

EL ESPACIO DE LAS ARTES

THE SPACE OF ARTS

Sixto J. Castro

Universidad de Valladolid

Resumen: *En este texto estudio el modo de comprender el espacio de la obra de arte desde distintas perspectivas. Por una parte, lo analizo como el espacio que cobija a los entes y, por otra, como el espacio que los entes artísticos mismos generan, a partir de una interpretación de color fenomenológico de los conceptos aristotélicos de lugar y recipiente. Se trata de dos modos de entender el espacio: como lugar, inmóvil, continente de los entes, y como recipiente, móvil, como el Zwischen o μεταξύ que inauguran esos entes. Finalmente, apunto cómo el espacio generado por la obra de arte da lugar a diversas toposofías.*

Palabras clave: *espacio, toposofía, lugar, recipiente, fenomenología.*

Abstract: *In this text I study how one can understand the space of the work of art from different perspectives. On the one hand, I analyze it as the space that shelters the entities and, on the other, as the space that the artistic entities themselves generate, based on a phenomenological interpretation of the Aristotelian concepts of place and container. It is about two ways of understanding space: as a place, immobile, continent of the entities, and as a container, mobile, as the Zwischen or μεταξύ inaugurated by those entities. Finally, I point out how the space generated by the work of art gives rise to different toposophies.*

Keywords: *space, toposophy, place, container, phenomenology.*

INTRODUCCIÓN

Espacio se dice de muchas maneras. No hay una única manera de referirse al espacio en general, ni tampoco de tratar el espacio del arte en particular.

Según cómo lo consideremos, configuraremos el espacio de modos muy diversos. Podemos pensar en el espacio “atmosférico” que generan las instalaciones, en el que ocupa el arte público y cómo este lo conforma. Podemos considerar el espacio de almacenamiento y exhibición de las obras de arte, o la transformación de un espacio determinado al crear obras de land-art. Podemos centrar nuestro estudio en desentrañar el espacio virtual del arte digital o elaborar reflexiones mereológicas relativas al espacio estudiando las relaciones que se dan entre las partes y el todo de ciertas obras. También cabe analizar el espacio en que habitamos (nuestra *Lebenswelt*) en tanto espacio generado por las artes poéticas o plásticas. Así pues, cuando hablamos del espacio en general, y del espacio de las artes en particular, hablamos de realidades muy diversas que podemos resumir, muy esquemáticamente, en dos concepciones: “espacio de los entes” y “espacio en los entes”.

1. ESPACIO DE LOS ENTES Y ESPACIO EN LOS ENTES

1) En primer lugar, nos referimos a una estructura externa a los entes, independiente de ellos, que posibilita su medida y nos permite ordenarlos, orientarlos y lograr su coordinación (sean esos entes físicos, sociales, acciones humanas, etc.). Hablamos, entonces de “entes *en* el espacio”. El espacio se comprende como una realidad exterior, que puede tener diferentes consideraciones ontológicas (puede ser natural o convencional), pero que, en todo caso, no se identifica con los entes a los que cobija. Se trata de un “espacio vacío” que hay que llenar, análogo al “tiempo para algo” gadameriano¹; un espacio homogéneo en el que se dan las cosas y los acontecimientos.

Este espacio así entendido podría identificarse con el “lugar”, tal como lo entiende Aristóteles, si hacemos una interpretación de sabor fenomenológico del filósofo. Aristóteles señala que el lugar (τόπος) es el límite del cuerpo continente (τὸ πέρασ τοῦ περιέχοντος σώματος), entendiéndose por “cuerpo contenido” (περιεχόμενον σῶμα) aquello que puede ser movido por desplazamiento (τὸ κινητὸν κατὰ φοράν)². El lugar es un recipiente no trasladable (ἀγγεῖλον ἀμετακίνητον), a diferencia del recipiente, que es un lugar transportable (τόπος μεταφορητός), de ahí la célebre definición aristotélica del lugar como “el primer límite inmóvil de lo que contiene una cosa”³. El lugar solo puede ser ocupado por un objeto en un instante. Este carácter de inmovilidad del lugar nos permite pensar en él como el continente en el que podemos situar objetos, eventos, acontecimientos, algo que posibilita estructurar y or-

¹ H-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 1991, p. 48.

² Cf. ARISTÓTELES, *Física IV*, 4, 212a 1-6.

