

ARTE Y ESPACIO: LA ESTÉTICA Y LA ESCENA PERDIDA

Walter Cenci¹
U.N.S.A.M.-U.A.D.E.

Hablamos de belleza cuando nos enfrentamos a algo que es a la vez deseable e inaccesible, algo que me habla, que me llama, pero que al mismo tiempo me está diciendo que es inalcanzable. Entonces puedo decir que es bello, que existe más allá, que tiene un efecto de trascendencia, que es inaccesible. Por consiguiente, que yo no puedo consumirlo: no es consumible, es una obra de arte. Esto es lo que define a la obra de arte: no ser consumible. Lo bello es algo que despierta mi deseo al decir precisamente «no me consumirás». Por ello, toda obra de arte es una obra de duelo gozosa, incluso aunque no haya ni obra ni luto. Jacques Derrida

La vinculación entre arte y espacio ha sido probablemente más fecunda desde la propia experiencia de creación y de recepción del arte que desde la especulación conceptual sobre ella. Surge la inevitable comparación con lo que ha sucedido con el tiempo, materia prima privilegiada de la música, pero también de la poesía y de la literatura en general. Tal vez, porque el tiempo nos remite a la experiencia de la conciencia, del mundo interior y el espacio supone una exterioridad, una extensión, y en ese orden una alteridad para la condición subjetiva. Sin embargo, habría que explorar la alteridad, y en esa radicalidad que supone lo otro, en particular la radicalidad del espacio y en esta reflexión poder proyectar una perspectiva que nos permita concebir una estética posible aún para la condición contemporánea de las producciones artísticas.

Podríamos presentar algunas variantes que describan las posibilidades de vinculación entre arte y espacio y de allí proyectar una perspectiva para concebir una estética posible aún para la condición contemporánea de las producciones artísticas. Concebir una dimensión posible de la escena del arte, ante la condición incierta de su actualidad.

¹ w.cenci@gmail.com

El espacio ha sido el pariente pobre del tiempo, ya que él se ha llevado las mayores preocupaciones teóricas desde los griegos hasta nuestros días. Puede pensarse por ejemplo en Kant, para quien el tiempo es una categoría más determinante que el espacio ya que supone no sólo la organización del material sensible proveniente de la percepción, sino que organiza la interioridad subjetiva. O el río de Heráclito, en donde ha fluido más el tiempo que el agua, él ha sido más una metáfora del devenir –problema central del tiempo- que una forma geográfica y por tanto una preocupación eminente por el espacio.

El sitio y la fundación espacial del arte

Y entre ellas una de las que primero aparecen y que es de carácter fundamental para pensar este vínculo es la que presenta Heidegger. Luego de su reflexión, que lo lleva a producir una de las obras filosóficas más ricas del siglo XX articulando al ser y al tiempo, atiende de modo singular el vínculo del ser y el espacio y allí, el lugar fundante del arte. Y esta fundación para Heidegger supone una concepción ontológicamente distinta a la de la ciencia y de la técnica, que predisponen al espacio como una continuidad uniforme, puntos masa en movimiento-tal es la referencia de la física clásica-, regulares, estables y manipulables.

Ahora bien, si hay una tarea y vinculación del arte con el espacio, no es la de convertirlo en manipulable, en disponer de él, de afectarlo matemática y técnicamente, sino poder liberarlo. Así lo expresa Heidegger, en particular la función que alberga al arte plástico, pero no sólo a él:

El arte como plástica: la no posesión del espacio. La plástica no sería una pugna con el espacio.

La plástica sería la corporeización de sitios, que en la apertura de un paraje que lo encierra, condiciona una liberación en su encuentro, permitiendo la presencia de las cosas en ese instante, y el habitar del hombre en medio de las cosas.

El espacio del arte, su plasticidad supone una corporeización, es el espacio comprendido como sitios que encuentran su cuerpo, en la medida en que éste es a la vez una *liberación*, un *encuentro* y la *presencia* de las cosas en un determinado instante. Una escultura sería eso: una liberación del espacio en el encuentro con su forma para presentificar algo en un instante. Pero también eso es la danza, y probablemente la arquitectura y el teatro. Y llevando esto al territorio del lenguaje lo poética también es una liberación, un encuentro y una

presencia, pero no al modo lingüística que sería al lenguaje lo que la perspectiva de la ciencia y técnica para el espacio.

