

# APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL VACÍO COMO ESPACIO NEGATIVO Y SUS APORTACIONES EN EL CAMPO DE LA CREACIÓN\*

Mar Garrido Román\*\*

Universidad de Granada

## RESUMEN

En este texto se realiza un recorrido por la preocupación que desde el arte, y más concretamente desde las diferentes ramas de las artes visuales, se ha tenido por el concepto de espacio como contenedor de nuestra individualidad. Tras el análisis, se extrae como principal conclusión que esta inquietud por el Espacio, el Vacío y Tiempo no es en absoluto exclusiva de la literatura, la pintura, la escultura, la narración cinematográfica o la video-creación, si no que es una constante en toda sensibilidad creadora, que anhela convertir lo intangible del espacio absoluto en paisaje interior.

PALABRAS CLAVE: existencia, tiempo, volumen, naturaleza.

## ABSTRACT

«Approach to The Analysis of Vacuum as A Negative Space and Their Contributions in The Field of Creation». This text takes a look at the concern that has been had within art, and more specifically the different branches of visual arts, over the concept of space as a container for our individuality. After some analysis, a main conclusion that one takes away is that concern for Space, Emptiness, and Time is not absolutely exclusive to literature, painting, sculpture, film narration or video creation, but is a constant in every creative sensibility that longs to convert the intangible of absolute space into an interior landscape.

KEY WORDS: existence, time, volume, nature.

Cada una de las esculturas de Chillida es, como el pájaro, un signo del espacio; cada una dice una cosa distinta —el hierro dice viento, la madera dice canto, el alabastro dice luz— pero todas dicen lo mismo: espacio. Rumor de límites, canto rudo: el viento —antiguo nombre del espíritu— sopla y gira incansablemente en la casa del espacio.

Octavio PAZ: 1983, 225 (1)



Este texto surge de la reflexión que relaciona ciertos elementos que son claves en el proceso de observación, descripción y creación de la realidad. Estos elementos son los conceptos de Tiempo, Espacio y Vacío que nos ayudarán a plantear una mirada en la que se aúnen varias disciplinas porque, como veremos, la realidad es múltiple y una. Para ello (y por ello), prestaré atención a algunos aspectos de la obra de autores que pertenecen al ámbito de la literatura o al de las artes plásticas y visuales, pues desde la tetradimensionalidad en la que vivimos, el espacio-tiempo físico y conceptual afecta a todos los artistas por igual.

Mi propuesta para este breve análisis, análisis que realizo desde la práctica del arte, se centra en el vacío como concepto unificador para las manifestaciones artísticas de culturas tan diferentes y alejadas entre sí, por la geografía y el tiempo, como las asiáticas tradicionales y muchas de las tendencias del arte contemporáneo occidental. Así, para el hinduismo, el budismo o el zen, la experiencia de la soledad, el silencio y el vacío son premisas para el conocimiento de la plenitud. Siguiendo este argumento, el historiador americano Robert Rosenblum (2) defiende el nacimiento de la modernidad partiendo del espíritu del vacío. Esta línea iniciada por Rosenblum tiene sus comienzos durante la época del romanticismo europeo, con pintores como William Turner o C.D. Friedrich. En sus cuadros, el mar es un infinito, una continuidad absoluta en la que se funden agua, luz, vapor, nubes y cielo, y que nos sitúan ante un espacio inmaterial, una totalidad que no podemos identificar con formas reconocibles.

Este artículo no pretende ser exhaustivo sino que responde más bien a un diálogo personal desde la praxis artística con la obra de estos autores. El azar y la propia experiencia tienen, por tanto, un papel clave en este dialogar constante que, como la propia vida, está sujeta a la incertidumbre de su destino.

Para mantener la ilusión de que estamos protegidos de la nada original, de la soledad del vacío infinito, identificamos el espacio que nos rodea como esa nada puramente externa. Aun a pesar de que tengamos conciencia del espacio como una realidad exterior, éste se encuentra presente y determina hasta las más insignificantes partículas que nos constituyen. En nuestro instintivo deseo de conquistarlo, los seres vivos intentamos, casi desesperadamente, conformar un recipiente que nos contenga, una envoltura-huevo-nido-refugio que nos proteja y atestigüe nuestra existencia. A veces, esas fortalezas individuales, caparazón-concha, son el único signo perdurable de la lucha para establecer un ínfimo dominio sobre el espacio: una silueta que es el límite final que nos contiene y el principio protector de nuestro cuerpo como única huella del paso por el mundo.

Esta paradoja del espacio absoluto que es el todo, que está en todas y cada una de las cosas existentes, que se encuentra indisolublemente unido al tiempo y,

---

\* Fecha recepción: 23.09.2009. Fecha referees: 21.01.2011. Fecha aceptación (última corrección): 20.02.2011.

\*\* Profesora Titular de la Universidad de Granada, Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. E-mail: margr@ugr.es.

por consiguiente, al ritmo, ha sido explorada tanto por la filosofía, «el espacio se confunde con la materia» (Pitágoras), «la forma es el vacío y el vacío es la forma» (sentencia Sutra recogida por Nagarjuna en Fundamentos de la vía media) (3), siendo reafirmada y matizada desde la ciencia: «la manifestación del espacio no se puede separar de los cuerpos» (Einstein), y también desde el arte, con las obras de Morandi, Giacometti o Chillida, obras que se convierten en ritmos que articulan espacios de meditación en los que descansa el vacío, que convierten el vacío en espacio sagrado; en totalización plástica de lo real. Porque la necesidad de explicar lo que es el mundo y nuestra presencia en él es lo que determina la cualidad esencial de lo humano.

La ciencia ha querido huir de la percepción relativizadora a través del *logos* y ha dejado a las artes ese terreno maleable y a la vez inmaterial. Hoy día, en cambio, reconocemos sin ningún prejuicio que la ciencia y las artes han encontrado un nexo en el aserto de la Relatividad: es el ser humano el que hace el mundo, ya sea con teorías científicas provisionales y cambiantes o con la magia de la creación artística, con piezas eternas y efímeras al mismo tiempo. Son precisamente esas obras de arte las que, emanando del espacio interior de su autor —espacio/instante que necesariamente ha tenido que vaciarse/silenciarse como condición previa al momento creativo—, al ser observadas, nos permiten vibrar y acceder a otra dimensión, a «otro espacio» de trascendencia<sup>1</sup>.