³ *Ὅστε τὸ τοῦ περιέχοντος πέρασ ἀκίνητον πρῶτον, τοῦτ' ἔστιν ὁ τόπος. Cf. *Ibid.*, IV, 4, 212a 14-22.

denar los sucesos y los procesos, algo que hace que surja el espacio de las relaciones, que son las que crean el espacio recipiente. Este es el sentido de la afirmación de Luhmann de que “el espacio hace posible que los objetos abandonen sus lugares”⁴.

Este espacio “contenedor” es el espacio de la obra de arte tal como la entiende Dufrenne, a saber, como “una cosa ordinaria, es decir, objeto de una percepción y una reflexión que la distinguen de otras cosas sin otorgarle un tratamiento especial”⁵, por ejemplo el cuadro tal como lo considera y trata un agente de mudanzas o el experto que lo restaura. Este espacio exterior a los entes es el que, en cuanto cosa, ocupa la obra, un volumen medible y pesable “desalojado” por los cuerpos, convertible en una variable matemática que puede calcularse. Así entendido, el espacio puede ser tomado como una regla exterior que puede ser codificada, que nos permite medir extensiones, distancias, movimientos, etc. y posibilita plantear los problemas técnicos y logísticos que supone desplazar una obra, elaborar cálculos de cantidades de material, etc. Como unidad medible, es el espacio que se requiere para una exposición, una representación o un concierto, el que ocupa un cuadro, un espacio que está a disposición de los actores, los músicos y los pintores, y que previamente fue concebido como tal por arquitectos y diseñadores.

Este “previamente” también cabe referirlo a la ubicación en su lugar de estos “entes en el espacio” a partir de una distribución anterior, el “reparto de lo sensible” del que habla Rancière⁶, el reparto de espacios y tiempos que es la esencia de la política. Las prácticas artísticas intervienen en la distribución de los espacios de visibilidad. Las intervenciones artísticas tienen que ver con ese reparto de espacios, con la ocupación de lo público o de lo privado, con la intervención de lugares por medio de obras “site-specific”, creadas para un lugar concreto al que se unen de tal modo que no pueden trasladarse a otro lugar (caso del *Tilted Arc* de Richard Serra). Esto nos obliga a plantearnos cuál es la especificidad de este “site” que afecta a la ontología misma de la obra. Con esto dejamos el espacio medible y entramos en otra concepción del espacio artístico que, más que lugar, hay que considerar recipiente.

2) En segundo lugar, hablamos del espacio como una propiedad inmanente de los eventos y los entes, que son ellos mismos espaciales. No habría ahora espacio independientemente de los hechos o procesos. Podemos hablar entonces de “espacio *en* los entes”. El espacio así entendido ya no es esa

⁴ Niklas LUHMANN, *El arte de la sociedad*, traducción de Javier Torres Nafarrate, México, Herder, 2005, p. 187. Cabe pensar que con “espacio” Luhmann se refiere aquí al “recipiente” de Aristóteles.

⁵ Mikel DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, traducción de Román de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira, Valencia, PUV, 2017, p. 40.

⁶ Jacques RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, traducción de Cristóbal Durán y otros, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009.

estructura externa y convencional que se usa como patrón de medida, ni tampoco el espacio mensurable que ocupan los entes o que se dedica a ellos, sino el espacio que inauguran o abren esos entes. Se trata del espacio del “objeto estético” de Dufrenne, es decir, de “la obra de arte percibida en tanto que obra de arte”⁷, en tanto que objeto de una percepción estética, como lo es el cuadro para un amante de la pintura o para el restaurador una vez que ha dejado de ser cosa, es decir, “la obra de arte tal como la capta la experiencia estética”⁸. Se trataría así del espacio que desencierra la obra al ser percibida como tal obra. En este espacio destaca el objeto estético sobre un fondo de objetos habituales a los que está unido, a la vez que se separa del mundo cotidiano. El cuadro destaca sobre el marco que lo separa de la pared y del museo que lo separa del mundo cotidiano; la obra de teatro exige un salón aislado centrado sobre la representación, que ayuda a crear un espacio de silencio, un espacio vacío apto para lo estético. El objeto estético se enseñorea del espacio y lo estetiza: “por la magia del castillo, en Versalles, el parque, el cielo y la ciudad reciben una cualidad nueva; no puedo ya percibirlos como objetos ordinarios”⁹. Es el objeto estético el que expresa un espacio y un tiempo pre-objetivos como su mundo, precisamente porque es capaz de espacializar y temporalizar de manera propia¹⁰.