Tendríamos que admitir junto a Heidegger que muy pocas veces se logra configurar este sitio, esta corporeización que es el sitio, y que permite a su vez que el hombre habite en medio de las cosas. Para que el hombre sea medida de todas las cosas, y no sólo medido entre las cosas, sería fundamental que la visión científico-técnica no sea la determinante como lo es actualmente, incluso el mismo arte hoy se encuentra determinado por la por la visión científico-técnica, o para decirlo al modo que lo indica Heidegger, él también pertenece a la esencia técnica de nuestra época.

Un ejemplo que presenta Heidegger, pero que podríamos multiplicar con una gran diversidad de casos es la condición de un río:

‘El Rin’ construido [obstruido: verbaut] en la central de energía eléctrica, y ‘El Rin’, nombrado desde la obra de arte del himno sinónimo de Hölderlin. Pero, se responde, el Rin es de todas maneras un río de la comarca. Pudiera ser, pero ¿cómo? No de otra manera que como objeto de visita establecido por una agencia de viajes, que ha establecido allí una industria para turistas.” (Heidegger, 1993: 85)

Por un lado estaría el río técnico, convertido en recurso energético, espacio por donde fluye la fuerza hidroeléctrica y por otro, el río poético, por donde bajan los dioses, que, como fuerzas naturales, son inapresables para el hombre y sólo narradas por la potencia del lenguaje. Queda entonces, más allá de la técnica y la poesía, la condición turística del espacio, una forma industrial del pasatiempo, de la administración del tiempo libre, de la recreación de la mirada y la experiencia humana, pero carente de la potencia mitológica y ancestral que implica su poder atravesarlo, habitarlo y la creación de un paraje –en el sentido expuesto por Heidegger- en él.

En no muchas ocasiones el espacio es convertido por los artistas en paraje, la mayoría de las veces es sólo paisaje. Turner hace del mar un paraje, claramente inhóspito y antagonista para el hombre; Francis Bacon hace del cuerpo (tanto humano como animal) un espacio de relación de fuerzas cuya potencia estética es notable; el arte abstracto, en los pocos casos que lo ha logrado, como en Klee o Kandinsky, los colores se espacializan liberados de la figuración: es la espacialización de lo cromático exorcizada la imagen figurativa.

Una clave fundamental que vincula al espacio con las artes visuales (aunque mejor sería pensar que son las artes visuales las que se vinculan con el espacio)

está marcada por la diferencia que la pintura y la escultura generan con él. Dice Félix de Azúa: "a diferencia de la pintura, la escultura carece de punto de vista; el espectador puede tomar la posición que le plazca y aún mirar a la escultura desde un balcón. Eso quiere decir que el escultor, a diferencia del pintor, no controla el resultado de su mirada." (De Azúa, 1999: 139) Un ejemplo extraordinario de esta manipulación es el cuadro Las Meninas de Velázquez, del cual Foucault ha hecho un maravilloso análisis. Si hay un elemento singular en esa obra es la posición que sugiere para el espectador, la mirada para él está indicada por la ubicación del espejo, el propio Velázquez y el cuadro que se está pintando en la obra. La posibilidad de mirar la obra desde "adentro" y desde "afuera" del cuadro, en un juego de perspectivas, el pintor logra hacer entrar y al mismo tiempo dejar afuera de la obra al espectador en una duplicación de espacio posibles bajo la manipulación de la mirada. Es una manipulación feliz, encantada, en donde el juego escénico hace posible la ilusión del arte.

La escultura, en cambio, no puede someter a la mirada, su condición radial y no lineal, hace de ella una experiencia diferente, no sólo por el volumen que tiene la obra, sino por la posibilidad de un recorrido, de una circulación alrededor de ella, lo que implica un atravesamiento espacial y no solamente visual.

