

**Conferencia magistral impartida en el Encuentro Internacional
Arte y Significación, Monterrey (Mex), 20-22 de mayo 2015¹**

La cualidad del espacio en el arte contemporáneo
El infinito en la palma de la mano

Nicole EVERAERT-DESMEDT

1. El tiempo y el espacio en primeridad

Aquí mismo, hace tres años, en el segundo *Encuentro Internacional Arte y Significación*, hablé del **tiempo en el arte**. En mi modelo de la comunicación artística que elaboré a partir de las categorías de Peirce, planteo que la especificidad de **toda actividad artística** es la de volver inteligible la *primeridad*, de llevar al receptor a eso que llamo el “pensamiento icónico”, esto es el pensamiento de la primeridad, o sea el pensamiento de una cualidad total, infinita y posible (imposiblemente actualizable). Por lo tanto, a partir de mi modelo, hice la hipótesis de que las obras de arte, cuando toman como tema la temporalidad, valorizan, enfatizan y vuelven inteligible el tiempo como primeridad, o la **primeridad del tiempo**.

1. Video de la conferencia y texto por publicarse en la Memoria del Encuentro, México, Cenidiap.

Entonces, presenté varias obras de arte contemporáneo que, por medios y procesos distintos, proponen salir del flujo temporal constituido de una cantidad de acciones que ocurren sucesivamente en un tiempo discontinuo (esto es, en *segundidad*), para vivir la cualidad de la acción en el instante presente (esto es, en *primeridad*).

Ahora, de manera paralela a mi investigación sobre el tiempo en el arte, quiero enfocar el tratamiento del **espacio como tema en las obras**. Mi hipótesis es que el arte valoriza el espacio en primeridad. Veremos, pues, en qué consiste la **primeridad del espacio**, y cómo las obras la dan a pensar; veremos algunos medios y procesos por los cuales las obras vuelven inteligible la primeridad del espacio.

Recordemos que, en las categorías de PEIRCE, la *primeridad* es la categoría de la cualidad; espacialmente, se caracteriza por la totalidad y la continuidad, sin límites ni partes. Mientras que la *segundidad*, categoría de lo particular, se caracteriza por la discontinuidad temporal y espacial. En cuanto a la *terceridad*, categoría de la ley y del orden simbólico, se presenta en continuidad, como la primeridad, pero la diferencia es que la continuidad de la terceridad es la de la síntesis, del orden establecido, mientras que la continuidad de la primeridad es la de la indistinción, el caos, lo vago.

Según Peirce:

(La primeridad es como) lo que era el mundo para Adán el primer día que abrió los ojos, antes de que hubiera establecido distinciones y que se hubiera dado cuenta de su propia existencia. (PEIRCE, C.P. 1.357)

Las tres categorías de Ch. S. PEIRCE

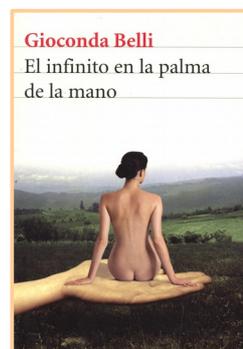
Primeridad	Segundidad	Terceridad
«independientemente»	«en relación con»	«mediación»
cualidad, totalidad sin límites ni partes	hecho concreto	ley orden simbólico
GENERAL	PARTICULAR	GENERAL
continuidad ↓ indistinción	discontinuidad	continuidad ↓ síntesis

En mi presentación sobre la **primeridad del tiempo**, había puesto en **epígrafe** una cita de Clarice Lispector, diciendo:

Habré alcanzado la eternidad, sin que importe que fuera efímera.

Y ahora, sobre la **primeridad del espacio**, de una manera paralela, pongo en **epígrafe** el título de una novela de Gioconda Belli:

El infinito en la palma de la mano.²



2. Gioconda BELLÍ, *El infinito en la palma de la mano*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2008. Esa novela cuenta la historia – por supuesto revisada – de Adán y Eva.

El espacio y el tiempo aparecen muy relacionados en la mayoría de los casos. Así que podré retomar algunos ejemplos que ya he analizado desde el punto de vista del tiempo y enfocarlos ahora desde el punto de vista del espacio. Eso es el caso de la película de Wim WENDERS, ***Las alas del deseo*** (1987).

Esa película habla del **tiempo**, nos enseña el paso de una temporalidad a otra. De hecho, la película cuenta cómo un ángel llamado Daniel renuncia a su eternidad de ángel para entrar en el tiempo del ser humano mortal. Lo interesante es que, pasando por la temporalidad humana, podrá alcanzar otro tipo de eternidad, esto es, una especie de eternidad vivida en el instante presente. Su recorrido a lo largo de la película lo lleva de la *terceridad* (el estado de ángel) a la *primeridad* (una especie de eternidad efímera), mediante la *segundidad* (el estado humano).

Ahora bien, al recorrido temporal cumplido por Daniel corresponden cambios en el **espacio**. De hecho, en la primera parte de la película, como **ángel**, Daniel está plenamente en la terceridad y percibe la **continuidad del espacio**. El ángel tiene el don de la ubicuidad: su mirada reúne sucesos distintos que ocurren al mismo tiempo en diferentes lugares. El ángel puede escuchar hasta los pensamientos de los humanos, que se expresan en voces interiores y esas voces escuchadas por el ángel se unen en una continuidad musical. Así, por su percepción visual y auditiva, el ángel efectúa la síntesis de las actividades humanas. Más especial y simbólicamente en “el cielo sobre Berlín” (que es el título original de la película: *Der himmel über Berlin*), la mirada del ángel reúne las dos partes de la ciudad, todavía separadas por el Muro en la época del rodaje (1987). Siendo inmateriales, los ángeles no tienen en cuenta la materialidad

del Muro. Pasan a través de esa frontera levantada por los humanos, como a través de los demás muros. Prescinden, pues, desde su continuidad, del símbolo por excelencia de la discontinuidad espacial establecida por los humanos en Berlín.

El mundo continuo de los ángeles se opone al mundo discontinuo de los **humanos**. La película pone de relieve la **discontinuidad de los espacios** donde viven los hombres, enseñando sobre todo los muros. Hecho hombre en la segunda parte de la película, Damiel entra en la segundidad, experimenta la materialidad, que implica el esfuerzo físico, los obstáculos y el movimiento: ahora, tiene que recorrer la distancia entre los lugares, y lo vemos caminar a lo largo del Muro.

