



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL ESPACIO PICTÓRICO  
Análisis sobre la representación del espacio emotivo en la pintura

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
LUIS ANTONIO LUVIANO FLORES

**DIRECTOR DE TESIS**  
Dr. JULIO CHÁVEZ GUERRERO  
(ENAP)

**SINODALES**  
Dr. FERNANDO ZAMORA ÀGUILA  
(ENAP)  
Mtro. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA  
(ENAP)  
Mtro. JAVIER FERMÍN RUILOBA AUSIN  
(ENAP)  
Mtro. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ  
(ENAP)

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedico la presente a las personas que convivieron  
conmigo en el transcurso de realización de este trabajo  
Tal pareciera que tales vínculos están inscritos en estas  
hojas*

## INDICE

INTRODUCCIÓN	05
--------------	----

### **CAPÍTULO PRIMERO ACERCA DEL ESPACIO**

<b>Acercamiento al espacio</b>	13
<b>Idea, experiencia y emotividad</b>	15
<b>Espacio matemático</b>	20
<b>Espacio vivencial</b>	22
<b>Espacialidad humana</b>	24
<b>El concepto de espacio y su etimología</b>	26
<b>Espacio en las artes plásticas</b>	30
Espacio y lugar	33
Movimiento y recorrido espacial	36
<b>Consideraciones simbólicas del espacio emotivo</b>	37
Relación simbólica entre el espacio y el infinito	39
Relación simbólica entre el espacio y los puntos cardinales	45
Relación simbólica entre el espacio y el horizonte	46
Relación simbólica entre el espacio y la anchura y la estrechez	48
Relación simbólica entre el espacio y la casa	49
Relación simbólica entre el espacio sagrado y pagano	50
Simbolismo del espacio hodológico	52
Relación simbólica entre el espacio diurno y nocturno	55
Simbolismo del espacio crepuscular	56
Simbolismo del bosque	58
El efecto sensorial del color en el espacio	59
Simbolismo del espacio en los interiores.	60

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### **ACERCA DE LOS PROBLEMAS DE LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL**

<b>Primeras manifestaciones de representación del espacio</b>	66
<b>La perspectiva</b>	72
<b>Problemas de la representación espacial del siglo XX</b>	79
Formas de representación espacial	80
Proyección ortogonal en alzado y planta	81
La perspectiva oblicua	83
La perspectiva axonométrica	86
La perspectiva ambivalente	88
Perspectivas con varios puntos de vista	90
Representación espacial mediante sistemas distintos	90
Elementos extra-lineales que alteran el espacio en representación	93
Gradientes de luz	93
Gradientes de sombras	95
Gradientes de color	96
La expresión del color	97

## CAPÍTULO TERCERO

### EL ESPACIO PICTÓRICO

<b>Conflictos en la concepción del espacio en la pintura</b>	102
Relación del espacio pictórico con el problema de <i>mimesis</i> del objeto	105
Relación del espacio pictórico con el problema de representar lo que se ve	109
Relación del espacio pictórico con el problema de materia y sentimiento	110
Relación del espacio pictórico con la conceptualización del espacio constructivista	112
Relación entre espacio pictórico con el Renacimiento y Vanguardias	116
Relación entre espacio pictórico con algunas manifestaciones vanguardistas	121
Impresionismo	122
Cubismo y futurismo	123
Síntesis y abstracción del mundo	126
El espacio expresionista	128
El surrealismo	131
Superrealismo y «trompe l'oeil»	132
La representación curvada del espacio	134
Alteraciones del trazado perspectivo	137
<b>La emotividad del espacio en la pintura</b>	139
Giorgio de Chirico	140
Giorgio de Chirico y el espacio pictórico	141
<b>Conclusiones</b>	152
<b>Fuentes de investigación</b>	164

## INTRODUCCIÓN

Parte del proceso creativo implica la posibilidad de volver a plantear un problema o asunto; es decir replantear. Reconociendo al espacio pictórico como un problema, se reconoce a su vez la posibilidad de replantearlo y realizar un análisis del *espacio pictórico* en el presente es el replanteamiento que será el sustento teórico de un proceso creativo posterior a este trabajo.

Aunque la estructura del presente tiene una apariencia fundamentalmente teórica no es el fin. El alcance se limita a presentar una serie de notas de manera más o menos organizada en las que se muestra cómo puede pensar un pintor.

Si consideramos que una parte fundamental del proceso creativo es aquella en que se inicia con una estructura de pensamiento, diremos que este trabajo se sustenta así mismo en el intento de contestar una simple pregunta: ¿Qué es el espacio en la pintura?

Si me permite el lector presentar dos notas que estructuraron el planteamiento o justificación de emprender esta investigación tal vez se entienda la inquietud de la cual partió este trabajo:

FORMA ANTE ESPACIO; Se ha dado el caso de que la representación de la forma ha cobrado mayor relevancia que la consideración del espacio. Ello nos lleva a pensar

que lo anterior ha sido porque vivencialmente somos forma, y que las formas son las que se han ocupado de nuestros problemas. En las formas reconocemos las cosas que nos sirven, nos atraen y que, inclusive, nos producen misterio. Sin embargo, aunque estemos sujetos constantemente a las formas, somos seres absolutamente espaciales; ya que, consientes o no del espacio, somos espacio desde nuestro propio cuerpo y a través del cuerpo nos desenvolvemos espacialmente en el mundo. Entonces pensemos que el espacio plástico no ha de ser simplemente el hueco o vacío que envuelve a una forma, sino aquel del que la forma depende. Si la pintura es emoción entonces el espacio es como el argumento de la emotividad. Espacio y forma están más estrechamente vinculados de lo que a simple vista parece.

EL PINTOR DEBE REFLEXIONAR SOBRE EL ESPACIO; En el proceso creativo orientado a la pintura es de suma importancia cuestionar y reflexionar sobre lo que resulta ser el *espacio pictórico*, ya que, cuando un artista dedicado a la pintura cuestiona las posibilidades de la pintura misma, está cuestionando intrínsecamente al espacio que de ella depende. Aquel artista que representó algo miméticamente; aquel que imaginó y representó *el mundo del más allá*; aquel que representó los objetos vistos, a la vez, desde diferentes ángulos; aquel que representó un mundo abstracto; aquel que representó las vibraciones de la luz del

mundo a través de teorías del color o a través del mundos metafísicos, etcétera; siempre ha respetado, alterado o transgredido las condiciones del *espacio pictórico*. Cabe mencionar que las manifestaciones que han hecho ruptura con la pintura en algún postulado han confrontado a las concepciones del espacio de la misma.

Es bien cierto que la concepción del espacio no es una constante, que cambia dependiendo del momento histórico y el cambio obedece a la manera en que el hombre concibe el mundo y la vida, es decir: *su* espacio. Más aún, es válido el intento de determinar las cualidades del espacio en la pintura.

\*\*\*

El primer punto que tratamos en el capítulo 1, es determinar la estructura general del espacio. Partimos de investigaciones anteriores que han determinado la posibilidad de analizar al espacio desde dos estructuras, idea y experiencia, más aún, para nuestro estudio necesitamos determinar una tercera, la emotividad del espacio, propuesta que se ligará con los capítulos subsecuentes.

En este primer punto se analiza si la experiencia primigenia del hombre aunada a la idea de espacio, son suficientes para comprenderlo. Nosotros veremos que para que un proceso de compresión sea más completo es fundamental la emotividad del espacio ya que en ésta

entran en juego los sentidos y la capacidad de ser sensible ante el mismo.

Para dar amplitud a esta estructura de *idea, experiencia y emotividad del espacio*, analizaremos *el espacio matemático, vivencialidad del espacio y espacialidad humana* correspondientemente.

La importancia de esta relación entre los estudios del espacio nos conducirá a comprender parte de la propuesta que consiste en diferenciar la mera experiencia, que también es de orden emotiva, con el espacio emotivo, que es una relación directa entre el hombre y *su* espacio propio: cuerpo, casa y espacio libre. Partiendo de estos principios de pertenencia encontraremos una relación entre el espacio construido por el hombre, ya que interviene en la emotividad espacial el apropiarse del espacio, de *su* intervención y *de la acción* propias en las artes.

Es importante analizar para estos principios de construcción del espacio las relaciones simbólicas más generales entre el hombre y su emotividad con el espacio, de esta manera comprenderemos que la relación hombre espacio no parte tan sólo de la idea y experiencia, sino además de *su* emotividad.

En el capítulo segundo se aborda la problemática de la representación espacial en el plano sustentada por el *recorrido visual*. Por recorrido visual entendemos una

experiencia sensible de nuestros sentidos que se asemeja al recorrido corpóreo que realizamos en la arquitectura o de cierta manera en la escultura.

En el desarrollo de este segundo capítulo tendremos pautas para comprender si es o no el espacio un símbolo de vida que puede, a su vez, construirse como un símbolo de creación en el arte de la pintura.

Para esto haremos un recorrido sobre las primeras manifestaciones de representación del espacio y podemos darnos cuenta que existe una relación indisoluble entre la experiencia y la creación de espacio, desde que el hombre proyectó en una piedra los objetos de sus deseos vitales. De la misma manera, aunado a la experiencia del espacio, veremos que el hombre se va dando una idea de lo que el espacio representa para él y en el paso de cada época la idea del espacio va transformándose y de alguna manera hay una consecuencia con la manera de representarlo.

Si pensamos en un breve recorrido sobre la construcción del espacio es inevitable detenerse en el estudio de la perspectiva renacentista. Veremos que ésta es un logro de comprensión espacial, que la resultante es tal como si se mirase un paisaje desde una ventana. Y a esto podemos comprender que la experiencia de la contemplación del espacio, a través de la ventana, se le implementa el logro de la sensación de profundidad con el uso de punto de fuga y diagonales. Esta experiencia

de la visión es lo que denominamos como *recorrido visual*, y que más adelante comprenderemos que forma parte de una posibilidad de *habitar* emotivamente un espacio.

Veremos que en la perspectiva se alcanza la cúspide en la relación de idea y experiencia del espacio, de alguna manera se pone en juego lo que la visión analiza en la sensación de fuga de los objetos. Con la visión y el análisis de la fuga podremos comprender que la idea y la experiencia alcanzan una cúspide misma que abre la posibilidad de la emotividad del espacio. Sin embargo debemos comprender que no necesariamente a mayor logro de profundidad se relaciona un mayor logro emotivo. El logro de una representación que es espacialmente emotiva queda en manos de la resolución del talento de cada artista.

Daremos un recorrido sobre las principales problemáticas de la representación espacial del siglo XX. En este recorrido es prudente dar un vistazo general a los más importantes sistemas perspectivos empleados tanto en las artes gráficas como en la pintura con el objetivo de comprobar que, cuando se requiere un resultado espacialmente emotivo, los recursos pueden utilizarse con este fin. Cuando la profundidad puede ser utilizada con fines emotivos, puede volverse un poderoso recurso retomado de diferentes sistemas de representación empleados en diferentes etapas de la historia del arte. Lo interesante es que los recursos son

muy similares aunque la concepción del espacio ha sufrido transformaciones.

Principalmente veremos: la proyección ortogonal en alzado y planta, La perspectiva oblicua y axonométrica, La perspectiva ambivalente y con varios puntos de vista, representación espacial mediante sistemas distintos, elementos extra-lineales que alteran el espacio en representación, gradientes de luz, de sombras, de color y la expresión del color en el espacio.

Todos estos elementos espaciales cuando se orientan a las expresiones emotivas del espacio pueden mantenerse como elementos esenciales disponibles en la creación de espacio en la pintura.

El objetivo primordial del tercer capítulo es analizar al espacio pictórico en su estructura general, por ende no será la tarea analizar varias etapas en el arte ni hacer un comparativo de las diferencias de cada estructura de pensamiento y representación del espacio. El objetivo fundamental se centra en analizar si existen particularidades propias del espacio pictórico.

Haremos un análisis del espacio pictórico relacionándolo con algunas problemáticas con las que generalmente tendemos a asimilarlo. Desde el problema de mimesis del objeto hasta el problema de materia y sentimiento, considerado la conceptualización del espacio constructivista, Asimismo veremos una relación

general entre espacio pictórico con algunas manifestaciones vanguardistas; Impresionismo, cubismo y futurismo, expresionismo, surrealismo, entre otras.

Veremos cómo en la pintura que surgió en las vanguardias, se intentó romper con la estructura tradicional de la representación del espacio. Sin embargo, aún en las vanguardias mismas, no se ha roto del todo con los logros de la perspectiva y la profundidad, de hecho se ha utilizado para fines emotivos.

Con el fin de ejemplificar los argumentos de lo visto retomaremos algunos escritos de Giorgio de Chirico para darnos cuenta de su particular relación entre su espacio vivencial con su espacio creado. Puntualizaremos en reconocer que *el espacio pictórico es emoción* pero debemos dar mayor amplitud a esa frase que pudiera en principio resultar ambigua. Giorgio de Chirico es un excelente ejemplo de cómo un artista puede dilucidar el espacio con su sensibilidad y ser punto de partida para el proceso creativo de su obra.

## EL ESPACIO PICTÓRICO

*Análisis sobre la representación del espacio emotivo en  
la pintura*

*EL futuro es espacio  
espacio color de tierra  
color de nube  
color de agua, de aire  
espacio negro para muchos sueños  
espacio blanco para toda la nieve  
para toda la música  
[...]*

*Pablo Neruda*

### CAPÍTULO PRIMERO

#### ACERCA DEL ESPACIO

##### **Acercamiento al espacio**

¿Podemos decir que el hombre comprende el espacio, que realmente sabe lo que es? Puede concebirse *a sí mismo* como *un punto* determinado *en* el espacio. Llama a algo *macrocosmos* y a algo *microcosmos* dependiendo de su propia escala humana. Se siente diminuto e impotente ante el universo estelar y un conquistador absoluto en un espacio que, a la vez ingenua y a la vez necesariamente llama *suyo*. Gigante ante *el mundo*

atómico aunque temeroso por lo que no puede ver y controlar como los microorganismos. Pero más que ser el espacio una escala dimensional, más que ser un área comparativa entre gigantes y pequeños, ¿Qué es el espacio donde el hombre habita? Aquel que cambia a cada instante; sea con la luz solar, con los cambios de color, con los olores y ruidos, con el calor o el frío. ¿Cómo podemos comprender lo que cambia y se transforma constantemente? Ya que el espacio no es el mismo en cada día por más que lo creamos una repetición idéntica. Lo necesitamos creer así, que se repite para no perdernos y sentimos que una pequeña parte nos pertenece. No nos queremos enterar de que somos nosotros los que pertenecemos a él. Difícil tema, éste del espacio. El del tiempo lo creemos inescrutable porque somos mortales, pero el del espacio, que está más apegado a nosotros; resulta raramente difícil de entender aunque sea parte de nuestra *extensión* de vida. Cambiamos, nos transformamos en una idea de tiempo; pero conjuntamente con una persistencia de espacio. Inevitablemente somos espaciales y dependemos del espacio. Así como nosotros el espacio se transforma.

Sólo podemos ostentar un *acercamiento* al espacio y generarnos una idea, diminuta y modesta, una especie de creencia de que podemos comprenderlo y el término *comprender* ha de ser asimilado en el presente desde esta inevitable postura.

El hombre siente el espacio. No hay duda. Sin embargo puede construir en él haciendo, hasta cierto punto, a un lado las consideraciones emocionales que el mismo espacio pudiera producirle. Es decir podemos construir en el espacio partiendo de principios matemáticamente concebidos pero resultará inevitable que nuestra intervención en el espacio nos genere algo apegado a nuestra sensibilidad.

La construcción de una mesa puede ser útil, siguiendo las leyes y necesidades de la ergonomía. Pero de ésta a aquella mesa prefiero una y ahí interviene mi gusto; ¿Cómo se verá *ahí* en lo que considero *mi espacio*? Nótese la relación indisoluble entre objeto y espacio y como de un objeto a otro puedo cambiar mi relación con el espacio.

Vacío ha de ser donde no está el objeto; su ausencia lo hace presente.

¿Y el que dibuja la mesa, el que la pinta; crea espacio?

### **Idea, experiencia y emotividad**

En el estudio de Javier Maderuelo<sup>1</sup> se plantea que se puede tener un acercamiento al espacio desde dos

---

<sup>1</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, 432 p.:il.

estructuras básicas. Podemos dar nombre de estructura a lo que soporta y que también tiene carácter espacial. Entonces diremos que, siguiendo el principio del autor, podemos tener un acercamiento al espacio apoyados entre dos principales columnas: *la idea y la experiencia*.

Entonces se puede tener dicho acercamiento al espacio poseyendo cierto conocimiento del mismo y cierta experiencia intuitiva, sin embargo, no es suficiente para comprenderlo ni para ser sensible a él. Maderuelo afirma que *la idea* de espacio es algo que también se va forjando con *la experiencia* que proporcionan los sentidos.<sup>2</sup> De lo anterior podemos discernir que en la comprensión del espacio no sólo entran en juego sus dos estructuras básicas: *idea y experiencia*, por ello propondremos una tercera que implica la experiencia sensible, y la llamaremos *la emotividad del espacio*.

Idea y experiencia de espacio estarán relacionadas entre sí, sin embargo siempre habrá una que se vea supeditada por la otra. Por ejemplo: tenemos *experiencia* espacial desde el movimiento de nuestro cuerpo y el alcance de nuestra vista. Existe una interacción entre el cuerpo con todo lo concreto que se encuentra a su alcance. En este caso existe una correspondencia entre la *experiencia* corpórea y cierta *idea* que generamos del espacio que nos rodea para entenderlo y lo denominamos espacio físico aunque la experiencia sea la predominante. Por el

---

<sup>2</sup> *Id.*, p. 12

contrario en el estudio de la Ciencia Física como tal pretende, además de estudiar al espacio en su posibilidad de interacción concreta, descubrir los imprecisos límites de un espacio que se supone ocupa un universo en continua expansión.<sup>3</sup> En este segundo ejemplo la experiencia se ve limitada ante la *idea*, ya que la primera se muestra imposibilitada en su interacción con el universo estelar. Un tercer ejemplo lo encontramos en las ciencias matemáticas que han creado su *idea* de espacio concentrada en lo infinito e isótropo que no considera indispensable la posibilidad de una *experiencia* vivencial y del mismo modo existen muchos casos pertenecientes a las ramas científicas en donde nos daríamos cuenta de que la *experiencia* queda limitada ante la *idea*.

Con lo anterior nos surge la duda, si la *experiencia* del espacio está siendo rebasada ante la *idea* en los campos del conocimiento científico; ¿dónde se insertaría la experiencia sensitiva, es decir, la *emotividad del espacio*, y en qué contexto serviría dicha inserción?

Podemos partir del principio de que todos los hombres poseemos una experiencia intuitiva y cierta idea innata del espacio, lo que nos permite movernos dentro de él utilizando nuestro propio cuerpo para desplazarnos<sup>4</sup>. Empero si además de éste desplazamiento aunamos la

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

*emotividad del espacio*, nos permitiríamos actuarlo, intervenirlo y experimentarlo emotivamente en un sentido inclusive estético. En tal caso podemos acercarnos a una posibilidad fenomenológica.

Merleau-Ponty, nos dice que la fenomenología estriba su esfuerzo en encontrar el contacto *ingenuo* del hombre con *el mundo*. Trata en uno de sus puntos la *experiencia* primigenia del hombre con el espacio: “la unidad y el verdadero sentido del espacio lo encontramos dentro de nosotros”.<sup>5</sup> La *idea* y *experiencia* son una unidad, sin embargo la fenomenología plantea a la primera, hasta cierto punto, supeditada por la segunda. Merleau-Ponty lo expresa cuando afirma:

*Yo no soy el resultado o la encrucijada de las múltiples casualidades que determinan mi cuerpo o mi «psiquismo»; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está constituido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar*

---

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, p. 8.

*rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda.*<sup>6</sup>

Démonos cuenta de que los principios de *idea* y *experiencia* quedan incompletos para la comprensión de una totalidad de espacio reconocida como *mundo*, donde se involucra lo sensitivo contenido en la vivencia. Hemos de pensar que la *experiencia primigenia* no implica necesariamente la *emotividad del espacio*. Sin embargo la *experiencia sensible* resulta ser más totalizadora cuando se involucran todos los sentidos. Con este principio llegamos a constatar que no debemos cuestionarnos si lo que percibimos es verdaderamente un *mundo*, sino que el *mundo* es lo que *experimentamos emotivamente* y por lo tanto percibimos:<sup>7</sup>

*El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que vivo, estoy abierto al mundo, me comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable.*<sup>8</sup>

La adquisición más importante de la fenomenología, lo reafirma Ponty: “es haber unido el subjetivismo y el objetivismo extremos en su noción *del mundo*”.<sup>9</sup> Esta

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Id.*, p. 19.

importante afirmación ha de servirnos para comprender que *idea, experiencia y emotividad del espacio* pueden conciliarse para entender la unidad como una comprensión del espacio y que esta unidad es imprescindible en el arte.

En esta relación entre las tres estructuras: *idea, experiencia y emotividad del espacio* Otto Friedrich Bollnow, arquitecto y filósofo alemán, en su libro *Mensch und Raum*<sup>10</sup> (hombre y espacio) atiende detalladamente la relación humana con el espacio. Divide su estudio del espacio en tres principales planteamientos que son: *espacio matemático, espacio vivencial y espacialidad humana*. Revisemos esta división con el fin de relacionar cada una con: *idea, experiencia y emotividad del espacio* y de esta manera enriquecer nuestro análisis.

### **Espacio matemático**

Si pensamos en una abstracción pura del espacio abarcando una *idea* totalizadora tenemos el *espacio matemático*. Cuando en la vida cotidiana hablamos del espacio, tendemos a pensar en el espacio matemático susceptible de ser medido en sus tres dimensiones *altura anchura y profundidad*. Así lo aprendimos en la educación escolar y así es como tendemos a plantearlo

---

<sup>10</sup> O. F. Bollnow , *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, 273p.

como base. El dato curioso es que estas dimensiones son las que utilizamos particularmente para los objetos, entonces este acercamiento al espacio debe ser obligatoriamente acotado. Pensemos que inclusive la idea del infinito correspondería a una extensión y a una acotación interminable. Sin embargo dicho sistema no necesariamente coincide con la relación de la *experiencia* vital del espacio.