Dislocación y deslocalización del arte

Otra perspectiva que anuda al arte y al espacio la encontramos en Paul Virilio y su noción de dromología. Aquí la noción de velocidad va a ser una coordenada para concebir al vínculo entre el espacio y su miniaturización escénica y el arte despiadado que muestra esta compresión por la velocidad. De acuerdo a esta consideración que supone la afectación del espacio por el tiempo, Virilio supone que esto implica una alteración de la referencia en los objetos, tanto en la consideración física como metafísica, es decir, tanto en la experiencia percibida y existencial como en su reconocimiento conceptual.

"Me gustaría recordar que la palabra deslocalización tiene la misma raíz que el verbo latino dislocare, dislocar: las dos palabras proceden de la misma fuente. La cuestión es entonces hasta qué punto puede el arte ser dislocado, deslocalizado. Eso nos lleva a la cuestión de la realidad virtual.

Hemos pasado de la dislocación espacial -en el arte abstracto y el cubismo- hasta la dislocación temporal que ahora está en curso. Esto representa la virtualización en su misma esencia: la virtualización de las acciones «mientras

sucedan» y no simplemente de lo que ya fue, recordando la idea de Barthes. No es la virtualización de la fotografía, de la reproducción o del cine; no se produce ya en tiempo diferido, sino en tiempo real.” (Virilio y David)

Podríamos concebir al arte como una forma de dislocación y deslocalización en sí mismo. Su función siempre ha sido esa: poner en escena algo imposible de captar de otro modo, correr de lugar, pero también *hacer lugar*, generar el espacio en donde se pueden proyectar pensamientos, emociones, tramas, pactos, relaciones, revelaciones que de otro modo no tendrían expresión o que no pueden ser expresadas en su lugar cotidiano, que no son vistas en el lugar de origen. El arte disloca y deslocaliza al espacio tradicional y a nuestra percepción de él, como una anamorfosis que revisa la perspectiva lineal y aérea que tenemos de la realidad, una manera de descentrar la mirada por el corrimiento del punto desde el que se mira como del punto de fuga.

Una hermosa anécdota, iniciática y transformadora de la capacidad de dislocación y deslocalización del arte, es la que refiere Kandinsky, cuando regresaba por la tarde a su estudio en Munich:

[...] cuando de pronto vi un cuadro de una belleza indescriptible, impregnado de un vigoroso ardor interior. Al principio me quedé paralizado, pero enseguida me dirigí rápidamente hacia ese cuadro misterioso (en el cual sólo veía formas y colores y cuyo tema era incomprensible). Pronto encontré la clave del enigma. Era uno de mis cuadros puesto a un lado y apoyado sobre la pared. Al día siguiente traté de revivir a la luz matinal la impresión que experimentara la víspera frente al cuadro. Pero sólo lo logré a medias, aun de costado yo reconocía constantemente los objetos, era que faltaba la fina luz del crepúsculo. Ahora ya estaba seguro: el objeto perjudicaba a mis cuadros. (Kandinsky, 2002: 110)

Una posibilidad de dislocación es la luz, el juego espectral que proviene de una fuente lumínica –eventualmente chocando en un cuerpo opaco- y revelándose ante otra fuente lumínica que es la mirada. Esto lo recuerda Platón cuando dice que una imagen es la confluencia de dos fuentes lumínicas, una que procede del objeto y otra de la mirada, de modo que la imagen misma, en cierta medida, gana una espacialidad, al menos como coyuntura de dos fuentes luminosas, como una lámina que entreteje dos proyecciones lumínicas. Pero no es ninguna fuente, sino su espectro, que la representa sólo a medias. Y en la experiencia iniciática de Kandinsky encontramos esa fuerza originaria de la imagen jugando con el espacio y la luminosidad, sin que la figura sea lo que se espera emerger en la luz, sino la propia potencia de la luz a través del color y las formas.