A diferencia de la visión mecanicista del mundo presentada por la física clásica, hasta el siglo XIX, la física moderna —cuyos pilares son la teoría general de la relatividad y la teórica cuántica— propone un universo que ha de ser entendido como una totalidad en constante mutación donde todos sus elementos y fenómenos están relacionados. Ésta es la corriente de pensamiento que coincide con la sensibilidad y la filosofía del pensamiento oriental. Hinduismo, taoísmo y budismo tienen en común el planteamiento de una unidad básica del universo, su finalidad es alcanzar la conciencia de la interrelación de todas las cosas y los seres de la creación.

Algunos de los autores que han hecho de la relatividad del tiempo, del elogio al vacío y a los límites que lo puedan contener, uno de los temas centrales de su obra, pueden ser artistas tan diferentes como Giacomo Leopardi, Adolfo Bioy Casares y Thomas Mann, en la literatura; Joan Miró, Lucio Fontana o Eduardo Chillida, en la creación plástica; Robert Wilson, en el teatro; Yasujiro Ozu, Andrei Tarkovski, Jean Renoir y Wim Wenders, en el ámbito cinematográfico, o Bill Viola, en el vídeo de creación.

Estos autores entienden el paisaje y el espacio como un lugar de penetración y fusión con la naturaleza, recuperándolo como el territorio de trascendencia que contiene nuestra individualidad.

---

<sup>1</sup> En su ensayo *El Arte y el espacio* Martin Heidegger nos cuestiona: Una vez concedido que el arte sea el llevar-a-obra la verdad, y que la verdad signifique el no ocultamiento del ser, ¿no será también necesario entonces que, en la obra de las artes figurativas, sea el espacio verdadero —aquello que saca lo oculto lo que le es más propio— el que dé la pauta? Martin Heidegger: 2003, 125.



Tal vez, la literatura sea todavía para algunas generaciones el sustrato que primero nos permite crear los límites que nos irán definiendo en la vida (sin ignorar que las artes visuales están teniendo cada vez más protagonismo en la formación de las identidades o individualidades). Desde la infancia, primero el cuento escuchado y luego leído, nos introduce, como diría el historiador Roger Chartier, al «mundo como representación» (4).

Y, casi de la mano del cuento, aparecen a continuación imágenes que ilustran los arquetipos y contrarquetipos que reproducirán los juegos infantiles en sus escenografías cotidianas. Estos juegos constituirán, con mayor o menor éxito, nuestra existencia adulta. Y de ello dependerá la vida cultural (Cultural con mayúscula, si se quiere) pero también nuestra individual fortaleza emocional.

Ya en 1940 Adolfo Bioy Casares nos descubre en *La invención de Morel*<sup>2</sup> (5) una inquietante posibilidad de fabular el mundo. Su extraordinario relato, narra la aventura de un prófugo que se oculta en una isla supuestamente desierta en la que descubre una forma peculiar de vida: la de un conjunto de personas cuya actividad a lo largo de un período limitado de tiempo es «proyectada» una y otra vez por una máquina alimentada por la energía de las mareas. Bioy Casares, a través de esta máquina, capaz de reproducir todos los sentidos juntos, está planteando una de las hipótesis más sugerentes de la ciencia ficción: la coincidencia, en un mismo espacio, de un objeto y su representación<sup>3</sup>. El autor traza una radiografía fantasmagórica de los personajes proyectados, para concluir en una reflexión sobre la realidad virtual y los simulacros, recordándonos el mito de la Caverna platónica y anticipando las preocupaciones de Roland Barthes —que en su libro *La cámara lúcida* (6), postula que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado—, de Paul Virilio (7), de Marc Augé (8) y de Sherry Turkle<sup>4</sup> (9), entre otros teóricos, sobre la «cámara lúcida», la «estética de la desaparición», el «no lugar» y «la vida en la pantalla».

Esta posibilidad que fabula Bioy Casares puede tener un aspecto aterrador; sin embargo, para Giacomo Leopardi, existir en el vacío (al que contemporáneamente y siguiendo a Augé, llamaríamos el «no lugar») es una forma de existencia amable:

<sup>2</sup> La influencia de la *Inventio de Morel* ha inspirado posteriormente a otros autores en diferentes ámbitos de la creación. Algunas de las obras más destacadas son: la película *L'année dernière à Marienbad* (1961) «El año pasado en Marienbad» de Alain Resnais. El artista japonés Katsuhiko Yamaguchi realizó en 1991 una vídeo-instalación llamada precisamente *La invención de Morel*. La película *The piano tuner of earthquakes* (2005), «El afinador de terremotos», dirigida por los hermanos Quay, se inspiró originalmente en esta novela.

<sup>3</sup> Michel Foucault escribió un ensayo titulado *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, donde refuerza sus teorías sobre la débil ilusión que liga las palabras y las cosas. Foucault, Michel, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 2004.

<sup>4</sup> Sherry Turkle, profesora del Programa en Ciencia, Tecnología y Sociedad del Instituto Tecnológico de Massachussets, está especializada en el impacto de la tecnología en la identidad humana y en la sociedad. Turkle considera la pantalla como una proyección y una continuación de la vida contemporánea, borrando las distinciones entre espacios reales y virtuales.

Siempre caro me fue este yermo cerro y este seto, que priva a la mirada de tanto espacio del último horizonte. Mas, sentado y contemplando, interminables espacios más allá de aquéllos, y sobrehumanos silencios, y una quietud hondísima en mi mente imagino. Tanta, que casi el corazón se estremece. Y como oigo el viento susurrar en la espesura, voy comparando este infinito silencio con esta voz. Y me acuerdo de lo eterno, y de las estaciones muertas, y de la presente y viva, y de su música. Así que, en esta inmensidad, mi pensamiento anego, y naufragar me es dulce en este mar. (10)

Thomas Mann contempla las posibilidades contrapuestas que ofrece el tiempo como diapasón de nuestro espíritu, vaciándolo o llenándolo de sentido.