Este es el espacio que es objeto de la reflexión de Heidegger en *Die Kunst und der Raum*. En este breve texto, Heidegger señala que la pregunta por cómo es el espacio, y si se le puede atribuir un ser, sigue pendiente¹¹, pero es posible apuntar una respuesta acudiendo a la obra de arte. El espacio artístico no es el espacio técnico, el de Newton y Galileo, el espacio homogéneo, uniforme, imperceptible a los sentidos, el espacio vinculado al dominio técnico. Como sucede en el caso del tiempo, donde pensamos erróneamente que el tiempo “objetivo” es aquel del que deriva todo otro concepto, vivencia o conciencia, mientras el espacio científico-técnico sea el espacio paradigmático, el “espaciar” como acontecer siempre estará oculto.

Recordando las tesis de *El origen de la obra de arte* (el arte como puesta en obra de la verdad, la verdad como desocultamiento del ser), Heidegger sostiene en *Die Kunst und der Raum* que, en las artes figurativas, es el espacio verdadero el que desoculta lo que le es más propio, el que fija la pauta que hay que seguir. Para detallar lo peculiar del espacio acudimos al lenguaje: espacio remite al “espaciar” (*das Räumen*), al “desbrozar una tierra baldía”, a proporcionar lo abierto en lo que asentarse y habitar, a donar los lugares en

⁷ Mikel DUFRENNE, *op. cit.*, p 29.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ *Ibid.*, 176.

¹⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹¹ Martin HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio*, traducción de Jesús Adrián Escudero, Barcelona, Herder, 2009, pp. 16-17.

los que aparece o de los que huye un dios (la *Lichtung*, en último término). El espaciar es lo que posibilita que se despliegue lo abierto que “permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano”¹² y “proporciona a las cosas la posibilidad de pertenecerse mutuamente, estando cada una en su respectivo sitio y desde donde se abre a las otras cosas”¹³. Para Heidegger, las cosas no se limitan a pertenecer a un lugar que ya está ahí, de antemano, sino que “las cosas mismas son los lugares”¹⁴, por eso el lugar no se encuentra en un espacio dado de antemano, que sería el espacio “objetivo” de la física y de la técnica. Ahora ya no es el mundo el que está en el espacio, sino que es el espacio el que está en el mundo, pues lo que abre el espacio es el estar-en el mundo que constituye al Dasein¹⁵.

Esta peculiaridad se manifiesta de modo conspicuo en el arte plástico, que no toma posesión del espacio, sino que corporeiza lugares (es una *Verkörperung von Orten*) que abren una región y la preservan, con lo que crea un ámbito que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas¹⁶. Por eso la plástica no se ubica en un lugar, sino que instaura, abre y posibilita un lugar, de ahí la afirmación de Heidegger: “la plástica: la corporeización de la verdad del ser en la obra que instaura lugares”¹⁷. Es la obra la que reconfigura el espacio en torno a sí y define el espacio que la rodea. Esta manera de entender el espacio a partir del arte se opone a su comprensión “a-tópica” por obra de la razón moderna, carente de tiempo y lugar y en la que es imposible que surja nada impensable. Pero cuando esto surge, se convierte en lo que da que pensar y en un a priori a partir del cual pensar de nuevo, como nos hace saber la Escuela de Frankfurt. Una obra de arte acaba por ser un a priori que inaugura un espacio vinculado a un tiempo y un lugar que, al mismo tiempo, los trasciende, pero los lleva consigo (como el recipiente de Aristóteles). La obra traslada el espacio que ella misma inaugura y articula en torno a sí.

Esta es la idea que Merleau-Ponty lleva a la pintura, entendida como una realidad que permite que el espacio adquiera existencia visible y revela los medios por los que las cosas se hacen visibles ante nuestros ojos. El pintor transforma el espacio al pintarlo, cuando su visión se hace gesto y, en el caso de Cézanne, cuando pinta la profundidad que buscaba. El cuadro muestra

¹² *Ibid.*, pp. 22-23.

¹³ *Ibid.*, pp. 24-25.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁵ Martin HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, México, FCE, 1971, 4ª ed., § 22-24.

¹⁶ Martin HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, pp. 28-29.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

“cómo las cosas se hacen cosas y el mundo, mundo”¹⁸. Lo mismo le sucede al músico, al que Merleau-Ponty compara con el ciego que integra su bastón en su espacio corporal y, de este modo, reconfigura su espacio y, por tanto, su propia experiencia del mundo. Del mismo modo, el organista muestra cómo el hábito no tiene su morada ni en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. El organista, al interpretar su música, no lo hace en el espacio objetivo, sino en el espacio expresivo de los gestos que, como los gestos del augur, determinan un *templum*¹⁹, un espacio sagrado, que no es el espacio cotidiano mensurable y matematizable.