Ahora bien, Virilio dice que es el arte quien ha sido dislocado y deslocalizado, él que es un operador simbólico sobre el espacio, ha sido afectado en su condición, precisamente por ser afectado por la virtualización. Habría que entender a esta condición no en el sentido aristotélico de potencia, de posibilidad de ser otra cosa, sino en el sentido contemporáneo de la afectación y efectividad de los recursos tecnológico, que aplanan, que unidimensionalizan la experiencia del tiempo y el espacio. Como expresa Virilio, el llamado tiempo real, el “en vivo”, absorbe la fenomenología del pasado, el presente y el futuro que hacía al “espesor” del tiempo, y éste, a su vez, comprime al espacio, no deslocaliza la experiencia, sino que la compacta, la concentra sin que puede ejercer la fuerza de una escena, en donde la ilusión estética se hace posible.

Recuerda Virilio que “cuando Galileo inventó el telescopio, los jesuitas de su tiempo plantearon una cuestión teológica: si miramos a través de un telescopio, ¿sería asistir a misa?” Del mismo modo, ¿puede haber arte en esta mediatización tecnológica, en esta compactación temporo-espacial? En la pregunta subyace la condición ritual, la necesidad del aquí y ahora, el *hic et nunc*, aquello que produce lo que Gadamer considera la identidad hermeneútica de la obra y que hace posible a la experiencia estética.

Baudrillard y la radicalidad del espacio

Una última perspectiva que quisiera trazar es la de Jean Baudrillard, en su pensamiento podemos encontrar tres variantes del espacio y allí concebir tres expresiones estéticas diversas: el espacio real correspondiente al universo de la representación; el espacio virtual, perteneciente a la imagen pantalla; y el espacio de la metamorfosis en el cual se da la escena dual, el antagonismo y la potencia propia del espacio. A este espacio, a esta posibilidad de concebir y habitar la espacialidad, podemos denominar como la radicalidad del espacio.

Podemos situar como visión ejemplificadora del concepto de Baudrillard sobre el vínculo del espacio y el arte lo que sucede con la arquitectura para luego hacer extensivo esta reflexión a otras instancias de creación propias del dominio estético.

Partamos del espacio que, por cierto, es el escenario primitivo de la arquitectura, y de la radicalidad del espacio, que es el vacío. ¿Existen una necesidad y una posibilidad de estructurar, de organizar este espacio sin valerse de la extensión horizontal y vertical indefinida? En otras palabras: ¿es posible inventar, frente a la radicalidad del espacio, una verdad de la

arquitectura? ¿Se agota la arquitectura en su realidad, sus referencias, sus procedimientos, sus funciones y sus técnicas o no sobrepasa todo eso y se agota en otra cosa, que sería su propio fin o que le permitiría superar su fin? ¿Existe todavía la arquitectura más allá de su realidad propia, más allá de su verdad, en una suerte de desafío al espacio (y no tan sólo de manejo del espacio)...? (Baudrillard, 1999)

Podríamos sustituir en la cita de Baudrillard el término arquitectura por cualquier otra manifestación estética que se vincule con el espacio y lograríamos el mismo diagnóstico, la misma consideración entre una perspectiva que intenta dar cuenta de la verdad del arte y a su vez alcanzar su radicalidad.

En principio debemos subrayar la condición del espacio como escenario primitivo para el arte, es decir, no sólo como lo que contiene a la materia prima del arte, sino como un escenario, aquello que muestra y también oculta en el juego escénico del arte. Pero este escenario primitivo (que en cierta medida podemos leer como escena primitiva en el sentido freudiano, es decir, como fantasía primordial que luego se repite y exige ser elaborada) tiene su radicalidad en el vacío. Es en torno a él que se funda lo espacial y al cual el arte remite su condición. Un ejemplo de ello en el arte, de esta fundación en por la radicalidad del vacío es el fenómeno de la anamorfosis, que Lacan ha estudiado tan fructíferamente en su análisis del cuadro *Los embajadores* de Holbein, pero que podríamos concebir de otro modo, en donde el vacío es generado hacia la mirada central, y en una nueva perspectiva se abre otra espacialidad. Vacío y espacio, mirada y significación se articulan de un modo radical en esta obra. La perspectiva lineal y la anamorfosis se empalman mutuamente, la radicalidad de este espacio no es la escena que logra, sino la dualidad sobre ese vacío que mutuamente logran, la alteridad que hace vacío hacia la otra parte. Es decir, el vacío como radicalidad del espacio (pero también de la mirada, de la significación) que no sean posibles simultáneamente las dos posibilidad, pero que se necesiten mutuamente para establecer su condición, esto es, no hay anamorfosis sin linealidad de la mirada, y ésta cobra su condición si una visión oblicua la atraviesa, le genera una alteridad.