Se cree que la novedad y el carácter interesante de su contenido hacen pasar el tiempo, es decir, lo abrevian, mientras que la monotonía y el vacío alargan a veces el instante y la hora patéticamente. Pero esto es inexacto, pues, siendo en ocasiones así, la monotonía y el vacío pueden abreviar y acelerar vastas extensiones de tiempo hasta reducirlas a la nada. Por el contrario, un contenido rico e interesante es sin duda capaz de abreviar una hora e incluso un día, pero considerado en conjunto, confiere al paso del tiempo amplitud, peso y solidez, de manera que los años ricos en acontecimientos pasan con mayor lentitud que los años pobres, vacíos y ligeros, que el viento barre y se alejan volando. El hastío es pues, en realidad, una representación enfermiza de la brevedad del tiempo provocada por la monotonía. Los grandes períodos de tiempo, cuando su curso es de una monotonía interrumpida, llegan a encogerse en una medida que espanta mortalmente al espíritu. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen más que un solo día, y con una uniformidad perfecta, la vida más larga sería vivida como muy breve y pasaría en un momento. La costumbre es una somnolencia o, al menos, un debilitamiento de la conciencia del tiempo, y cuando los años de la niñez son vividos lentamente y luego la vida se desarrolla cada vez más deprisa y se precipita, es también debido a la costumbre. Sabemos perfectamente que la inserción de nuevas costumbres es el único medio del que disponemos para mantenernos vivos, para refrescar nuestra percepción del tiempo, para obtener en definitiva, un rejuvenecimiento, una confirmación, una mayor lentitud de nuestra experiencia del tiempo y, por ello, la renovación de nuestro sentimiento de la vida en general. (11)

Si la literatura nos inició durante la infancia en la creación de las metáforas, las artes plásticas han conquistado nuestro vacío primigenio con sus motivaciones y propuestas. Resulta complejo distinguir, no obstante, las sutiles diferencias del universo literario y del universo visual, pues aunque se expresen en lenguajes diferentes, se complementan mutuamente y anhelan una misma finalidad, dar una explicación del mundo y de sus grandes interrogantes. Siguiendo la palabra del Tao, «con nombres diferentes designan una misma realidad» (12).

Con una visión del arte que podríamos enlazar con la pintura china y la estética taoísta, Joan Miró ha sabido encontrar y reconocer en la observación de la naturaleza los detalles que revelan la unidad fundamental de lo grande en lo pequeño. Los insectos, el crecimiento de las semillas, o el marchitar de las flores, se asemejan o, más bien, forman parte de la misma unidad que una nube, una montaña o los astros. Así, la aparente preocupación por el detalle no es más que un medio de



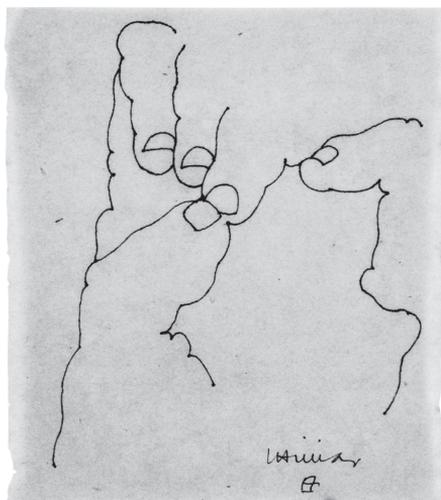


Imagen 1. Autor: Eduardo Chillida. Título: *Mano*. 1985. Dibujo en tinta sobre papel. 15,5 × 13,5 cms. Catálogo de la exposición Chillida lenguaje natural, p. 102. Fundación Canal. Canal de Isabel II, Madrid, 2006. ISBN 10-84-611-4200-4.

reflejar esa noción de espacio infinito. En un fragmento de *Vacío y plenitud* de François Cheng, obra imprescindible para intentar entender la pintura china, podemos leer:

Esta pintura —la pintura china— tiene su punto de partida en una filosofía fundamental que propone concepciones precisas de la cosmología, del destino humano y de la relación entre el hombre y el universo. En tanto lleva a la práctica esta filosofía, la pintura constituye una manera específica de vivir. Busca crear, más que un marco de representación, un lugar mediúmnico donde la verdadera vida sea posible. En China, arte y arte de vivir son la misma cosa. (13)

Del mismo modo, a lo largo de toda su trayectoria, Eduardo Chillida investigó al hombre y a la naturaleza en la monumentalidad del volumen, del vacío y de los materiales. En su obra destaca la modulación de los espacios y la sistematización de lo no dicho. El vacío, entendido como espacio negativo, adquiere la categoría de signo.

En *El Arte y el espacio* (14), fruto del encuentro entre Martin Heidegger y Eduardo Chillida, uno desde la filosofía y el otro desde la práctica artística, llegan a conclusiones comunes: la idea del espacio como área vital, en relación directa con el hombre. Esta noción de la escultura en la obra de Eduardo Chillida revela el carácter de lo profundamente humano que rebasa todo límite, la capacidad de la obra plástica para engendrar espacios, para crear lugares.

Eduardo Chillida plasmó sus reflexiones sobre su compromiso con el arte en numerosos escritos, el discurso que pronunció con motivo de su nombramiento el 22 de marzo de 1996 como Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Alicante





Imagen 2. Autor: Eduardo Chillida. *Gravitacion*, 1997. Papel, tinta e hilo. 57,5 × 39 cms. Catálogo de la exposición Chillida lenguaje natural, p. 124. Fundación Canal. Canal de Isabel II, Madrid, 2006. ISBN 10-84-611-4200-4.

—y que transcribo en el anexo adjunto al final del trabajo<sup>5</sup>— refleja mediante interrogantes la intensidad de sus observaciones sobre el Arte, el Espacio, el Vacío y el Tiempo:

(...)

¿Existe algo sin medida en el universo?

¿Es la medida condición necesaria para formar parte del universo?

Si el presente tuviera medida ¿no estarían disociados por ella el pasado y el futuro?

¿Qué sería de la vida, de la palabra y de la música?