Los aspectos básicos del sistema matemático del espacio se basan en el sistema tridimensional euclidiano. Este sistema es el que escolarmente conocemos y tendemos a asentar como base de sistema de ejes ortogonal. Su fundamental característica homogénea determina de manera general que ningún punto es distinto de otro, ni dirección que se distinga de otra; que por una simple rotación se puede convertir cualquier punto o dirección del espacio en eje de coordenadas y que el espacio es completamente uniforme y de este modo se extiende en todas direcciones hacia el infinito.<sup>11</sup>

Si planteamos una frase que ejemplifique este espacio con relación al hombre podríamos decir: *«El hombre está (como mera ubicación) en el espacio como homogéneo, invariable y con el mismo valor que cualquier objeto».*

---

<sup>11</sup> *Id.*, p. 23.

Este espacio lo ubicamos dentro de lo racional, objetivo, abstracto, estructural y definido. Sin embargo es prudente aclarar que, aún dadas sus características deslindadas de los aspectos vivenciales y emotivos del mundo, el espacio matemático contiene la posibilidad de representar al espacio gráficamente y estas bases han apoyado al arte en los principios de perspectiva renacentista. Lo importante es destacar, hasta donde vamos, que el espacio matemáticamente concebido se encuentra muy cercano a la representación de *la idea*, del espacio, despartada ésta de la *emotividad espacial*.

### **Espacio vivencial**

Abordando la *experiencia de espacio* tomaremos el término “vivencial” como lo propone Bollnow comprendido en la circunstancia en la cual el hombre *vive el espacio*. En el espacio vivencial (a diferencia del espacio matemático en donde cada punto tiene un mismo valor) existe un punto central determinado por el *lugar* del hombre y esto implica que cada *lugar* tiene un valor distinto. El hombre determina un sistema de ejes dependiendo de su postura erguida, por ello los puntos y direcciones del espacio vivencial son cualitativamente distintos. No es lo mismo arriba que abajo etcétera, la significación de cada punto en el espacio adquiere valores distintos. El espacio vivencial es inevitablemente un espacio finito y cada lugar tiene su

significación para el hombre.<sup>12</sup> Sin embargo esta *experiencia* expresa nuestro modo de actuar en el espacio pero no problematiza cómo lo sentimos simplemente es el modo en que el espacio nos afecta en su carácter propio.<sup>13</sup>

Al decir que el espacio tiene un carácter propio, Bollnow se refiere a las características propias de cada espacio y éstas dependerán en la manera que afecten al hombre directamente en su estado anímico. Un cielo nublado o un atardecer en el bosque por ejemplo, afectan directamente por sus características, sin embargo también se deben considerar cuestiones simbólicas del espacio vivencial. Por ejemplo el espacio vivencial puede resultar amenazador o preservador para el hombre, puede ser su tránsito o su estancia, ser un espacio extraño para un extranjero o reconocido y seguro si es su patria, ser su lugar de realización y su posibilidad de despliegue, su resistencia y su límite; etcétera. Cada ejemplo con sus posibles variantes<sup>14</sup>

Podemos aquí plantear la frase: *«El espacio le es dado al hombre y le afecta en su carácter propio y el hombre lo vivencia dependiendo de su situación ante el espacio».*

---

<sup>12</sup> *Id.*, p. 25.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

A este carácter del espacio necesitamos aunar la disposición que tiene el hombre ante él y cada modificación emotiva es premisa para el estudio de lo que conformará a la *espacialidad humana*.

### **Espacialidad humana**

En nuestra tercera estructura encontramos la *emotividad del espacio*. Bollnow nos acerca a esta emotividad abordando lo que él denomina como *la espacialidad humana*. La relación que existe entre el espacio vivencial (experiencia) y la espacialidad humana (emotividad del espacio) es de suma correspondencia; ya que el espacio vivencial no es un espacio desligado del hombre, se corresponde con él y la espacialidad de la vida humana trata la relación *emotiva* existente entre el hombre y su espacio.<sup>15</sup> Podemos plantear la frase: «*El hombre está viviendo (e interpretando) el espacio que le es dado y lo experimenta, además de su situación y condición de vida, en su relación emotiva con el mismo*».

La emotividad del espacio ocupa el rango más esencial de la existencia humana. Nos enfrentamos a que el hombre está determinado en su vida no sólo por su

---

<sup>15</sup> *Id.*, p. 28.

*actitud* además por su *emotividad* frente a un espacio que le rodea.

Basándose en los conceptos de Heidegger quien caracteriza el *Ser-en-el-mundo*, Bollnow nos explica que el hombre, en contra de su voluntad, es “introducido” de modo no muy suave en un medio que le es hostil e inquietante y es así como se comprende su *situación* en el espacio.<sup>16</sup> Este medio que le resulta extraño y opresor, esta figura del hombre en un sitio cualquiera; sirve para que comprendamos la *situación* del hombre apátrida y desarraigado de nuestro tiempo.<sup>17</sup> Bachelard también expresa este aspecto cuando menciona que después de sentir el cobijo de la casa, el hombre es *arrojado al mundo* <sup>18</sup> de un modo un tanto cruel y por ello tiene que aprender a *habitar* el espacio.<sup>19</sup>

Si es que el hombre ha de habitar su espacio tiene que apropiarse, de cierto modo, de él de esta forma lo reconoce y siente. En el sentido en que el hombre *siente* el espacio lo *habita*. Este *habitar* se basa, según Bollnow en tres principales formas de espacio propio que son: *el cuerpo, la casa, y el espacio libre*.<sup>20</sup> A estas tres formas el hombre las denomina como *espacio suyo*

---

<sup>16</sup> *Id.*, p. 244.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, / tr. de Ernestina de Champourcin, México, Fondo De Cultura Económica, 1965, p. 222.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 245.

<sup>20</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p. 253.

sustentando el principio de *tener espacio*. Cabe aquí aclarar que no hablaremos de un *tener* entendido en la esfera del consumo enlistado en la “propiedad privada” (jerga hoy tan difundida que emplea el concepto de posesión); sino a un espacio que está íntimamente unido al hombre.<sup>21</sup>

En *su* espacio el hombre es *centro* del cual parte para relacionarse con el espacio, dotados de percepción y movimiento asumimos *nuestro* espacio no sólo como sistema de relaciones entre las cosas sino que nos involucramos emotivamente con él, más allá de una simple relación con los objetos aislados.<sup>22</sup> De ahí cabe la posibilidad de intervenir el espacio, de actuarlo y experimentarlo emotivamente en un sentido inclusive estético. Con lo anterior comprendemos que la emotividad del espacio es fundamental para las artes.

### **El concepto de espacio y su etimología**

Prescindiremos del entendimiento o concepción del espacio como “ámbito” en el cual se desarrollan ciertos fenómenos: como la idea del “espacio económico” o el “espacio político”. Emplearemos la palabra en su sentido *natural*.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> *Id.*, p. 250.

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Por primera vez en la historia del pensamiento occidental, Aristóteles aborda el problema del espacio.<sup>24</sup> Cada uno de los cuatro elementos que empleaban los griegos (tierra, aire, agua y fuego), *ocupan* un sitio determinado donde deben y tienden a colocarse siempre de nuevo. Cuando un elemento no encuentra obstáculos *tiende* imperiosamente a *su sitio*, por ejemplo: el fuego tiende hacia arriba, la tierra hacia abajo y así, hacia las restantes seis direcciones que son: arriba, abajo, izquierda, derecha, adelante y atrás. Por tanto cada elemento *tiende* a su lugar natural y las direcciones se distinguen, además de su situación, por su efecto.<sup>25</sup> Entonces el espacio para Aristóteles es el lugar natural de los elementos.

Para determinar el espacio Aristóteles utiliza el término *Τόπος* que significa: *lugar, sitio, puesto, país, territorio, localidad*.<sup>26</sup> Se trata de un concepto un tanto amplio, incluso pareciera que hace mayor referencia a un *lugar*.<sup>27</sup>

Dentro de esta convicción, el espacio es inevitablemente *finito*, se limita una determinada extensión espacial. Para Aristóteles un cuerpo siempre está cubierto como envoltura por otro cuerpo; por ello se encuentra la tierra en el agua, el agua en el aire y el aire en el éter, el éter

---

<sup>24</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Diccionario *Griego- español, op. cit.*, p. 587.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

en el cielo; mas éste ya no está contenido en otra cosa.<sup>28</sup> Piénsese en el principio de entender al espacio como un objeto mayor que otros objetos.

Si analizamos la etimología de *espacio* veremos que Bollnow comienza su estudio partiendo del vocablo alemán *Raum*; no está por demás recordar que el título original de su obra es *Mensch und Raum*. La palabra *Raum* (espacio) significa en primer lugar *dar espacio y hacer sitio*. En este punto el vocablo designa las unidades de vivienda. Se habla de *Wohnräume* (cuartos de estar), muy significativo es el ejemplo de *Versammlungsraum* (local de reunión), pues si la reunión se lleva a cabo al aire libre, se habla de *Platz* (sitio), o de *Ort* (lugar).

Cuando se habla de *Raum*, se habla de que se tiene espacio, o de que se necesita espacio para *desplegarse* y por consiguiente *uno* se crea espacio. También se emplea para decir que se da espacio *en nuestro interior* a pensamientos y sensaciones:<sup>29</sup> Aún así se advierte que el *Raum* es el espacio frecuentemente reducido, necesario para el movimiento.<sup>30</sup>

En cierto sentido, la palabra alemana *Raum* tiene la misma raíz y contenido semántico que la palabra sajona

---

<sup>28</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p. 36.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 39.

*Room*, de “alojamiento”, de cuarto o aposento, con la particularidad de expresar siempre la idea de cabida.<sup>31</sup>

Bollnow hace una importante diferenciación entre los vocablos *Raum* y *Platz* (plaza, sitio). *Platz* se convierte en el espacio ocupado por un hombre, va siempre acompañado de cierta idea de extensión, de ensanchamiento en el espacio. Es siempre limitado, creado por el hombre y dispuesto para sus fines.<sup>32</sup>

De aquí comenzamos a entender dos condiciones principales del espacio; por un lado el espacio que es para los objetos, y también para el hombre (*Platz*), que sería similar a la estructura Aristotélica de sitio y lugar; y por el otro, el espacio (*Raum*) que sólo necesita el hombre. Pensemos que *Raum* considera un principio de construcción y pueden abarcar, no sólo la idea y experiencia de espacio, sino su principio emotivo.

En español la palabra espacio se puede referir simultáneamente, tanto a la inmensidad del cosmos, como a un fragmento de ella acotado y preciso como una habitación. Por lo que muchas veces recurrimos a otras palabras que hacen referencia a alguna cualidad más concreta de él.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op. Cit., p. 13.

<sup>32</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p. 46.

<sup>33</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op. Cit. pp.13-14.

## Espacio en las artes plásticas

Es de suma importancia el considerar que un principio fundamental en el espacio se encuentra en la posibilidad de ser construido. Si el *Raum*, espacio que está concebido sólo para el hombre, puede contener las tres estructuras que venimos planteando, la construcción del espacio tal vez contenga una representación de lo que la vivencia del espacio en su carácter propio nos produce emocionalmente.

¿Pero puede realmente el hombre construir espacio? Si consideramos el principio de espacios que son contenidos en otros espacios podemos argumentar que sí. El espacio intervenido es posibilidad de crear espacio. Este principio parece no tener problema en la cuestión arquitectónica ya que el espacio está anclado a la superficie de la Tierra (es decir es meramente vivencial) y posee la escala de aquello que, más o menos, puede ser abarcado por los sentidos. Este principio puede servir también para la escultura, pese a que no siempre esté realizada para intervenir la superficie terrestre, el principio de espacio aristotélico (arriba, abajo, izquierda, derecha, delante, detrás) es el mismo. Y por supuesto no debemos pasar por alto que en este proceso constructivo, el espacio es un elemento básico con el cual trabaja el artista, sobre el cual realiza obras de arte y sobre el cual podemos emitir juicios estéticos. Y las categorías de espacio que manejamos

desde la estética y las artes plásticas dependen de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material.<sup>34</sup>

Curiosamente pese a lo anterior, en los terrenos de las artes plásticas Maderuelo plantea que; sin duda alguna, hoy entendemos que el espacio es un valor artístico indiscutible, sin embargo, ningún tratado o texto teórico dedicado a la pintura o escultura desde Alberti hasta los primeros años del siglo XX, utilizaron explícitamente el término *espacio* ni como elemento plástico ni como valor artístico. De hecho el espacio no había sido considerado, hasta hace poco tiempo, como algo relacionado con el arte; ya que se consideraba implícito en el mismo.<sup>35</sup> Más aún un elemento tan esencial merece una atención particular en la obra de cada artista.

En la arquitectura no debemos reducir la creación de espacio solamente al volumen encerrado en el interior de una construcción, el espacio creado contiene cualidades volumétricas y rítmicas que provocan sus elementos constructivos en el espectador cuando se *mueve* en su interior. Por medio del movimiento el espacio deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>36</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op. Cit. p. 27

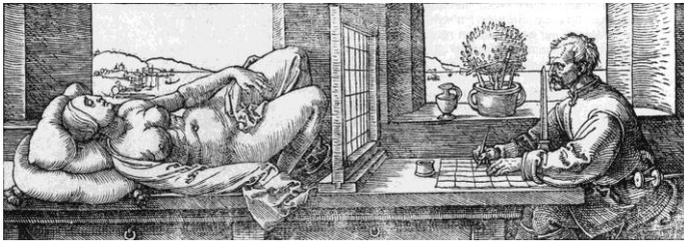


Tadao Ando  
*La iglesia de la Luz*  
Ubicado en un tranquilo  
suburbio residencial en  
Ibaraki, Osaka



Frank Gehry  
*Edificio del instituto Stata  
Center*  
El Instituto Tecnológico de  
Massachusetts

En las artes plásticas cuando un artista es plenamente consciente de que construye espacio lo conceptualiza. Este espacio construido a veces se encontrará sujeto y a veces en contra de las visiones físicas y matemáticas; por ejemplo la construcción espacial puede encontrarse atraída de tratar con un espacio continuo, isótropo, abstracto, inerte y probablemente axonométrico, que se visualiza como una trama cartesiana vacía, dispuesta a ser ocupada física o conceptualmente por una acción artística;<sup>37</sup>



Alberto Durero  
“El dibujante de la mujer tendida” de la llamada  
“Instrucción de la medición” 1520?

### *Espacio y lugar*

La *acción artística* va de la mano con la *emotividad del espacio*, ya que se relaciona con algo que se construye por el hombre en su estructura emotiva y simbólica del espacio. El espacio en las artes plásticas puede estar

---

<sup>37</sup> *Id.*, p. 12

sujeto a conceptos como: *límite* y *lugar*, vistos desde una postura simbólica y emotiva.

En las artes plásticas el construir espacio nos conduce a considerar los límites entre las formas. El *límite* podemos concebirlo como acotación física de los cuerpos que determinan su forma y configuran el espacio que ocupan. El *límite* supone el fin de un cuerpo y el inicio de otro que comienza donde el anterior termina, surgiendo así las ideas de continuidad y contigüidad establecidas entre los cuerpos dando origen a la idea de *lugar*.<sup>38</sup>

Para ser *lugar* se ha producido una proyección sentimental por parte del ocupante o el espectador que lo reconoce y lo nombra para distinguirlo de otros. *Lugar* es un tipo concreto de espacio que posee una forma emotiva y simbólica que se hace reconocible, lo que le permite poseer un nombre propio. Podríamos, desde nuestra postura, decir que el *lugar* es un espacio afectivo, un espacio seleccionado para la intervención artística y por ende, *emotiva del espacio*.<sup>39</sup>

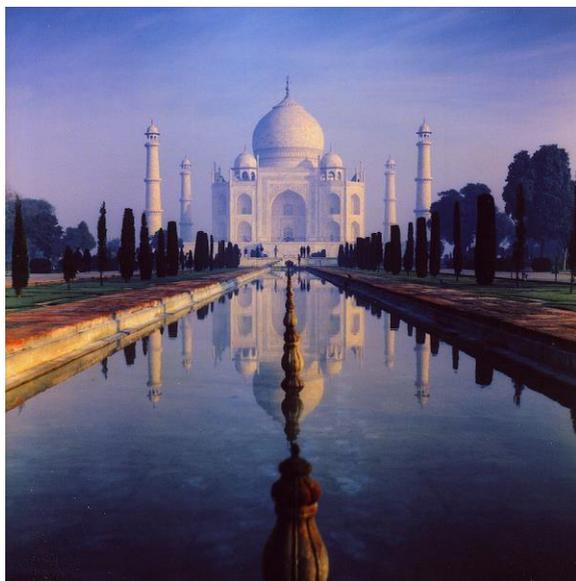
Hay espacios que se han cargado de significado y han pasado de ser meros fenómenos físicos a convertirse en *lugares*. Por lo anterior podemos deducir que ha de existir una relación de pertenencia entre *sujeto* y *lugar* y

---

<sup>38</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*

por ello el *lugar* posee cualidades emotivas. El *lugar* no es el espacio que nos pertenece, sino aquél al que nosotros pertenecemos.<sup>40</sup> Cada *lugar* reclama a los sujetos que le pertenecen unas acciones concretas y específicas sobre él, unas actuaciones que mantengan su carácter, para seguir siendo *lugar* y si es el caso ser un espacio propicio para el arte.



Taj Mahal  
Agra, india  
1632 – 1653

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*

La concepción de *lugar* no parece un gran problema en la arquitectura y en la escultura, porque podemos concebir que la creación del espacio, con la obra, ha transformado un espacio determinado con la posibilidad de convertirlo en *lugar*. Sin embargo no en todas las artes plásticas funciona de la misma manera.

### *Movimiento y recorrido espacial*

El espacio creado en las artes plásticas debe funcionar dependiendo de las características de cada una de las manifestaciones. El espacio como elemento esencial funciona distinto en las artes tridimensionales y en las bidimensionales. En las primeras *Idea y experiencia* del espacio se valoran en el *movimiento*; entendido como *recorrido* espacial que nos dará el acceso a la *emotividad* del mismo ya que al hacer un *recorrido* podemos interrelacionarnos con el espacio creado. La relación corpórea y directa vuelve una experiencia vivencial que comprueba la relación cuerpo-espacio. En las artes bidimensionales es distinto. No esperamos que la obra necesariamente transforme un sitio donde es colocada. La creación del espacio es de otra naturaleza que se contiene en su interior mismo.

¿En el caso de las artes bidimensionales existe la posibilidad de movimiento y de recorrido espacial? Si consideramos que nuestra capacidad visual es suficiente

para relacionarnos con un espacio habremos de responder que sí. Aunque el recorrido del espacio carezca de una experiencia corpórea, el acceso a un espacio creado de naturaleza bidimensional es factible para la nuestras emociones. ¡Cuántas obras de arte pictóricas pueden comprobar lo anterior más que cualquier explicación teórica! Podemos decir que el *recorrido visual* da apertura a una experiencia de espacio, aunque distinta, de manera similar al hecho de habitarlo, de apropiarnos de él relacionándonos e involucrándonos emotivamente con el mismo. En el capítulo siguiente daremos amplitud al recorrido visual.

### **Consideraciones simbólicas del espacio emotivo**

Mencionamos al principio que el espacio es un elemento en constante transformación. Esta transformación se efectúa en el espacio que el hombre habita, en su mundo. En el espacio vivencial se propician cambios que le pueden resultar emotivos al hombre y cuando construye espacios arquitectónicos lo hace sobre este espacio que es un elemento *vivo*. Cuando coloca esculturas se integran al espacio y a sus cambios.

Cuando el hombre crea espacios bidimensionales lo hace considerando que la creación no se integrará a los cambios propios del mundo. Sin embargo puede representar el espacio miméticamente y dar cuenta de las emotividades que el espacio vivencial le ha

producido o de otra manera crear espacios alejados de la representación mimética que contengan en sí mismos cargas similares a los espacios vivenciales. De alguna manera existen experiencias similares entre el espacio vivenciado y el espacio representado o creado bidimensionalmente.

Démonos cuenta de que (como nos lo dice Merleau Ponty) partimos de la experiencia directa de nuestro contacto con el mundo antes de teorizar y generar ideas. Si hablamos del mundo como espacio vivencial es imposible separarlo de nuestras emociones. Por ello a los sitios los determinamos como lugares y cada lugar posee su carga simbólica.

Por lo anterior es conveniente analizar los cambios emotivos que la experiencia con el espacio vivencial pueden producirnos. Analizando algunos ejemplos de estas posibilidades emotivas que al relacionarnos con el mundo experimentamos; podemos utilizar como base lo que puede ocurrir en la creación humana de espacios.

Es verdad que la creación en las artes plásticas ha buscado en ciertas etapas deslindarse de cualquier relación vivencial, por ejemplo el arte abstracto en la pintura. Sin embargo en el proceso creativo de varios artistas aparece un análisis profundo del espacio vivencial, mismo que produjo espacios relacionados con la emotividad de la experiencia vital del mundo.

La *experiencia sensible* ante un espacio vivenciado al que el hombre cargó de símbolos, abrirá la posibilidad de dar un resultado emotivo al espacio creado. Esta idea la analizaremos en el siguiente apartado, esperando que nos ayude a comprender la necesidad del hombre de *cargar de símbolos* al espacio vivencial, ya que el símbolo otorgado a la experiencia directa del espacio puede gestar la emotividad del espacio mismo.

A continuación enunciaremos algunas consideraciones simbólicas del espacio vivencial para comprender las variadas maneras en que el espacio puede ser aprehendido por el hombre. Lo importante es destacar las posibilidades de lo que el espacio representa para el hombre y que puede repercutir directamente en su representación artística. Ilustraremos el recorrido con imágenes plásticas representativas.

### *Relación simbólica entre el espacio y el infinito*

Si pudiésemos considerar un modo general de concebir al espacio en la antigüedad, es muy probable que el espacio se considerara *limitado*. Y seguramente cambió esta concepción espacial ampliándose en la *Era de descubrimientos* del Nuevo Mundo y los descubrimientos que comprometieron al espacio, pudieron crear en el hombre el *vértigo* al saber que su

región ya no es el *centro* del mundo.<sup>41</sup> De aquí pudo surgir el fenómeno emotivo de *sensación de pérdida del centro*.<sup>42</sup>



Encontramos evidencias de los conocimientos de ampliación de límites en los mapas uno de Claudio Ptolomeo, siglo XV

Es muy probable también que en la Edad Media *la idea* del espacio estuviese reducida a *localizaciones*, a posiciones jerarquizadas en las que, por ejemplo; el espacio celeste se opusiera al terrenal o el sagrado al profano. *La experiencia* del espacio seguramente se centraba en el espacio urbano encerrado entre murallas,

---

<sup>41</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p. 83.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 84.

o al rural apreciado como espacio abierto, aunque limitado al horizonte visual.<sup>43</sup>

Galileo muestra un espacio infinitamente abierto en el que el concepto medieval de *localización* pudo ser sustituido por el de *extensión*. La revolución de Copérnico y Galileo evidenciaron una idea de espacio *extenso e infinito* en el que el hombre no es ya la medida primordial de las cosas que conforman el universo y con ello su emotividad del espacio seguramente se transformó.<sup>44</sup> Con el fenómeno de Copérnico, en relación a la “descentralización de la tierra”, no sólo significó una modificación del sistema de coordenadas; sino que el fenómeno fue más allá del cielo de estrellas fijas; donde se abrían profundidades y mundos más vastos que los descubiertos por Colón.<sup>45</sup>

Seguramente los hombres ya se recreaban literalmente con los espacios celestes y las perspectivas se abrieron hacia el pensamiento astronómico. La protección del espacio que anteriormente conmovía y protegía al hombre (espacio finito), fue quebrantada por la idea del espacio infinito. Con esta idea del infinito, seguramente surgió en el hombre un vacío, una sensación de desamparo en la *vastedad del espacio*. No es difícil

---

<sup>43</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op. Cit. p 22.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p. 84.

imaginar los cambios de emotividades ya que esta idea del infinito, en un principio, seguramente le aterraba.

