide la pantalla para mostrar acciones o tomas distintas en cada una de ellas, lo que prácticamente imposibilita la lectura. Este abandono de la lectura de la imagen, parece colocar nuevamente ante un impacto similar al causado en su momento por el arte abstracto: La adaptación a los nuevos modos de representación puede ser asumida desde una perspectiva del goce puro, centrándose en lo perceptivo sensorial, entretanto ajustamos nuestra racionalidad para construir los significados.



Figura 7. Greenaway, P. (2003). *Las maletas de Tulse Lupper. Part I: The Moab Store*. [Película]. Londres: ABS Productions.

Las condiciones de hipertextualidad, disolución de fronteras territoriales, simultaneidad, anonimato y omnipresencia propician participaciones artístico-plásticas, que hasta el presente no tienen cabida en los espacios donde convencionalmente se ha desarrollado el consumo de la obra de arte, como son las galerías, museos y salones. El arte electrónico -cuya presencia va en notable aumento- se vale de Internet para desafiar conceptos plásticos como la objetualidad, unicidad y autoría artística. Un caso representativo, lo constituye la creación de Mark Nieper quien se vale de la plataforma de la red para producir imágenes a partir del lenguaje o los códigos Html, los cuales son *deconstruidos* en una especie de juego deformativo del mismo lenguaje informático (ver figura 6).

Kuspit, D. (2006) al hacer un recuento de la evolución del arte digital, señala que en 1968 con la aparición de conceptos como *espacio informativo* e *interfaz* se incorpora la idea del *mapa de bits*, resultando ésta la expresión digital del planteamiento de Manet y especialmente de Seurat:

Uno puede percibir inmediatamente los bits electrónicos de sensación que informan la imagen y, a través de ellos, el código que los regula. A diferencia de la imagen pictórica. La imagen digital es completamente transparente. Pero la matriz de bits y el código que los moldea son transparentes en La grande Jatte de Seurat y por esa razón considero que es la primera imagen digital (Kuspit, D. 2006, p.27).

La pintura en lugar de asociarse con el *pincel* también se asocia con el *píxel*. En la figura 8 se observan tres momentos de la *deconstrucción* que en el arte el artista se ha hecho de la imagen, desde el estudio fenoménico del color y la visión realizado por Seurat, luego, la imagen *pixelada* como parte del procesamiento de la imagen en el campo de la digitalización y finalmente la creación artística y gráfica con apoyo en la imagen digital aplicada de modo intencional y reflexivo.

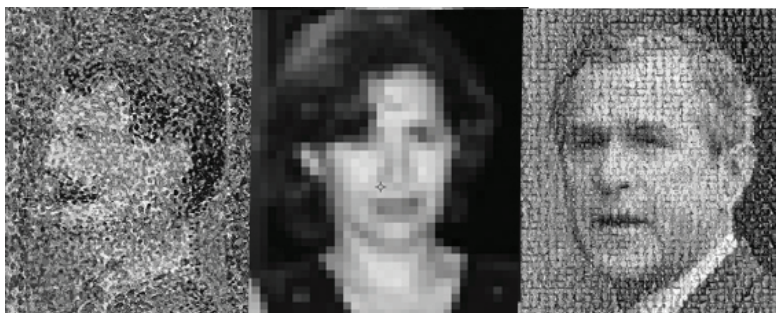


Figura 8. Composición formada por: Seurat, G. *La Parade*. (1887). [Pintura]. New York: Museo de Arte Moderno. Orta, A. (2008). *Imagen pixelada*. [Fotografía]. Wezorek, J. (2004). *War President*. [Arte electrónico]. Disponible: <http://www.amleft.blogspot>

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La trayectoria conceptual de la categoría *espacio* desde la perspectiva artística-plástica, se puede interpretar como reflejo de la complejidad del desarrollo cultural. Comprender la espacialidad implícita en obras plásticas específicas no es posible desde la sola consideración de sus aspectos perceptivos o visuales, debido a que la obra de arte como toda representación artística es simbólica y comporta una polisemia significativa. Por otra parte, corresponderá a cada artista la decisión acerca de cómo asumir esta categoría en su trabajo: Como problema pragmático centrado en aspectos materiales, dimensiones y entornos para su propuesta. También puede asumirlo como problema plástico, que implica enfrentar nociones ontológicas y epistemológicas para hacer un posicionamiento consciente. En cualquiera de los casos, el momento histórico proporciona su ineludible impronta.

La irrupción del espacio virtual trae consigo su reflexión acerca de su naturaleza constitutiva. Esta reflexión en el campo de las artes visuales tiene repercusión en todos los factores implicados en el fenómeno: creación-creador-espectador, así como los mediadores de esta tríada (en especial las galerías y museos) y los modos como los mismos se interrelacionan.

Desde el punto de vista del creador y su obra, es interesante proyectar qué significa el espacio virtual y cómo la obra de arte puede ser visualizada y continuada en la virtualidad. Las interrogantes se multiplican al considerar la incorporación de la interactividad, simultaneidad y el hipertexto como componentes en la creación de la obra.

Para el espectador, la consolidación de una nueva sensibilidad adecuada al espacio visual virtual resulta un reto en el contexto de una realidad constantemente cambiante que induce a redimensionar conceptos como campo visual, plano, profundidad y el tiempo de la obra.

Por otra parte, el soporte electrónico y el medio que proporciona Internet, abre posibilidades de democratización y desjerarquización de

la actividad artística al permitir la exposición y difusión de obras a las que se tenía acceso a través de las galerías y museos, instituciones que igualmente están redimensionando sus roles sociales en virtud de esta nueva realidad.

REFERENCIAS

- Albers, J. (1979). *La Interacción del Color*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Albrecht, H. (1981) *Escultura en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Blume.
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Gray, T. (1992). *Ideas de espacio*. Madrid: Biblioteca Mondadori.
- Berger, R. (1976). *El conocimiento de la pintura*. Barcelona: Editorial Noguer, S.A.
- Brunner, J. J. (1998). *Globalización cultural y postmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Calabrese, O. (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. S.A.
- Hall, E. (1972). *La dimensión oculta*. Madrid: Editorial Siglo Veintiuno.
- Jiménez, J. (2002). *Pensar el espacio*. En el catálogo de la exposición Conceptos de l'espai. Fundación Joan Miró, Barcelona, pp. 82-86. Disponible: <http://www.ffil.uam.es/jimenez/pensarE.htm>. [Consulta: Diciembre, 2007]
- Kerckove, D. (1999). *Inteligencias en Conexión. Hacia una sociedad en la web*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Kuspit, D. (2006). *Arte digital y videoarte*. Trascendiendo los límites de la representación. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Lévy, P. (2004). *Inteligencia Colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Disponible: <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org> [Consulta: Marzo, 2007]
- Gombrich, E. (1999). *Historia del Arte*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Panofsky, E. (1980). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Read, H. (1994). *La escultura moderna*. Barcelona: Ediciones Destino.

- Ruhrberg, K. (2005). *Arte del Siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- Vilches, L. (2001). *La migración digital*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Yates, S. (Comp.) (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.