El espacio toma cuerpo denso en las obras de arte que extreman y desnudan su naturaleza espacial, de modo análogo a como el celeberrimo 4'33" de John Cage presenta la densidad del tiempo en sí misma, al despojar a la música de todo atributo que no sea la temporalidad misma. Durante el silencio, los sonidos “mundanos” invaden el espacio estético para convertirse en música en lugar de en ruido, “exactamente como las sombras pasajeras del mundo invaden el espacio de las pinturas de Rauschenberg para convertirse en arte”²⁰. El espacio de Rauschenberg es el espacio de entrada a la condición de arte, corporeiza el espacio que no es sin la obra. Esta corporeización específica se da no solo en el espacio espacioso de la música o de la pintura, sino también en el espacio temporalizado de la danza –no en vano en ella se da la unidad originaria de espacio y tiempo, según A. W. Schlegel–, un espacio significativo, rico e insustituible que también describe Merleau-Ponty: “el cuadro como obra de arte no está en el espacio en que habita como cosa física y como tela coloreada; (...) la danza se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, (...) el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro”²¹.

Cabe entender este modo de darse el espacio y en el espacio aplicando el concepto de “atmósferas”, desarrollado por Dufrenne en su análisis del mundo del objeto estético²²: la *Victoria de Samotracia* genera “una atmósfera de viento y alegría”, el espacio en el que se debate Babilée en la danza *El joven y la muerte* es un espacio cerrado y asfixiante, el espacio de Mallarmé es un espacio de ausencia perpetua...²³ Contemporáneamente, este concepto ha sido desarrollado de modo conspicuo por Gernot Böhme, en la tradición de Mer-

¹⁸ M. MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, traducción de Alejandro del río, Madrid, Trotta, 2013, p. 54.

¹⁹ Cf. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Madrid, Planeta-De Agostini, 1993, pp. 162-163.

²⁰ Arthur C. DANTO, “Ryman”, en Arthur C. Danto, *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo de arte plural*, traducción de Gerard Vilar, Barcelona, Paidós, 2003, p. 54.

²¹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, p. 302, n. 73.

²² Mikel DUFRENNE, *op. cit.*, p. 187 ss.

²³ *Ibid.*, p. 202.

leau-Ponty y Heidegger. Para Böhme, la percepción no tiene que ver los cinco sentidos tradicionales, sino, fenomenológicamente, con la carne como órgano de la sensación. Concretamente, Böhme afirma que “el experimentar atmosférico de la presencia es el fenómeno básico de la percepción”²⁴. Lo primero que se percibe no son sensaciones, objetos o formas, sino atmósferas, sobre cuyo trasfondo se distinguen los objetos, las formas y los colores. Las atmósferas no son estados del sujeto ni propiedades del objeto, sino algo que acontece entre sujeto y objeto, espacios que vienen dados por la presencia de cosas, personas o constelaciones ambientales, y no tanto por sus propiedades cuanto por sus éxtasis. Son esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio. Por eso Böhme sostiene que no son cualidades objetivas poseídas por las cosas, aunque pertenezcan a la cosa en la medida en que articulan su presencia espacial, pero tampoco son subjetivas, aunque pertenezcan al sujeto en la medida en que los sujetos las sienten corporalmente. La atmósfera es la realidad de lo percibido como la esfera de su presencia y la realidad del receptor en tanto que, al percibir una atmósfera, está presente corporalmente. De este modo, las atmósferas no son algo relacional, sino la relación misma, Las atmósferas dotan, pues, al espacio de un tinte específico, también emotivo, del encontrarse-en-un-lugar.

Uno de los ámbitos fundamentales de creación de atmósferas es el arte. El artista crea atmósferas (probablemente en el sentido de los perceptos de Deleuze), hasta el punto de que Böhme sostiene que las categorías centrales de la estética clásica, lo bello y lo sublime, pueden ser entendidas en términos de atmósferas y de lo atmosférico. El manejo mismo de la luz, que es una atmósfera, en tanto que es precondition de toda visibilidad, es uno de los elementos fundamentales de las artes plásticas y representativas, pero las atmósferas no se limitan a la vista o al oído, los sentidos tradicionalmente considerados superiores, sino que se dan también de manera conspicua en los otros sentidos, que espacializan a su modo lo real. Los tradicionalmente considerados “sentidos inestéticos” – tacto, gusto, olfato²⁵– tienen que ver con la captación del espacio atmosférico, pero los tres son expulsados del arte cuando este se constituye en el territorio del genio y se convierte en una actividad en la que el trato con el espacio se limita a la vista, el oído y el intelecto. De este modo, nuestra experiencia del espacio se empobrece y se circunscribe fundamentalmente al espacio ideal-visual, aquel en el que *ĩdēa* y *ēĩdoç* se identifican²⁶,

²⁴ Gernot BÖHME, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Wilhelm Fink, 2001. Véase también, del mismo, „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“, en G. BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlín, Suhrkamp, 2013, pp. 21-48.