¿No es la no dimensión del presente lo que hace posible la vida, como la no dimensión del punto hace posible la geometría?

¿Existen límites para el espíritu? (...)

CHILLIDA, Eduardo: 2005, 99-105.

Por su parte, Lucio Fontana, escultor y pintor argentino formado en Italia, a finales de los años 50 del pasado siglo, asume el corte como signo definitivo con el que liberar al espacio de sus lugares ocultos. Las grietas, que abre como heridas en el lienzo, le han relacionado con una visión metafísica del universo, con la voluntad de materializar el espacio y hacer visible lo invisible buscando nuevas definiciones espaciales.

El hombre inmerso en el espacio y en el tiempo, tanto real como espiritual, es uno de los temas principales de la obra de Fontana. La luz y el espacio atraviesan

---

<sup>5</sup> Ver anexo, punto 1.



la tela agujereada y rasgada, convirtiéndose en superficie de proyección para el observador, cuya mirada, igual que la luz, atraviesa el plano del lienzo hacia el espacio de atrás, el espacio que siempre ha permanecido oculto. Con el Manifiesto Blanco<sup>6</sup> (1946) adelantó los principios del Movimiento Espacialista y postuló la ruptura con la pintura de caballete manifestando su intención de superar los límites asignados a la obra de arte; sostuvo la necesidad de integrar todos los elementos físicos (color, sonido, movimiento y espacio) en una unidad ideal y material. En 1947 fundó el Movimiento Espacialista, que se basa en la total libertad de expresión, y en los adelantos que impone la ciencia y la técnica en una nueva realidad. En 1949 realizó los primeros *buchi* (lienzos agujereados)<sup>7</sup>. Entre 1951-58 llevó a cabo la serie *Pietra*, en la que incorporaba cristal de Murano, y más tarde efectuó las primeras ambientaciones espaciales, iluminadas con luz negra. Movimiento, color, tiempo y espacio son para él los conceptos del arte nuevo.

Esta idea de transgredir el espacio de representación queda patente en las palabras del propio artista:

Entonces el hombre se convertirá en un ser sencillo, como una flor, una planta, y solo vivirá de su inteligencia (...) Y también mi arte se sostiene en esa pureza, en esa filosofía de la nada, que no es una nada de destrucción sino una nada de creación, ¿entiendes? Y el corte, en realidad, el agujero, los primeros agujeros no eran la destrucción del cuadro, el gesto informal del que siempre me han acusado y jamás yo he dicho nada; eran precisamente una dimensión más allá del cuadro, la libertad de concebir el arte a través de cualquier medio, a través de cualquier forma. (15)

En el ámbito de las artes escénicas contemporáneas, no podemos dejar de mencionar a Robert Wilson, escenógrafo y director teatral. Desde finales de los años 60, las producciones de Robert Wilson se han vinculado especialmente con la ópera y el teatro. Con su uso plástico de la luz, sus investigaciones en la estructura espacial y el rigor clásico de sus diseños teatrales y objetos escénicos, da la impresión de hacernos revivir una experiencia conocida. En sus escenografías aparentemente desprovistas de elementos, utiliza las formas geométricas y las texturas del sonido como componentes argumentales. En este sentido, en la obra *Quartett* —reinterpretación de *Les Liaisons Dangereuses* (Las Amistades Peligrosas), de Pierre Choderlos de Laclos, una de las obras maestras de la literatura galante del s. XVIII, escrita por Heiner Muller y que se representó en el teatro Odeon de París entre el 28 de septiembre y el 2 de diciembre del año 2006—, Wilson juega con la sonoridad del texto, haciendo repetir como en una letanía o un «mantra» a Isabelle Huppert la misma frase con distinta entonación, cincuenta, cien, mil veces. El único apoyo escénico de Huppert, aparte por supuesto de su talento interpretativo, lo constitu-

---

<sup>6</sup> Ver anexo, punto 2.

<sup>7</sup> Ver Anexo, punto 3.

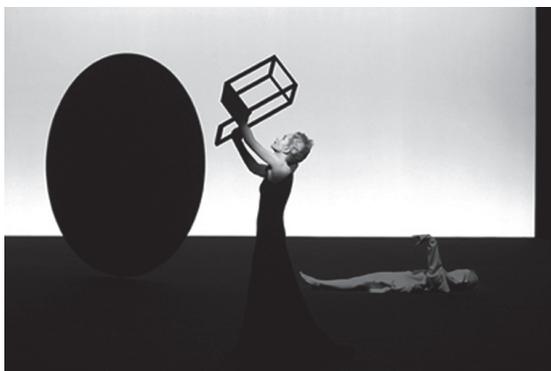


Imagen 3. Robert Wilson Quarttet, 2006.  
<http://www.stua.com/trends/quarttet.jpg>. (23-01-09 18h.44).

yen las formas asimétricas de su vestido y peinado que recortan su imagen sobre el ciclorama del fondo.

Como en la poesía o la auténtica obra de arte, el teatro de Wilson, desprovisto de artificio, expresa las pulsiones más íntimas, sentimientos universales que superan y trascienden lo que el individuo es capaz de expresar en solitario.

Para Wilson, igual que para Miró, Chillida o Shitao en la pintura china, una silla, una roca o una ventana son tan esenciales como un actor. Todos los elementos tienen la misma importancia, es el todo contenido en la parte lo que hace que ante sus obras tengamos la sensación de estar en un espacio ilimitado, cósmico. El propio Wilson lo explica de la siguiente manera:

El Espacio es para mí algo horizontal, mientras que el Tiempo es vertical, una vertical que apunta al cosmos y también al centro de la tierra... ya conciba una silla o realice un pequeño movimiento, siempre pienso en el equilibrio entre el tiempo y el espacio. (16)

Y en una conversación mantenida con Umberto Eco, con motivo de la exposición retrospectiva sobre su obra celebrada en 1991 en el centro George Pompidou, Wilson insiste de nuevo en esta indisoluble unión entre tiempo y espacio:

Miro hacia arriba y veo nubes colgando. Un aeroplano cruza. En la calle veo un hombre caminando y un coche que pasa. Todos estos eventos ocurren al mismo tiempo y a diferentes velocidades. (...) el espacio es como una batería de energías diferentes. Es un espacio lleno de tiempo; no diría sin tiempo, sino un espacio de memorias. (17)