En estos momentos es la idea del vacío irrumpió con la cualidad más característica del espacio, es decir, la capacidad que posee un espacio para contener cuerpos con independencia de ellos. Por lo tanto, el espacio no son los cuerpos materiales, sino el intervalo que existe entre ellos o el hueco que llenan, lo que ha traído como consecuencia la idea anímica del “terror al espacio vacío”, tema que reconocemos con la locución latina *horror vacui*.

Podríamos interpretar que los “estilos”, esas formas características que adoptan las artes en cada época, son manifestaciones tipificadas de la manera en que cada cultura o sociedad ha sido capaz de combatir el terror al vacío y de hacer frente al *horror vacui*.<sup>46</sup> Por ejemplo, las diferencias espaciales entre el arte neoclásico frente al barroco, las características del *minimal art* o, inclusive artistas que trabajan a partir del vacío, como Giacometti o Chillida.

---

<sup>46</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op. Cit. 20



Chillida  
*Peine de los  
vientos*  
1977

En cuestiones espaciales tanto *la idea* del vacío, la existencia del cero, como la del infinito o de *lo inconmensurable*, han resultado a lo largo del tiempo asimilaciones muy complicadas ya que atentan en contra de los principios básicos de la experiencia espacial.<sup>47</sup>

El vacío y el miedo se les puede comprender, inclusive, como cualidades de lo sublime. La *vacuidad* sublime está relacionada no sólo con la privación de los sentidos de la vista (oscuridad) y del oído (silencio), sino con las ideas de vastedad e infinidad, de sucesión y uniformidad que conducen, a su vez, a la noción de infinito.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibidem*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 21.

Referente al arte barroco, lo reconocemos como ejemplo significativo de la repercusión de la *vacuidad* del espacio en las artes; ya que su mejor definición es la de un *espacio interior ilimitado*. Esto quiere decir que un muro que nos limita, al contener tantos elementos entrantes y salientes, rompen la sensación de plano. Hasta que ya no se sabe si detrás de los elementos se puede hallar algo sólido. El espacio barroco alcanza su máxima interpretación del infinito, en su *espacio interior*.<sup>49</sup>



José de Churriguera

*Retablo de la iglesia de San Esteban en Salamanca* Iglesia de Nuevo Baztán (Madrid)

---

<sup>49</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p. 87.

### *Relación simbólica entre el espacio y los puntos cardinales*

Desde la antigüedad el hombre pudo haberse regido por la posición del sol. Y gracias a éste trazó los caminos en su terreno, Esta relación de dividir el espacio en relación al movimiento solar es el germen de los puntos cardinales, el eje de los mismos (centro) y el arriba y el abajo.<sup>50</sup> Esta idea de orientación significa encontrar en cualquier espacio al sol y saber de su salida.

Este punto de salida del sol ha sido el preferido por el hombre y sus religiones. A esta visión se le puede llamar *geografía mística*, y cada uno de los puntos contiene una carga, una coloración, un carácter esencial de algún elemento de la naturaleza o fuerza sobrenatural. En muchos casos se relaciona al oriente como *nacimiento, luz y vida*. Y el segundo más importante es el poniente como lugar de la oscuridad y de la muerte.<sup>51</sup>

Para el hombre moderno, aunque carente de esta visión mística de un *lugar*, cada *sitio* está impregnado de *significados* peculiares, experiencias, y recuerdos lo que sigue generando una postura sensitiva ante el espacio contenido en referencias de ubicación<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Id.*, pp. 65-66.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 67.

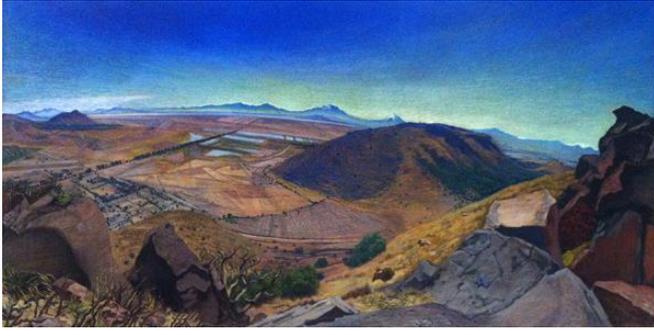
<sup>52</sup> *Id.*, p. 71,



Espacio Escultórico  
UNAM, México

### *Relación simbólica entre el espacio y el horizonte*

En el espacio abierto, podemos decir, el hombre siempre ha contemplado el horizonte. La palabra horizonte equivale a *lo que delimita*. El hombre ha experimentado que nunca puede rebasarlo; puesto que siempre aparece un horizonte por más que avance a él. Puede ser más estrecho o más ancho dependiendo de su postura y de la aparición de elementos que se interpongan a la vista y si el hombre sube a la montaña el horizonte puede adquirir una *vastedad* grandiosa, inclusive una curvatura. Pero por más que camine y camine el hombre nunca puede alcanzarlo o traspasarlo, el horizonte es pues el *limite absoluto*.



Dr. ATL  
Mañana luminosa 1942

El horizonte está enraizado con el hombre; se mueve con él y podemos pensar en que anímicamente le crea cobijo como si estuviera en casa (contrario a una idea de infinito que le angustia) y puede hacer que se sienta *uno* con su espacio. Cuando el hombre contempla el espacio en relación al horizonte, se ubica en un punto, y de ahí parte su *punto de vista*, es decir su *perspectiva*. Ésta no es más que un punto de vista determinado y subjetivo; si miramos un objeto de un lado, los demás lados nos quedarán ocultos. Siempre el hombre se liga a una *perspectiva* según las circunstancias de *posición*, *proximidad* y *lejanía*.<sup>53</sup>

Un concepto importante en relación al horizonte es la *lejanía*. El hombre puede sentirse atraído por la *lejanía* en la medida en que no le puede alcanzar; observa las montañas azules o las *lejanas* estrellas. Éstas pueden

---

<sup>53</sup> *Ibidem*.

envolver al hombre en una sensación de profundidad que le invitan a un *camino interior*.<sup>54</sup> Bollnow nos dice que la añoranza de volver al cobijo del hogar y la atracción de *lejanía* se aproximan tanto que debiéramos preguntarnos si en el fondo son la misma cosa.

*Relación simbólica entre el espacio y la anchura y la estrechez*

Si pensamos en la relación del espacio con los objetos, podemos suponer que la *anchura* puede ser algo que no alcanza a llenar un cuerpo del todo, sobra espacio alrededor. En cambio la *estrechez* sería la falta de espacio donde al cuerpo no le es suficiente. Vivencialmente hemos visto que hay calles *anchas* y *estrechas*, habitaciones, e incluso hemos sentido la *anchura* al salir de la ciudad al campo.<sup>55</sup>

Estos conceptos han sido retomados simbólicamente de tal manera que podemos decir que el hombre puede ser *ancho* de conciencia, ser *estrecho* de un horizonte espiritual o intelectual o que puede sentir la *estrechez* opresora en condiciones miserables.<sup>56</sup> La *estrechez* siempre se refiere al impedimento de un movimiento libre por una cerca que le limita y le rodea por todas partes.

---

<sup>54</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Id.*, p. 88.

### *Relación simbólica entre el espacio y la casa.*

Tomando en cuenta el *habitar*, es inevitable pensar en la relación que existe entre el hombre y la casa ya que el hombre siempre se siente ligado a ella. La casa cuenta, además de sus rincones, con otros elementos de gran significación, entre ellos; la puerta y la ventana. La puerta es el principal acceso por el cual el hombre decide cual de los extraños puede pasar a su morada. Visto como umbral, pareciera que la puerta es una división de un lugar sagrado.

El caso de la ventana es bien distinto; objetivamente sirve para la iluminación interior, además para mirar el exterior desde adentro. En muchos lugares se interpreta la ventana como “ojo de la casa” por su cualidad de “poder ver” para nuestra protección. Ver sin ser visto, principio fundamental de un cuidadoso aseguramiento de la vida.<sup>57</sup> Por ello el acceso al mundo exterior es a través de la vista; lo alcanzamos con tan sólo la mirada mientras el cuerpo permanece en el interior.<sup>58</sup> Uno de los principios de la ventana se encuentra en el de experimentar un espacio visualmente, es decir; un *recorrido visual*, como si se presenciara una obra. Cabría analizar si éste fue el principio del formato de las obras pictóricas partiendo de la emotividad espacial entre el hombre y la ventana. Panofsky nos da una cita interesante:

---

<sup>57</sup> *Id.*, p. 147.

<sup>58</sup> *Id.*, pp. 148-149.

*Un cuadro decía Alberti, es una ventana que hace visible o más bien “mirable” la puesta en escena de las historias humanas.<sup>59</sup>*

### *Relación simbólica entre el espacio sagrado y pagano*

Pensemos en el *espacio pagano* como homogéneo y carente de estructura jerarquizada entre sitios y lugares. El *espacio sagrado*, por el contrario, está lleno de fuerza, es muy significativo y heterogéneo; es donde el hombre puede experimentar la fuerza religiosa.<sup>60</sup> No necesariamente se trata de una construcción humana, el *espacio sagrado* puede ser un bosque, una montaña; cuyas partes del espacio tienen un valor propio, independiente donde, por ejemplo, la altura de los árboles, la misteriosa oscuridad del lugar; pueden despertar en el hombre la creencia de una divinidad.

El hombre siempre ha buscado designar el *lugar sagrado*, siendo un mandato de orden divino. Cuando construye una casa o un templo, hace una repetición del mundo; una creación a la par de las creaciones de los dioses.

Tomando en cuenta el principio del *espacio sagrado* debemos considerar que un antiguamente se realizaban

---

<sup>59</sup> E. Panofsky, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 122

<sup>60</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p 132.

la construcciones de orden religioso a través de los *ritos sagrados*. El hombre quería simbolizar el cosmos y el mundo. En algunos lugares construían las paredes en representación de los cuatro puntos cardinales, el techo en representación del cosmos y el piso en representación de la tierra.<sup>61</sup> Independiente incluso de la construcción religiosa , para el hombre su casa sigue siendo el centro y el lugar sagrado contemplado para la inviolabilidad del mundo exterior. Mircea Eliade justifica esta idea a partir de esta visión:

*“Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones, (...). Hay pues un espacio sagrado y por consiguiente, “fuerte” significativo, y hay otros espacios no consagrados, sin estructura, no consistencia, en una palabra amorfos (...) esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la expresión de una oposición del espacio sagrado, el único que es real, que realmente existe, y todo el resto, la extensión informe que le rodea. [Tal experiencia] constituye la más importante, equiparable a una “fundación del mundo” (...) y también la revelación de una realidad absoluta que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante”.*<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>62</sup> M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, , Barcelona, pp. 22

### *Simbolismo del espacio hodológico.*

Considerando lo que habíamos dicho del espacio matemático, en el cual las distancias pueden ser representables con extrema exactitud sobre un plano o un mapa de acuerdo con una escala;<sup>63</sup> advertimos que dicha representación es muy distinta al hecho experimental propio, ya que los caminos se nos hacen muy distintos a los representados en un mapa. Por medio de la *experiencia* sabemos que una recta no es el camino necesariamente más corto. En ocasiones los rodeos son necesarios para alcanzar una meta. Así pues hay lugares geoméricamente ubicados a una distancia corta, pero los cuales son difíciles, casi imposibles de alcanzar; mientras que otros son muy lejanos geoméricamente y resultan ser más accesibles y más viable su alcance.

Del anterior principio parte el concepto de espacio *hodológico* en él podemos decidir un camino u otro, dependiendo del objetivo. Se elige un camino (no necesariamente el más corto o recto) de entre un marco de necesidades o preferencias. Por ejemplo: elegir llegar a un punto por medio del camino más largo pero panorámicamente más bello. Así mismo, la dirección *hodológica* puede transformarse en relación al camino a

---

<sup>63</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. p 175.

seguir, hacia el objetivo, ya que ésta contempla los *obstáculos* que se anteponen entre los objetos.<sup>64</sup>

En un sentido simbólico el camino *hodológico* también es determinado por el estado anímico del hombre, por ejemplo cuando necesita andar con cautela, *rodea*, para no encontrarse con el enemigo. Además el camino se modifica según el estado de cansancio o vigor. El hombre puede determinar su espacio *hodológico* concientizando las barreras y obstáculos que enfrentará. Así como puede ampliar distancias o cortar caminos en relación con los nexos de *los íntimos*, pese a que se encuentren a determinada distancia.<sup>65</sup>

Del espacio hodológico desprendemos la idea de *camino*, éste se convierte en uno de los símbolos primitivos de la vida humana. Tal es el caso de que la vida se concibe como *un camino vital* y el hombre se encuentra como viajero.<sup>66</sup> Aquí tanto el presente, el pasado y el futuro se integran a esta visión como la *dificultad del camino*; el ancho, la inclinación determinan el grado de dificultad en la vida. De esto desprendemos que en un sentido más profundo el hombre lleva en el *despliegue de su conciencia* un espacio que remite a la imagen de un camino y sus características dependen del momento de *dicha o angustia* que el hombre viva en ese momento.

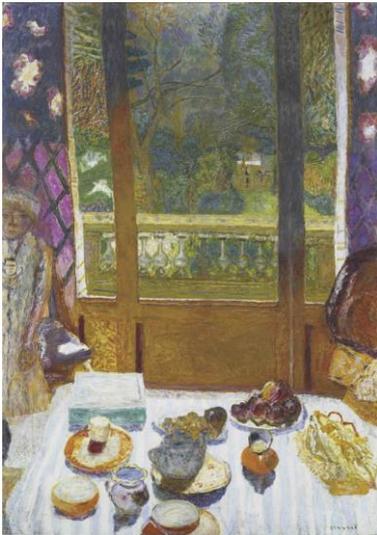
---

<sup>64</sup> *Id.*, p. 181.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> *Id.*, p. 56.

Respecto a las distancias *hodológicas* el hombre se encuentra en una relación espacial con los objetos.<sup>67</sup> Asimismo a cada objeto el hombre puede designarle un *sitio* determinado. Y el *lugar*, a su vez, se vuelve una creación humana de orden.<sup>68</sup> De lo anterior comprendemos que el hombre se desplaza en sus sitios heterogéneos, cada uno con un significado distinto dependiendo de su necesidad de ordenación.



Pierre Bonnard  
Dining Room Overlooking  
the Garden [The Breakfast  
Room] 1930

---

<sup>67</sup> *Id.*, p. 186.

<sup>68</sup> *Id.*, p. 188.

### *Relación simbólica entre el espacio diurno y nocturno*

El espacio puede transformarse significativamente tomando en cuenta el fenómeno lumínico que indudablemente resulta ser un gran transformador de las características no físicas sino emotivas del espacio.

Durante la noche el espacio se torna cambiante en su totalidad y se ocultan las características que lo distinguen como espacio diurno. El espacio nocturno se vuelve *cobijante* para el hombre durmiente. Desaparece su sentido visual que empleaba durante el día y en el que los otros sentidos sólo son complemento. En el espacio nocturno desaparece el horizonte y la perspectiva visual y el oído, el tacto sustituyen a la vista y son los que participan en la constitución del espacio total ante la ausencia o límite de la visión.<sup>69</sup> Físicamente el espacio puede ser el mismo, pero sensorialmente y simbólicamente cambia con los fenómenos lumínicos.

En el espacio nocturno la percepción de los elementos sufre una significativa transformación. Surgen ante el hombre las formas *prelógicas* del pensamiento. Estas son formas animistas y sus repercusiones dan origen al mito y a la creación de formas fantasmagóricas.<sup>70</sup> La espacialidad (aparentemente) sin objetos (u objetos transformados por el pensamiento) le resulta al hombre

---

<sup>69</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 205.

inquietante. El espacio nocturno nos permea del ensueño que envuelve al hombre y repercute directamente en su disposición anímica.<sup>71</sup>



René Magritte  
*El imperio de la luz*  
1950

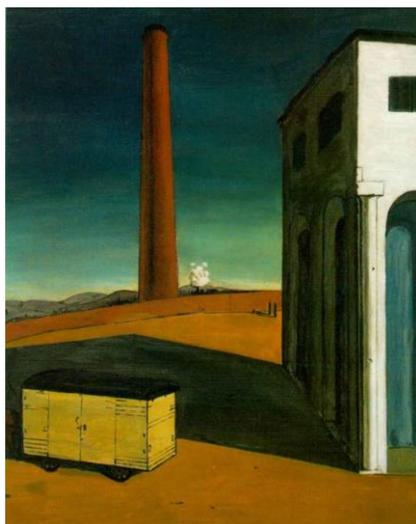
### *Simbolismo del espacio crepuscular.*

Existe un intermedio en la transición del día a la noche y viceversa. El espacio cambia paulatinamente y se vuelve un espacio crepuscular. Este espacio al igual que el nocturno, es de suma importancia en la influencia del ensueño. Cuando se cierne el crepúsculo es la hora

---

<sup>71</sup> *Id.*, p. 207.

donde se borran los límites entre la ilusión y la percepción de los sentidos. Nace un mundo jamás captable en constante mutación; podríamos decir con un carácter fantasmagórico; es el momento de la transformación de los objetos. Un árbol, inclusive un simple arbusto pueden empezar a adoptar una forma etérea. Se forma un objeto intangible propicio para la imaginación, propicio para despertar en nosotros el ensueño en donde toda cercanía se puede volver lejanía.<sup>72</sup>



Giorgio de Chirico  
La angustia de la  
partida  
1914

---

<sup>72</sup> *id.*, p. 201.

En el crepúsculo pueden darse dos condiciones; por un lado el temor producido por esta intangibilidad de las cosas y se abre la percepción de un mundo místico. Por el otro el crepúsculo puede resultar familiar y agradable; su entorno resulta *cobijante* y la imaginación es acompañada de la contemplación. El hombre aquí abre la posibilidad de dejarse “caer” sintiendo una paz profunda.

### *Simbolismo del bosque*

No podríamos denominar al bosque como una transacción crepuscular. Pero tiende a envolvernos en una atmósfera de penumbra por la altura y por la multiplicidad de árboles y arbustos, La mirada se obstaculiza con los elementos de este espacio casi interior. El bosque no simboliza muros sólidos; pero el hombre se mueve despacio y con cautela en una sensación de estar, a la vez cerrado y a la vez abierto en todas direcciones (en ello radica su poder de desorientación). En ocasiones el bosque se transforma en un misterio y con ello transforma la configuración humana del espacio.<sup>73</sup>

Bachelard nos dice que la inmensidad del bosque es una inmensidad interior donde nos hundimos en un mundo

---

<sup>73</sup> *Id.*, pp. 196-197.

sin límites.<sup>74</sup> La grandeza del bosque oculta una profundidad que nos habla de lo sagrado.

*El efecto sensorial del color en el espacio*

Hablando del efecto del color sobre el espacio, Bollnow se detiene en una visión de Goethe quien denomina el *efecto sensorial ético del color*. Quien además de analizar los efectos del color en nuestro estado anímico, (el amarillo nos alegra, el rojo nos violenta, el verde nos tranquiliza etc.), analiza también que el efecto sensorial no se produce tan sólo por asociación; (el rojo se asocia con el fuego, el azul con el hielo etc.) sino que el color tiene más cualidades de manera fenoménica que son muy extensas y caprichosas. Hablando de sensorialidad del espacio relacionada con el color, es muy difícil establecer parámetros de comportamiento de los sentidos, ya que se relacionan directamente con el grado lumínico y las formas. El modo más puro de conocer las cualidades del color en el espacio en todo su clima; es dejar que actúe sobre nosotros, desglosadas de un objeto y significado particular. Como el ejercicio que propone Goethe de mirar el mundo a través de un vidrio de color.<sup>75</sup> Por lo tanto, hablando de la emotividad del espacio como tal, debemos deslindarlos de las meras especulaciones psicológicas y de mercadotecnia del color.

---

<sup>74</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, op., cit., p. 222.

<sup>75</sup> O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Op. Cit. pp. 208-210.

*Simbolismo del espacio en los interiores.*

Al igual que el paisaje, *el interior* posee su *carácter ambiental* peculiar que se nos impone y se posesiona de nuestro ánimo. Sólo como un ejemplo pudiéramos citar; el diverso contenido ambiental que la arquitectura ha producido en los templos y en espacios propicios para la meditación. La penumbra despierta un estado anímico de solemnidad y la peculiaridad del recinto es la que produce en el hombre un estado de conexión con su ser interior. Estos espacios construidos por el hombre son el resultado de una emotividad absoluta entre lo místico y misterioso, de una solemnidad total.<sup>76</sup> El cuidado con el que se considera la cantidad de luz que circundará, el orden de las formas y la elección de los elementos y los colores son fundamentales para la creación de esta atmósfera emotiva. Los recintos sagrados pueden hacernos pensar en que el hombre recreó una atmósfera que tal vez experimentó en un espacio emotivamente similar de la naturaleza, puede ser el caso del interior de una caverna o el espacio crepuscular de un bosque etcétera.

---

<sup>76</sup> *Id.*, p. 210.