²⁵ Cf. Mădălina DIACONU, *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

²⁶ Véase Erwin PANOFKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1980.

de modo que el ojo se vuelve el órgano principal del discurso estético y la comprensión y la vivencia del espacio se limitan ante todo al espacio visual. De este modo, en la estética tradicional, el espacio del arte es el espacio que el ojo ha preparado para nosotros, no el espacio que el cuerpo percibe y experimenta. De modo conspicuo, el espacio táctil, olfativo y gustativo quedarán relegados en la filosofía hegeliana, ya que dependen de sentidos no teóricos y, por tanto, serán excluidos del dominio de las artes hasta épocas mucho más recientes, en las que el ojo pierde su primacía estética²⁷, con lo que el espacio visual deja paso al espacio experimentado que no se deja comprender fácilmente mediante las categorías estéticas tradicionales, sino que demanda conceptos nuevos como el mencionado de “atmosfera”.

Si ampliamos el sentido de espacio, de modo que pueda incluir el espacio imaginario en el que habitamos, puede decirse que también la literatura genera un espacio de identidades inmutables, que no es el espacio real, del que quedamos en cierto modo aislados, sino un espacio de verdades fijas en el que nada puede cambiarse: La Mancha de Don Quijote no puede alterarse en lo más mínimo, ni el Madrid de Fortunata y Jacinta o la Comala de Pedro Páramo. El espacio literario no es el espacio objetivo del mundo ni el espacio de la percepción que nos sirve para orientarnos, ni es el espacio geométrico y homogéneo, ni el espacio ideal. Es un espacio representado que no se puede identificar con ellos, sino que los asume para cambiarlos por obra de cómo los ve representativamente el narrador²⁸.

Así pues, desde el punto de vista del arte, el espacio no es ninguno de los múltiples espacios de los que trata la ciencia. El espacio que inaugura la obra de arte no es ya el espacio vacío que hay *entre* las obras de arte, sino el espacio lleno, total, un recipiente –en nuestro uso de la terminología aristotélica– generado por los fenómenos, por las relaciones entre artefactos, sucesos, etc. que, de este modo, adquiere los caracteres de las realidades que lo originan. Podría entenderse este espacio en analogía con el tiempo “lleno”, “propio”, del que habla Gadamer²⁹, un tiempo que generan la fiesta, el juego y la obra de arte.

En síntesis: se trata de dos modos de entender el espacio: como lugar, inmóvil, y como recipiente, móvil; como el continente de todos los entes y como el *Zwischen* o μετὰξὺ que inauguran esos entes³⁰. Estos dos modos de comprenderlo encajan bien en la división clásica entre artes espaciales y temporales: aquellas, que tienen el espacio como su materia, y estas que, aparentemente,

²⁷ Véase mi artículo “Essential to Art. Touch and the Aesthetic Experience”, en Marta BERTOLASO & Nicola DI STEFANO (ed.), *The Hand. Perception, Cognition, Action*, Dordrecht, Springer, 2017, pp. 163-173.

²⁸ Roman INGARDEN, *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Nimeyer, 1972, pp. 235-246.

²⁹ H.-G. GADAMER, *op. cit.*, p. 48.

³⁰ Esta idea la he desarrollado, en el caso del tiempo, en mi texto *La trama del tiempo*, Salamanca, San Esteban, 2002.