Siguiendo este recorrido por la preocupación que espacio y vacío han configurado en el arte y el pensamiento, llegamos a la narración cinematográfica. Desde la última década del siglo XX, gran parte de la producción cinematográfica ha tratado el tema del espacio y el tiempo utilizando cláusulas que reinterpretan las certezas con





Imagen 4. Isabelle Huppert en una escena de *Quartett*, escrita por Heiner Muller y dirigida por Robert Wilson, 2006. [http://www.theatre-odeon.fr/new/fr/la\\_saison/les\\_spectacles\\_06\\_07/quartett/accueil-f-41.htm](http://www.theatre-odeon.fr/new/fr/la_saison/les_spectacles_06_07/quartett/accueil-f-41.htm) (12-1-09 5.57pm).

las que el observador explica al mundo —Abbas Kiarostami, Gus Van Sant, Lars Von Trier o Lucrecia Martel, son algunos de los directores más significativos—. Sin embargo otros cineastas, tanto en nuestra cultura occidental como en la oriental, se anticiparon a esta visión físico-conceptual del espacio-tiempo, rompiendo las coordenadas espaciales heredadas de la tradición renacentista. Como argumenta André Bazin en *¿Qué es el cine?*<sup>8</sup>, en occidente esta temporalidad lineal y causal del relato fue puesta en cuestión por Orson Welles y William Wyler, a principio de los años 40. Posteriormente los principales artífices de esta ruptura fueron Roberto Rosellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti o Federico Fellini, si hablamos del cine italiano, y en Francia, desde mediados de los años 50 con los cineastas encuadrados en la *Nouvelle vague*. Recordemos que Jean Luc Godard creó en *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967) el «gran plano vacío del cine moderno» (el negro sobre negro) al llenar la pantalla con el plano del café burbujeante mientras que en *off* se escucha una disertación sobre el universo.

Pero es en la cinematografía china y japonesa donde más claramente se aprecia este cuestionamiento espacio temporal. La humanidad y cada uno de sus elementos se disuelven en la naturaleza formando parte de ella. Esta corriente de pensamiento visual se origina en las tradiciones pictóricas china y japonesa que muestran el paisaje, desde una brizna de hierba a una montaña, como una manifes-

---

<sup>8</sup> André Bazin *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2008.

tación de la filosofía taoísta. Así, lo que se ha querido ver como una profunda influencia de la cultura japonesa, y la filosofía Zen en el cine nipón<sup>9</sup>, son particularidades que remiten claramente a las características tradicionales de la pintura china, siendo además, como señala Freda Freiberg (18), los mismos rasgos utilizados por la crítica para analizar la estética visual del cine chino: la descentralización de las figuras, la dimensión plana de la estructura de la imagen o el papel activo del vacío en la composición, donde la figura humana queda relegada a un diminuto lugar.

Si nos centramos en el trabajo del cineasta japonés Yasujiro Ozu (Tokio 1903-1963), podemos asegurar que aquello que llama más poderosamente la atención en su obra, aparte de los frecuentes planos vacíos, es el uso que hace de la gramática del lenguaje cinematográfico. Aplica las convenciones del lenguaje de cine, pero alterando su orden. No siempre filma la acción principal, sino que la deja fuera de campo, con unas elipsis que incentivan la imaginación del espectador (como Robert Wilson, Eduardo Chillida, o Joan Miró), que ha de mantenerse activo ante el aparente ritmo pausado de la película. En lugar de narrar la acción principal, lo supuestamente importante, presenta acontecimientos que tienen relación indirecta con lo fundamental, o a los que podemos asociar una sensación.

La propuesta visual del trabajo de Yasujiro Ozu incorpora elementos arquitectónicos y pictóricos muy afines con el pensamiento Zen, relacionando la arquitectura, la cámara y el tratamiento espacial de la escenografía de sus películas. Su plano característico se tomaba desde unos 50 centímetros desde el suelo (en vez del habitual heredero de la perspectiva renacentista utilizado en occidente y que se sitúa a la altura de los ojos), el punto de vista de una persona sobre un *tatami* (las tradicionales esteras de paja utilizadas sobre el piso de las casas japonesas) o el de un animal o un niño. El plano concentra el peso de su composición en la parte inferior del cuadro, tal como en las antiguas tradiciones de la pintura nipona. Esta manera de manejar la cámara, evita la perspectiva del espacio, que aumenta a medida que el punto de vista gana en altura.

Yasujiro Ozu, al igual que otros artistas visuales de oriente, recurre a otros procedimientos para mostrar la profundidad espacial en el soporte bidimensional de la pantalla cinematográfica. Uno de estos recursos es la utilización modular con las líneas oscuras del borde del *tatami*<sup>10</sup>.

Esta modulación es empleada por Ozu, no sólo en el diseño y proporciones de sus escenografías, sino también en la ubicación y desplazamientos de la cámara,

---

<sup>9</sup> Más información sobre el tema en: Paul Scharader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley: University of California Press, 1972. (Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* Madrid: Ediciones JC, 1999). Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu: elogio del silencio* Madrid: Cátedra, 2005.

<sup>10</sup> Los *tatamis* mantienen siempre el mismo tamaño y forma, constituyendo un módulo. Forman un patrón constructivo que se aplica meticulosamente en cuanto a su disposición y su número. El cuarto para la ceremonia del Té mide exactamente 4,5 tatamis y se utiliza una estera 0.90m × 1.80m × 0.05m o medias esteras de 0.90m × 0.90m. Todas las construcciones tradicionales japonesas se construyen en base a módulos de 0.90m o sus múltiplos.



que se mueve en ángulos de 90 grados para conseguir una apariencia de continuidad fílmica.

Otro recurso utilizado para destacar la profundidad, es encuadrar a los actores en diferentes planos delimitados por columnas, vigas o paneles de papel; formando así encuadres concretos dentro de los encuadres generales. Un espacio modulado se abre a otro de distintas características, creando una arquitectura compleja y flexible en la que las vistas internas se multiplican hacia distintos puntos que pueden tener la misma o mayor importancia, a diferencia de la mirada occidental con sólo un punto de vista predominante.