Vilem  
Hammersoi  
*Interior with  
Easel*  
1904

Visto el anterior recorrido concluimos que el hombre comprende el espacio que vivencia paralelamente con la carga simbólica que le otorga. La carga simbólica no sólo encierra la posibilidad de idea y experiencia puesto que contiene elementos emotivos del espacio. Cualquier condición, circunstancia o situación espacial será motivo para cargar al espacio de simbolismos. Inclusive la vida misma del hombre puede ser comprendida como un espacio recorrido en varios puntos y las imágenes de representación de esta visión interna están vinculadas a las experiencias sensitivas que cada espacio le ha transmitido. Podemos concluir también que la relación emotiva del espacio que el hombre vivencia y simboliza está completamente vinculada con las representaciones del espacio en las artes plásticas y particularmente en

nuestro estudio, en las artes bidimensionales. Cabe preguntarse; ¿serán simbólicas, a su vez, las soluciones de representación del espacio? Y ¿en qué elementos se basan estas representaciones para parecerse espaciales?

## EL ESPACIO PICTÓRICO

*Análisis sobre la representación del espacio emotivo en la pintura*

### CAPÍTULO SEGUNDO

#### ACERCA DE LOS PROBLEMAS DE LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL

Analizaremos el problema de la representación espacial con el cuidado de pensar constantemente en la resolución de la *profundidad* en el plano bidimensional. Pero más que la profundidad en sí, nos enfocaremos a lo que habíamos tratado en el capítulo anterior como el *recorrido visual*. Sabemos que no sólo al conseguir una sensación de *profundidad* con cierto acomodo de líneas se puede generar la *emotividad* de un espacio creado. En ello radica el problema. ¿Qué se requiere para un espacio creado nos resulte emotivo? Responder esto resulta complejo ya que no se puede objetivar completamente en los terrenos del arte. El logro emotivo de una obra no depende de aspectos técnicos sino del talento y la creatividad de creador. Sin embargo, no podemos negar que un espacio que tiene un logros de profundidad mantiene en sí mismo la

posibilidad de conducirnos a diversos confines emotivos ya que el logro de profundidad, además de mantener cierto grado de asombro en el espectador, conduce a la posibilidad de habitarlo en el recorrido visual.

En las artes plásticas se piensa en espacio desde las consideraciones de construirlo. La resultante de esta construcción espacial puede contener un espacio afectivo, similar a las consideraciones afectivas de *un lugar*. El artista es el constructor de espacio y podemos pensar que en el proceso de construcción inevitablemente se influencia de las cargas emotivas de su espacio vivido y que utiliza múltiples recursos dependiendo de la manifestación a la cual pertenezca su obra.

¿Es entonces la representación del espacio sólo una simulación del espacio vivenciado, o podríamos hablar de que el logro emotivo de un espacio representado es en sí mismo un espacio creado y por tanto único?

Pensemos en la obra ya muy afamada *el cielo estrellado* de Van Gogh ¿Importa verdaderamente cómo es el lugar representado, en este caso la ciudad de Saint-Rémy ante la obra magistral? ¿Podemos decir que la obra ya representa en sí misma un espacio emotivo, independientemente del lugar del cual Van Gogh se inspiró? La respuesta parece obligada, la obra ha alcanzado ya un grado de emotividad que ha superado la

importancia de éste o aquél sitio. El espacio emotivo creado por Van Gogh es un espacio que parece tener vida propia y cuenta con múltiples elementos que nos dejan claro que Van Gogh, con todo su genio, logró construir un espacio consistentemente emotivo.

Con el ejemplo anterior podemos pensar en que el hombre experimenta emotivamente el espacio, inclusive antes de intentar comprenderlo. Si además vinculamos la posibilidad de ver la creación del espacio en las artes bidimensionales como una alternativa experiencial dentro de su reconstrucción simbólica, daremos sentido a una aproximación de este análisis. Por ello lo que nos ocupa es abordar el problema de la representación del espacio no como un logro ilusionista sino como una posibilidad de *sentir el espacio*.

Dicho lo anterior nos queda la tarea de ir analizando la relación entre *comprensión y representación del espacio*. Ya que al parecer el hombre desde la antigüedad ha representado intuitivamente el espacio basándose en cierta *experiencia* del mismo. Y al parecer también el desarrollo máximo de la *idea espacial*, concebida en las ciencias matemáticas, ha repercutido en ciertas nociones de representación gráfica explotadas al máximo en *la perspectiva*. Sin embargo la *emotividad del espacio* no se somete a reglas de precisión de *profundidad*, sino al logro de la experiencia estética que

es independiente del recurso técnico. Para sustentar lo anterior nos apoyaremos en los estudios de Albert Flocon, Erwin Panofsky y Roberto V. Giménez Morell entre otros.

### **Primeras manifestaciones de representación del espacio**

Consideraremos las representaciones intuitivas basadas en la *experiencia del espacio*, tomaremos en cuenta algunas teorías de Albert Flocon sobre ciertas experimentaciones espaciales de las antiguas civilizaciones que sirvieron para la representación del espacio. Estas primeras experiencias pudieron darse desde el plano de la construcción: cuando el hombre colocaba piedra a piedra una construcción organizada, que posteriormente ocuparía como su espacio vital. De esta forma el hombre llegó a experimentar a mano propia los planos, los ángulos, las superficies y los movimientos convenientes de la luz.<sup>1</sup> De alguna manera el acto de cercar el espacio para darle una utilidad vital, generó creación de espacio y en esta creación el hombre ha vivenciado, consciente o inconscientemente, el recorrido corpóreo del espacio. Aunque no podemos

---

<sup>1</sup> A. Flocon, *La perspectiva / tr. de René Taton, Madrid, Tecnos, 1966*, p. 30.

hablar de la experiencia estética, sí podemos suponer una relación afectiva con este espacio que sirve de cobijo y protección del hombre ante el exterior. Y la relación afectiva con su espacio y sus objetos es el preámbulo para la experiencia sensible de un espacio propio, de un *tener* espacio.

Si retomamos a la pintura y escultura prehistórica, podemos plantear que ha existido una afectividad del hombre con la imagen construida. Estas imágenes prueban que el hombre *proyectaba* en la piedra y en la pared rocosa los objetos de sus deseos vitales y estas formas que surgieron son proyecciones en un espacio asignado para contenerlas.<sup>2</sup>

Las formas llegaron a animarse según la configuración de la gruta, es decir, de su superficie disponible.<sup>3</sup> Y podemos pensar que dicha superficie no sólo es el espacio asignado para recibir a las figuras ya que una línea que llamaremos *base del espacio*, es la encargada de soportar estas formas creadas; nos referimos a la línea horizontal. Pensemos en la relación del hombre con su mundo y la horizontalidad crea un simbolismo necesario para comprender una división entre el cielo y la tierra, entre lo posible y lo inalcanzable, entre lo táctil y lo celeste, entre la misma vida y el inframundo.

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 28.

En algunos casos la horizontal no aparece, sin embargo se mantiene presente la necesidad de crear el efecto de cercanía y lejanía, ya que este efecto es visualizado por el hombre en su relación con las cosas. Como ejemplo tenemos a la cerámica los griegos en donde superponían figuras que, sin mantener una representación del espacio, creaban un efecto de lejanía al contrastar las figuras blancas del primer plano con las figuras negras del segundo. La misma cerámica Griega nos da ejemplos de los primeros escorzos en las representaciones de las ruedas de carros vistas de perfil, pero con la cualidad de que son proyectadas, en lugar de circulares ovaladas.<sup>4</sup>

El mundo observado por el hombre da muestra de que los objetos mantienen un espesor, y éstos pasan de ser meramente representaciones ortogonales (planta y alzado) en formas que ya mantienen la idea de la *profundidad* de un objeto. Esto se logra hasta mediados del siglo V a. C. Y mediante la superposición de planos el hombre consigue dar una sensación de profundidad y para que esto se lograra hubo que esperar hasta el V de nuestra Era, ya que en Italia aparecieron ciertas cráteras<sup>5</sup> con indicaciones de paisajes resueltos mediante la superposición de planos: personajes = colinas = árboles

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>5</sup> Crátera: Vasiya grande y ancha donde se mezclaba el vino con agua antes de servirlo en Grecia.

= castillos = etcétera.<sup>6</sup> Con ello podemos suponer que dichas representaciones son el deseo de manifestar cierta relación vivencial entre el hombre y el espacio; aunque no podemos afirmar si existe una comprensión profunda del espacio.

La concepción del espacio en la Edad Media todavía adolece en muchos sentidos. Sin embargo hay una necesidad de representación espacial que se manifiesta en la disgregación del espacio interior cerrado del paisaje libremente configurado en profundidad. Aquí las formas se hallaron constantemente referidas a un plano simplemente destacadas sobre un fondo, veces oro, veces neutro.<sup>7</sup> Es muy importante señalar que en estos momentos el espacio cede ante el valor de la figura, ya que el espacio es la resultante de un fluido homogéneo, no mensurable y falto de dimensiones.<sup>8</sup>

Aún en el arte bizantino se reveló el esfuerzo por reducir el espacio a una plana superficie, acentuando su valor a trazos lineales. De aquí su predilección por el mosaico que permite disimular la estructura bidimensional con sus contornos limitantes. Lo anterior influye al estilo que llamamos románico, en el cual la línea fue un medio gráfico de expresión, cuya función

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 31.

resultó la limitación y ordenación de la superficie de “un plano pictórico”. Aquí las propuestas del *escorzo* hicieron alusión a un espacio en profundidad.<sup>9</sup> Es muy importante destacar que los cuerpos y el espacio representados en una superficie; consolidaron y confirmaron la homogeneidad entre uno y otro.<sup>10</sup>

En el arte gótico, los cuerpos y el espacio comenzaron a ser considerados como formas expresivas igualmente valiosas y de una unidad homogénea. La comprensión del espacio adopta una postura predominantemente religiosa ya que comienza a postularse la “infinitud” de la existencia y la “acción divina”.<sup>11</sup>

En este punto ya puede dictaminarse el inicio de la perspectiva moderna (renacentista.) Los fundadores de la concepción del espacio moderno perspectivo son los dos grandes maestros quienes representan la síntesis entre el arte gótico y bizantino; Giotto y Duccio.<sup>12</sup> Con ellos comenzó la superación de los principios medievales de representación. Se habla ya de la convicción del “plano figurativo”. En este punto (todavía con representaciones contradictorias) se alcanzó la unificación perspectiva de todo el espacio

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 37.

representado en *profundidad*. Y hay que esperar hasta la siguiente generación de artistas para que se introduzca el conocimiento de “punto de fuga central”, con pleno desarrollo de la *idea matemática del espacio*, puesto que el “punto de fuga” fue *representación* y *símbolo* concreto de la relación del *infinito*.<sup>13</sup>

Erwin Panofsky menciona la probabilidad de que Brunelleschi haya sido el primero en elaborar un plano perspectivo matemáticamente “exacto” (construcción de planta y alzado y *profundidad*) y que aparece por primera vez descrito dos generaciones más tarde en el tratado *de la Prospectiva pingendi* de Piero de la Francesca. Posteriormente surgió la definición que será fundamental para todas las épocas sucesivas: “*El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual*”. Con esta frase Panofsky se refiere a León Bautista Alberti con su *intercissione della piramide visiva*.<sup>14</sup> Hay que tomar en cuenta que la pirámide visual debe contemplar, aunque de manera indirecta, la cuestión de recorrido visual. Se conseguirá así la plenitud de la representación espacial contemplando la cúspide de la *idea del espacio*, lo que antes no había sido posible; *una construcción espacial unitaria y no contradictoria de extensión infinita*.<sup>15</sup> Para nosotros lo

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

importante es reconocer que en el renacimiento la comprensión del espacio está sujeta a los principios matemáticos de ahí que decimos que mantiene prioridad en la *idea*.

### La perspectiva

Si consideramos que el triunfo del espacio en la representación bidimensional del Renacimiento consistió en otorgar la misma importancia al espacio que a los objetos representados y que ello se consolidó desde la propuesta de *profundidad* aunada a la *idea matemática del espacio*; entonces cabe prestar debida atención en lo que consiste la perspectiva.

Panofsky nos explica que *item perspectiva* es una palabra latina que significa *mirar a través*. Así la perspectiva del espacio será aquella representación en donde no sólo los objetos como casa o muebles son representados *en escorzo*, sino, en cierto modo, el espacio resulte como el visto por una *ventana* a través de la cual podamos realizar un recorrido visual del espacio. En la superficie material pictórica la perspectiva es una proyección de un *espacio unitario* que comprende todas las diversas cosas.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, / tr. de virginia careaga, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 7.

Es importante aclarar que la concepción de *perspectiva* no sólo hace referencia a la proyección renacentista. Cada época posee un tipo de *perspectiva*, es decir un modo de “mirar” a través”; en el cual se concibe la representación del espacio en el orden correspondiente a su esfera de pensamiento.<sup>17</sup> Lo que nos interesa es considerar la posibilidad de que la *perspectiva* no es tan sólo un logro matemático de la representación, sino el logro de una estructura de *profundidad* que consigue un *recorrido visual* que consolida la comprensión del espacio. Y dentro de la misma; cabe la posibilidad de la *experiencia sensible*.

La idea de un cuadro como *ventana* se refiere a una intersección plana de la *pirámide visual*, la cual se constituye al considerar el centro visual como un punto.<sup>18</sup> Es un sistema en el cual se necesita dibujar la planta y el alzado (anchura y altura del objeto), a la vez de transportar conjuntamente estos dos valores a una tercera concepción que considere la *profundidad* del mismo. Así obtendremos la *proyección perspectiva*.

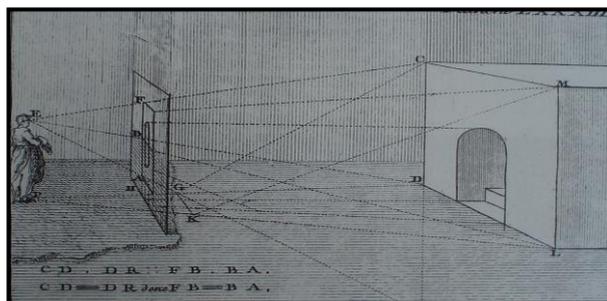
Los puntos de mayor importancia son *el punto de vista* y *el punto de fuga*. Cabe analizar que entre ambos puntos existe una relación entre la experiencia vivencial del

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 23-27.

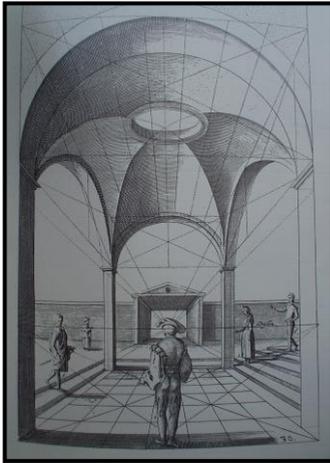
<sup>18</sup> *Ibidem*.

espectador y *su* circundante espacio, basados en determinada posición del visor y el horizonte.<sup>19</sup> Aquí nos estamos refiriendo a la *perspectiva central*, en la cual para construir un espacio totalmente racional e infinito (geoméricamente), se constituyen las líneas dirigidas a un punto inmóvil; punto que representa el infinito y el cual determina las direcciones de fuga de los objetos.<sup>20</sup> Es importante aclarar en este punto evitando posibles confusiones que a la perspectiva piramidal también se le conoce como perspectiva cónica. Lo que cambia es la convicción de que el punto de fuga en vez de generar líneas imaginarias como una pirámide, lo hace como si fuese un cono.



<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.



La pirámide visual.

Panofsky nos advierte que en el espacio geométrico todos los puntos son simplemente señalados como posición, no poseen un contenido propio ni autónomo; estos puntos están vacíos de todo contenido por meras expresiones de relaciones ideales, ya que su utilidad y su razón de ser son meramente *funcionales* y no *sustanciales*.<sup>21</sup> En esta advertencia nos deja ver su intención de separar *idea* y *experiencia de espacio*; y más aún considera la posibilidad del *espacio emotivo* llamándole “espacio de la percepción sensible”.

Para Panofsky *la idea* de espacio matemáticamente concebido, infinito y homogéneo es un espacio donde

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 10.

pueden crearse construcciones *iguales* en todas direcciones y situaciones.<sup>22</sup> Muy por el contrario el “espacio de la percepción sensible” no concibe lugar y dirección idénticos, cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. Es un espacio anisótropo y heterogéneo.<sup>23</sup>

Esto no significa que Panofsky esté en contra de la *idea de espacio* que consiste en un sistema de representación que se basó en el conocimiento matemático de su época. Lo que intenta demostrar es que el sistema de perspectiva central, no es un método *único y exacto* de representación espacial. El logro de la *idea de espacio* matemático no sustituye la *experiencia vivencial* ni mucho menos la *emotividad del espacio*. Simplemente la perspectiva renacentista es un método que transforma y abstrae el *espacio vivencial* (él lo llama espacio psicofisiológico) al espacio matemático. La emotividad no puede ser sustituida por puntos de un valor único. Nos dice que esta estructura matemática no sustituye a los valores aristotélicos de *delante y detrás, izquierda y derecha, arriba y abajo*, puesto que todos sus valores se basan en un *Quantum continuum*.<sup>24</sup>

A manera de crítica, Panofsky argumenta que aún la representación del espacio matemáticamente concebido

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11.

no ha logrado ser exacta (cuestión que la perspectiva renacentista presume su máximo logro.) Ya que ante esta pretensión de *exactitud* de representación, insiste Panofsky, existe un grado de error al proyectar en una superficie plana una imagen tal cual la percibe nuestra retina; ya que ésta por su cualidad cóncava percibe las rectas ligeramente curvadas.<sup>25</sup> Curvaturas que los griegos ya habían previsto para sus construcciones.<sup>26</sup>

En este planteamiento de la concepción de la imagen retínica, el cual Panofsky utiliza para demostrar la inexactitud de lo que ha pretendido ser exacto, ha sido motivo de innumerables críticas. Autores como Hubert Damisch consideran como una exigencia absurda la crítica de representación errónea de la perspectiva central, ya que tal crítica de Panofsky exige que el objeto actúe como el ojo del sujeto que percibe, que la imagen sea tal cual se da en el interior de la retina.<sup>27</sup> Mas Damisch aclara que esta leve *ingenuidad* no basta para anular el estudio serio de Panovsky, quien ha considerado la perspectiva (de todo tiempo), como una de las principales *formas simbólicas*, a través de las

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 11-16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>27</sup> H. Damisch, *El origen de la perspectiva*, / versión española de federico zaragoza alberich, Madrid, Alianza, 1997, p. 25.

cuales el espíritu *aprehende* la realidad del mundo y la interpreta.<sup>28</sup>

Damisch analiza el concepto de *forma simbólica* abordado anteriormente por Cassier, en cuyo contenido se comprende que se lleva al máximo la conquista del mundo como representación. Esta representación del “mundo sensible” se lleva a cabo porque ponemos en la *imaginación* los elementos fundamentales de la forma.<sup>29</sup> De esta manera en cada uno de los *signos* que proyectamos, el espíritu *aprehende* el objeto en el espacio y; nosotros diremos, *lo representa*.

Panofsky destaca la verdadera importancia de la representación espacial en el plano, a través del uso de la perspectiva (de todo tiempo), ésta incide en las *formas simbólicas* de los elementos del espacio. Cada forma adecuadamente proyectada en una integración general en el plano crea espacio. Cada objeto representado simbólicamente, considerando ciertas deformidades concebidas por su adaptación al espacio, genera la sensación de recorrido espacial. Y es lo que se ha denominado perspectiva.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>30</sup> E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Op., Cit., p. 23.

\*\*\*

## Problemas de la representación espacial del siglo XX

Roberto V. Giménez Morell aborda el problema de la representación espacial en el plano de proyección bidimensional. Nos hace ver que la solución del espacio en representación nace desde el momento en que se intenta dibujar el objeto. La imagen que se obtiene es bidimensional, más ésta contiene información sobre la tridimensionalidad de lo representado a través de un código gráfico-pictórico y de un conjunto de *signos* elaborados por el artista. Estos *signos* son las claves de su percepción visual, con los cuales el artista construye espacio basándose en diversas soluciones espaciales.<sup>31</sup>

La representación *figurativa o naturalista* basa su lenguaje en éste código que ajusta las formas, colores y líneas a la observación de la naturaleza. Lo que se obtiene es una unidad formal y sobretodo espacial en la cual la descripción de la forma sigue la estructuración lineal que crea la *perspectiva* y con ella la representación del espacio.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> R.V. Giménez Morel, *Espacio Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1988, p. prefacio del autor.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 3.

### *Formas de representación espacial*

Como mencionamos anteriormente; las variantes de representación del espacio dependen de la esfera de pensamiento que concibe de una u otra manera al espacio. Sin embargo los sistemas que han resultado eficaces para la construcción espacial han sido retomados por otras manifestaciones artísticas, ya sea de vanguardia o contemporáneas.

Sería prudente dar un vistazo general a los más importantes sistemas perspectivos empleados tanto en las artes gráficas como en la pintura del siglo XX con el objetivo de comprobar que los recursos que se utilizan con el fin de generar espacios emotivos, han sido retomados de diferentes sistemas de representación explotados en diferentes etapas de la historia del arte. Lo interesante es que los recursos son muy similares aunque la concepción del espacio ha sufrido transformaciones.

En el subsecuente recorrido los limitaremos a mostrar la gran diversidad de recursos de los cuales puede disponer un artista para generar sensaciones de profundidad. Aunque sabemos que la idea y experiencia del espacio se han transformado en el siglo XX dejaremos para el siguiente capítulo los mecanismos de transformación en la representación. Lo importante en este apartado es analizar de manera general los aspectos técnicos que no

se desprendieron de las representaciones modernas y que siguen siendo, como nos dice el autor; un código gráfico pictórico que ha subsistido a través del tiempo.

### *Proyección ortogonal en alzado y planta*

El *alzado* ha mostrado el aspecto formal más representativo del objeto, el cual no busca la versión escorzada. La representación es paralela al plano de proyección y su finalidad es puramente descriptiva de la altura y anchura.<sup>33</sup> En este sistema de representación el recorrido visual no es realizado necesariamente en una similitud entre espacio creado y vivenciado, puesto que no se proyectan lados que nos hablen de un comportamiento del objeto en profundidad;<sup>34</sup> Sin embargo en ciertas representaciones artísticas, el espacio no se asimila dentro del recorrido visual sino a través de una codificación simbólica. La codificación de espacio, en este sistema, podemos encontrarla en las distancias que ópticamente separan a las representaciones de objetos sólidos y que diferenciamos de los espacios planos que el ojo concibe como distancias entre cuerpos.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

El empleo de las vistas ortogonales se remonta a épocas milenarias como el antiguo Egipto, en donde se representaban las figuras humanas mediante vistas de alzado.<sup>35</sup> Sus dibujos siguen un modelo sistemático muy próximo al de la geometría descriptiva.<sup>36</sup>

Este sistema de representación “plana” es el que utilizan los niños cuando dibujan una casa, un edificio etcétera, lo cual evidencia un sistema de práctico desarrollo espacial.<sup>37</sup> Artistas como Paul Klee, Jean Dubuffet, Joan Miró, así como algunos cubistas, no dejan pasar desapercibida esta cualidad representativa, ya que sus obras manifiestan rasgos primitivistas e infantiles que responden a actitudes bien declaradas en tal sentido.<sup>38</sup> En el caso de los pintores *primitivos* y *naïfs*, se produce en sus obras un verdadero aplastamiento de unas formas respecto a otras.<sup>39</sup> En el caso de Dubuffet, pareciera evocar a las pinturas, tanto medievales como las del antiguo Egipto, donde se resume la escena en una serie de vistas planas multidireccionales.<sup>40</sup>

Las vistas ortogonales también son empleadas para proyectar vistas en *planta*, es decir, a “ojo de pájaro”.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 175.