Pues, a la continuidad del mundo de los ángeles, se opone la discontinuidad del mundo de los humanos. Sin embargo, hay en el mundo humano algunos lugares privilegiados que escapan de la discontinuidad. Esos lugares son: la biblioteca, que es un espacio vasto y bien alumbrado; los solares, que son espacios devueltos a la continuidad de la Naturaleza; y sobre todo dos espacios que se caracterizan por la circularidad, el circo y la sala de concierto rock. La figura del **círculo** se encuentra valorizada en la película y corresponde cada vez a la evocación de la *primeridad*.

Mientras Damiel va buscando a la trapecista Marion, el circo, donde ella trabajaba, ha sido desmontado y sólo queda en el solar el círculo dejado por la carpa. Antes de marcharse, Marion se sienta en medio del círculo, y su voz interior habla de un sentimiento en el instante presente y de lo posible, esto es un pensamiento en primeridad:

Aquí estoy; estoy libre; puedo imaginar todo. Todo es posible. Basta con levantar los ojos, y soy el mundo. Ahora, en esta plaza, un sentimiento de felicidad que podría tener siempre.



Cuando Damiel llega al mismo lugar, Marion ya se ha ido. Damiel se sienta, a su vez, en el círculo y su pensamiento se orienta también hacia la primeridad:

Me crecerán alas otras que las antiguas, alas que por fin podrán asombrarme.



2. El círculo como figura de primeridad

En esa película de Wenders, pues, la figura del círculo aparece bien relacionada con la primeridad. Sin embargo, no es suficiente poner un círculo en una obra para hacer pensar en la primeridad. La primeridad no se puede captar directamente, sino a través de un montaje, algún sistema simbólico. Así, en ***Las alas del deseo***, encontramos un **sistema de oposición** entre el espacio circular y global del **circo** y el espacio lineal, cercado y alambrado del **bunker**, lugar del rodaje de una película en el estilo de producción americana

para la televisión - tipo de película que por cierto Wenders no aprecia -. El valor del espacio circular se desprende, pues, de ese sistema de oposición.

Sistema de oposición en *Las alas del deseo*

circo	bunker
circular	lineal
global	cercado, alambrado
luminoso	sombrío
participación entusiasmo	aislamiento aburrimiento



Podemos citar otro **sistema de oposición** en el cual el círculo expresa la primeridad. Se trata del sistema del **Bauhaus. Kandinsky** opone el círculo, el cuadrado y el triángulo. Atribuye a cada forma un color, un elemento natural y un carácter:

el **círculo**, de color azul, corresponde al agua y el aire, y a lo sensible;

el **cuadrado**, de color rojo, es el mundo material de la tierra, la gravedad, la estabilidad, lo concreto;

el **triángulo**, de color amarillo, tiene que ver con el fuego y el mundo intelectual.

Las tres formas corresponden con las tres categorías de Peirce, tanto desde el punto de vista matemático como filosófico:

el **círculo** es una figura de *primeridad*, hecha por **una** sola línea continua, y es la figura de los sentimientos, de lo sensible;

el **cuadrado** resulta del cruce a ángulo recto de **dos** veces dos líneas rectas paralelas, y expresa la *segundidad* de lo real concreto, del mundo material;

el **triángulo** consta de **tres** segmentos de líneas rectas, y simboliza la *terceridad*, el mundo intelectual y lógico.

Sistema de oposición del Bauhaus

Forma	Color	Elemento	Carácter	Categoría
círculo	azul	agua y aire	sensible	<i>primeridad</i>
cuadrado	rojo	tierra	concreto	<i>segundidad</i>
triángulo	amarillo	fuego	intelectual	<i>terceridad</i>

En su **teatro experimental** (1923-1929), **Oskar Schlemmer** explota el sistema propuesto por su colega Kandisky. Por ejemplo, en *El baile del espacio*, pone en escena a tres bailarines, cada uno con su color y su manera de andar: el Azul se mueve despacito, el Rojo más rápido, y el Amarillo trotando.

El teatro que Schlemmer propone es un teatro abstracto, reducido a lo esencial. Su trabajo consiste en abstraer de lo real cualidades (formas, colores, movimientos) para llevarlos a su grado máximo de potencia, siguiendo sus propias leyes. En términos de Peirce, podemos decir que Schlemmer rechaza los detalles de la realidad (la *segundidad*) a beneficio de las leyes (la *terceridad*) y las cualidades (la *primeridad*). Schlemmer busca la interacción entre lo sensible (*primeridad*) y la razón (*terceridad*), pero dice que hay que tener cuidado porque:

El peligro amenaza desde los dos lados: la sensación y la sensibilidad pueden volverse exaltación y romanticismo inútiles, tender a sentimentalismo y sensiblería. Los esfuerzos de conformidad con las leyes pueden llevar a la encostradura, al dogma y la mecánica vacía.³

La experiencia del Bauhaus ha sido muy interesante, pero ahora ya no podemos seguir con ella, por el **riesgo de caer en la mecánica vacía**.

3. O. SCHLEMMER, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 89.

3. Procesos hacia la primeridad del espacio

El círculo no es el único medio espacial para expresar la primeridad. Me propongo buscar en el arte contemporáneo otros sistemas y procesos que llevan a pensar en la primeridad del espacio.

Igual que no podemos conocer la eternidad sino de manera efímera en el instante presente, tampoco podemos conocer el infinito sino “en la palma de la mano”, es decir en un espacio limitado. Los **límites** parecen necesarios para llegar a pensar en la cualidad total, sin límites ni partes, del espacio, mediante ciertas acciones :

- **acciones sobre los límites** para desbordarlos, borrarlos, desplazarlos, transgredirlos.
- **acciones dentro de un espacio limitado.**

Hoy tenemos que limitarnos (en el tiempo). Por lo tanto no hablaremos de las acciones sobre los límites, sino sólo de las **acciones dentro de un espacio limitado.**

Comentaremos con ejemplos las siguientes maneras de ocupar un espacio limitado, que pueden llevar a experimentar la cualidad espacial o la primeridad del espacio :

- 1) Quedarse en un espacio limitado. (Esa es la primera condición. Luego, hay acciones para intensificar el espacio limitado...).
- 2) Repetir una acción en un espacio limitado.
- 3) Rellenar completamente un espacio limitado.
- 4) Vaciar completamente un espacio limitado.
- 5) Construir un espacio (más) limitado y meterse dentro.

- 6) Desconectar un espacio limitado. (Veremos algunos medios para liberar el espacio limitado de sus coordenadas referenciales y abrirlo por lo tanto a la primeridad).

3.1. Quedarse en un espacio limitado:

Novecento en su nave (A. BARICCO, 1994)

En su novela titulada “Novecento”, Alessandro Baricco habla de la necesidad de ocupar un espacio limitado. Cuenta la historia de Novecento, un pianista genial, que nació en una nave, allí fue abandonado, y nunca salió de dicha nave.

