

Hildegardo Córdova (Editor)

# ESPACIO: teoría y praxis

## Capítulo 22



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FONDO EDITORIAL 1997



CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN GEOGRAFÍA APLICADA (CIGA)

Hildegardo E. Cabrería Aguirre  
Teoría  
ESPACIO  
TEORÍA Y PRAXIS

Primera edición, noviembre de 1997

*Cubierta:* AVA diseños

*Cuidado de la edición:* Miguel Angel Rodríguez Rea

*Diagramación:* Yoryina León Mejía

*Espacio: teoría y praxis*

Copyright © 1997 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. Apartado 1761, Lima 100, Perú.

Telefax 460-0872 Teléfs. 460-2870, 460-2291 anexos 220 - 356

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

*Derechos reservados*

ISBN 9972-40-088-3

Impreso en el Perú - Printed in Peru

---

## GENERACIÓN DE ESPACIOS DE SENTIDO EN EL DISCURSO ARTÍSTICO POSTMODERNISTA

*Mihaela Radulescu \**

---

En el arte de la postmodernidad, la explosión del gesto enunciativo conlleva a la exaltación de un lenguaje integral de códigos y recursos, que opta por la heterogeneidad expresiva a la vez que por una innegable significación existencial. En este marco podemos incluir la intención de crear sentidos a los cuales el público tenga acceso no sólo por la vía de la interpretación de una o varias imágenes artísticas, sino también por la vivencia del objeto estético por parte del sujeto interpretante, incluido en una tridimensionalidad singular. Se crean así conjuntos espaciales que muchas veces cuestionan la lógica de la representación del mundo, que practican la creación de situaciones significantes simbólicas o enigmáticas, en las cuales el sujeto interpretante tiene que ubicarse. Es una experiencia integral, que tiende hacia su consumación comunicativa en el momento mismo de la integración del individuo y que anula su estructura generativa una vez anulado el espacio artístico creado.

Si nos remitimos a los antecedentes de la creación de espacios artísticos (postmodernismo), nos encontramos en primer lugar con toda una serie de modificaciones que las corrientes o propuestas estéticas del siglo XX aportaron con respecto a la representación artística bidimensional de la realidad.

Al hacer uso de una superficie bidimensional para realizar el proyecto gráfico, fotográfico o pictórico, el artista suele plantear, a través de la perspectiva y del volumen, el establecimiento de coordenadas espaciales

---

\* Licenciada en Arte. Profesora de la Facultad de Arte, PUCP.

que retoman las características de la percepción de la realidad, para proponer mundos alternativos, con valor de evocación, descubrimiento, revelación o creación de realidades subjetivas. Esta opción conlleva la posibilidad de su contraria: la anulación de la perspectiva y del volumen, para significar lecturas esencialistas del mundo, encaminadas al desciframiento de estructuras profundas, ocultas en la multiplicidad de la existencia.

En función de la posición adoptada se construyen objetos, conjuntos, seres, realidades, haciendo uso del punto, de la línea, de la forma, del color, de la textura, en el marco de una composición que lleva la marca del conjunto de intenciones que alimentan la generación de sentido en una obra artística. Los elementos mencionados pueden apelar en conjunto o por separado a la atención, a la comprensión, al impacto, a la emoción. El artista puede hacer uso de signos o símbolos reconocibles y por ende interpretables, o puede crear signos que funcionarán dentro del contexto de la obra o dentro del contexto de la relación con el otro, el público, el espectador, el que mira y hace obra de comunicación, que asigna sentidos personales, surgidos en el contacto con la obra, basados en conocimientos previos y estructuras de lectura subjetivas.

Tanto con respecto a la posición ante la realidad y su modulación artística, como en cuanto a las modalidades de expresión adoptadas, el siglo XX diversifica sus opciones a la vez que busca una mayor implicación afectiva, tanto del propio artista como del público interpretante de su obra. Ello conduce a soluciones mixtas o a planteamientos nuevos.