Como habíamos sugerido anteriormente, para Baudrillard habría tres espacios, tres condiciones a través de las cuales podemos concebir asignaciones distintas para el arte. Cuando en el fragmento citado, él expresa una verdad del espacio, tendríamos que suponer que se trata del espacio real, de la representación del espacio como escena (de representación precisamente). En él no sucede lo que en

la vida cotidiana se desarrolla, la cualidad del es investir a su producción como representación de algo no podría ser de otro modo, y alcanzar allí una forma de verdad inalcanzable a la mirada y comprensión habitual. La estética, en este sentido, sería un umbral de verdad para nuestra visión de las cosas, que sin ellas no podría ser accesible. Este trascendencia del arte haría del espacio una forma sofisticada, única, pero para Baudrillard, esta condición no es aún la de su radicalidad, para él esto sería alcanzar el fin del arte, la verdad está en alcanzar el fin. Sin embargo, habría que explorar su más allá, qué condición puede revelarse fuera de la hipótesis del fin en una estrategia que no es la de la verdad, sino la de una ilusión superior que Baudrillard concibe como metamorfosis.

Una visión del espacio de la metamorfosis y una experiencia radical frente a él puede vivirse atravesando la Patagonia, en la ribera del río Chubut, más de doscientos kilómetros de un paisaje sideral en donde la piedra, la geografía hace descender la experiencia humana del orden antropológico al geológico. Se puede apreciar el mundo como antes de la irrupción de lo humano, al mismo modo en que lo haría una civilización no humana. Esta condición sideral, marcada por la imponente de las rocas, la vastedad del paisaje y lo inhóspito para la habitabilidad humana, lo convierten en un sitio singular que hace honor al nombre, Los Altares: ofrenda de rocas y paisajes para la divinidad de una naturaleza en donde el espacio parece no estar afectado por el tiempo. Efectivamente, es la victoria del espacio sobre el tiempo, una suerte de exorcismo de la naturaleza, en donde la lentitud geológica, la sedimentación y la erosión son imposibles de ser captadas por la conciencia humana; ella precisamente que es el efecto subjetivo del tiempo. Seguramente a Kant le hubiera gustado mucho poner a este paisaje radical, pre (y eventualmente post) humano como forma singular de lo sublime.

En efecto, en este experiencia no se trata de una verdad del espacio, de una representación (y si lo fuera ¿a quién o a qué estaría representando, en lugar qué cosa estaría?), sino de una forma radical, ni subjetiva ni objetiva, sino radical, un objeto singular, irreductible a la representación humana y a su dominio técnico.

Ahora bien, Baudrillard concibe una tercera forma en donde ni el arte, ni la experiencia estética responden al desenvolvimiento de la metamorfosis y su radicalidad, ni a la representación y la verdad, sino a lo que él denomina la virtualización y simulación en el arte. Por diversos factores, tanto *físicos* (dados por las tecnologías, por la disposición de poder operar con formas y soportes de

tipo), como por factores *metafísicos* (la idea del arte, el devenir conceptual y abstracto del arte contemporáneo), la entrada al mundo virtual opera como un conjuro hacia el arte (hacia su verdad y radicalidad) y se presente como una performance técnica, una actualización de posibilidad, pero que no encadenan un juego de formas, de contenidos, una escena en donde lo estético sea posible. Lo paradójico, diría Baudrillard, es que el arte no está afectado por defecto, por decadencia –de hecho cada vez hay más artista, incluso cuando no se puede saber bien qué es el arte, qué función tiene, qué es la belleza, cuáles son las coordenadas estéticas- sin por exceso, por proliferación, por recursos excesivos, por hacer perdido su espacio, su dimensión propia. Hoy el arte, diría Baudrillard se encuentra diversificado, espectralizado en todas las variantes estéticas que encontramos en el diseño, en la funcionalidad de los objetos, en instancias diversas de la vida cotidiana que no eran tradicionalmente parte del arte. Paradójicamente también, el arte está en todas partes menos en el arte (como decía Roland Barthes del sexo en Estados Unidos, que estaba en todas partes menos en el sexo).