Defensor de la cámara estática y las composiciones limpias, donde ningún actor dominase la escena, su obra sigue influyendo en directores tanto del cine occidental, Jim Jarmusch, fascinado por la quietud dramática de Ozu, o Wim Wenders<sup>11</sup>, como en directores de la cinematografía asiática y oriental, Wong Kar-Wai, Tsai Ming-Liang o Wayne Wang<sup>12</sup>.

Ozu crea una realidad que puede desorientar la percepción espacial del espectador de occidente, logrando, por una parte, la ilusión del espacio cinematográfico de una manera no habitual y, por otra, una profunda relación con su imaginario cultural.

La delicadeza y la intensidad de la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski —artista puro que «esculpe el tiempo» (19) utilizando el cine como medio de expresión artística para reflexionar sobre el Arte, el Tiempo, la Estética, la Memoria y la Poética— traza un nexo de unión entre el cine de autor y el videoarte contemporáneo. La lentitud, la recreación en los detalles apenas perceptibles, los cambios sutiles de luz, el leve movimiento de las hojas de los árboles, la sutileza de los gestos, son rasgos que Tarkovski comparte con alguno de los autores más emblemáticos de la videocreación contemporánea<sup>13</sup> (20). Así, esta confrontación con el Tiempo, el

---

<sup>11</sup> Wim Wenders, al referirse al cine de Ozu, dice: «Para mí, el cine no ha estado jamás antes, ni tampoco jamás después, tan cerca de su propia esencia y determinación». Marzabal, Íñigo. *Wim Wenders*, Madrid: Editorial Cátedra. Signo e Imagen/ Cineastas, 1998, 287.

<sup>12</sup> Sin duda la lista de autores podría ser más extensa, pero es tal vez en *Smoke*, 1996, dirigida por Wayne Wang con guión de Paul Auster, donde se aparece un fragmento que en varios aspectos conecta con esta visión de la infinitud en lo cotidiano, el devenir del tiempo y el vacío. Al principio del filme, Auggie muestra a su amigo Paul un álbum de las fotografías que, como en un diario o en un cuaderno de la memoria, ha ido registrando a la misma hora de cada día de los últimos años, el paisaje cotidiano de la esquina de su tienda de tabaco en el centro de Brooklyn. En cada una de las fotografías aparece el mismo espacio, el mismo recorte invariable y repetitivo de la realidad (con un único punto de vista que Paul dice no entender y ante la que se siente incómodo), pero matizado por la luz que cambia según el clima, o la presencia de los que pasaron por el lugar en el instante de cada registro. Cuando Paul reconoce en una de esas figuras captadas al azar a su esposa muerta, la nostalgia de lo que ya no es, de lo que ya nunca será, brota con toda su estremecedora intensidad.

<sup>13</sup> En «Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental», Lidia Benavides realiza un sugerente análisis sobre la utilización del agua y el fuego en la obra de Bill Viola y Andrei Tarkovski. Lidia Benavides, «Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental», *Arte, individuo y sociedad*, vol. 22, núm. 1, 2010: 163-174.

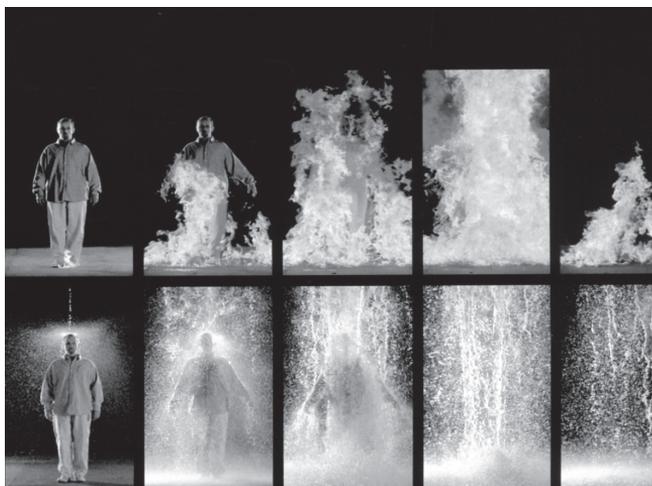


Imagen 5. *Heaven and Earth* (Cielo y Tierra), 1992. Instalación de vídeo. Foto: Robert Keziere. Catálogo de la exposición «Bill Viola Las Pasiones», p. 150. Fundación «La Caixa», Barcelona, 2004. ISBN: 84-7664-868-5.

Espacio y el Vacío entendido como paisaje interior, es uno de los temas tratados por artistas como Woody y Steina Vasulka, *The West* (El Oeste) 1983<sup>14</sup>, o Bill Viola en *The Passing* (El tránsito) 1991 o en las videoinstalaciones realizada en 1992 *Heaven and Earth* (Cielo y Tierra)<sup>15</sup> y *The Nantes triptych* (El Tríptico de Nantes), donde la vida y la muerte se convierten en reflejos mutuos.

<sup>14</sup> *THE WEST*: «Cualquier acción humana queda reflejada sobre la tierra, pero en el caso del Suroeste, esta se refleja durante largo tiempo. En ninguna otra región de este país sucede que la presencia humana juegue un rol tan significativo, y esto se debe a que la particularidad ecológica de esta tierra tan árida y erosionada, como la excepcional claridad de sus cielos durante la noche, crean unas nociones en las mentes de sus habitantes de importancia extraterrestre. Este paisaje por su variedad geométrica y textural inspira a sus habitantes a crear estructuras arquitectónicas armónicas fundamentadas en las tierras. Significativamente, el ejercicio de una de las más avanzadas disciplinas científicas, el sistema radiotelescópico de largo alcance utiliza estas condiciones y ha inspirado creaciones de arte de la tierra profundamente meditativas, basadas en las geo-observaciones y otros hechos relacionados con la posición de las estrellas. *The West* es un video ambiente, envuelto en situaciones donde las expresiones humanas siguen la huella de la tierra en la construcción de moradas de estructuras rituales que devienen en trabajos artísticos desarrollando instrumentos científicos de proporciones paisajísticas». [http://www.vasulka.org/archive/4-23a/Madrid\(8057\).rtf](http://www.vasulka.org/archive/4-23a/Madrid(8057).rtf). (acceso 19-01-2010)