Para algunos, se trata de solicitar en igual medida la razón y la sensibilidad. Inspirándose en la visión arquitectónica, Cézanne, por ejemplo, introduce en la pintura unos claros principios de construcción, intentando descubrir la estructura duradera de las cosas bajo el juego de las apariencias. El espacio creado es una sección en la naturaleza, vista en su extensión y profundidad, que capta la esencia pero sin prescindir de la perspectiva, la cual se realiza en base a los valores térmicos de los colores (los colores cálidos avanzan hacia el que mira, mientras que los colores fríos se retiran). Siguiendo en esta dirección, el cubismo (Picasso, Braque, Léger, Juan Gris) desarrolla un conocimiento metódico del mundo visible, con la intención de penetrar en la verdad de la naturaleza. Para ello, intenta reproducir la figura total, abarcando todos los aspectos del objeto, montados en una imagen única en la bidimensionalidad del cuadro. El objeto se

supone inmóvil, siendo el pintor y luego el espectador el que le da vuelta. El público se ve de esta manera implicado e integrado en el espacio del cuadro, en busca de esencias y verdades. Para prevenir la ruptura con la realidad, al parecer inherente en esta elaboración conceptual esencialista, Braque introduce el *collage*, fragmentos de papel, de periódicos, a los que se añaden otros elementos concretos (vidrio, arena, pedazos de tela) que acreditan la concreción de la imagen plástica y la vinculan con la realidad.

Estos experimentos del inicio del siglo, dan origen a tendencias y búsquedas que toman forma en proyectos posteriores como el del constructivismo (1920-1930) que, a través de la revista *De Stijl*, promueve la búsqueda de las leyes matemáticas del espacio y del color, con miras a la elaboración de una gramática general de sensibilidad, basada en una sintaxis de las asociaciones de forma y color, que responde a una sintaxis de las asociaciones de sensibilidad y de las ideas provocadas por medios plásticos. Por otro lado, el constructivismo, a través de Bauhaus (1919-1933), pretende la implicación social del acto artístico, centrando la atención en el momento de recepción de la obra del arte. Otro proyecto desarrollado en esta dirección es el de Arte Concreto (1930), que acentúa el racionalismo y considera esencial para el esfuerzo creador concretar cosas inexistentes en formas visibles y tangibles, y representar ideas abstractas en una forma sensorial y tangible. Con este fin propone la integración de diferentes artes, especialmente de los espaciales.

Se definen de este modo varios planteamientos referentes a la integración de público, y con ellos, cierta visión funcionalista que, sumada al ideal de descubrimiento de esencias y verdades, configura una vocación de creación de espacios artísticos de revelación y aprendizaje.

Por otro camino, el arte abstracto decide apartar de la imagen plástica los elementos del mundo visible para dejar espacio a la expresión, en forma pura, de la acción de la racionalidad y sensibilidad humana. El arte se convierte en construcción de conjuntos controlados por la lógica o la afectividad. Es un arte que no refiere ningún objeto reconocible, no evoca ninguna realidad observada u observable, aunque el punto de partida del artista sea una realidad. Hay, en el arte abstracto, un sentimiento pleno de liberación, muy parecido al sentimiento romántico, por medio del cual se manifiestan impresiones, asociaciones, emociones de índole estrictamente personal. Sus manifestaciones son de las más variadas: la pintura inspira-

da por la música del checo Franz Kupka (1912), las instantáneas líricas del italiano Magnelli (1915), el orfismo de la pintura de Robert Delaunay y Sonia Delaunay, la pintura sincronista de Morgan Russel (1912), el abstraccionismo ruso antes y después de la revolución, el racionismo de Larionov, el suprematismo de Malevici, el neoplasticismo de Mondrian, el expresionismo (1905-1951) y sobre todo el expresionismo abstracto (Hans Hartung, Pierre Soulanges, Mark Rotko, etc.), donde los valores del universo interior, marcado por la soledad, la desintegración y la presión social, resultan prioritarias con respecto a las realidades observadas, llegándose hasta una transcripción directa de los estados anímicos, a través de pinceladas, signos gráficos o pictóricos, que terminan por componer imágenes parecidas a unos sismógrafos.

El arte abstracto influye, en gran medida, en fenómenos más recientes, sea para imprimirles su dirección reflexiva y expresiva, sea despertando reacciones de oposición o provocando adaptaciones suígéneris. Valdría mencionar en este sentido las propuestas de action-painting, el arte informal, el pop-art, el Op-Art, el hiperrealismo, el arte conceptual.