Estas representaciones resultan casi composiciones abstractas. Su presencia suele ir unida a temas urbanos o de campo, ya que las formas planas representan la superficie y sus contornos geométricos definen límites de terrenos y cambios de color.<sup>41</sup>



Proyección ortogonal de un cubo.

### *La perspectiva oblicua*

Es un ejemplo de proyección que toma en cuenta el aspecto aparental del objeto más un sentido en profundidad aparentemente ingenuo, ya que las resultantes imágenes poseen, por su fácil ejecución, un carácter totalmente intuitivo. Se trata de una perspectiva que no sigue la proyección cónica,<sup>42</sup> ya que las aristas horizontales de la profundidad no convergen sino que se mantienen paralelas geoméricamente de tal forma que no existe punto de fuga, sino que las imágenes parecen

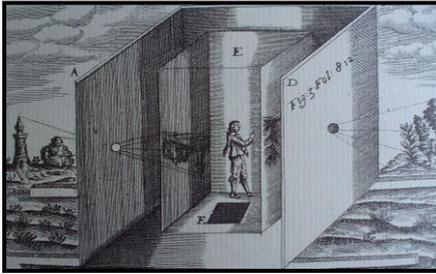
---

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> Utilizaremos el término de proyección cónica tal cual lo usa el autor, cuando ha de referirse al equivalente panofskyiano de “perspectiva piramidal”.

proyectarse sobre un esquema cúbico. Este sistema sugiere perfectamente aspectos de lo tridimensional.<sup>43</sup>

Es un sistema tan efectivo que incluso el siglo XX fue retomado por el constructivismo ruso y el suprematismo.



Sistema de representación  
Oblicua

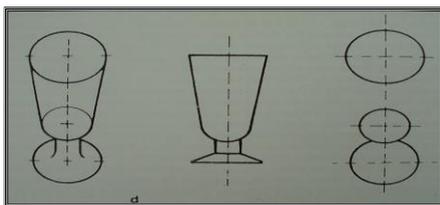
Este sistema de representación espacial es utilizado en el diseño industrial y en la arquitectura.<sup>44</sup> El arte de la pintura oriental recurrió a esta representación para organizar el espacio tridimensional. A su vez las representaciones de espacio orientales influyeron, en cierta medida, a varios artistas europeos incluidos Van Gogh, Monet, Gauguin, Bonnard y Villuard (los nabis), y particularmente en la pintura de carteles y de

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 107.

ilustración.<sup>45</sup> La perspectiva oblicua influye directamente al espacio cubista; ya que los objetos se muestran en representaciones aisladas sin ser conectadas por un sistema unificador. Este sistema tiene la particularidad de que puede representar simultáneamente la planta y el alzado de los objetos.<sup>46</sup>



Sistema de representación  
de planta y alzado.

Otro dato de gran relevancia de esta perspectiva oblicua (también llamada caballera) influye en los cánones estéticos del neoplasticismo holandés de Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, quienes proclamaban una composición organizada en la línea horizontal y la vertical, así como la doble diagonal referidas pictóricamente al plano y arquitectónicamente a la

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 119.

representación tridimensional.<sup>47</sup> Esta solución espacial ya había sido empleada por la Bauhaus, especialmente en el campo del diseño gráfico.<sup>48</sup>

La perspectiva oblicua tiene la cualidad de otorgar una sensación de profundidad de un objeto pasando desapercibido ante nuestros sentidos la imposibilidad de la distorsión a la que es forzado o sometido. El ojo concibe espacio en medida que el objeto muestra una posibilidad de fuga de una de sus vistas y entre la cara que se nos muestra como frontal y las aristas que quedan ocultas existe una creación de espacio.

#### *La perspectiva axonométrica*

En este sistema los ejes tienen unas direcciones diferentes a las de la perspectiva oblicua. Ya no existe una cara principal del cubo, (por ejemplo), sino que aparece bajo cierto escorzo. En el ámbito industrial la perspectiva isométrica es la más empleada pero también se emplea en el ámbito pictórico y gráfico. El cubo isométrico aparece en ciertas pinturas abstracto-geométricas, en las cuales se evidencia la oposición entre su apariencia como un cubo y al mismo tiempo su carácter exagonal plano. Este carácter ambivalente de

---

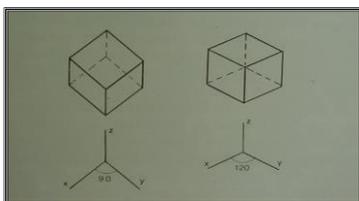
<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>48</sup> *Ibidem.*

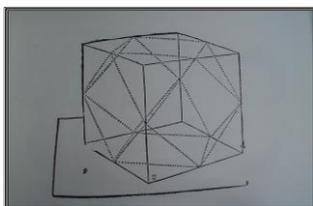
perspectiva resulta idóneo para conjugar aspectos de tridimensionalidad con bidimensionalidad; como es el caso del constructivismo, suprematismo y cubismo.<sup>49</sup>

Los tres diferentes tipos de axonometrías son:

- 1) Isométricas; si los ángulos entre ejes proyectados son los mismos.



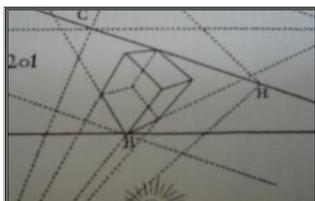
- 2) Diamétricas; si hay dos ángulos iguales y uno desigual.



---

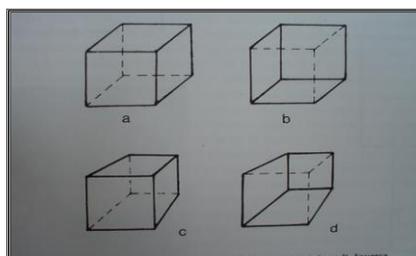
<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

3) Triamétrica, si los tres ángulos son diferentes.



### *La perspectiva ambivalente*

En este sistema de representación un conjunto de líneas puede interpretarse como la representación de dos realidades distintas del mundo tridimensional.



Ambivalencias

Esta doble posibilidad se pone en manifiesto cuando un cuerpo se representa por sus aristas, y sus caras se consideran transparentes.

Aprovechando esta cualidad ambivalente algunos artistas han desarrollado su plástica con esa motivación. Como es el caso de Víctor Vasarely cuya obra está determinada por el carácter óptico de las líneas; cualidad de reversabilidad en la percepción espacial. El cubismo, de la misma manera aprovecha esta cualidad ambigua.

Dicha cualidad es más que aprovechada por M. C. Escher, quien proyecta espacios ambivalentes los cuales, pueden producir un choque de confusión en el espectador, dentro de este universo ópticamente transformable.<sup>50</sup> La experiencia sensible en este espacio creado la podemos relacionar con la extrañeza de habitar un espacio que el recorrido visual asimila pero los sentidos son confundidos en algún punto por el comportamiento inusual de un objeto determinado en el desplazamiento del espacio. La ambivalencia juega con los sentidos creando una posibilidad emotiva del recorrido visual al encontrarse en un espacio confuso y a la vez atrayente.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 138.

### *Perspectivas con varios puntos de vista*

Se ha recurrido también a un sistema en el cual se proyecta la multiplicidad de vistas en donde los elementos son proyectados mayoritariamente con una perspectiva cónica y se organizan de manera fragmentaria o individual en las diversas partes de la composición. Curiosamente el espacio logra percibirse unitariamente, aunque existe una alteración no a simple vista perceptible.<sup>51</sup> Por ello el recorrido visual es posible aunque se percibe que al habitar este espacio existe una atmósfera de rareza que puede volcarlo más emotivo. Algunas de las obras de Cézanne presentan diversos puntos de vista en la construcción espacial y sus obras han influido de manera muy importante en el arte del siglo XX.<sup>52</sup>

### *Representación espacial mediante sistemas distintos*

Es posible la creación de un espacio plástico caracterizado por la diversidad y combinación de distintos puntos de vista, así como en la combinación de diversos sistemas de representación espacial. Estos sistemas son muy importantes ya que alteran el sentido

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 183.

espacial e inevitablemente el emotivo de la obra de una manera muy particular.

El problema de la representación espacial en este sistema puede ser aún más complejo que el de la perspectiva cónica, ya que es más problemático armonizar un espacio que tiene desarrollo en la profundidad, siendo creada mediante métodos distintos. El ambiente resultante de este espacio es exótico y extraño, puesto que no hay una ley única en la organización tridimensional de las formas; y en esto radica su cualidad espacial.<sup>53</sup>

Cuando se llega a describir un espacio *naturalista* por medio de este sistema representativo, se suele producir un ambiente con rasgos metafísicos o surrealistas. En este espacio, a pesar de no existir una unificación espacial, puede existir un orden de asimilación espacial por nuestra familiaridad con los elementos representados.<sup>54</sup> El artista puede crear espacios interiores o exteriores, con una escala de tamaños totalmente alterada en relación con los objetos, lo que contribuye a producir un choque inquietante en los sentidos, rasgo muy característico en las obras metafísicas.<sup>55</sup>

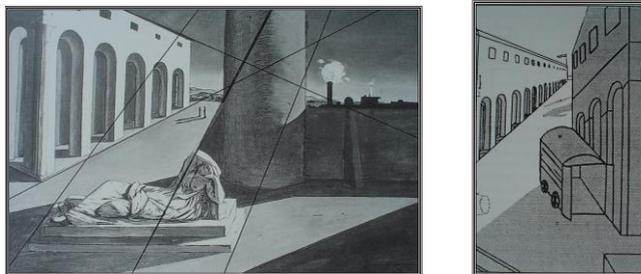
---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 217.

Cabe destacar la solución espacial y su resultado tan sugestivo del caso de la pintura metafísica. En estas obras se emplean diversos sistemas perspectivos y recursos como las sombras para crear una apariencia inquietante y misteriosa en sus espacios. Los objetos se encuentran inmersos en una estructura arquitectónica rica en sugerencias, en donde los recursos perspectivistas imprimen una gran expresividad.<sup>56</sup> En estas obras se maneja la perspectiva alterando los trazos e introduciendo unos comportamientos de las líneas de perspectiva que resultan inesperados.<sup>57</sup> Los puntos de fuga llegan a estar inclusive por encima del horizonte, las sombras al igual se dirigen hacia distintos puntos.<sup>58</sup>



Representaciones del espacio mediante sistemas distintos.

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 217-218.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 219.

### *Elementos extra-lineales que alteran el espacio en representación*

En la representación espacial, el artista puede hacer uso de un elemento que Arnheim Rudolf denomina como *gradiente*. El cual define como “crecimiento o decrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio o en el tiempo”.<sup>59</sup> Así los *gradientes* pueden ser: comparaciones graduales de tamaño, determinaciones de color, luz o una distorsión de forma para acentuar la sensación de cercanía y lejanía.<sup>60</sup> Los gradientes en el espacio creado serán elementos sustanciales para la posibilidad espacial emotiva.

### *Gradientes de luz*

Considerando uno de los elementos indispensables dentro de la experiencia vivencial del espacio cuyo carácter puede transformar al espacio mismo dramáticamente, nos encontramos con el elemento lumínico. A la manera de Arnheim diremos que la luz se basa en el testimonio de la vista y este testimonio visual del mundo se aparta inevitablemente de la consideración

---

<sup>59</sup> R. Arnheim, *Arte y Percepción visual: psicología de la visión creadora* / tr. de r. masera, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1962, p. 225.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 225-227.

científica de la realidad física. La vista constituye la experiencia más espectacular de los sentidos, la cual determina una concepción de la luz artística, siendo muy distinta de la concepción científica; ya que el artista maravillado por su sentido visual, considera que el objeto es el que emana la propia luz, y se olvida de que el objeto es quien la recibe. Ve con ojos distintos, la luz (del) cielo, (de) las montañas, (de) las cosas.<sup>61</sup>

La representación del gradiente lumínico se sirve de observar en la naturaleza que las cosas que tenemos a lo lejos tienen menores contrastes que las que tenemos cerca. Los gradientes que el artista utiliza basados en la luz para representar el espacio pictórico, no sólo son claroscuros representados con “blanco y con negro”. Cuando el artista tiene presente la luz, toma en cuenta todos los colores que son de naturaleza luminosa. Así mismo al representar las sombras, (que también la contienen los elementos), puede utilizar los colores naturalmente pardos.<sup>62</sup>

El artista sabe que la mayor o menor intensidad lumínica en una obra, afecta directamente en los sentidos del espectador.<sup>63</sup> También en el capítulo anterior analizamos los cambios lumínicos existentes en nuestro espacio vivencial, a cada hora del día el espacio

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 258.

cambia a la par que nuestros niveles emotivos. De un espacio soleado a uno nublado o crepuscular, llegando hasta el nocturno; la luz y el color transforman nuestro espíritu a distintos niveles de profundidad.

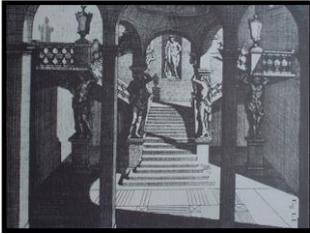
### *Gradientes de sombras*

Al hablar de la luz (de) los objetos, necesariamente debemos hablar de su contrario; la sombra. El artista considera la sombra como un brote del objeto que la proyecta. Es un elemento que funciona muy eficazmente en la creación de espacio. La representación del objeto con su sombra o el hombre con su sombra, crean tal efecto sensorial emotivo que puede cautivarnos. Esto se da por ser la sombra una potencia del sujeto y su contrario, la cual es un reflejo perfectamente representativo del concepto de conciencia.<sup>64</sup> Entendiendo por conciencia el saber “del otro” o el diálogo de contrarios entre el “Yo y el Sí mismo”. El sólido y su sombra actúan como un elemento único, juntos se vuelven la unidad indisoluble que crea a su vez el espacio.<sup>65</sup> Debemos tomar en cuenta que la sombra no sólo es un elemento que produce la sensación de espacio, sino que por su naturaleza misma la sombra tiene la facultad de propiciar una ambiente emotivo.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>65</sup> *Ibidem.*



Sombras en el espacio.

### *Gradientes de color*

Mencionamos que el efecto del claroscuro podía representarse con color, dependiendo tanto de sus cualidades lumínicas, como de sus cualidades de sombra. Para pensar en un *gradiente* cromático espacial, podríamos determinarlo con una estructura de *escala cromática*. Esta escala podría servir para la creación de cercanía-lejanía la cual obedece a un principio de contraste.

Lo que nos hace percibir que un color se *sienta* más cerca o lejos, depende de factores que tienen que ver con la naturaleza específica de cada uno. Cada color posee una cualidad particular y cada uno muestra

comportamientos distintos, como por ejemplo transparencia, opacidad y carga. Ya Arnheim toma en cuenta al color como un medio caprichoso el cual en ningún sentido seguro podemos hablar de un color *como es en realidad* ya que éste se encuentra determinado por su contexto. Sin embargo, en cuanto a sensación de profundidad se refiere, existen varias teorías que parecen coincidir. Ejemplo claro es que el azul tiende a alejarse (en su carácter de color frío), mientras que el rojo tiende a acercarse (en su carácter de cálido).<sup>66</sup> Sin embargo existen artistas como Gauguín que parecieran romper en algunos casos con estas reglas. Lo que nos interesa son las posibilidades del color, tanto para crear espacio, como para generar variantes emotivas en el espacio construido. Cada artista tiene una muy particular forma del empleo del color, y por tanto, el estudio del gradiente cromático requiere un estudio individual en cada obra de cada artista.

### *La expresión del color*

Del mismo modo parece haber un acuerdo general en que cada uno de los colores posee una llamada *expresión* específica. Encontramos como ejemplo las descripciones vívidamente literarias de Goethe, las

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 260.

cuales constituyen una de las mejores fuentes, ya que, aunque sean las impresiones de un solo hombre, provienen de un poeta que sabía expresar lo que veía.<sup>67</sup> De manera general, Goethe afirma que el grado expresivo de todos los colores se encuentran entre los polos que van del amarillo, (el color que más se aproxima a la luminosidad), y el azul (que siempre tiene algo de oscuridad) variando entre la emotividad activa y pasiva de cada uno respectivamente.

Goethe reafirma esta capacidad del color para transformar el espacio. Cuando contempla un paisaje a través de un vidrio (por ejemplo) rojo, tal experiencia le produjo la impresión de “reverente temor”, una sensación de “Apocalipsis o Día del Juicio Final”.<sup>68</sup> Al observar el mismo espacio con un vidrio amarillo, el espacio se volvió “alegre y delicadamente encantador”. Y con un vidrio azul, el resultado era el de un espacio que contenía una “encantadora nada”, vacío y frío que producía la contradictoria sensación de estímulo y reposo.<sup>69</sup> Lo que resulta innegable es la capacidad avasalladora del color para transformar el espacio.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>69</sup> *Ibidem.*

\*\*\*

Con todos los sistemas de representación anteriormente revisados podemos constatar que hay una inevitable vinculación entre la vivencia del espacio y la creación artística del espacio. Es decir: entre lo que el espacio representa para el hombre y cómo el hombre representa el espacio, se encuentra un vínculo indisoluble. Mismo vínculo existe entre idea, experiencia y emotividad que se alternan entre el espacio vivenciado y creado. Sin embargo el espacio creado posee sus propios elementos emotivos que pueden ser parte del aprendizaje del mundo pero pueden ser aprendidos dentro de una experiencia vivida ante una contemplación del espacio creado. La comprensión del espacio del mundo dejará una huella en las sensaciones de profundidad en el plano bidimensional pero lo que genera un impacto emotivo es el logro que un artista puede generar creando un espacio emotivo.

Cabe la cuestionante; ¿El espacio pictórico posee sus propias cualidades independientes a las proyecciones bidimensionales?

## EL ESPACIO PICTÓRICO

*Análisis sobre la representación del espacio emotivo en la pintura*

### CAPÍTULO TERCERO EL ESPACIO PICTÓRICO

Cada representación del espacio es el reflejo de una determinada concepción del espacio. Por ello el objetivo primordial de este tercer capítulo es analizar al espacio pictórico en su estructura general, por ende no será la tarea analizar varias etapas en el arte y hacer un comparativo de las diferencias de cada estructura de pensamiento y representación del espacio. No intentaremos ubicar a una determinada época o corriente como más significativa en la representación de un espacio eminentemente pictórico y emotivo, sino que el objetivo fundamental se concentra en analizar qué es el espacio pictórico relacionando lo visto en los dos capítulos anteriores.

Retomado lo visto podemos suponer que hay una inevitable vinculación entre la vivencia del espacio y la creación del espacio; entre lo que el espacio representa para el hombre y cómo el hombre representa al espacio.

Además hemos visto que el logro de la profundidad en la representación es indispensable para una relación

entre espacio vivenciado y creado. Hemos analizado que el *recorrido visual* contiene los elementos suficientes para que la mirada pueda concebir la posibilidad de fuga de los elementos. Sin embargo veremos que en el caso de la pintura, el logro emotivo del espacio pictórico no necesariamente es proporcional al logro de la *sensación de profundidad*.

Para evitar posibles contradicciones destacaremos que el *recorrido visual* en la pintura no se relaciona únicamente con la *profundidad* concebida desde el plano perspectivo. La pintura puede ofrecer la cualidad de recorrido visual de múltiples maneras encontradas desde la sensación de fuga de los elementos, hasta el recorrido que genera, por sus propias cualidades, la materia.

Podemos tomar el riesgo de aseverar que el espacio pictórico es un espacio creado con cualidades emotivas que conjuntan las tres estructuras vistas desde capítulo 1, que son *idea, experiencia y emotividad del espacio*. Estas tres estructuras utilizadas en la representación de una obra pictórica, pueden producir cierta experiencia vivencial con el espacio creado, apoyada con el *recorrido visual*.

Nosotros enfrentaremos este riesgo abordado al espacio pictórico como el problema fundamental de la pintura, y para ello debemos anticipadamente visualizar las principales problemáticas a las que la *concepción del espacio pictórico* se ha enfrentado. Dentro de estas

confusiones analizaremos la relación que existe entre espacio pictórico con *objeto, espacio entre los objetos, materia y sentimiento*, además de la relación entre espacio pictórico con *profundidad y recorrido visual*. Por último revisaremos el planteamiento de un artista relacionado con el espacio pictórico y la *emotividad*, a manera que nos permita constatar que estas problemáticas pueden formar parte esencial de su proceso creativo y ser parte fundamental en la finalidad de la obra del artista.