Sin embargo, después de 32 años transcurridos en el mar, decidió por fin bajar a la tierra... para ir a ver el mar. De hecho, estando en medio del espacio ilimitado del mar, no podía alcanzarlo con la vista, no podía verlo. Un espacio ilimitado no se puede asir como espacio.

Novecento, pues, estaba bajando la pasarela, pero en el tercer peldaño, volvió a subir enseguida, porque el mundo que percibió más allá de la nave le pareció demasiado extenso, ilimitado, sin nada que ver con los límites humanos. Su nave, en cambio, es limitada. Su piano también es limitado : consta de 88 teclas, pero a partir de ese número limitado de teclas, Novecento puede tocar música infinita. En el **espacio limitado** de su **nave** y de su **piano**, Novecento puede desarrollar su vida y su arte.

3.2. Repetir una acción en un espacio limitado:

Una puerta abierta sobre el cosmos

(M. ABRAMOVIC)

La repetición sistemática de una acción en un espacio limitado puede ser una manera de intensificar dicho espacio.

En una entrevista en Internet⁴, Marina Abramovic comenta:

En mis talleres, pido a mis alumnos que abran y cierren una puerta sin que eso sea para abrir a alguien ni para entrar o salir. Si hagan eso – abrir y cerrar la puerta – por tres horas, dicha puerta deja de ser una puerta y se vuelve una abertura sobre el cosmos todo entero.

En ese ejemplo de ejercicio, la repetición sistemática de una acción limitada en un espacio limitado **abre la mente al espacio infinito**.

3.3. Rellenar completamente un espacio limitado

3.3.1. *La tumba de los luchadores* (R. MAGRITTE, 1960)

Magritte representa una rosa que ocupa todo el espacio de una habitación. Y a propósito, Magritte escribe esta nota en su diario:

Es fácil decir: una rosa en el jardín; no es fácil decir: una rosa en el universo.⁵

4. Entrevista en francés por Lisa Paul Streitfeld en el sitio Internet ESSE: esse.ca/fr/article/51/Streitfeld.

5. R. MAGRITTE, *Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 436.

De hecho, es normal, habitual decir “una rosa en el jardín”, mientras que no es fácil concebir una rosa en el espacio ilimitado del universo.



Magritte, *Le tombeau des lutteurs* (La tumba de los luchadores), 1960

Pero pintar una rosa que ocupa **todo el espacio limitado** de una habitación es una manera de hacer visible el pensamiento de “una rosa en el universo”, esto es, una rosa total.

3.3.2. El azul de Yves KLEIN

Toda la actividad artística de Yves Klein (1928-1962) consistió en una progresión sistemática para tratar de apropiarse y manifestar la energía cósmica, que llamaba lo “Inmaterial”. La primera etapa en su investigación fue el cuadro monocromo.

En una exposición en París (1957), presentó 11 cuadros monocromos del mismo color azul y del mismo tamaño (78 cm x 56 cm). Cada cuadro es un espacio limitado, pero **totalmente** ocupado por el color, sin nada más (no hay fecha ni firma), sólo está presente el color. Los cuadros no son enmarcados, así que el color no es limitado por un marco, sino que se desborda hasta los lados del cuadro, que son pintados igualmente. Por lo tanto, a partir del

espacio limitado del cuadro, el color se impone sin límites. Como los 11 cuadros de la exposición son iguales, ninguno de ellos se distingue, y lo que se percibe en la sala es la presencia del azul que ocupa **todo el espacio**.

Yves Klein pintó unos doscientos cuadros monocromos azules... para intentar alcanzar, por la saturación de la **materia** azul, el límite más allá del cual ya no hay materia, sino la **cualidad** pura, ya no materializada, o lo “Inmaterial”.

El cuadro monocromo es, pues, un **espacio limitado completamente relleno**, que abre el **pensamiento al infinito**.



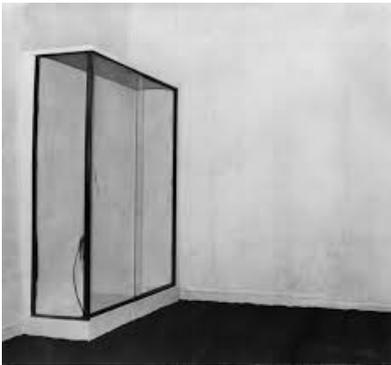
3.4. Vaciar completamente un espacio limitado:

El vacío de Yves KLEIN

En París en 1958, Yves Klein realiza la exposición del *Vacío*, que consiste en presentar la sala de la galería completamente vacía, después de pintar sus paredes de blanco. El visitante puede entrar e impregnarse de la “sensibilidad pictórica inmaterial” (según dice el artista). El público ya está condicionado, está al tanto del pensamiento de Yves Klein, y por lo tanto es capaz de percibir el azul como último velo material antes de lo inmaterial. Después del azul, sólo queda el vacío.

Esta vez, el azul se encuentra fuera de la sala. Por ejemplo, las tarjetas de invitación a la exposición llevan un sello azul; las ventanas de la galería, del lado de la calle, están pintadas de azul (pero de blanco del lado interior); la puerta de entrada lleva un tapiz azul; antes de entrar en la sala, la noche de la inauguración, los visitantes reciben una bebida azul (que les hará orinar azul). El artista resume como sigue la relación entre el azul y el vacío:

Así, el azul estará por fuera, al exterior, en la calle; y dentro, será la inmaterialización del azul, el espacio del color que no se ve, sino en el que uno se impregna.⁶



Por cierto, no basta con presentar un espacio vacío para hacer pensar en la cualidad infinita del espacio. La experiencia del vacío que propone Yves Klein viene preparada y sostenida por el conjunto de su obra.

6. Y. KLEIN, en *Catalogue "Yves Klein"*, Paris, Centre G. Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1983, p.186.

Yves Klein se presenta como el **Monocromo**, y también como el **pintor del espacio**. Se hizo sacar la foto mientras realizaba un salto desde un segundo piso. ¡Hay que decir que era campeón de judo!



YVES KLEIN PRESENTA:
EL DOMINGO 27 DE NOVIEMBRE
1960

NÚMERO ÚNICO

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

DIARIO I6
FESTIVAL DE ARTE DE VANGUARDIA
El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta con el patrocinio del Gobierno de España una exposición que reúne de la exposición Yves Klein del 24 de junio al 10 de agosto de 1960.