<sup>15</sup> En 1991 se produce un hecho fundamental en la vida del artista, que repercute sobre su obra de manera inmediata: la muerte de su madre en febrero, el nacimiento de su segundo hijo nueve meses después. Estos acontecimientos confirman una concepción palpable en toda su obra y pensamiento: la continuidad entre los diferentes estados de la existencia, la muerte como transformación, la vida como recorrido entre dos extremos capitales. Esta idea de un pasaje existencial, de una continuidad entre la vida y la muerte, inspirará tres obras de esos años donde Viola trabaja con las imágenes



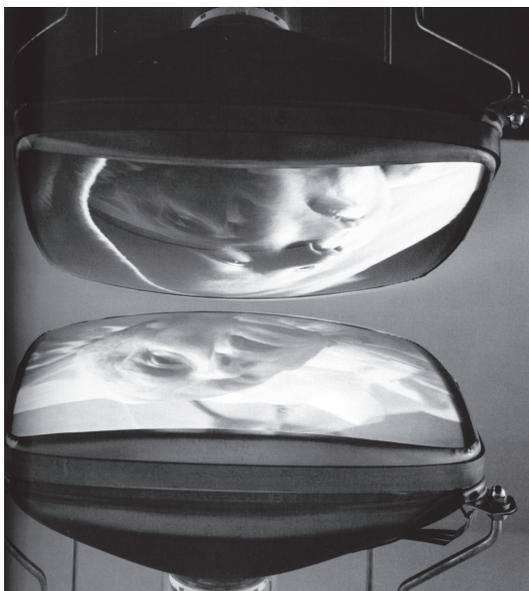


Imagen 6. *The Crossing* (El Cruce), 1996. Instalación de vídeo audio. Imagen de vídeo.  
Foto: Kira Perov. Catálogo de la exposición «Bill Viola Las Pasiones», p. 156.  
Fundación «La Caixa», Barcelona, 2004. ISBN: 84-7664-868.

Bill Viola afirmaba a través de una conferencia —a la cual tuve el privilegio de asistir— ofrecida el 8 de febrero de 2007 con motivo de la inauguración de la muestra *Las horas invisibles*, que se exhibió en el Palacio Carlos V de La Alambra en Granada:

Ya no distingo entre pasado, presente y futuro. Durante años pensé que el propósito del vídeo era fijar los momentos, pero después he llegado a la conclusión de que es sólo la documentación del perpetuo desvanecimiento del tiempo.

Estos autores, herederos por una parte del *Tao* (intentando descifrar la esencia de las cosas para poder interpretar los significados del universo) y, por otra parte, de la tradición del romanticismo centro europeo (en el sentido de entender la obra

---

del nacimiento de su hijo y la agonía de su madre: *The Passing* (1991), la vídeo-instalación *The Nantes Tryptic* (1992) donde tres pantallas, como si de un tríptico medieval se tratara, proyectan las imágenes del nacimiento (izquierda), la muerte (derecha) y de un hombre suspendido en agua en la pantalla central, metáfora de la existencia como estado suspendido entre la vida y la muerte. La tercera pieza, *Heaven and Earth* (1992), presenta dos monitores enfrentados a la altura de los ojos del espectador. Uno transmite la imagen del hijo recién nacido, el otro la agonía de la madre. Asistimos, igual que ocurre en *Smoke*, a esa comunicación secreta entre los momentos que delimitan la existencia.

como una realidad abierta, inacabada y en constante transformación), se saben inmersos en una naturaleza plena, formando parte de una totalidad que no anula su ser esencial, conciben el espacio como un Todo y fusionan el Arte y la vida. Al plantear este recorrido personal por su obra, quise hacerlo siguiendo el tratamiento que dan ellos a un común interés por el espacio, y su relación con el vacío, y el interés por los misterios del tiempo. En todos los casos, nos resulta sugerente la llamada de atención que se hace sobre el papel del espacio, del tiempo y del vacío: ya sea alertando del papel de los sentidos en la construcción de la realidad (Bioy Casares) o convirtiéndolos en un mar en el que sea grato hacer naufragar al pensamiento (G. Leopardi) o construyamos la realidad gracias a unas invenciones antagónicas del tiempo (T. Mann) o en las artes visuales hagamos del paisaje y del espacio lugares de penetración y fusión con la naturaleza, lugares que, como decíamos al comienzo de este texto, son «recuperados como lugar de trascendencia». Lugar de trascendencia que puede ser un no lugar; espacio, que puede estar conteniendo el vacío o vacío que puede haberse hecho espacio, un espacio a veces de imposible simbolización pues «no cabe representación alguna allí donde el objeto no se entiende como algo finito, determinado de una vez por todas y encerrado en sus límites, sino como algo que se va constituyendo en todo instante, completándose, perdiéndose y recuperándose con el ritmo vibrátil de un universo en producción incesante» (21).

Así, como conclusión final tras este «breve viaje» y partiendo del acuerdo de que una de las principales funciones del Arte es abrir las puertas de la percepción y dar forma a los grandes temas que inquietan a la sociedad, —en definitiva, intentar comprender ese mundo que constantemente nos cambia y atraviesa—, asumiremos que la preocupación por el espacio como contenedor de nuestra individualidad no es exclusiva de la pintura, la escultura o la narración cinematográfica occidental, sino una constante en la sensibilidad creadora de todos los tiempos y todas las culturas. Sensibilidad creadora entendida como todo acto del pensar que está dotando de sentido la vida humana y que anhela convertir lo intangible del espacio absoluto en «espacio habitable», en «paisaje interior», que nos permita adquirir una identidad, comunicarnos y atestiguar la presencia de nuestro paso por la vida frente a «lo otro», que es ajeno —el Todo que nos rodea—, y su intrincada urdimbre de acontecimientos y relaciones, pues «entre la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura sino una continuidad sensorial siempre presente» (22).