### **Conflictos en la concepción del espacio en la pintura**

Podemos llegar a pensar que los grandes maestros de la pintura han desarrollado a su vez grandes teorías sobre el espacio pictórico. Sin embargo vemos con asombro que esto no es del todo cierto. Javier Maderuelo nos deja ver lo curioso que resulta el poco interés mostrado por los artistas, sobretodo vanguardistas, en el espacio y sus cualidades, ya que los manifiestos de los movimientos en que se agrupan apenas se sirven de la palabra *espacio* de un modo apenas casual o aparentemente accidental.<sup>1</sup>

En las corrientes vanguardistas un problema teórico fundamental fue el de la *abstracción*. Como sabemos

---

<sup>1</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op Cit., p. 38.

consiste, entre otras cosas, en la propuesta de retomar lo más esencial de las formas despojándolas de lo innecesario o superfluo. La *abstracción* conducirá a fijar la atención en el *espacio* y *el tiempo* interpretados por las artes vanguardistas tan sólo como: “*superficies más o menos vacías, despojadas de connotaciones* (cubismo) *o como efectos de movimiento y velocidad*” (futurismo).<sup>2</sup>

En cualquier caso, pintores teóricos como Kandinsky o Mondrian inclusive Paul Klee no hacen del *espacio* un tema específico de su teorización. Ellos hablan, más bien, del plano, estructura, construcción, imagen, expresión, ritmo, peso, composición, movimiento y tan sólo llegan a mencionar superficialmente las dimensiones: ancho, alto y profundo. Paul Klee llega a tratar las direcciones aristotélicas: izquierda, derecha, arriba, abajo, delante, detrás<sup>3</sup>. Sin embargo no hablan explícitamente del *espacio*, curiosamente *el espacio* y la manera de ordenarlo y dividirlo está presente en todo momento en sus obras.<sup>4</sup>

De la misma manera movimientos como el expresionista se apoyan en la *sustancia* y *la materia*, dando menos peso al *espacio*. En su lugar hacen evidentes las cualidades sólidas de la masa y el

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> *Ibidem*

volumen, el perfilar contornos y siluetas y mostrar opacidades y texturas.<sup>5</sup>

Cuando Picasso desarrolla la pintura cubista y con ella una nueva manera de mirar el mundo, está implícitamente recurriendo a la *idea del espacio*, aunque él tampoco lo mencione expresamente. El propio término “cubismo” hace referencia al volumen frente a la idea de escorzo, medio por el que se reinterpreta la profundidad de los cuerpos, Picasso va a servirse de la expresión referente a la operación geométrica: *el abatimiento de planos*.<sup>6</sup>

Cabe mencionar una importante hipótesis de Maderuelo que considera la posibilidad de que Picasso no pintó sus obras basadas en una idea específica y particular de espacio. Sino que utilizó creativamente un procedimiento de análisis volumétrico de principios del siglo XIX, cuando un geómetra de nombre Gaspard Monge formuló las leyes del sistema diédrico y de la geometría descriptiva.<sup>7</sup> Recordemos que consisten en los sistemas de proyección axonométrica que consideran las vistas laterales, superiores o inferiores de un objeto. Sistemas que han servido como base teórica en las enseñanzas del dibujo técnico de ingeniería.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 25-26

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Ibidem*

Según Maderuelo Picasso no utilizaba el concepto de *espacio pictórico*, sino empleaba: *planos atmosféricos que unen y desunen las cosas*, o: *extensión en el espacio y escultura de ambiente*, ya que estas tres frases rodean la idea de espacio como objetivo del nuevo arte a través de *planos atmosféricos o ambiente*.

### **Relación del espacio pictórico con el problema de *mímesis* del objeto**

Podríamos decir que desde que la pintura existe ha representado algo y ese algo pueden ser elementos reconocibles a primera vista por la relación mimética entre lo que el hombre está acostumbrado a presenciar en su espacio y su mundo. Conforme la necesidad de representación se exigió que el espacio pictórico poseyera motivos más parecidos al espacio vivenciado por el hombre, la técnica desarrolló la teoría necesaria para realizar situaciones espaciales directamente asimilables entre objetos y espacio. La pintura ha logrado un impacto tal, que una de las causas que han entrado en discusión inevitable se encuentra en la ilusión espacial.

El impacto visual ha sido de tal naturaleza que inclusive se ha llegado a cuestionar sobre valores de *verdad o mentira* sobre lo que el ojo percibe a manera de *engaño*. Si retomamos de entrada un viejo problema sobre la

representación de objetos en la pintura podemos pensar de inmediato en Grecia. Desde los griegos ha existido un predominio en la consideración de la forma y su representación naturalista. La *mímesis* o imitación era el concepto fundamental sobre el que se asentaban los cuestionamientos sobre la forma de un objeto representado. Asimismo los cuestionamientos de Platón sobre la pintura se aplican sobre los objetos, no sobre el espacio. De ahí argumentó que un objeto representado (una mesa), sólo es *imitación de una imitación*. El anterior juicio parte de hacer un comparativo entre el objeto y su representación. Es decir, la mesa es un objeto físico y la representación se vuelve una imitación, y la resultante es sólo un engaño puesto que funcionalmente el objeto representado pictóricamente (la mesa) no es funcional como lo es el objeto físico (la funcionalidad de la mesa.)

Dentro del mismo juicio, en una representación pictórica no cabría la posibilidad de espacio, más no es el espacio lo que se cuestiona sino la resultante de un posible engaño de supuestos objetos ante nuestros ojos. Este punto no sería problema si se vislumbra claramente que el objeto representado se encuentra en una problematización simbólica (que inclusive necesita distorsión en su forma) que compromete a un nuevo espacio con posibilidades emotivas.

Nosotros podemos concebir que el problema parte de una situación muy simple: *en un plano de proyección*

*bidimensional aparecen situaciones de objetos en profundidad.* Podríamos decir que la problematización encierra la relación entre *recorrido corpóreo* y *recorrido visual*. Pero el espacio pictórico no se limita tan sólo a estas dos situaciones espaciales, ya que el espacio pictórico compromete *situaciones emotivas*.

Aristóteles es quien, en defensa del arte, argumentó que la forma representada conlleva *un contenido*; de ahí que puede *suscitar y purgar emociones*. Nosotros podemos partir de este postulado para ir comprendiendo que dicho *contenido de la forma* consideraría *la carga simbólica del elemento*, que a su vez suscita *la emotividad*, ya que posibilita el *recorrido visual* que puede comprometer a una *experiencia sensible* ante el *espacio creado*.

Recordemos que Aristóteles es quien otorga las primeras consideraciones del espacio, al mencionar los puntos que rodean al sujeto-objeto; lo de arriba-abajo, lo de izquierda-derecha, lo de delante-detrás; principios del espacio que, aún en el caso de la representación, comprometen una determinada *situación del objeto en su espacio*. Para nosotros la situación del elemento en el espacio es sustancial para el *contenido expresivo de la forma*.

Podemos suponer que el problema de la *mímesis* relacionado con el de la imitación de elementos del mundo, no existía en culturas en las cuales era

entendible que la representación era apartada de la vivencia del mundo. Cuando se comprende que las representaciones son visiones de un mundo mágico paralelo o del más allá, no se problematiza la cuestión ilusoria de los elementos aparecidos en las pinturas de las antiguas culturas, ya que era concebible que lo que aparece ante nuestros ojos como representación pertenece a las visiones de submundos o inframundos, es decir, a un *espacio metafísico*. Aunque las situaciones de los elementos están, de alguna manera, sujetas a las vivencias terrenas, las deformaciones (intencionadas o no) de los elementos pueden tener cierta similitud mundana. Aún con deficiencias de orden mimético lo innegable es el logro emotivo de estos espacios.

El problema de la *mímesis* se incrementará en medida que los elementos aparezcan más parecidos a situaciones espaciales del mundo, tanto espacio como objetos crearán en el espectador (a mayor grado mimético) la sensación de una situación idéntica la de su espacio vivencial. En la misma medida en que las situaciones espaciales fueron dejando de ser idénticas a las vivencias espaciales y apareciendo el arte abstracto, el espacio pictórico se centrará en la *objetividad del espacio*, es decir, en lo que la naturaleza de sus elementos matéricos puedan generar como espacio emotivo.

## **Relación del espacio pictórico con el problema de representar lo que se ve (relación entre los objetos)**

En el Renacimiento el texto *intercissione della piramide visiva* escrito por León Bautista Alberti, trata la necesidad de sustentar una base científica en la técnica pictórica. Ideología que perdura en la pintura occidental desde el siglo XV hasta el XIX, en la cual se daba ímpetu en mostrar lo que “se ve”,<sup>8</sup> es decir, “él objeto de representación es lo que vemos”.<sup>9</sup> En este representar lo que “se ve” es posible, puesto que lo que vemos es pictórico.<sup>10</sup> Es decir, la vista asimila el espacio como un “todo representable” y el texto de Alberti supone estos principios. Cada elemento a representar tiene una naturaleza pictórica; donde todo objeto se relaciona racionalmente con cualquier otro objeto en el espacio.<sup>11</sup>

Por lo anterior podemos reiterar que existe una relación indisoluble, en principio, entre el espacio vivencial y el construido. La *idea, experiencia y emotividad* del espacio se conjugan para la construcción este espacio pictórico. Es decir lo que vemos es por naturaleza

---

<sup>8</sup> Enfoque importante de Snyder, Joel, en un ensayo que publicó por primera vez en *Critical Inquiry*, en la primavera de 1980. Citado íntegramente en: S. Yates, *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, / tr, de antonio fernández lera, Barcelona, G. Gilli, 2002, p. 225.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 227.

pictóricamente representable, y el artista es capaz de representar las “cosas vistas” en “signos” que existen sobre una superficie.<sup>12</sup>

Sin embargo es importante aclarar que Alberti no se refería a la *emotividad* del espacio, sino a encontrar un método *objetivo* establecido inicialmente por la percepción.<sup>13</sup> Este sistema proporcionaba al pintor la capacidad de representar racionalmente el espacio desde una estructura relacionada con sus juicios perceptivos.<sup>14</sup>

### **Relación del espacio pictórico con el problema de materia y sentimiento**

En la obra *Estética de los elementos plásticos*<sup>15</sup> de Osvaldo López Chuhurra, se enfrenta el problema fundamental que, según visión del autor, debe resolver la pintura. López Chuhurra orienta la problemática dentro de la creación de un *espacio encerrado* en la superficie de una tela.<sup>16</sup> Nos dice que no es necesario prescindir de la premisa de que la materia es la encargada de crear el *espacio pictórico* donde se

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>15</sup> O. López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1975, 154 p.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 61.

conjugan múltiples métodos y técnicas empleadas para estructurarlo, en función de una *ilusión espacial*.

López Chuhurra va diferenciando elementos que parten, por un lado, de los elementos plásticos matéricos entendidos como la superficie plana del lienzo, la materia y la naturaleza espacial física de una obra. Podemos entender que con lo anterior se refiere al espacio que físicamente ocupa un cuadro, valga decirlo, escultóricamente. Por otro lado podemos encontrar elementos más subjetivos del espacio que podemos emparentar con *lo emotivo*.<sup>17</sup> Es la visión interior del artista, que dependerá directamente de su intencionalidad expresiva y de su modo de comprender el espacio.

Por un lado *la materia* y por el otro *el espacio creado* que es el *sentimiento* vital del artista que ha tomado forma concreta: “[...] y el color y la tela no son *el sentimiento*, sino los instrumentos que sirven para hacer posible la aparición de dicha *emotividad espacial*”.<sup>18</sup>

Para López Chuhurra los aspectos que deben conciliarse para la creación de la obra pictórica son aquellos que atienden meramente al *espacio del hombre*; ya que, por

---

<sup>17</sup> Estas diferencias son tratadas detalladamente en el texto: O. López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1975, pp. 61-64.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 64.

un lado, ha *experimentado* el espacio de su mundo, el que *habita*; por el otro, el hombre tiene una *experiencia espacial interna*; un proceso llevado a cabo en los atisbos de su *conciencia*. Estas diferencias de espacio, López Chuhurra las ha catalogado como: *realidad de la naturaleza y realidad interior* (la idea, experiencia y emotividad del espacio están presentes).<sup>19</sup> Así, este *espacio vivido* por el hombre, debe conciliarse con el espacio que crea, es decir: el *espacio pictórico*. La conciliación es una *duplicidad* constante.<sup>20</sup>

### **Relación del espacio pictórico con la conceptualización del espacio constructivista**

La manera en que ha presentado el constructivismo el problema del espacio, consistió en experimentos basados en la descomposición de las figuras en planos, iniciados por el cubismo, y a la inclusión del movimiento y la velocidad del futurismo. Ambas influencias sembrarían en la Rusia el germen del “constructivismo” el “suprematismo” y otras vertientes.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Id.*, p. 63-64.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 62.

<sup>21</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op Cit., p. 45.

En todos estos movimientos constructivistas se ha abandonado *la mimesis*, es decir, la representación de elementos naturalistas y se ha abrazado la abstracción, pero sobre todo se han sustituido los procedimientos tradicionales de representación, por el *acto de construir*.<sup>22</sup>

Por medio de los *actos de proyectar y construir* elementos que se desarrollan en tres dimensiones, los artistas constructivistas empiezan a tomar conciencia de que, incluso en la escultura, el protagonista no es *la forma*, que puede ser mutable y cambiante, como reclaman los futuristas, ni *los materiales*, que son meros medios, ni *las figuras*, que han sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas han de ser, entonces, *el espacio y el tiempo* conceptualizados de manera distinta al cubismo y futurismo<sup>23</sup>

Así lo exponen Naum y Gabo y Antoine Pevsner en su *Manifiesto realista*, donde, tras renegar del cubismo, por quedarse en el mero análisis, y del futurismo, por imitar el “reflejo óptico”, proclaman *al espacio y al tiempo como las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte*.<sup>24</sup> Destacamos los apartados que lo mencionan:

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Manifiesto Constructivista o realista* tomado de <http://ideasapiens.blogspot.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm>

1. Renunciamos al volumen como una forma pictórica y plástica del espacio; no es posible medir el espacio en volúmenes, como no es posible medir el líquido en metros; fijémonos en nuestro espacio; ¿Qué otra cosa es sino una profundidad continua?
2. Renunciemos, en la escultura, a la masa como elemento escultórico. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido, así como su resistencia material, no dependen de la cantidad de masa; por ejemplo un raíl, una viga maestra, etc.

Devolvemos así a la escultura la línea como una dirección, con lo que afirmamos que la *profundidad es la forma del espacio*.

Para los constructivistas las *cualidades constructivas* pueden resumirse en tres puntos: *I) Materiales y formas, II) Espacio y III) Emoción*.

Los constructivistas consideran *el espacio* desde un punto de vista totalmente distinto a las vanguardias; como un elemento absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representan desde su interior, con sus

propiedades específicas.<sup>25</sup> En la pintura, la *profundidad* (recorrido visual) es la forma pictórica y plástica del espacio.

Para los constructivistas los *materiales* y *formas* representan el volumen de una *Masa*. *El Espacio* posee, al igual que la *Masa*, volúmenes, aunque no son escultóricamente la misma cosa; podemos hablar de los *espacios vacíos* que, concebidos como construcción equivalen a lo mismo. Sin duda, *Masa* y *Espacio* son dos elementos distintos con los que entramos en contacto cada día y que son concretos y mensurables.<sup>26</sup> En caso de la *emoción* estará ligada a lo que la construcción de los dos elementos en conjunto, pueden producir.

Con esta importante aportación constructivista del espacio, aunada a lo anteriormente visto podemos obtener elementos esenciales para ir comprendiendo al espacio pictórico como un espacio construido con cargas emotivas el cual contiene dos fundamentales aspectos; Por un lado, los materiales, las formas, el color y la tela que, aunque su aplicación puede ser expresiva, no son elementos en sí mismos emotivos, sino instrumentos que sirven para hacer posible la emotividad espacial. Cuando podemos hablar de emotividad del espacio es la resultante entre la relación

---

<sup>25</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op Cit., p. 45.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 47

entre la representación de Masa y Espacio. Esta relación puede no apelar necesariamente al volumen sino a *recorrido visual de la pintura* que es la *forma plástica del espacio* y puede generar una *experiencia espacial emotiva*. Con esto podemos comprender que la *emotividad* es producida en sí misma por el *espacio creado*.

### **Relación entre espacio pictórico con el Renacimiento y Vanguardias**

En la pintura sabemos que el problema del espacio, ha sido una constante que se ha repetido a lo largo de la historia, independientemente al hecho de existir o no una conciencia o una teoría del *espacio pictórico*. Sin embargo podríamos catalogar dos momentos claves que han problematizado a fondo el *espacio pictórico*; uno de ellos es dado en el Renacimiento con la perspectiva piramidal o cónica, y el otro en las vanguardias.

Como vimos en el capítulo anterior ciertamente que la perspectiva renacentista ha sido un movimiento cúspide en el logro de unificación de los elementos del espacio por medio de *formas simbólicas*. Ya que es en el Renacimiento donde se consuma una integración general en el plano y cada objeto representado en el

espacio genera la sensación de *recorrido espacial* resuelta en *la profundidad*.<sup>27</sup>

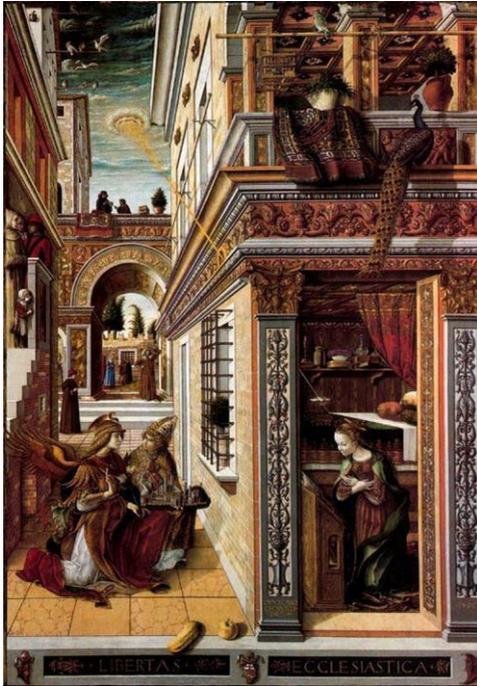
Podemos pensar que el logro de perspectiva renacentista es de *idea y experiencia* pero no necesariamente de *emotividad del espacio*, ya que hay pinturas que anteceden al Renacimiento y aún con resoluciones espaciales aparentemente contradictorias, el logro emotivo a veces supera al renacentista.



Fray Angélico  
“La Anunciación” (1550)

---

<sup>27</sup> E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Op., Cit., p. 23.



Carlo Crivelli  
Anunciación  
(1486)

De igual manera en las vanguardias, al ser movimientos que se caracterizaron, entre otras cosas, por las rupturas de la tradición, algunas corrientes ostentaron transgredir la visión renacentista del espacio. Nosotros podríamos pensar que en las vanguardias la concepción del *espacio pictórico* hubiese sido teorizado como un ejercicio que antecede las condiciones de un cambio o ruptura. Curiosamente la aparente ruptura espacial en las vanguardias no ha logrado apartarse del todo de los

principios renacentistas de solución espacial en la mayoría de los sus movimientos.

Maderuelo aporta en su estudio elementos importantes para un análisis de las vanguardias de principios de siglo XX, ya que lo orienta desde 1905 cuando Albert Einstein publicó unos artículos en los que enuncia por primera vez las ideas que darán origen a la Teoría de la Relatividad. Dichas teoría transformó los conceptos tradicionales sobre el espacio y el tiempo que estaban basadas en la geometría euclidiana. Einstein ofreció una visión del espacio que abre la posibilidad de pensar en “n” dimensiones, así como la idea de que el espacio y el tiempo no son valores *absolutos sino relativos*. La enunciación matemática de estos nuevos postulados era compleja y difícil de comprender, sin embargo, el público se pudo hacer una idea de ellas, abriendo la imaginación a la posibilidad de pensar y fantasear sobre espacios simultáneos y dimensiones imposibles de experimentar en el plano físico.<sup>28</sup>

Los artistas vanguardistas no fueron ajenos a esta seducción y al parecer puede existir una relación con los adelantos proclamados por Einstein. Esto no debe sorprendernos ya que podemos visualizar que en el Renacimiento todas las concepciones de los viajes al Nuevo Mundo, los descubrimientos de las nuevas rutas

---

<sup>28</sup> J. Maderuelo, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Op Cit., p. 34

marinas y las recuperaciones del pensamiento de la Grecia clásica influenciaron a la Florencia que daría los principios de la perspectiva piramidal o cónica. En el caso de la pintura del siglo XX, Picasso (solo un año después de divulgadas las primeras teorías de Einstein) comienza a pintar *Les demoiselles d'Avignon* (1906-1907), con el que empieza a distanciarse de la idea perspectiva unifocal del espacio. Los experimentos realizados en este cuadro permitieron a Picasso desarrollar la pintura cubista, en la que se prescinde de la visión perspectiva desde un único foco y se presentan figuras y objetos contemplados desde diferentes puntos de vista, dando así origen a la visión simultánea mostrando figuras y elementos descompuestos en planos que el espectador debe reconstruir en su mente.<sup>29</sup>

Por esta puerta abierta se pudieron precipitar infinidad de artistas que desarrollaron estos procedimientos siguiendo caminos muy diferentes, por ejemplo: el maquinismo de Fernand Léger, el neoplasticismo de Piet Mondrian y el grupo de pintores que se reunieron en Holanda en torno a la revista *De Stijl*. Quienes se reunían para discutir sobre la idea de imaginar las posibilidades plásticas que podría ofrecer al arte el espacio de “n” dimensiones.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>30</sup> *Ibidem*

A su vez Piet Mondrian inicia una vía que, partiendo de las experiencias del cubismo, llegaría a una abstracción sintética, apoyada en tramas de figuras cuadrangulares y planas que dividían el espacio.

En estos momentos en la Unión de Repúblicas Soviéticas, como ya vimos, tendrán un papel destacado los constructivistas en su intento de generar un arte nuevo y revolucionario.<sup>31</sup>

### **Relación entre espacio pictórico con algunas manifestaciones vanguardistas**

Como arriba mencionamos, en varias manifestaciones de las vanguardias artísticas, particularmente en la pintura, se ha intentado romper con la estructura tradicional de la representación del espacio. De hecho se ha puesto en tela de juicio el sentido del espacio pictórico, limitándolo a la superficie de la tela. Sin embargo, aún en las vanguardias mismas, no se ha podido romper del todo con los logros de la perspectiva y profundidad, de hecho se han apoyado en la utilización de los principios de la perspectiva cónica con miras a fines emotivos. Para dar valor a este postulado veamos algunos ejemplos del estudio de Giménez Morell acerca del espacio en algunas vanguardias.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.37.

## *Impresionismo*

En la historia del arte se suele considerar al impresionismo y al postimpresionismo como dos movimientos cruciales en las vanguardias en donde se inician los cambios de representación espacial. Sin embargo, el impresionismo guarda una estrecha relación con la representación espacial hasta ese momento desarrollada.

Aunque se han considerado a estos movimientos como innovadores en la representación espacial, siguen fielmente las leyes perspectivistas.<sup>32</sup> Al parecer en estos momentos la fotografía debió influenciar a los pintores del mismo modo que la pintura influenció a la fotografía en sus comienzos.<sup>33</sup> Podemos comprobar que existen algunos cambios o exageraciones en los sentidos de dirección *de fuga* de los elementos, pero el espacio impresionista, a pesar de estas transformaciones, mantiene el sentido de la profundidad como un elemento expresivo del espacio.