SESIÓN DE O 24 HORAS

La revolución azul continúa

Domingo
27 DE NOVIEMBRE

El periódico de un sólo día

0,35 NF (35 fr) Número 27 de 1960, 144 p. 10.000 ejemplares

¡UN HOMBRE EN EL ESPACIO!

TEATRO DEL VACÍO

ACTUALIDAD

¡El pintor del espacio se lanza al vacío!

Sensibilidad pura

EL ESPACIO (EL MISMO)

PROLOGO LA PAJETA 2

Esa foto se encuentra en un periódico que Yves Klein publicó en París el domingo 27 de noviembre 1960: un número único que se presentaba en el habitual periódico francés "Dimanche" (Domingo). En ese documento, Yves Klein comenta sus varios proyectos, por ejemplo sobre el teatro del vacío, así como su performance del salto al espacio. ⁷

7. El periódico de Yves Klein ha sido traducido al español, reproducido y distribuido por el Museo Reina Sofía en Madrid en la ocasión de la exposición Yves Klein en 1995.

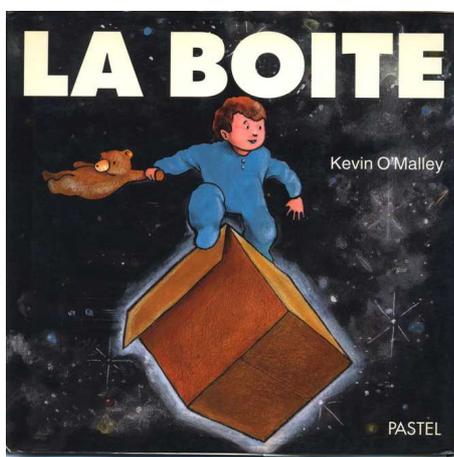
3.5. Construir un espacio (más) limitado y meterse dentro

Otro tipo de acción para alcanzar la primeridad del espacio consiste en construir una cabaña para meterse dentro. Recordemos un juego de niños:

(...) el de construir una casita y meterse dentro. No importa si es debajo de una mesa o encima de un árbol, el juego consiste en utilizar los materiales más a mano para acorralar un espacio y tomar posesión de él. (Es) un lugar dentro del cual nuestro yo niña o niño se inserta con la ilusión de estar en una dimensión diferente.⁸

La **cabaña** es un espacio **reducido** que permite al niño vivir una experiencia espacial **intensa**, tal como la que cuenta el álbum que veremos a continuación.

3.5.1. *La caja*, de K. O'MALLEY ⁹



Se trata de un relato en imágenes sin palabras que, en mi opinión, es capaz de provocar en niños muy pequeños una experiencia artística. Considero que es arte para niños.

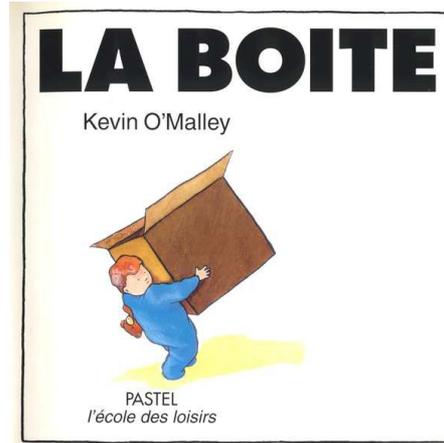
8. C. González García, "La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo", in *Res Mobilis*, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, Vol. 2, nº 2, 2013.

9. K. O'Malley, *The Box*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1993.

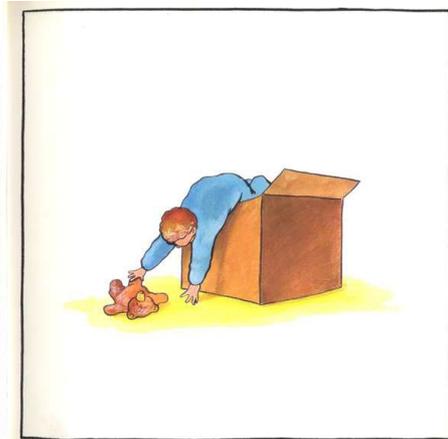
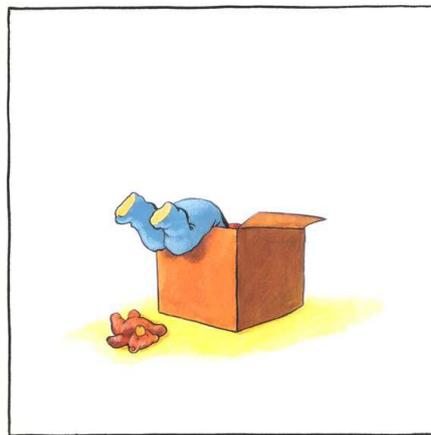
Abramos el álbum ...

Al principio del relato, llega un niño cargando una caja tan alta como él.

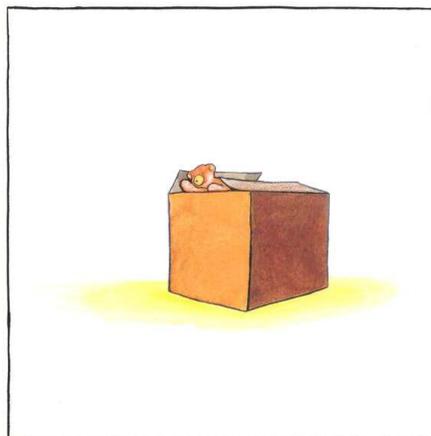
Lleva también su oso de peluche.



El niño se mete en la caja, pero vuelve a salir para recoger al oso que había olvidado.



Cierra la caja, la que de repente despegua como un cohete espacial.



El niño y el oso viajan en el espacio cósmico.



En el viaje, el niño y el oso caen fuera del cohete. Entonces la caja se transforma en un paracaídas, luego en un barco en el mar.

El niño intenta rescatar a su peluche, pero no lo consigue. Navegando en su caja-barco, llega a un lugar habitado y va buscando al oso. Por fin, lo ve, encarcelado por un pirata.