al no ocupar espacio, se desarrollan exclusivamente en el tiempo o, mejor dicho, desarrollan propiamente el tiempo. Como es sabido, esta distinción se retrotrae a Lessing, quien, en su *Laocoonte*, distingue entre acciones progresivas, cuyas partes se suceden en el tiempo, y acciones estáticas, cuyas partes se yuxtaponen en el espacio. La pintura, que se sirve de figuras y colores en el espacio, sólo puede combinarlos en el espacio, por lo que tiene que renunciar completamente al tiempo, de modo que entre sus objetos no pueden estar las acciones progresivas, sino que “debe conformarse con acciones yuxtapuestas o con meros cuerpos que hacen presumir una acción por medio de sus posiciones”³¹. La pintura es, pues un arte, típicamente espacial. Ocupa un espacio y pinta el espacio y solo mediante una serie de artificios puede fingir el tiempo sin ser temporal ella misma. La poesía, en cambio, se sirve de sonidos articulados en el tiempo. Es temporal y solo temporalmente puede fingir el espacio. Lessing afirma: “Mantengo que la sucesión temporal es el territorio del poeta, así como el espacio es el territorio del pintor”³². Lessing señala que los símbolos han de tener una relación adecuada con lo simbolizado: los signos yuxtapuestos pueden expresar sólo objetos que existen yuxtapuestos o con partes yuxtapuestas (cuerpos), pero los signos sucesivos sólo expresan objetos que son sucesivos o cuyas partes se siguen sucesivamente (acciones). Aquellos son el objeto de la pintura y estos lo son de la poesía. Sin embargo, Lessing hace notar que los cuerpos persisten en el tiempo y pueden variar, ser efecto de una causa y causa de la siguiente, con lo que se convierten en parte de una acción. Por ello, la pintura también puede imitar acciones, pero solo por medio de los cuerpos. Asimismo, las acciones no existen por sí mismas, sino que dependen de los cuerpos. De ahí que la poesía también presente cuerpos, pero siempre por medio de acciones³³. De este modo, Lessing hace notar que lo temporal y lo espacial están fundidos en toda forma de arte, en cada una de ellas a su manera. No hay, pues, un arte espacial puro y otro arte temporal puro, sino que toda forma de arte espacializa y temporaliza según su naturaleza, como si cada género artístico fuese un modo que el arte se da a sí mismo para explorar formas de desencerrar el espacio y el tiempo. Así sucede, por ejemplo, con la escultura que, al suspender el movimiento, tiene que ver –desde el punto de vista aristotélico– con el tiempo, a pesar de que parece ser puramente espacial. O con la música de órgano, que, a pesar de ser un arte temporal, crea una atmósfera espacial en la catedral en la que suena muy distinta del espacio abierto por el violín en un auditorio, del mismo modo que la distribución de la luz en una iglesia de Borromini crea una atmósfera distinta (un espacio diferente) de la que desencierra una iglesia románica.

³¹ G. E. LESSING, *Laocoonte. O sobre los límites de la pintura y la poesía*, traducción de Sixto J. Castro, México, Herder, 2014, p. 126.

³² *Ibid.*, p. 143.

³³ *Ibid.*, p. 127.

En definitiva, hay artes que, en cuanto tales, desde el punto de vista 1) no ocupan espacio, como las artes temporales, aunque sus soportes sí lo ocupen, (p.ej., las partituras de Beethoven, que se almacenan en la bodega de la editorial como si fueran patatas, como nos recuerda Heidegger en *El origen de la obra de arte*), pero exigen un espacio adecuado para sus ejecuciones. Por el contrario, las artes espaciales ocupan espacio y relatan o representan el espacio, y de manera bien diferente. El espacio de la pintura, el de la escultura y el espacio de la arquitectura se dan y se experimentan de modo diverso. Pero desde el punto de vista 2) también las artes temporales ocupan espacio, en el sentido de que “lo ocupan”, se apoderan de él, porque “espacian”. Cada forma de arte “espacia” de un modo específico.

2. LA CONFIGURACIÓN DE TOPOSOFÍAS

En relación con el modo 2) de entender el espacio, cabe pensar en el arte como elaborador de toposofías, es decir topologías que nos permiten pensar la “forma” del espacio, como lineal o circular, continuo o discontinuo, homogéneo o heterogéneo, finito o infinito, y/o dotarlo de una dirección privilegiada. Las toposofías son los marcos espaciales previos que establecen relaciones y cualifican los eventos, y al mismo tiempo toman su naturaleza del tipo de los acontecimientos de los que tratan. Ya no se trata ahora el espacio como una sustancia objetiva, absoluta o neutral, un espacio habitado por entes, sino de un espacio que asume las características de los entes que dan lugar a él. Si nace en un contexto mágico, el espacio será mágico, con las características de lo mágico (espacio propicio, espacio sacro, espacio de la fiesta, carácter recursivo). Si el origen es el intercambio socioeconómico de los sujetos, el espacio deviene mercancía que puede y debe ser comprada y vendida, y adquiere una forma determinada. Se puede pensar como escatológico (el espacio del fin, y por ello no recursivo). Asimismo, el espacio puede ser pensado como habitable o inhabitable, como valioso o singular, y eso incide en su forma de darse.