En todas estas propuestas, el espacio creado es afectivo, personal, subjetivo, diferente, aunque la relación con la realidad externa varíe. La diferencia es el aporte del artista al cuestionamiento del concepto de arte. Para algunos, la realidad externa queda excluida, cediendo todo su espacio a la realidad interna del artista, la misma que puede ser representada como realidad exclusivamente emotiva o creativa. Para otros, la realidad externa ingresa con sus formas y objetos, directo de la vida cotidiana, con su misma materialidad a veces, para crear lecturas de realidad, en un enfoque lúdico o mostrativo, proponiéndose al público un contacto diferente con una realidad rutinaria. En este contacto, conoce la subjetividad del artista y se reconoce a sí mismo ante la realidad y ante las nuevas posibilidades de interpretarla. Hay, en todas estas propuestas, un interés evidente por el contacto con el público y un ingreso directo de la realidad, emotiva u objetual.

En action-painting (Pollock, De Kooning), las creaciones gestuales pretenden registrar con fidelidad la tensión espiritual y física en el momento de la pintura que, como en el caso de Pollock, se realiza por *dripping*, dejando gotear la pintura. El resultado es una inédita captación de las inquietudes del pintor, de sus descargas de energía. Se llega así a una

poética basada exclusivamente en la subjetividad, en las vivencias internas del artista.

Como reacción directa, el Op-Art (los sesenta) se dirige hacia las verdades del mundo visible, así como éstas entran en la lectura interior colectiva de determinado momento. Sobresalen las referencias a lo concreto, a los valores contenidos en las cosas más banales del ambiente cotidiano. Del Pop-Art nace el prestigio de los objetos *ready-made* de Marcel Duchamp, el arte de ensamblaje, el arte de los desechos, donde los objetos de la vida real ingresan con su concreción y tridimensionalidad, para cambiar de función. Su rol práctico es anulado y asumen el valor comunicativo propio del arte: crear realidades alternativas, personales, destinadas a provocar placer estético (un placer estético cuyos referentes y criterios varían según culturas, espacios y momentos).

El Op-Art (al final de los cincuenta) hace de la percepción, de la condición visual de la obra, el principio de formación y elaboración de la creación. Propone un modo de acción del ambiente sobre la percepción humana; esto significa que invita al público a participar en la elaboración de la obra en todos los niveles: fisiológico, perceptual, intelectual, social. Es un arte óptico, kinético, que apela al impacto de una manera que no está lejos de las modalidades expresivas de la publicidad.

El arte conceptual (al final de los sesenta) desplaza una vez más el acento hacia el artista. En primera plana se sitúa la idea, la concepción, el proceso de la obra, considerado más significativo que la forma concreta, última, de determinada creación. El arte conceptual aparece así como una modalidad de autoanálisis, de presentación del laboratorio de creación, a través de una mezcla de imágenes e inscripciones. El artista ofrece el espectáculo de su trabajo, lo que de costumbre quedaba fuera del conocimiento del público.

El hiperrealismo (los sesenta) afirma que el artista debe interesarse por las apariencias del mundo visible, así como se ofrecen a la observación directa o a la reproducción fotográfica. La verdad estaría en el mismo rostro de la realidad, y no debe ser interpretada, pasada por un filtro subjetivo, sino sólo reproducida a partir de sus formas-soporte. Para ello, el artista hiperrealista recorta de la realidad un segmento y lo propone en el plano de su representación. En la selección del fragmento de realidad está la subjetividad del artista.

El postmodernismo artístico no puede ser comprendido fuera de estas preocupaciones y de otras que, por razón de espacio, no pueden ser mencionadas. Sus opciones aparecen como un conglomerado sintético de todas estas búsquedas, unificadas a través de la singularidad y la afectividad del artista. El artista postmodernista se plantea el diálogo de subjetividades sobre temas en que coinciden las representaciones de los mundos exterior e interior. Pretende hacer llegar al otro su identidad emotiva y creativa, hacerlo partícipe de su proceso de creación, implicarlo, impactarlo, sobresaltarlo con una nueva perspectiva de la realidad conocida. A veces, al final del diálogo, se perfila una imagen esencialista, otra vez una imagen totalizadora, otra vez una revelación o, simplemente, el diálogo vale por sí mismo, como acto de comunicación, como juego en el marco de lo estético, cuyos parámetros, además, son cuestionados a menudo.