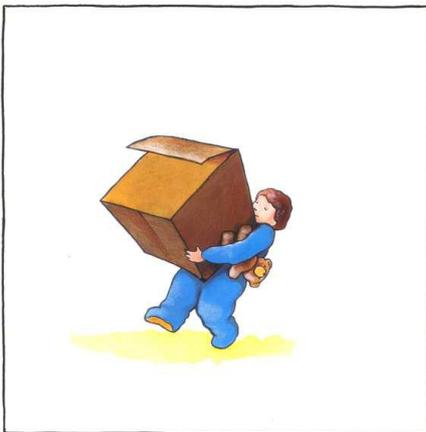
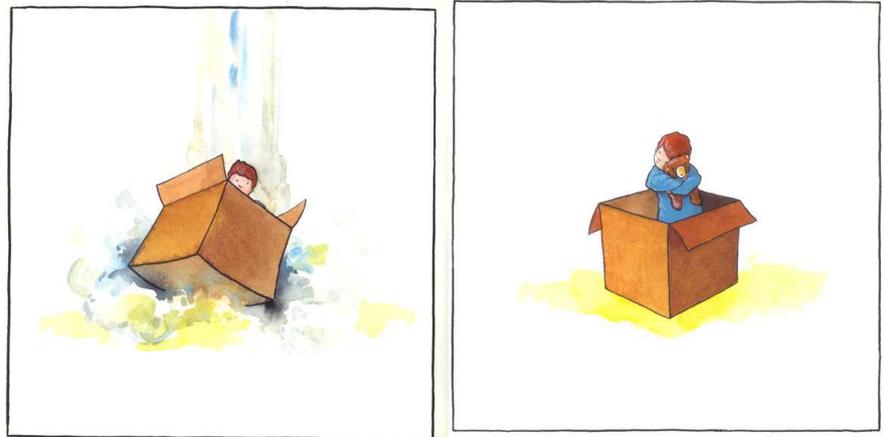
Se sirve de su caja como medio de camuflaje para ir a recoger a su oso. Escapan del pirata.



La caja
descuelga,
siendo otra vez
un cohete.



El niño vuelve
al mundo real,
sale de su caja
y se va
cargándola.



Ese relato nos enseña que una cabaña,
un espacio **reducido** tal como una
caja, permite vivir una aventura
mental que abarca un espacio
infinito.

Ahora veremos algunos ejemplos de artistas que, al igual que los niños, construyen cabañas para vivir en ellas o para ofrecer al público una experiencia de cualidad espacial.

3.5.2. El cuarto destruido de Gerardo VALVERDE

Gerardo Valverde hizo un performance muy fuerte que consistió en destruir su cuarto y vivir dos meses en los escombros.



Luego **construyo una cabaña** adentro del cuarto con esos escombros y vivió en la cabaña por unos tres meses, antes de reacomodar en la medida de lo posible su cuarto.



Su cabaña se basa en la figura del puerco espín, un animal que se protege bajo su caparazón.

Se puede ver el video de la destrucción del cuarto en el sitio Internet del artista.¹⁰

10. <http://gerardovd.wordpress.com/>

3.5.3. Las cabañas de Richard GREAVES

Ese artista autodidacta de Québec construye cabañas que parecen a punto de derrumbarse. Compró un largo terreno en medio de los bosques y construyó allí unas 20 cabañas, hechas a partir de graneros abandonados. Desmonta pedazo por pedazo esos graneros, se lleva los pedazos a su terreno y los reconstruye a su modo, sin medidas, sin ángulos rectos y de una manera asimétrica.



3.5.4. El jardín de invierno de Jean DUBUFFET (1968-1970)

El *jardín de invierno* es un espacio bastante amplio (5,50 m x 4,80 m x 9,60 m), hecho de poliuretano, alumbrado sólo por una abertura en el techo y la puerta cuando está entreabierta.



Se sitúa dentro del Museo del Centro Pompidou en París. Es una especie de cueva en donde los visitantes entran.



Nada más entrar, se encuentran envueltos por el espacio que aparece todo en **continuidad**. De hecho, no hay distinción clara entre el suelo, las paredes y el techo, sino que hay desniveles y

montículos irregulares por todas partes. Y en todas partes corre el grafismo sinuoso, serpenteo, característico de Dubuffet en su ciclo llamado del *Hourloupe*.¹¹

Ese **entorno inestable** hace perder al visitante sus referencias espaciales (esto es, de la *segundidad*) y por lo tanto le propone al visitante experimentar la cualidad del espacio (esto es, en *primeridad*). Dicho de otra forma, el *Jardín de invierno* es un espacio propicio a la meditación, un espacio que abre el **pensamiento hacia el infinito**.

11. La palabra "Hourloupe" proviene de "hurler" (aullar) y "loup" (lobo).

3.5.5. Los *Dragones* de Marina Abramovic

Con sus *Dragones*, Marina Abramovic ofrece también al público un espacio para relajarse, recargarse de energía y meditar. La obra lleva como título: *Vaciar su barco, entrar en la corriente*. Se trata, pues, de despojarse de lo superfluo (vaciar su barco) y dejarse llevar por el flujo energético (entrar en la corriente).

La instalación consta de **tres nichos** en donde los visitantes pueden acomodarse (sólo tres personas a la vez pueden entrar en la sala). Esos nichos son llamados “Dragones”. Hay un Dragón blanco, de pié; un Dragón rojo, sentado; y un Dragón verde, acostado.



París, Centre Pompidou, 1989

Marina Abramovic realizó esa instalación después de la larga caminata de 90 días que hizo en la Gran Muralla de China, la que representa a un Dragón en la mitología china. Caminando ella se dio cuenta de la energía que le proporcionaba el tipo de piedra del camino. Para comunicar dicha energía al público, construyó esos nichos de cobre, cuarzo y obsidiana. Los llama también “objetos transitorios”, porque sus materiales dejan pasar la energía.

Nota: entre paréntesis, una aclaración

No todos los espacios reducidos (nichos, cabañas, cajas) construidos por los artistas llevan a sentir la cualidad espacial como primeridad, esto es un espacio para meditar, perder las referencias y dejarse llevar por el flujo energético hacia el pensamiento del infinito, sino que el objetivo de quedarse en un espacio limitado puede ser muy distinto.

Por ejemplo, cuando **Álvaro Villalobos** se encierra en una caja negra de madera, en silencio y ayuno durante 40 horas, su objetivo no es el de experimentar la cualidad espacial, sino que quiere llamar la atención sobre los indigentes, los sintechos.



Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, 2009

Sin embargo, Álvaro comenta que el ayuno tiene consecuencias sobre la mente, y su performance, además de llamar la atención sobre una situación social, es también una experiencia de purificación.

Otro ejemplo de utilización de un espacio reducido con un objetivo social : una instalación de **Santiago Sierra**, con un título largo: *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Berlín, Kunst Werke, 2000). Seis trabajadores solicitantes de asilo se portaron voluntarios, en cambio de un pago, para permanecer cuatro horas diarias, por seis semanas, encerrados en unas cajas de cartón.