Las artes contribuyen a representar lo que no puede hacerse de otro modo, es decir la forma del espacio en el que habitamos o del que pensamos. La toposofía que delinea la perspectiva renacentista, donde el espacio es lineal e inclusivo, es diferente de la toposofía barroca o del espacio “roto” del cubismo. Puede pensarse en los grabados de Escher y en las obras de Magritte como creadores de una toposofía paradójica. De hecho, la toposofía típica de Occidente, nuestra concepción del espacio como una sustancia homogénea, infinita, informe, el espacio de la geometría euclidiana que Kant, como representante de este modo de entender el espacio, transforma en forma a priori de la sensibilidad, convirtiendo así todo lo real en un material indiferente que solo puede dejarse moldear por esos esquemas a priori, ha sido elaborada fundamentalmente por la pintura renacentista mediante su sumisión a la

perspectiva, entendida como “forma simbólica”³⁴, según la denomina Panofsky utilizando la terminología de Ernst Cassirer para señalar cómo un contenido espiritual se une a un signo sensible y se identifica con él. En este caso, la perspectiva supone una nueva manera toposófica de configurar el espacio que refleja toda una concepción de lo real (filosófica, teológica, etc.) analizable según el método iconológico. El nacimiento de este modo de imaginar el espacio se lo atribuye Panofsky a Giotto y Duccio, que nos presentan un espacio potencialmente sin límite en sus pinturas, que es el que será teorizado en la filosofía moderna. Esta es asimismo la tesis de Pável Florenski³⁵, para quien el modo de entender el espacio típico de Occidente también tiene que ver fundamentalmente con la afirmación de la perspectiva lineal en el Renacimiento, basada en un espacio cuyos puntos son equivalentes e intercambiables, carentes de cualidades. Es el arte el que habría dado lugar a esa toposofía que, ahora, según él, falsea el ser del espacio, de manera que es necesario crear o recrear otra toposofía más fiel, la que domina el imaginario del artista medieval: un espacio real, que ni es uniforme ni carece de estructura a la espera de que el sujeto se la dé. Frente a la perspectiva lineal que enfatiza la realidad sensible, Florenski propone como modelo toposófico el icono, cuyo pintor ignora la perspectiva lineal para representar no el objeto, sino la vida del objeto independientemente de la subjetividad del autor y del espectador y, con ella, la discontinuidad del espacio, la diversa diseminación de la luz que lo configura, etc. Ahora bien, la toposofía que encarna el icono se vislumbra en el espacio litúrgico, no en el museístico. A la liturgia, como a la obra de arte total, pertenecen pintura, música, poesía, coreografía, la luz de los cirios y su olor mezclado con el del incienso. Todos ellos organizan el espacio de un modo específico (atmosférico podríamos decir), completamente diferente del espacio que organiza el icono cuando se expone en un museo privado de todos estos elementos.

La toposofía que encarna la arquitectura que va de Brunelleschi a Borromini es claramente diferente de la que opera la arquitectura contemporánea. En aquella el espacio es incluyente y habitable; en esta, el espacio se vuelve excluyente mediante el recurso a los cristales y al acero. El espacio sagrado, aun en los edificios profanos, de la arquitectura premodernista contrasta con la profanidad espacial de la modernista. La arquitectura, de modo conspicuo, tiene que ver fundamentalmente con la organización del espacio, pero no solo con el espacio en el sentido 1) sino con la creación de espacio en el sentido 2) y con la determinación de sus características toposóficas, sobre todo con su

³⁴ Cf. Erwin PANOFSKY, *La perspectiva como “forma simbólica”*, traducción de Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets, 2003.

³⁵ Cf. Mario PERNIOLA, *La estética del siglo XX*, traducción de Francisco Campillo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016, pp. 76-78. Véase la referencia Florenski en Miriam FERNÁNDEZ CALZADA, “Vladímir Soloviev y la filosofía del siglo de plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo” (tesis doctoral), Universidad de Valladolid, 2013, pp. 349-352.

división en sagrado y profano. Esta es la idea que preside la estética arquitectónica de Roger Scruton, para quien la columna del templo, con un pie en su base y un capitel por cabeza, configura un elemento espacial análogo al ser humano. La arcada proporciona un límite entre el interior y el exterior del templo; los escalones llevan al espacio superior, en el que reside el dios. Esta gracia del templo clásico, que se traslada al mundo profano antiguo, aúna el espacio sacro y profano y se hace perceptible para todo el mundo. Por el contrario, el espacio que moldea la arquitectura modernista busca ante todo ser funcional, con lo que los elementos del espacio sagrado desaparecen y todo se reduce a función sin forma, lo que acaba por configurar una cierta visión del hombre³⁶. Así pues, la espacialización que opera la arquitectura clásica da lugar a una toposofía diferente a la de la arquitectura modernista, en la que el ser humano tiene asignado un lugar distinto.