La realización tiene como punto de partida la misma vocación ecléctica, globalizadora. Se usan los medios convencionales y se integran todos los demás medios, normalmente rompiendo las fronteras de los hábitos expresivos de un arte u otro. La pintura, la fotografía, el diseño, el grabado fusionan medios e integran los medios de la escultura, del teatro, del cine, de la música. Lo mismo ocurre para cada arte del postmodernismo. Las exposiciones integran videos, performances, música ambiental. Hay cuadros que incorporan una pieza musical o ruidos. Las esculturas se pintan. El *collage* junta fragmentos de realidad externa con reproducciones de todo tipo de la misma, variando a nivel de recursos y funciones. Las instalaciones crean a partir de objetos identificables, alterados o no, o a partir de objetos creados, espacios de realidad globales, en las cuales el público queda inmerso, como un actante más del espacio artístico. Los espectáculos de arte total, junta imágenes fijas y móviles con actuaciones en que fusionan el teatro, la música, el canto, la danza, el circo.

La bidimensionalidad y la tridimensionalidad se juntan en la creación del espacio artístico. Siguiendo el destino de la pintura, podemos intentar ver cómo se produce el estallido del espacio artístico contenido en un cuadro (el mismo que llegaba a interactuar con los espacios artísticos de los demás cuadros con los cuales compartía el espacio de la exposición, para crear una ambientación, una disponibilidad de lectura) al espacio de la misma interacción con el público.



El caso ejemplar es el caso de las instalaciones, forma de expresión artística en desarrollo, en la cual muchos de los artistas postmodernistas han encontrado la posibilidad de cumplir con su deseo de entablar un diálogo singular con el público, impactado e implicado sin reservas en la propuesta del artista que se apoya, además de la proyección de su diferencia y de su afectividad, en el carácter concreto de los objetos y en sus vínculos con una realidad de la cual han sido extraídos, des y recontextualizados, sin que por ello pierdan su valor de representación. Son objetos ambiguos, polisemánticos, con los cuales el imaginario del público puede jugar en varios niveles.

En una instalación, entre los objetos participantes se establecen redes de isotopía semántica y temática; remiten a un tema, a veces global, y llevan las marcas de una lectura unitaria, que pretende ensamblar los objetos en una lectura dotada de progresividad y redundancia. No es raro que los objetos sean de la más diversa procedencia: trozos de realidad resignificados por su nuevo contexto o por la intervención modificatoria del artista, pinturas, fotografías, textos soportes, objetos creados en base a la alteración, a la mezcla, a la fragmentación, a la acumulación. A menudo, la pantalla de televisión cumple con un rol importante: confieren al espacio creado una dimensión temporal, presentando momentos previos a la instalación, que esclarecen o completan la tematización de la misma. Otras veces, plantea otra lectura, en un nivel de revelación, de descubrimiento, de esencialización. De esta manera completa el contacto concreto, la inmersión en los signos de la realidad creada, con la comprensión de la dimensión oculta. El deseo de dinamizar la instalación conduce a veces a la creación de móviles o a intervención colaboradora del público; en la mayoría de las veces se inicia con una performance y casi siempre funciona con fondo sonoro. Se crea así una especie de teatro compartido por los actores y por los espectadores, uno de los ideales del teatro. En efecto, la instalación se inspira del teatro, recupera las funciones de la escenografía y plantea un espacio diferente, donde el arte es una forma de (re) conocimiento de una realidad y de implicación con la misma. La dimensión de la implicación se resuelve tanto en la afectividad del diálogo propuesto, como en los recursos empleados, destinados sobre todo a sorprender, a conmover, a impactar, a crear recordación e integración.

Es interesante observar cómo crece la idea de crear instalaciones en un artista. Porque si bien se trata de una propuesta compleja y satisfactoria

en el momento mismo de su realización, su existencia se limita al momento de la muestra. Una vez retirada la instalación, los objetos que la han integrado pierden normalmente el valor estético de representatividad, para transformarse en elementos no relevantes de una realidad desaparecida. El espacio creado es de corta duración y su valor comercial es nulo. Sin embargo, el arte de las instalaciones llama a muchos artistas.

Estas breves perspectivas sobre la creación de espacios artísticos, en el arte postmodernista, no pueden concluir sin una observación que consideramos importante: no se trata sólo de una vocación totalizadora, con recursos eclécticos para representar la subjetividad individual. Estamos ante una necesidad de diálogo que requiere de un espacio mágico para su realización, de un espacio diferente del cotidiano, pero donde se reconozcan fragmentos de realidad, donde las rupturas de sentido nos conduzcan ante la necesidad de generar sentidos, no solas, sino junto con el artista. El arte postmodernista nos invita a la interacción, al conocimiento mutuo y a la creación conjunta. Por esto necesita un espacio ritual, generador de sentidos, en que el impacto y la implicación funcionen lúdicamente.