Los visitantes no podían ver a esos trabajadores escondidos en las cajas. Esa presencia invisible y silenciosa llamaba la atención sobre la impotencia de los exiliados y ponía de realce lo absurdo de la economía capitalista.



Volvamos al tema que nos ocupa hoy, esto es las acciones dentro de un espacio limitado que llevan a sentir la **cualidad espacial** como **primeridad**. El último tipo de acción que vamos a considerar consiste en desconectar un espacio limitado.

3.6. Desconectar un espacio limitado

Veamos algunos medios utilizados por los artistas para liberar un espacio limitado de sus coordenadas referenciales (esto es, de la *segundidad*) y abrirlo a la cualidad espacial (de la *primeridad*).

3.6.1. Los Penetrables de Jesús Rafael SOTO

Soto es un artista venezolano que vivió en París (1923-2005). Realizó sus *Penetrables* en los años 1960.

Los *Penetrables* son instalaciones formadas por miles de hilos de nailon que penden del techo hasta el suelo, creando una selva imaginaria que cada uno recorre a su antojo.



En ese entorno, el visitante percibe con todo el cuerpo la vibración de los hilos y pierde su sentido de la orientación.

El artista escribe en 1969:

(El visitante) está dentro de la plenitud, y es esta plenitud la que quiero que la gente sienta con mis obras envolventes.¹²

3.6.2. *Blue, red and yellow*, de Ann Veronica JANSSENS (2001 - 2002)

Ann Veronica Janssens es una artista belga, que realiza instalaciones, que son espacios totalmente llenos con una neblina de color en donde el visitante se mueve. La instalación *Blue, red and yellow* fue presentada primero en Berlín en el 2001, luego en Bruselas en el 2002, en la terraza del CIVA (Centro Internacional de Arquitectura, Ciudad y Paisaje).

Desde el **exterior**, el visitante percibe un espacio limitado (9 x 4,5 x 3,5 m), un pabellón de metal con las paredes recubiertas de película translúcida de colores (azul, rojo, amarillo y una pared transparente). El techo está recubierto también de una película, una mitad azul y otra mitad roja.



12. SOTO, citado en un comunicado de prensa por J.-P. Ameline en la ocasión de la exposición *Soto*, Centro Pompidou, 2013.



En el **interior**, hay una bruma o neblina densa cuyo color cambia en función de la posición del visitante respecto a las paredes : uno de los tres colores básicos cerca de una pared y una mezcla

de esos colores en el centro. Esa neblina produce efectos opuestos : parece abolir los obstáculos, la materialidad, las resistencias concretas a un contexto dado, y al mismo tiempo, transmitir una materialidad y una tactilidad de la luz. La artista comenta que lo que le interesa es :

(...) la pérdida de materialidad autoritaria, y el intento de escapar de la tiranía de los objetos. (JANSSENS)

En términos de Peirce, entendemos que se trata de escapar de la *segundidad*, para entrar en la plenitud de la cualidad de color, esto es en la *primeridad*... pero una *primeridad* que casi se materializa, casi pasa a la *segundidad*.

Eso me parece un proceso inverso del de Yves Klein con sus monocromos. De hecho, **Yves Klein** parte de la **materia**, la pintura azul, para alcanzar, por la saturación de dicha materia, lo inmaterial, esto es la **cualidad** pura. Al contrario, **Ann Veronica Janssens** parte de la **cualidad** pura sin materialidad, la luz, para alcanzar, por la densificación de dicha cualidad, un efecto de **materialización** de la luz.

Ahora bien, ¿qué pasa con el visitante en la instalación? Se mueve en un baño de luz, a tientas. Está deslumbrado. La luz ya no ilumina nada, ya no aparece límite alguno. Todas las referencias han desaparecido. Por su título, la instalación se refiere a la obra de Barnett Newman, *Who is afraid of Red, Yellow and Blue*. De hecho, puesto que todas las referencias han desaparecido en la neblina, el visitante tiene que andar con cuidado y hacer frente a cierta **angustia**. Puede tener algo de miedo, pero también puede experimentar una **serenidad** profunda. La artista escribe:

Estamos devueltos a la superficie de nuestros ojos, a una especie de amnesia, a un espacio interior que nos abre perspectivas increíbles.
(JANSSENS)

Con razón, me parece, un periodista de Bruselas (Claude Lorent) puso como título a su artículo de prensa para presentar la exposición de Ann Veronica Janssens:

La experiencia física del “ninguna parte” mágico.

Tanto los *Penetrables* de Soto como las instalaciones luminosas de Ann Veronica Janssens ofrecen al visitante una **experiencia física y emocional inmediata**, con una **pérdida de referencias** que parece “mágica”, como decía el periodista.

Para terminar, tomaré un ejemplo de espacio desconectado cuya magia no aparece de inmediato, sino que se revela poco a poco, con tal de que el visitante siga el modo de empleo de la instalación. El efecto es más **cognitivo** que físico, y la pérdida de referencias es **progresiva**. Se trata de una instalación de Humberto Chávez Mayol, bajo el título *Fantasma* (2000).

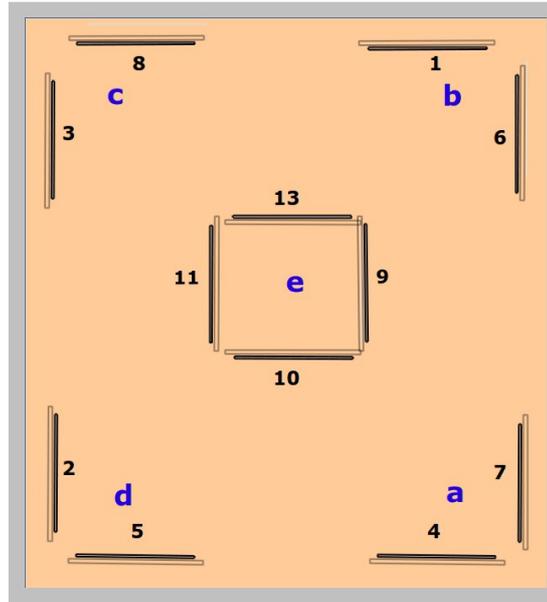
3.6.3. *Fantasma*, de Humberto CHÁVEZ MAYOL (2000)

Ya hablé muchas veces de *Fantasma*, porque constituye para mí un ejemplo perfecto del proceso de producción y recepción de una obra de arte, tal como lo describo en el modelo que he elaborado a la luz del pensamiento de Peirce. Hoy, ya no tenemos mucho tiempo para comentar esa instalación, pero se puede leer mi análisis detallada en mi sitio de Internet.¹³ Trataré de presentarla, pues, lo más brevemente posible.