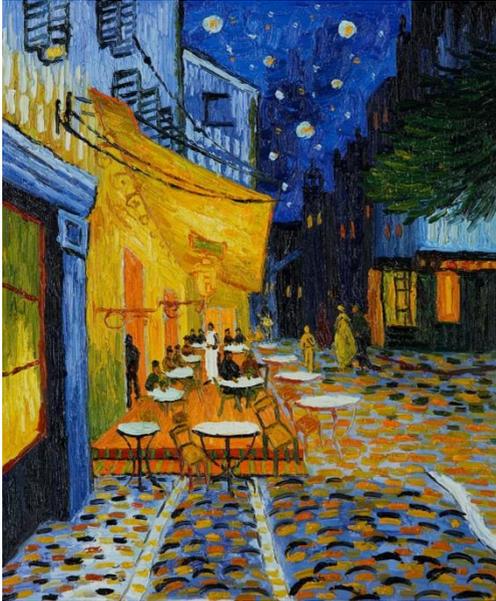
Precursor del expresionismo, Van Gogh estuvo enormemente preocupado por adquirir una sólida formación perspectivista (aunque de manera autodidacta), así sus espacios juegan un papel

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 6.

fundamental que imprimen una fuerza considerable a sus composiciones.<sup>34</sup>



Vincent van  
Gogh  
Terraza de café  
por la noche  
1888

### *Cubismo y futurismo.*

Posterior al impresionismo, el movimiento cubista, aunque presuntamente se la ha considerado como un movimiento que rompe abruptamente con la estructura perspectivista; se encuentra basado en el mismo modelo

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

espacial. Su supuesta ruptura no es sistemática ni mucho menos absoluta.<sup>35</sup> Aun en los planos superpuestos de Cézanne encontramos una sensación de profundidad que sugiere la sensación de tridimensionalidad del espacio.<sup>36</sup>

Si bien es cierto que el espacio cubista intenta demostrar varios puntos de vista de los elementos a la vez, lo hace bajo la estructura del espacio vivencial. Una secuencia de puntos de vista simultáneos sería similar a la representación del recorrido corpóreo del objeto llevado al plano pictórico. Anteriormente mencionamos que este problema de desenvolvimiento espacial del objeto se ha desarrollado en los problemas de geometría analítica y descriptiva, sin embargo, en el caso del cubismo la geometría no es aplicada como un matemático la concibe, sino como lo hace el artista plástico, tanto a nivel compositivo como a nivel de representación espacial. No podemos deslindar el principio de que la plástica tiene su propia entidad espacial y su campo particular de desarrollo.<sup>37</sup> Lo que es importante destacar es que en este movimiento de vanguardia, aún en su intento de deslindarse de la representación renacentista, mantiene la necesidad del recorrido visual en el desarrollo de su espacio

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 199.



Juan Gris  
Desayuno  
1915

En el movimiento futurista se introduce la representación del movimiento diluyendo el espacio en una sucesión de estados o secuencias de la acción desarrollada. Contrariamente a su intento de romper el pasado, mantiene la forma *naturalista*. El espacio tridimensional a menudo se basa en una imagen tal cual la podemos concebir como fotográfica, y dentro de estos sistemas representativos nos percatamos de que el impresionismo, fauvismo y cubismo requieren de la sensación de recorrido visual en el espacio que no se

deslindan del todo a las representaciones  
perspectivistas.<sup>38</sup>



Tulio Crali  
Inmersión en la ciudad  
1939

### *Síntesis y abstracción del mundo*

La tendencia en el arte moderno que pretende la representación de objetos y espacio de una manera simplificada y geometrizable la podemos concebir como *síntesis y abstracción del mundo*. En su espacio

---

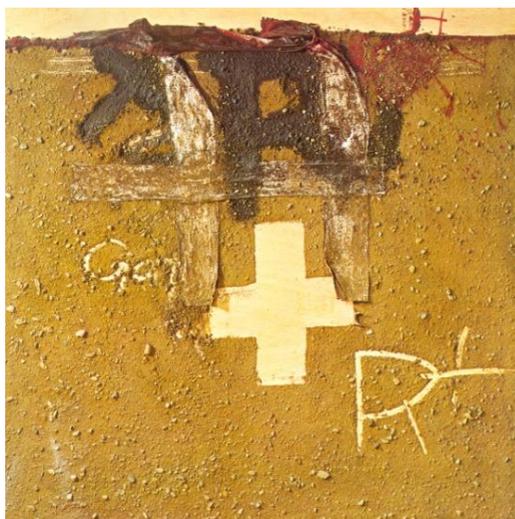
<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 9.

representado las formas tienden a ser formas planas o los volúmenes geométricos más simples o sencillos. Así desde el esquematismo de las representaciones prehistóricas hasta el cubismo, pasando por la geometrización que supone la perspectiva renacentista, encontramos un denominador común que aparece constantemente y que consiste en captar la forma más básica y simple de los objetos. Como ejemplos muy conocidos en la pintura de principios del siglo XX, encontramos al *art déco*, el *neoplasticismo* y el *constructivismo ruso*. Asimismo y con gran fuerza este sustrato geométrico está presente en el arte de la Bauhaus.<sup>39</sup> Cabe analizar la relación que existe entre estos espacios y la relación inmediata con la sensación de profundidad, pareciera que entre más se desprende la sensación de profundidad de los elementos el espacio pictórico se va perdiendo la sensación de habitar el espacio emotivamente, sin embargo no debemos pensar con esto que la cualidad de recorrido se ha perdido y con ella la emotividad. En este sentido no debemos confundir la emotividad del espacio creado con la posible emotividad matérica lograda con cierta vertiginosidad en la aplicación de materiales pictóricos sobre la superficie de la tela que nos pueden brindar algunas corrientes vanguardistas como el expresionismo abstracto. Mondrian, por ejemplo, constituye uno de los ejemplos más claros de la evolución de la pintura *figurativo-naturalista* hacia la pintura *abstracta pura*.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27.

Sin embargo no podemos deslindarnos de que varios de estos espacios siguen generando la sensación de profundidad. Aunque no podemos negar que en estos espacios cuando se han deslindado de la sensación de *habitar el espacio*, la cualidad de recorrido visual aunada a la sensación de habitabilidad se pueden ver considerablemente reducidas.



**Antoni  
Tàpies:  
Cruz y tierra  
1975**

*El espacio expresionista.*

El espacio adquiere, en la pintura expresionista, características muy emotivas ya que el trazado del espacio se convierte en el vehículo de una sensibilidad

impetuosa. El espacio parece vivir intensamente las circunstancias de sus personajes.

En este espacio dramáticamente habitable, el entorno y su representación adquieren un alto grado de importancia, al mismo grado de la propia figura humana. Con frecuencia el espacio se vuelve opresor, con una arquitectura sujeta a deformaciones en donde se refleja el estado anímico del artista. Si el efecto perspectivo en este espacio se acentúa puede hacer de las calles inclusive lugares casi inhabitables. Las líneas de convergencia tienden a juntarse rápidamente y el punto de fuga se acerca considerablemente al primer plano. El espacio de profundidad puede quedar comprimido al acercarse el punto más alejado al más próximo. Las líneas perspectivas convergentes forman una especie de torbellino cónico que arrastra con fuerza la atención del espectador hacia el fondo.<sup>40</sup> Aquí los elementos perspectivos se utilizan a disposición de una expresividad máxima, el punto de fuga crea un rápido gradiente de campo que llega a ser violento. En el espectador se produce un choque visual que llega a desestabilizar su estado de ánimo.<sup>41</sup> El conocimiento y uso del comportamiento de las líneas en el espacio expresionista, le vuelven un espacio de máximo dramatismo y expresividad.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

La pintura expresionista conserva la representación *naturalista* de las formas, ya que este recurso permite un lenguaje directo y de gran impacto visual.<sup>43</sup> El empleo de los diversos puntos de fuga, los edificios y construcciones parecerán caer y el suelo levantarse, desestabilizando la habitual sensación de equilibrio físico.<sup>44</sup> El resultado de este recurso poli-céntrico logra imprimir tensión y patetismo, así como una extraña sensación de inestabilidad.<sup>45</sup>



Otto Dix  
Trincheras  
1917

Entre más se explora la necesidad de un espacio con necesidades expresivas, pareciera que se sujeta a las

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 23-25.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 26.

representaciones de las leyes de sensación de profundidad

*El surrealismo.*

En la corriente surrealista observamos una representación espacial en la cual el pintor sugiere un espacio que permite hacer “vivencial” lo “inhabitable”. Provoca una situación, digamos, “ambigua” mediante factores que pueden cambiar sustancialmente el contenido y la percepción del espacio, por ejemplo una inesperada asociación de elementos en el espacio.<sup>46</sup>

La concepción espacial de este espacio surrealista viene determinada generalmente, por la perspectiva central, esto para invitar al espectador a relacionar una situación como “posible” dentro de un espacio que le resulta “convinciente”. Asimismo la relación de tamaños entre los objetos le resulta irreal e inesperada, lo cual puede afectar al sistema perceptivo. Pero ante todo, el espacio surrealista se plantea la cuestión del *significado* de la representación como un *elemento simbólico* basado en la concepción de lo onírico.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 41.



René  
Magritte  
Los  
Valores  
personales

1951

### *Superrealismo y «trompe l'oeil».\**

La representación espacial con vistas a de un horizonte “alto o bajo”, son relativamente recientes. Ya que en la fotografía, el cine, entre otros medios, han influenciado a estas representaciones espaciales. Sin embargo cabe apuntar que, a pesar de la gran abundancia de estas obras en el mundo contemporáneo; mucho antes de la fotografía, se dieron pinturas –principalmente frescos sobre bóvedas y cúpulas– con espectaculares perspectivas con vistas desde abajo. Obras de Mantenga, Tiépolo y Andrea Pozzo, entre otros, muestran estas magistrales representaciones espaciales

---

\* Trompe l'oeil. = algo engañoso o que parece trampa./ tr. de Ingrid de la Huerta.

que por su naturaleza grandiosa resultan ser espacios altamente emotivos.<sup>48</sup>



Andrea Pozzo  
Alegoría al trabajo de los Misionarios Jesuitas  
1691-1694

La línea de horizonte deja de tener su posición y significado habitual ya que el motivo era la necesidad de abrir espacios ilusionistas que prolongasen la extensión de las habitaciones.<sup>49</sup> Estas tendencias parecieron anticiparse a lo que más tarde serían las grandes pinturas del Barroco.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

Esto acontece cuando el horizonte desaparece del cuadro ya sea por estar muy alto o muy por debajo de la visión. La visión del espacio puede ser “a vuelo de pájaro” (vista aérea), así como “a ojo de hormiga” (la vista a ras de suelo). Con esta última los elementos adoptan una gran magnificencia, dada por la desproporción de la base como consecuencia de un escorzamiento que sufren las rectas verticales.<sup>50</sup> Con la representación “a vuelo de pájaro”, el punto de vista adopta una posición elevada, y ésta resulta de una gran espectacularidad. En estos espacios pueden representarse caídas hacia el vacío dotadas de un gran dinamismo en momentos de máxima tensión.<sup>51</sup> El logro emotivo resulta efectivo por las posibilidades espaciales de distintas profundidades que estas representaciones ofrecen.

### *La representación curvada del espacio.*

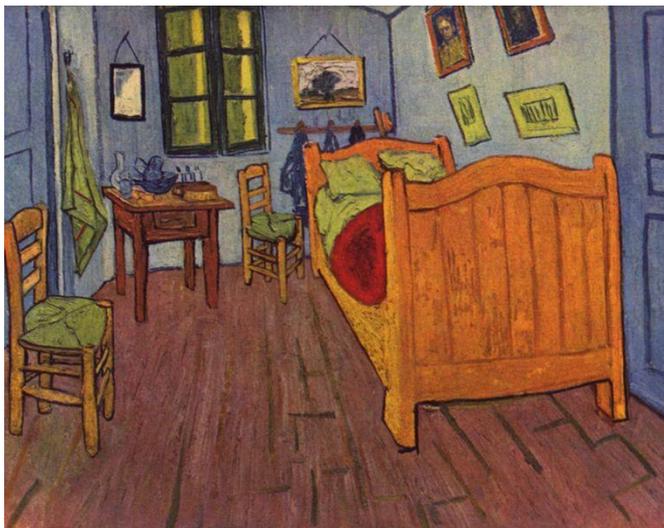
Anteriormente abordamos el concepto de “pirámide visual” en el estudio de Panofsky, el cual servía como eje representativo de la perspectiva central. Giménez Morell utiliza el concepto de “perspectiva cónica” haciendo alusión a que el punto de fuga es la parte superior de un “cono” en vez de una pirámide de base cuadrada. La concepción de cono ayuda a curvar los

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

elementos verticales que se representan a las orillas de cuadro.



Vincent Van Gogh  
La habitación de Van Gogh en Arles  
(1853 – 1890)



Intervención de la obra anterior para demostrar la curvatura en la composición del cuadro

El problema de la curvatura del espacio como representación de perspectiva cónica, debe enfocarse a la relación con el mundo visual y la experiencia espacial que con la concepción de una curvatura de la retina, Concepción de la cual ya habíamos hablado con Panofsky.<sup>52</sup>

Por medio de la fotografía que ha sido obtenida con un objetivo (lente) gran angular, nos pone en evidencia que el mundo organizado en ángulos rectos, también puede ser representado mediante curvaturas.<sup>53</sup> De hecho la percepción curvada del espacio está relacionada con nuestro desenvolvimiento en el mismo. Tomando como referencia la situación del hombre como *centro*, en donde el espacio “gira” en torno al *sujeto*. Basta con un giro de nuestra cabeza en torno al eje vertical para que exista una percepción curvada del mundo.<sup>54</sup> De esta manera percibimos un horizonte circular en su totalidad, aunque lo veamos recto en sus fragmentos visuales.<sup>55</sup>

Cabe añadir que en nuestra (moderna) concepción del espacio curvo, es decir, nuestro conocimiento de que el mundo que *habitamos* es esférico, ejerce una influencia psicológica sobre el artista a la hora de concebir y crear sus obras. Dado es el caso de algunas obras de Van

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> *Ibidem.*

Gogh quien incluso llega a representar el interior de su habitación con curvaturas que dan la sensación de *habitar* un espacio esférico, aprovechando esta naturaleza emotiva que puede producir un espacio curvo.<sup>56</sup>

### *Alteraciones del trazado perspectivo*

Mencionamos anteriormente que la emotividad del espacio no es proporcional al logro de profundidad. Hemos visto que obras previas al Renacimiento, a nivel emotivo pueden resultar enteramente eficaces aunque se hayan realizado antes del descubrimiento de las reglas de convergencia hacia el “punto central”. Estas obras se caracterizaban, entre otras cosas, por que dividían el plano en un centro vertical en el cual convergían distintos puntos a distintas alturas sobre este eje.<sup>57</sup>

Esta característica crea una gran rigidez en las obras y, a pesar de la misma, se resolvían las necesidades planteadas por los artistas. El logro emotivo de muchas de estas obras es tal que este sistema es reutilizado por algunos artistas del siglo XX ya que se obtienen aristas de menor rigidez en los puntos más alejados de

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 83-85.

construcción Y pese a las posibles contradicciones estos espacios resultan ser de gran credibilidad visual.<sup>58</sup>

Curiosamente si intentásemos “corregir” éstas obras modernas, el resultado parece menos satisfactorio que el logrado al estilo medieval.<sup>59</sup> Obras como las de la pintura metafísica dan prueba de estas aseveraciones, son obras que consiguen una situación más favorable sin este sistema para sus necesidades representativas y emotivas.<sup>60</sup> Y es que el uso del conocimiento de la perspectiva se pone al servicio del artista. En muchas de estas obras uno no puede inquirir a simple vista lo que resulta alterado.<sup>61</sup>

Mismas modificaciones también tienen un sentido de desestabilizar la imagen o crear un ambiente de cierta manera “inhabitable”, como es el caso del surrealismo.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 100.



Edgar Ende  
Der Sturm  
1930

### **La emotividad del espacio en la pintura**

Con el fin de ejemplificar lo dicho acerca del espacio pictórico retomaremos algunos escritos de Giorgio de Chirico para darnos cuenta de su particular relación entre su espacio vivencial con su espacio creado. Hemos sido puntuales en reconocer que el espacio pictórico es emoción pero debemos dar mayor amplitud a esa frase que pudiera en principio resultar ambigua. Giorgio de Chirico es un excelente ejemplo de cómo un artista

puede dilucidar el espacio con su sensibilidad y ser punto de partida para el proceso creativo de su obra.

En el compendio de sus escritos realizado por Olga Sáenz, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de UNAM<sup>63</sup>; podemos darnos cuenta de que el análisis del mismo Giorgio de Chirico dirigido a la *emotividad espacial* resulta fundamental para interpretar, inclusive comprender, la fuerza de sus obras.

### *Giorgio de Chirico*

Es en el trayecto que va del romanticismo al surrealismo donde se sitúa incisivamente Giorgio de Chirico. De ahí podemos entender que parte de su estructura de pensamiento surge de las influencias de los simbolistas y los románticos quienes presentaban en clave, si no de tinieblas sí de penumbras, los lugares —dicho a la manera de De Chirico — recónditos del alma.<sup>64</sup> De Chirico tiene influencia directa del pintor alemán Arnold Böcklin, el cual en sus pinturas domina *el escenario, la atmósfera y la superficie*. Atmósferas que

---

<sup>63</sup>G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, / Olga Sáenz, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. 220 p.

<sup>64</sup> M. Calvesi, *La metafísica esclarecida: De de Chirico a Carrá, de Morandi a Sabino*, Madrid, Visor, 1990, 438 p. 386.

incluyen fantasmas, evocaciones y nubarrones que provienen de “*lo lejano*”.<sup>65</sup>

### *Giorgio de Chirico y el espacio pictórico*

Giorgio de Chirico nos habla de cómo las *ideas* y *experiencias* espaciales afectan directamente en su obra, ya que ésta se encuentra influenciada por el paisaje urbano y el sentido arquitectónico de las casas, plazas, jardines, puertas, estaciones ferroviarias etcétera. En esa *emotividad* directa con el espacio vivenciado se encuentran los primeros fundamentos de su *estética metafísica*. El espacio que el artista *construye* es la resultante de la consideración de la emotividad producida mediante el contacto directo con la arquitectura Italiana. La vivencia directa con estas construcciones puede tener un gran impacto en el artista, en el caso de Giorgio de Chirico tal impacto lo ha llevado a determinar la relación emotiva con los lugares al grado de que le resultan “vivencias de origen psicológico oscuro”; ya que dicha oscuridad el artista la encuentra en la *experiencia emotiva* de la arquitectura italiana.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>66</sup> G. de Chirico, *Estética metafísica*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 66.

Para Giorgio de Chirico una representación arquitectónica, con sus entrecruzados misterios, puede ser una *experiencia emotiva espacial* que produzca una *carga poética* en sí misma. Esta *carga poética* puede ser propuesta por el ojo experimentado del artista, aquel que puede encontrar, en un espacio, las *cargas emotivas* entre los objetos y todo lo que le rodea.

*[...] sabemos que goces y que colores se encierran dentro de un pórtico, en la esquina de una calle o inclusive en una habitación, en la superficie de una mesa, en las aristas de una caja.*<sup>67</sup>

Para el artista las cosas pueden ser vistas desde *otro ángulo* diferente al de la costumbre, y puede escarbar y encontrar la emotividad que contiene cada espacio ya que puede producir imágenes que se vuelven *signos del alma*. Así pues Giorgio de Chirico difiere dos aspectos de las cosas:

*[...] uno corriente que vemos casi siempre y que ven los hombres en general; el otro spectral o metafísico. Que no pueden ver*

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 68.

*más que raros individuos en momentos de clarividencia y abstracción metafísica.*<sup>68</sup>

Giorgio de Chirico lamenta que el sentido arquitectónico haya desaparecido de sus contemporáneos, ya que para él “los antiguos aplicaron con gran preocupación, con espíritu amoroso y severo, el estudio de las leyes de perspectiva”.<sup>69</sup> Para el artista se debe explotar este sentido arquitectónico ya que “el hombre puede trasladarse, a través de los siglos, a épocas remotas”.<sup>70</sup> El culto por la arquitectura griega es un ejemplo de manifestación artística orientada a la reunión de poetas, filósofos, oradores, etc. Para Giorgio de Chirico este sentido de organización espacial orienta los sentidos hacia los valores metafísicos:<sup>71</sup>

*El paisaje, enmarcado en el arico del pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico, puesto que se solidifica y queda aislado del espacio que lo circunda, La arquitectura completa la naturaleza, Fue un progreso del intelecto humano en el*

---

<sup>68</sup> G. de Chirico, *Locura y arte*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p .66.

<sup>69</sup> G. de Chirico, *El sentido arquitectónico de la pintura antigua* , Publicado en *Valori Plastici*, Roma, mayo-junio de 1920, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p .72.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

*campo de los descubrimientos  
metafísicos.*<sup>72</sup>

Para Giorgio de Chirico la metafísica impera dentro de ambientes desnudos y geométricos donde nace el sentido arquitectónico, y para él la pintura ha sido representativa de esa imperiosa emotividad reflejada en los grandes maestros:

*Igualmente el sentido arquitectónico  
alcanza en Giotto altos espacios  
metafísicos. Todas las aperturas (puertas,  
arcos, ventanas) que acompañan sus  
figuras dejan presentir el misterio  
cósmico.*<sup>73</sup>

En tales espacios —nos dice— “más de una pregunta perturbadora se nos ocurre; ¿qué habrá más allá?”<sup>74</sup> Para Giorgio de Chirico, el espacio puede ser no sólo una carga poética como lo mencionamos sino un espacio en sí mismo cargado de símbolos que nos conducen a una gran emotividad.

*Y las perspectivas de las construcciones se  
elevan llenas de misterio y presentimientos,  
las esquinas ocultan secretos, y la obra de  
arte ya no es un episodio escueto, una  
escena limitada en los actos de las*

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 74.

*personas representadas, sino todo el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los constriñe dentro de sus espirales, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte, se despojan del aspecto enmarañado y aterrador que fuera del arte el hombre se imagina, para revestir la apariencia eterna, tranquila y consoladora de la construcción genial.*<sup>75</sup>

Los espacios que logra representar Giorgio de Chirico suelen parecernos —como él mismo nos diría de los espacios de Max Klinger— “espacios donde pareciera que ya hemos estado, donde pareceríamos haber *habitado* antes, sin que podamos recordar cuándo ni dónde”.<sup>76</sup> Espacios que contienen un profundo sentimiento lírico y filosófico, de serenidad dulcísima donde yace un profundo horizonte lejano, pero no atemorizante; sentimiento nostálgico de la quietud que sigue al esfuerzo de una superación.<sup>77</sup> De una manera similar se expresa de la obra de Arnold Böcklin, sin embargo nos deja la sensación de que se expresara de sus propios espacios:

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> G. de Chirico, *Max Klinger*, Publicado en *II Convengo*, Milán, mayo de 1921, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 72.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 78.