Finalmente, si nos referimos a las obras “site-specific” estamos pensando en una topología en la que existen especificidades espaciales: el espacio es heterogéneo y su heterogeneidad viene dada por la existencia de puntos privilegiados. Esta toposofía de especificidades convive con otra, a saber, la que unifica el espacio y el tiempo en virtud de su mismo aparecer, que es la que afirma Clive Bell: “el gran arte permanece estable y claro porque los sentimientos que despierta son independientes del tiempo y el lugar, pues su reino no es de este mundo. A aquellos que tienen y defienden un sentido de la significatividad de la forma, ¿qué les importa que las formas que les conmueven fueran creadas en París el día anterior o en Babilonia hace cincuenta siglos?”³⁷.

CONCLUSIÓN

El espacio del arte es, en el habla corriente, el museo o la galería, un *hortus conclusus* en el que lo que está dentro es ontológicamente diverso de lo que está fuera. Se trata de un “espacio de contemplación”, en ocasiones de interacción, pero siempre significado como diferente del espacio exterior. En este modo de entenderlo confluyen las diversas dimensiones que he señalado: un espacio físico, un espacio artístico, que no se identifica con el físico, sino que lo refigura, y una toposofía que concibe el espacio del arte como un *totum* continuo, heterogéneo e infinito que genera lugares específicos para cada una de las obras de arte en virtud del desarrollo histórico, posiblemente con un fin anunciado que quizá ya se haya dado. El espacio del arte puede pensarse, así, como un museo imaginario, según la célebre expresión de André Malraux. Imaginario es, al fin y al cabo, el espacio en el que, según la teoría institucional del arte, capitaneada por George Dickie, los objetos devienen obra

³⁶ Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Architecture*, with a new introduction by the author, Princeton, NJ, Princeton University Press, 201.

³⁷ Clive BELL, *Art*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 37.

de arte³⁸. Se trata de espacios artísticamente señalados que se configuran como marcos para la presentación de una obra a un público del mundo del arte por parte de un artista. Fuera de ese marco no es posible el reconocimiento de algo como arte y es ese marco de convenciones el que transforma el espacio de intercambio cotidiano en un escenario. Las modernas teorías institucionales del arte dependen, en cierto modo, de la creación de un espacio artístico en el que el arte pueda surgir, es decir, de la generación de un espacio-recipiente en el que pueden darse las obras que, a su vez, generan el espacio artístico, en una suerte de círculo que se retroalimenta. Sin embargo, no es solo cuestión de posibilitar el reconocimiento, sino que, de hecho, el espacio adecuado hace que algo sea lo que es. Si bien reconozco el reloj de mi padre cuando lo tengo puesto o lo tengo ante mí sobre mi mesa mientras escribo, pero me resultaría mucho más difícil hacerlo –por no decir imposible– si alguien lo mezclase con los cientos de relojes que hay en una relojería, lo que hace que sea este sea el reloj de mi padre no es mi reconocimiento de este ente entre otros, sino el hecho de que lo llevo puesto o de que está sobre mi mesa, es decir, es el espacio que desencierra ese reloj el que posibilita mi reconocimiento. En el barullo de la relojería deja de ser lo que es y deviene una mercancía más, un ente en el espacio, por eso es irreconocible. Análogamente, cuando las obras de arte yacen, como cosas, en las bodegas de una editorial (un lugar), pueden ser indistinguibles de objetos cotidianos. Por eso la institución genera el recipiente que posibilita que la obra devenga objeto estético y, a su vez, espacialice la realidad sobre la que se enseorea. Los entes artísticos *en* el espacio dan paso al espacio artístico *en* los entes, y este configura las toposofías en las que habitamos.

Sixto J. Castro
Departamento de Filosofía
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid
sixto@fyl.uva.es

³⁸ George DICKIE, *El círculo del arte*, traducción de Sixto J. Castro, Barcelona, Paidós, 2005.