Lo interesante para mi plática actual es que, en esa instalación, Chávez utiliza dos sistemas para liberar el espacio de sus coordenadas referenciales (de la *segundidad*), y abrirlo, por lo tanto, a la *primeridad*. Esos sistemas son: la **fragmentación** y los **espejos**.

La instalación se compone de 12 fotografías que son unas tomas, desde ángulos diferentes, del interior de un mismo cuarto, una residencia de artista. Las fotos están colgadas de 12 tablas, colocadas como se ve en el plano.

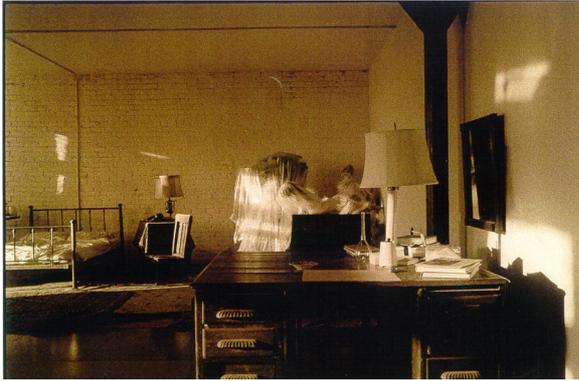
13. «*Fantasma*, de Humberto Chávez Mayol. Una obra que reflexiona sobre su propio estatuto»



- **La fragmentación**

Chávez comenta que siguió el modelo del juego de Go. Es decir que, como un jugador al principio de la partida, el fotógrafo se colocó sucesivamente en los cuatro ángulos del cuarto y, de cada una de las posiciones, fotografió, con el mismo objetivo, los dos ángulos que le estaban enfrente, así como una parte de las paredes adyacentes. De ese proceso resulta una fragmentación del espacio fotografiado. Las ocho fotos son segmentaciones arbitrarias del cuarto. No muestran ningún enfoque en un objeto en particular, ninguna composición de imagen. El cuarto está fragmentado mecánicamente, está pues sistemáticamente descuadrado. De esta manera, los puntos de referencia se pierden y el espacio se vuelve extraño; está desconectado.

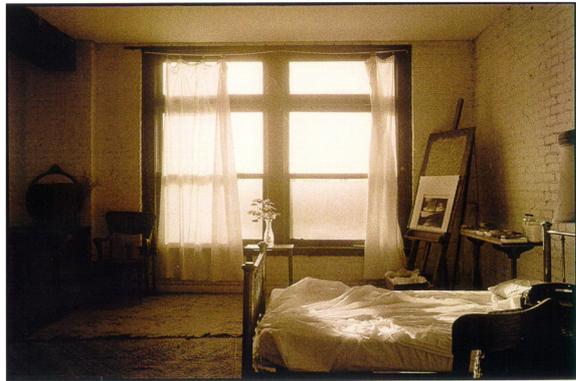
1



2



3



4



5



6



7



8



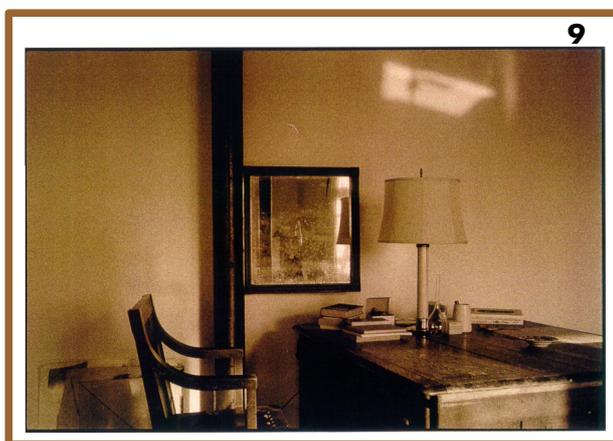
- **Los espejos**

El cuarto fotografiado contiene tres espejos, colocados a la mitad de tres paredes: un espejo redondo; otro, cuadrado; y el tercero, ovalado. Esos espejos no llaman la atención en las 8 fotos del perímetro.

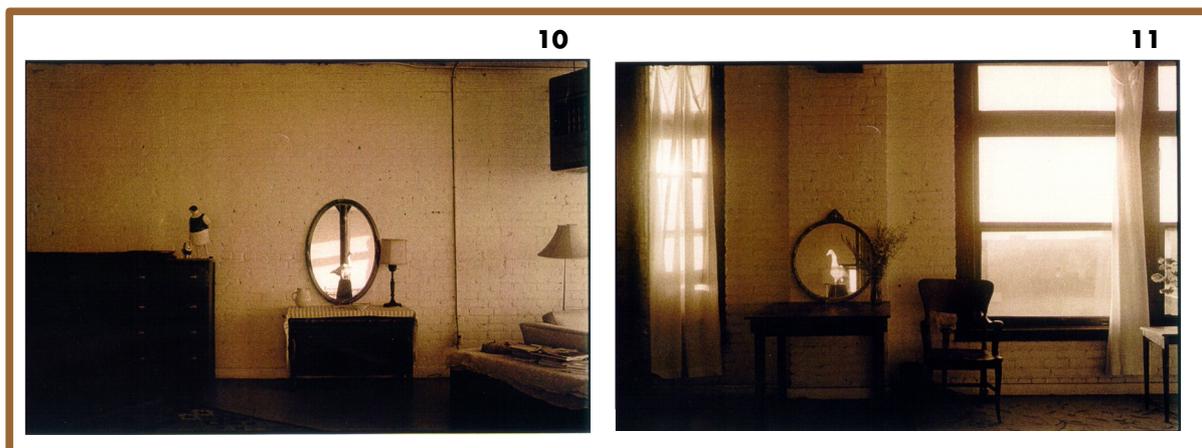
Pero, después del perímetro, el fotógrafo quiere ver y revelar el centro. Como el centro del cuarto está vacío, fotografiarlo directamente correspondería a tomar otras fotos del perímetro. Sin embargo, ya que el centro está rodeado de espejos, colocándose en el centro, se puede fotografiar los espejos, para ver ... el centro. ¡Entonces entra en juego la magia de los espejos!

Estos espejos, en los que el fotógrafo no aparece (no se trata de auto-retratos), captan lo que el fotógrafo puede ver en los espejos a partir del centro. Así, pues, captan la mirada del fotógrafo, « la mirada que se mira », y esta mirada toma la forma de un **ganso**.

En efecto, los tres espejos son el lugar de aparición de un ganso, que se acerca y se hace cada vez más nítido de un espejo a otro: se adivina apenas en el espejo cuadrado (foto 9).