*Cada una de sus obras ofrece un sentimiento de sorpresa y de turbación, como cuando nos encontramos frente a una persona desconocida pero que nos parece haber visto ya en alguna ocasión sin poder recordar cuándo ni dónde, o como cuando entrando por primera vez a una ciudad encontramos una plaza, una calle, una casa donde nos parece que ya hemos estado.*<sup>78</sup>

Giorgio de Chirico nos menciona que una estatua cambia dependiendo del espacio que *habita*, destacando así varios de sus “aspectos metafísicos”. Por ejemplo. “contra el cielo meridional, tiene algo de Homérico, una especie de júbilo severo y lejano, entreverado de melancolía”.<sup>79</sup> “En una plaza pública su aspecto es excesivamente sorprendente”, ya que esta apariencia pareciera confundirse con la vida cotidiana de la gente en la ciudad. La misma estatua en el museo destacaría su “aspecto fantasmagórico” el que entonces nos impacta. “Aspecto parecido al que tienen para nosotros las personas divisadas en un cuarto que imaginamos

---

<sup>78</sup> G. de Chirico, *Arnold Böcklin*, Publicado en *II Convengo*, Milán, mayo de 1920, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p .72.

<sup>79</sup> G. de Chirico, *Estatuas, muebles y generales*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, 15 de noviembre, 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p .104.

vacío”. Se aparece en “su aspecto más solitario y más bien es como un espectro que se nos revela y nos sorprende”.<sup>80</sup> De Chirico nos invita e reflexionar las distintas posibilidades del aspecto de la estatua: “en un cuarto sola o en compañía de personas vivas podría provocarnos una sensación nueva”. “Piénsese también—nos dice—en la impresión producida por una estatua sentada en un verdadero sillón o asomada en una verdadera ventana”:

*Los muebles que estamos acostumbrados a ver desde nuestra infancia despiertan en nosotros sentimientos que muchos hombres conocen. Sin embargo, por lo que yo sé, no se atribuyen a los muebles el poder de despertar en nosotros ideas de una extrañeza muy peculiar, desde algún tiempo sé, por experiencia, que ésta es a menudo posible.*

*Se ha visto a veces bajo qué aspecto singular se nos aparecen camas, armarios de luna, sillones, sofás, mesas, cuando los vemos de repente en medio de la calle, en un decorado en el que no estamos acostumbrados a verlos, [...]*

*Los muebles se nos presentan entonces bajo una nueva luz, están revestidos de una*

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

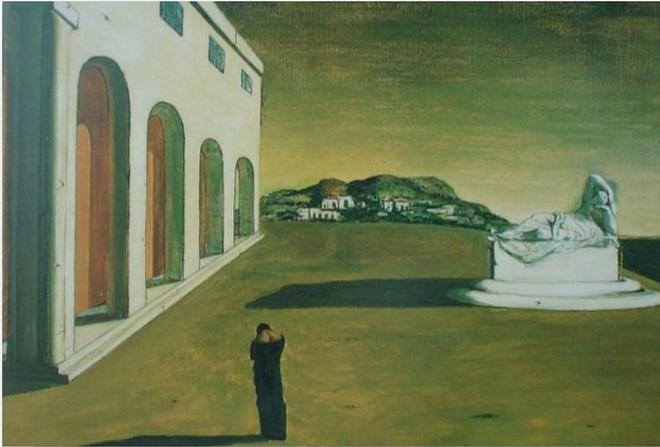
*extraña soledad, una gran intimidad nace entre ellos, y se podría decir que una dicha extraña flota en ese espacio estrecho que ocupa en la acera en medio de la vida ardiente de la ciudad y del ir y venir apresurado de los hombres.[...]*

*Los muebles sacados a la atmósfera de nuestros cuartos y expuestos en el exterior, despiertan en nosotros una emoción que nos revela también la calle bajo un aspecto desconocido.<sup>81</sup>*

Podemos constatar cómo el creador le otorga una *carga emotiva*, a los objetos, más aún al espacio que vivencia ante él cristalizándolo en emotividades. Estos espacios de creación pueden ser para nosotros una especie de “órgano onírico”. El creador recibe de los objetos de su ensoñación una confirmación del espacio de su existencia la cual imprime en el resultado de su obra.

---

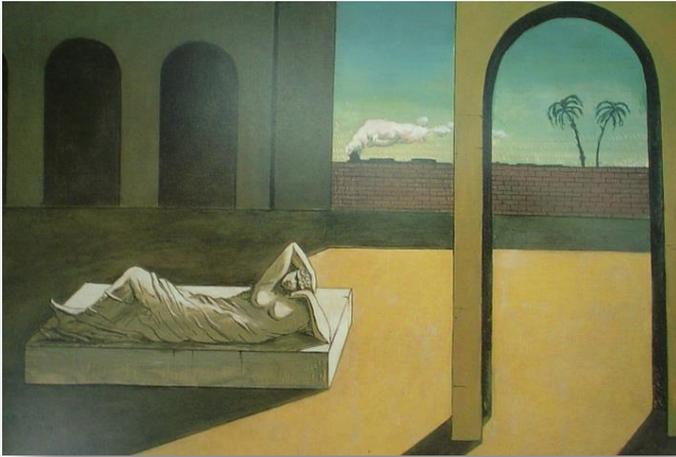
<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.



*La melancolía en un día hermoso, 1913.*



*La torre roja, 1913.*



*Las recompensas de la tarde, 1913.*

## CONCLUSIONES

### CAPÍTULO 1

Podemos decir que existen dos tipos de experiencia de espacio, la primigenia que implica el conocimiento necesario para poderse desplazar y la experiencia sensible en la que se involucran la mayoría de nuestros sentidos con un fin de construcción. De tal manera que percibimos al mundo emotivamente.

El espacio se puede analizar desde la *idea* y la *experiencia* para tener cierta noción de él, sin embargo en los terrenos de las artes y de los procesos creativos, es indispensable hablar de *la emotividad del espacio*; siendo ésta fundamental dentro de la estructura que permite el análisis y comprensión del espacio independientemente de la concepción matemática y física. La integración de *la emotividad del espacio* como parte fundamental para la estructura de estudio del espacio es parte de la propuesta de esta Tesis.

*Idea* y *la experiencia* siempre se complementan para poder estudiar al espacio pero la *emotividad* es fundamental para comprenderlo y se trata de una comprensión estética, humana y sensible del espacio.

Es factible entonces expresarnos del *espacio emotivo* haciendo referencia a esa parte del espacio que se refiere a la emotividad que él mismo puede producir en nosotros como habitantes del espacio.

Encontramos una relación en el presente entre *idea*, *experiencia* y *emotividad del espacio* en los terrenos de las matemáticas, el espacio vivencial y la espacialidad humana de la siguiente manera:

Lo más relacionado con la *idea* encontramos la concepción del *espacio matemático*, objetivo, mensurable, basado en el estudio de los objetos y las distancias entre las cosas, siempre con tendencias del largo ancho y espesor. Esta concepción del espacio no necesariamente la debemos de considerar como diametralmente opuesta a las artes, ya que contribuyó en su momento para la consolidación del espacio renacentista cuando fue posible la concepción del infinito. Más aún estructuramos una frase relacionada directamente al hombre:

*«El hombre está (como mera ubicación) en el espacio como homogéneo, invariable y con el mismo valor que cualquier objeto».*

Relacionamos a *la experiencia de espacio* directamente con estudios referentes al *espacio vivencial* donde cada punto deja de tener el mismo valor contrario al espacio matemático, En este espacio de la vivencia el hombre va determinando las características del lugar. Cuando mencionamos que el espacio vivencial tiene un llamado “carácter propio” nos referimos a las características que ya son implícitas en cada espacio que afectan directamente el hombre como pueden ser, bajo un cielo nublado, en un atardecer. De ahí estructuramos la frase:

«El espacio le es dado al hombre y le afecta en su carácter propio y el hombre lo vivencia dependiendo de su situación ante el espacio».

En nuestra tercera parte de la estructura encontramos la relación entre *el espacio emotivo* directamente relacionado con los estudios de la *espacialidad humana*. La relación que existe entre el *espacio vivencial* (experiencia) y la *espacialidad humana* (emotividad del espacio) es de suma correspondencia; ya que el *espacio vivencial* no es un espacio desligado del hombre, se corresponde con él y *la espacialidad de la vida humana* trata la relación emotiva existente entre el hombre y su espacio. Pudimos plantear la frase:

«El hombre está viviendo (e interpretando) el espacio que le es dado y lo experimenta, además de su situación y condición de vida, en su relación emotiva con el mismo».

La *emotividad del espacio* ocupa el rango más esencial de la existencia humana. Nos enfrentamos a que el hombre está determinado en su vida no sólo por su *actitud* además por su *emotividad* frente a un espacio que le rodea. La forma más directa en la que el hombre enfrenta su espacio es en el Habitar. Este *habitar* se basa en tres principales formas de espacio propio que son: *el cuerpo, la casa, y el espacio libre*

En *su* espacio el hombre es *centro* del cual parte para relacionarse con el espacio, dotados de percepción y

movimiento asumimos *nuestro* espacio no sólo como sistema de relaciones entre las cosas sino que nos involucramos emotivamente con él, más allá de una simple relación con los objetos aislados. De ahí cabe la posibilidad de intervenir el espacio, de actuarlo y experimentarlo emotivamente en un sentido inclusive estético. Con lo anterior comprendimos que *la emotividad del espacio* es fundamental para las artes.

El espacio emotivo contiene en sí mismo cargas simbólicas que pudimos relacionar con lo que el hombre experimenta emocionalmente, aunque de manera muy general, de los distintos modos de relacionarse con el espacio. Analizando las relaciones simbólicas entre *el espacio y el infinito, los puntos cardinales, el horizonte, la anchura y la estrechez, la casa, entre el espacio sagrado y pagano, el espacio hodológico., entre el espacio diurno y nocturno, el espacio crepuscular, el bosque y el efecto sensorial del color en el espacio*, Nos dimos cuenta que entre el carácter propio del espacio y la emoción hay una estrecha relación en la cual el hombre siempre interpreta con principios de emotividad estas relaciones simbólicas con su espacio.

Ciertas experiencias del *espacio vivido* por el artista repercuten directamente sobre su *creación de espacio*, como es el caso de la experiencia del crepúsculo, la noche, la niebla, la arquitectura etc. En otras palabras, ciertos espacios que experimenta el creador le hacen

descubrir su carga emotiva la cual nutre el resultado de su obra.

## CAPÍTULO 2

Con todos los sistemas de representación anteriormente revisados pudimos constatar que hay una inevitable vinculación entre la vivencia del espacio, la idea de cada época y la creación artística del espacio. Uno de los mejores ejemplos de esta unión la hayamos en el arte renacentista, en donde se alcanzó la unificación perspectiva de todo el espacio representado en profundidad. Es decir: entre lo que el espacio representa para el hombre y cómo el hombre representa el espacio, se encuentra un vínculo indisoluble. Mismo vínculo existe entre idea, experiencia y emotividad que se alternan entre el espacio vivenciado y creado. Sin embargo el espacio creado posee sus propios elementos emotivos que pueden ser parte del aprendizaje del mundo pero pueden ser aprendidos dentro de una experiencia vivida ante una contemplación del espacio creado. La comprensión del espacio del mundo dejará una huella en las sensaciones de profundidad en el plano bidimensional pero lo que genera un impacto emotivo es el logro que un artista puede generar creando un espacio emotivo.

Vimos que *el recorrido corporal* es una manera más directa de experimentar un espacio. En el caso de la

creación bidimensional, *el recorrido visual* genera la sensación de habitar un espacio desde la postura de contemplarlo, como si fuera el caso del principio de la perspectiva: “mirar a través de una ventana”. Recorrer el espacio visualmente (movimiento visual) nos otorga el apropiamiento necesario para habitar espacios que el sentido de la vista puede relacionar la posibilidad entre cuerpo-presencia y espacialidad.

Debemos poner atención en los nombres de los puntos de mayor importancia en el espacio renacentista que son *el punto de vista* y *el punto de fuga*. Ambos nombres comprometen a la visión del espectador del espacio y al recorrido que se relaciona directamente con *la visión* y *la fuga*. Cabe analizar que entre ambos puntos existe una relación entre la experiencia vivencial del espectador y su circundante espacio, basados en determinada posición del visor y el horizonte.

*El recorrido visual* mantiene una relación directa con el logro de profundidad. El uso de las líneas diagonales dirigidas a uno o varios puntos que generen la sensación de profundidad, han de crear la sensación de profundidad y de espacio.

La emotividad de un espacio creado no depende directamente del logro de profundidad, sin embargo las sensaciones espaciales que nos pueden enfrentar ante una situación de habitabilidad del espacio creado es lo que nos permite recorrerlo.

El hombre siempre ha representado, desde la antigüedad, formas comprometidas al espacio. Aunque no se haya problematizado al espacio como tal, sino a la forma, el espacio ha quedado implícito en la representación de cada una de ellas. La forma aunque sea plasmada en un plano bidimensional, contiene información sobre la tridimensionalidad de lo representado a través de un código gráfico-pictórico y de un conjunto de signos elaborados por el artista. Estos signos son las claves de su percepción visual, con los cuales el artista construye espacio basándose en las diferentes soluciones espaciales.

En la *profundidad* ha encontrado la fundamental problematización del espacio. Desde la proyección ortogonal en alzado y planta, la perspectiva oblicua y axonométrica, la perspectiva ambivalente y con varios puntos de vista, la representación espacial mediante sistemas distintos, los elementos extra-lineales que alteran el espacio en representación, los gradientes de luz, de sombras, de color, e incluso en la expresión del color.

El logro emotivo de un espacio creado no depende directamente de una resolución con mayor grado de exactitud en los elementos que aparecen en fuga. Bien es cierto que una solución uniforme de espacio la encontramos en el logro de la perspectiva renacentista, pero podemos encontrar obras en las que la solución espacial se encuentra en un alto grado de emotividad y

ésta es independiente del sistema de representación de formas implementadas en su estructura espacial.

### CAPÍTULO 3

En el campo de la creación artística, el problema fundamental de la pintura es resolver el espacio y la emoción. El espacio pictórico es espacio y por lo tanto lo podemos tratar y analizar dentro de los mismos parámetros y estructura de *idea experiencia y emotividad del espacio*. Al ser espacio, el artista construye a través de la idea, (teoriza) experiencia (vivencia) y la emotividad (creación emotiva) del espacio. No hay que perder de vista que las ideas del espacio y las teorías han ido cambiando conforme al entender el *espacio* en cada tiempo.

Podemos decir que una característica general del espacio pictórico es que es un espacio creado con cualidades eminentemente emotivas. Cuando nos referimos a creación del espacio en la pintura nos acatamos a las mismas problematizaciones que enfrenta la espacialidad bidimensional. Cuando nos referimos a emoción nos referimos a las cualidades que el mismo espacio construido posee y ejerce sobre el espectador quien vivencia este espacio. Cabe la posibilidad de vivencia en el espacio pictórico en la medida en que el espacio creado logra ejercer en el espectador la experiencia de habitarlo y *recorrerlo visualmente* a

través de su estructura compositiva. Este *recorrido visual* en la pintura no se relaciona únicamente con la *profundidad* concebida desde el plano perspectivo. La pintura puede ofrecer la cualidad de *recorrido visual* de múltiples maneras encontradas desde la sensación de fuga de los elementos, hasta el recorrido que genera, por sus propias cualidades, la materia.

El logro emotivo del espacio pictórico no necesariamente es proporcional al logro de la *sensación de profundidad* por lo tanto es emoción independientemente de su construcción abstracta o naturalista, y de esa cualidad emotiva no se ha podido desprender ni se tiene la necesidad de hacerlo.

Curiosamente ante estas cualidades espaciales, los pintores generalmente no hacen del *espacio* un tema específico de su teorización. Como ejemplos vimos que movimientos como el expresionista aún con su carácter vigorosamente espacial, se apoyó en la *sustancia y la materia*, dando menos peso al *espacio*. En su lugar hizo evidentes las cualidades sólidas de la masa y el volumen, el perfilar contornos y siluetas y mostrar opacidades y texturas.

Pudimos confrontar al espacio pictórico con problemas que generalmente se tiende a confundir. Por ejemplo tendemos a relacionar al espacio pictórico con el parecido de la representación de las formas con la naturaleza, tratamos entonces *con el problema de mimesis del objeto* y con su proyección en profundidad

que, según esta visión, se debe interpretar tal cual lo vemos en nuestro mundo. Podríamos decir que la problematización encierra la relación entre *recorrido corpóreo* y *recorrido visual*. Pero el espacio pictórico no se limita tan sólo a estas dos situaciones espaciales, ya que el espacio pictórico compromete *situaciones emotivas*. Por un lado *la materia* y por el otro *el espacio creado* que es el *sentimiento* vital del artista que cobran formas concretas.

Al relacionar el espacio pictórico con la conceptualización del *espacio constructivista*, dimos cuenta de que por medio de los *actos de proyectar y construir* elementos que se desarrollan en tres dimensiones, los artistas constructivistas tomaron conciencia de que, incluso en la escultura, el protagonista no es *la forma*, que puede ser mutable y cambiante, como reclaman los futuristas, ni *los materiales*, que son meros medios, ni *las figuras*, que han sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas han de ser, entonces, el espacio y el tiempo como las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte. El espacio es una profundidad continua y la *profundidad es la forma del espacio*. Aclaremos que la profundidad a la que se refieren los constructivistas no se relaciona necesariamente con la concepción renacentista, profundidad implica la vivencia del espacio independientemente de la manera

de representarlo. Lo importante de esta relación fue que pudimos concordar en que el espacio de la creación siempre está sujeto a la relación emotiva. Para los constructivistas las *cualidades constructivas* pueden resumirse en *Materiales y Formas, Espacio y Emoción*.

Los constructivistas consideran *el espacio* desde un punto de vista totalmente distinto a las vanguardias; como un elemento absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representan desde su interior, con sus propiedades específicas. En la pintura, la *profundidad* (recorrido visual) es la forma pictórica y plástica del espacio. Masa y Espacio son dos elementos distintos con los que entramos en contacto cada día y que son concretos y mensurables. En caso de la *emoción* estará ligada a lo que la construcción de los dos elementos en conjunto, pueden producir.

El espacio pictórico es un espacio construido con cargas emotivas el cual contiene dos fundamentales aspectos; Por un lado, los materiales, las formas, el color y la tela que, aunque su aplicación puede ser expresiva, no son elementos en sí mismos emotivos, sino instrumentos que sirven para hacer posible la emotividad espacial.

Pudimos dar cuenta de la relación entre espacio pictórico con el Renacimiento y Vanguardias al catalogar éstos como dos momentos claves que han problematizado al *espacio pictórico*.

El logro de perspectiva renacentista es de *idea* y *experiencia* pero no necesariamente de *emotividad del espacio*, ya que hay pinturas que anteceden al Renacimiento y aún con resoluciones espaciales aparentemente contradictorias y su logro emotivo a veces supera al renacentista. En el caso de las vanguardias tratando al *impresionismo*, cubismo, futurismo; síntesis y abstracción del mundo, expresionismo, surrealismo entre otros: pudimos darnos cuenta de que en estos movimientos vanguardistas no necesariamente se ha superado el recurso de sensación de profundidad logrado en el recorrido visual del espacio. Por tanto ni es el logro renacentista lo que se debe relacionar directamente con la emotividad espacial, ni ha sido necesaria la superación de los principios de fuga de los elementos para hacer un espacio más expresivo en sí mismo. Por lo tanto, dicho a la manera de los constructivistas, la profundidad es la forma del espacio y, tratándose del arte y por ende de la pintura, el espacio es emoción.

Pudimos comprobar lo dicho revisando la relación entre los escritos y la obra pictórica de Giorgio de Chirico.

## 1. FUENTES DE INVESTIGACIÓN

**ARNHEIM** Rudolf, *Arte y Percepción visual: psicología de la visión creadora* / tr. de r. masera, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1962, 410 p.

**BACHELARD**, Gastón, *La poética de la ensoñación*, / tr. de ida vitale, México, Fondo De Cultura Económica, 1982, 321 p.

**BACHELARD**, Gastón, *La poética del espacio*, / tr. de ernestina de champourcin, México, Fondo De Cultura Económica, 1965, 277 p.

**BOLLNOW**, Otto Friedrich, *hombre y espacio*,/ tr. de jaimé lópez de asiain y martín,Barcelona, Labor, 1969, 273 p.

**CALVESI**, Maurizio, *La metafísica esclarecida: De de Chirico a Carrá, de Morandi a Sabino*, Madrid, Visor, 1990, 438 p.

**CHIRICO**, Giorgio de, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, / olga sáenz, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. 220 p.

**CRESPI**, Irene, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, / por Irene crespi, jorge ferrario, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, 109p.

**DAMISCH**, Hubert, *El origen de la perspectiva*, / versión española de federico zaragoza alberich, Madrid, Alianza, 1997, 377p.

**Diccionario** de términos de Arte, Luis Montreal y Tejada y R. G. Hagggar, Barcelona, Juventud, 1992, 426 p.

**Diccionario** Universal del Arte, Pierre Cabanne, / Dir. de la edición española, enrique ortenbach, Barcelona, Argos Vergara, 1979, Tomo III y IV.

**ELIADE**, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, , Barcelona, 191 p.

**FERNÁNDEZ** Arenas, José, (Coord.), *Arte efímero y espacio estético / José fernández arenas, coordinador; fernando torrijos. [et al.]*, Barcelona, Anthropos, 1988, 554p.

**FLOCON**, Albert, *La perspectiva* / tr. de rené taton, Madrid, Tecnos, 1966,163p.

**GIMÉNEZ**, Morel, Roberto V., *Espacio. Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia,1988, 245 p.

**GREENBERG**, Clement, *Arte y cultura, ensayos críticos/* version castellana de justo g. beramendi y daniel gamper, Barcelona, Paidos, 2002, 305 p.

**HEIDEGGER**, Martín, *Arte y poesía*, / tr. y prol. de samuel ramos, México, Fondo De Cultura Económica, 1958, 148 p.

**LÓPEZ**, Chuhurra, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1975, 154 p.

**MADERUELO**, Javier, *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos*, 1960-1989, Madrid, Akal, 2008, 432 p.:il.

**MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, / tr. de jem. cabanes, Barcelona, Península, 1975, 469 p.

**PANOFSKY**, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, / tr. de virginia careaga, Barcelona, Tusquets, 1973, 123 p.

**PANOFSKY**, Erwin, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1989, 244 p.