Aún con este diagnóstico de fondo, podríamos concebir que la radicalidad no ha desaparecido, incluso en las condiciones contemporáneas el arte manifiesta en ocasiones singulares su condición. A veces logra, recrear el aura, el aquí y ahora. Son diversas las tentativas en el arte contemporáneo de mostrar esta situación. No es casual que una de las preocupaciones tradicionales de los artistas ha sido el problema de los materiales, de su perdurabilidad, para que en ella trascienda, de algún modo, la cualidad de la obra. Cuestión que justifica a su vez la aparición de una corriente como el arte efímero en donde la preocupación no es el tiempo, en todo caso, el arte se reduce a una muestra, a un desvanecimiento de su materialidad en su propia puesta en escena, una temporalidad comprimida al instante de su aparición, sin ninguna expectativa de trascendencia. Del espacio y su materialidad a la puesta en escena y su evanescencia. Tal es la peripecia general del arte contemporáneo, desmaterialización del espacio y evanescencia de la temporalidad.

Desde luego que hay notables excepciones, formas sublimes en el arte contemporáneo, experiencias que, como suele decir Paul Virilio, son una resistencia en el mundo actual, mecanismos para que la estética aún pueda ser posible, es decir, la experiencia de la sensibilidad. La etimología y la filosofía nos remiten la noción de estética a la captación sensible y, como indica Kant, ella es el

acontecer del tiempo y el espacio, el modo en que estas formas puras, estos recursos de la subjetividad humana se encargan de ordenar el material del mundo. Pero son el tiempo y el espacio quienes están radicalmente afectados en la actualidad, virtualizados por la performance tecnológica.

En efecto, se trata o de ir más allá de lo humano, en donde las tecnologías se apropian de su acontecer o de ir más acá, de retornar a una suerte de estadio previo, de forma geológica, mineral como encontramos en esos relieves, en esa geografía radical. Habría que concebir una nueva disciplina, la geoestética, que dé cuenta de la experiencia que es previa y post humana simultáneamente. Tal vez todo artista espera, en filigrana, capturar no sólo lo humano en sus creaciones, sino esa experiencia en donde se podría concebir al mundo fuera de la humanidad; y si bien el arte es una expresión singular, destacada de la cultura, también es un límite y un intento de rebasarla, de tratar de ir más allá de ella, tanto para modificarla, apuntalarla desde nuevas referencias, así como -revisando tradiciones y formas-, generar una mirada que capture al mundo sin la cultura misma.

El artista es simultáneamente expresión de la subjetividad y la cultura, también objetualidad y radicalidad del mundo que no se ha domesticado por la cultura. Así el lenguaje poético es tanto la forma prodigiosa del desarrollo humano como manifestación radical del exotismo de las palabras y del juego del sentido. Una metáfora no sólo es una posibilidad de significación más allá de la literalidad (suponiendo que hubiera alguna forma de expresión directa, literal), sino una juego de la materialidad del lenguaje frente al mundo, una forma de antagonismo frente al cual la conciencia humana cree capturar, ordenar y comunicar las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean, "¿Verdad o radicalidad?", *Summa+*, Buenos Aires, n° 36, 1999, pp. 78-83.

DE ASÚA, Félix, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Ed. Planeta, 1999.

HEIDEGGER, Martín, *Arte y espacio*.

HEIDEGGER, Martin, *La pregunta por la técnica*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1993.

KANDINSKY, Vassily, *Mirada retrospectiva*, Buenos Aires, EMECE, 2002.

VIRILIO, Paul y Catherine DAVID, "Alles Fertig: se acabó (una conversación)", *Acción paralela*, n° 3, fecha no indicada. Disponible en <http://www.accpa.org/numero3/virilio.htm> [Consulta: 25 de julio de 2011]