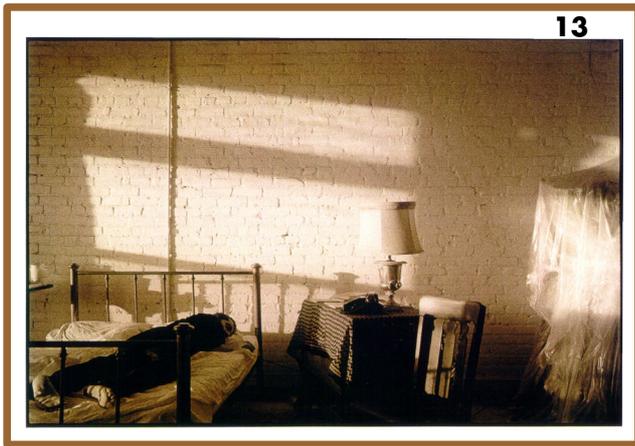
El ganso aparece más claro en el espejo ovalado (foto 10), y aún más en el espejo redondo (foto 11).



El ganso es tomado por la trampa de los espejos. No se trata del reflejo de un ganso que se encontraría por otro lado en el cuarto, ya que hemos visto, por las fotos del perímetro, que él no estaba allí. El centro está vacío. El ganso en el espejo no es de ninguna manera el índice de un ganso real, sino un **icono: no existe en otra forma que no sea imagen.**

Los espejos permiten « ver lo que, sin ellos, no sería visible para nada ».¹⁴ Permiten acercarse a lo inaccesible, que es, en mi interpretación, el icono puro, la primeridad que nunca se podrá materializar completamente. De hecho, después de la foto 11, no hay una foto 12 en la que podríamos ver aún más de cerca al ganso, sino que pasamos directamente a la foto 13, la que nos enseña un hombre desplomado en la cama. Debe de ser el artista, agobiado por su intento de acercarse demasiado al icono puro. Es que el contacto directo con la primeridad es peligroso para la salud física y mental.

14. Formulación de BUREN, en el Catálogo, *À travers le miroir*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2000, p. 326.



El hombre en la cama, por cierto, estuvo sólo a un paso de percibir el **icono puro** ... Sin embargo, el fotógrafo no puede mostrar el icono puro sino virtualmente por la **ausencia** del número 12 en

la instalación. De hecho, la última foto lleva el número 13, y no hay número 12. El icono puro permanece irrepresentable. La primeridad es del orden de lo posible, por tanto imposiblemente actualizable. La imagen número 12 faltante, no materializada, resulta la más importante de la instalación: es la imagen a la cual las primeras once conducen, y que la última, el número 13, interpreta al mostrar el efecto que esa imagen ausente produce.

Para vivir la experiencia propuesta por la instalación, el **visitante** tiene que recorrerla siguiendo las instrucciones de uso. En la inauguración de la instalación en Mulhouse (Francia, 2001), pude observar la actitud de los visitantes que contemplaban las fotos en sí mismas como objetos estéticos: “¡Qué bonitas fotos!”, decían. En verdad, no es por las bonitas fotos que *Fantasma* es una obra de arte, sino por el proceso interpretativo que la instalación puede desencadenar debido a la organización de esas fotos en el espacio.

El recorrido del visitante empieza por el perímetro del cuarto. El visitante está invitado a posicionarse sucesivamente en los sitios (a, b, c, d) marcados en el suelo, para mirar, desde cada uno de los sitios, las dos fotos que fueron tomadas por el fotógrafo desde el sitio

correspondiente en el cuarto real. Colocado en a, el espectador ve las fotos 1 y 2; después, ubicado en b, ve las fotos 3 y 4, y así sucesivamente hasta la foto 8 (ver el plano).

Al pasar por los cuatro sitios, el visitante da la vuelta al cuarto, pero nunca tiene una vista general del cuarto, a causa de las tablas que encierran el centro. Aún si las fotos 2 y 3, que representan las dos partes contiguas de un mismo muro, son vistas sucesivamente, ellas no pueden ser vistas juntas, y su visión está separada en el tiempo por el desplazamiento que el espectador debe efectuar del punto «a» al punto «b». Pasa lo mismo con las demás fotos del perímetro.

Además, al avanzar de un sitio a otro, el visitante no mira únicamente delante de sí, sino que, en cada sitio, después de mirar la foto del muro hacia el cual se va a desplazar enseguida, debe volverse para ver la foto que se encuentra sobre el muro de donde viene. Es como si el visitante hiciera cada vez dos pasos adelante (uno por el cuerpo y otro por la mirada) y un paso para atrás (por la mirada). Para el visitante, este dispositivo transforma el cuarto en una especie de **laberinto**, en el que cada retorno contribuye a la **pérdida de las referencias**.

Después de ver la foto 8 a partir de la posición « d » marcada en el suelo, el visitante busca la foto 9. Aquí, su recorrido difiere de aquél del fotógrafo, ya que la posición « e », a partir de la cual las últimas cuatro fotos fueron tomadas, es inaccesible para el visitante. En efecto, el punto « e », que se encuentra en el centro del cuarto, está encerrado por las cuatro tablas que soportan las últimas fotos. Para mirar esas fotos, el visitante debe volverse hacia el centro. Pasando

de una a otra, del número 9 al número 13, da otra vez la vuelta al cuarto, pero en el sentido opuesto de su primer recorrido. Rodea el centro oculto.

De la foto 9 a la foto 11, el visitante presencia la aparición progresiva del ganso en los tres espejos, y espera, pues, que la revelación icónica siga con la foto siguiente: que el ganso se haga aún más cercano ... Pero, sorpresa, no hay foto con el número 12, que sería la foto de la aparición total.

Esta **imagen 12 ausente** desencadena en el visitante el **pensamiento icónico**, es decir, el pensamiento de la cualidad total, el icono puro, la primeridad.

4. Conclusión

Para expresar la primeridad del espacio en una obra, se puede utilizar un sistema de oposición entre dos tipos de espacios (como en la película de Wenders), o entre las formas geométricas (como en el Bauhaus). En ambos sistemas, el **círculo** se encuentra valorizado. Sin embargo, hay el riesgo de caer en la mecánica vacía (como decía Schlemmer).

La forma del círculo no es el único medio espacial para expresar la primeridad. Cualquier espacio conviene, con tal de ser **limitado**, y todo depende de la manera de ocuparlo. Hemos considerado algunos procesos utilizados por los artistas para intensificar un espacio limitado, liberarlo de sus referencias (esto es, de la *segundidad*) y abrirlo al pensamiento del **infinito** (esto es, la *primeridad*).