Desde el espacio con su hermano el tiempo bajo la gravedad insistente, sintiendo la materia como un espacio más lento, me pregunto con asombro sobre lo que no sé.

Eduardo CHILLIDA: 2005, 103



## ANEXO

(Transcripción de textos citados en el trabajo)

### 1. EDUARDO CHILLIDA: PREGUNTAS

«¿Cómo es posible que nuestra vida, formada por sucesivos presentes que no tienen dimensión, pueda durar veinte, cuarenta u ochenta años?

¿Qué clase de tiempo conduce a esa duración?

¿No es la geometría únicamente coherente cuando el punto no tiene medida?

Este punto, para que todo funcione, necesita no tener medida y sin embargo ocupar un lugar.

¿Se puede ocupar un lugar sin tener medida?

Únicamente en la mente esto es posible.

¿Existe algo sin medida en el universo?

¿Es la medida condición necesaria para formar parte del universo?

Si el presente tuviera medida ¿no estarían disociados por ella el pasado y el futuro? ¿Qué sería de la vida, de la palabra y de la música?

¿No es la no dimensión del presente lo que hace posible la vida, como la no dimensión del punto hace posible la geometría?

¿Existen límites para el espíritu?

Gracias al espacio existen límites en el Universo físico y yo puedo ser escultor.

¿Qué clase de espacio hace posibles los límites en el mundo del espíritu?

¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?

Al alba conocí la obra. Puede ser de mil maneras, pero sólo de una.

¿No es el camino el que, desde la libertad, nos conduce a la percepción?

¿No es el arte algo que le ocurre al hombre ante sí mismo y ante un testigo implacable: la obra?

¿No es entre el ya no y el todavía no donde fuimos colocados?

¿No será el arte consecuencia de una necesidad, hermosa y difícil, que nos conduce a tratar de hacer lo que no sabemos hacer?

¿No será esta necesidad prueba de que el hombre no se considera terminado?

¿No será el paso decisivo para un artista el estar con frecuencia desorientado?

El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera, no sólo entre densidades, sino también entre velocidades?

¿No será la densidad, en todo su esplendor, necesaria para tratar de comunicar, de entender, de oír el espacio?

¿No se hace el agua viva rebelándose contra la horizontal al mismo tiempo buscándola?

¿Cuál es la diferencia fundamental entre ciencia y arte?

Copérnico demuestra que Ptolomeo estaba equivocado. Einstein hace lo propio con Galileo.

Lo que yo me pregunto desde el arte es lo siguiente: ¿Por qué Goya con su obra no demuestra ni necesita demostrar que Velázquez estaba equivocado?

¿Por qué Mozart compone la mayor parte de su música con movimientos rápidos? ¿No será que intuye que no tiene tiempo, que por desgracia no caben en su obra demasiados adagios? Sólo una de las tres dimensiones es activa, la que viene a mí desde lo lejano a través de lo próximo, pero las tres lo son en potencia alternando su actividad.

La escultura debe siempre dar la cara, está atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace viva.

Se ve bien teniendo el ojo lleno de lo que se mira.



¿Por qué la experiencia se orienta hacia el conocimiento y la percepción hacia el conocer?  
 Desde el espacio con su hermano el tiempo, bajo la gravedad insistente, sintiendo la mate-  
 ria como un espacio más lento, me pregunto con asombro sobre lo que no sé.  
 ¿No es lo único estable la persistencia de la inestabilidad?  
 ¿No es tan vanguardia el crepúsculo como la aurora?  
 Juan Sebastián Bach. Saludo  
 Moderno como las olas  
 Antiguo como la mar  
 Siempre nunca diferente  
 Pero nunca siempre igual.  
 En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y  
 tremendo.  
 ¿Qué hay detrás de la mar y de mi mirarla?  
 ¿Qué hay detrás de la mar y de mi oírla?  
 No vi el viento  
 Vi moverse las nubes  
 No vi el tiempo  
 Vi caerse las hojas.  
 No se debe de olvidar que el futuro y el pasado son contemporáneos.  
 Yo no entiendo casi nada y me muevo torpemente, pero el espacio es hermoso, silencioso,  
 perfecto.  
 Yo no entiendo casi nada, pero comparto el azul, el amarillo y el viento.  
 De la muerte, la razón me dice:  
 Definitiva.  
 De la razón, la razón me dice:  
 Limitada.  
 ¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el  
 protagonista del tiempo?  
 Yo no represento, pregunto.  
 Creo que el ángulo de 90° admite con dificultad el diálogo con otros ángulos, sólo dialoga  
 con ángulos rectos.  
 Por el contrario los ángulos entre los 88° y 93° son más tolerantes, y su uso enriquece el  
 diálogo espacial.  
 ¿No son, por otra parte, los 90° una simplificación de algo muy serio y muy vivo, nuestra  
 propia verticalidad?  
 La tarde avanza lentamente, y yo mirando quiero ver».

CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005, 99-105.

## 2. LUCIO FONTANA: MANIFIESTO BLANCO

El arte se encuentra en un período de latencia. Hay una fuerza que el hombre no puede  
 manifestar. Nosotros la expresamos en forma literal en este manifiesto. Por eso pedimos a  
 todos los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la  
 especie, que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sus-  
 tancia luminosa y maleable y de los instrumentos que producirán sonidos, que permiten el  
 desarrollo del arte tetradimensional. Entregaremos a los experimentadores la documenta-  
 ción necesaria. Las ideas no se refutan. Se encuentran en germen en la sociedad, luego los





pensadores y los artistas las expresan. Todas las cosas surgen por necesidad y son de valor en su época... La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro, imaginaba la diferencia entre los músculos y las ropas representadas.

Hoy, el conocimiento experimental reemplaza al conocimiento imaginativo. Tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas. El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación que hoy constituye una farsa. Los hombres de este siglo, forjados en ese materialismo nos hemos tornado insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas. Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo.

La era artística de los colores y las formas paráliticas toca su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes clavadas sin indicios de vitalidad. Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante. La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas. Invocando esta mutación operada en la naturaleza del hombre en los cambios psíquicos y morales y de todas las relaciones y actividades humanas, abandonamos la práctica en las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio. Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el elemento del espacio, sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio.

FONTANA, Lucio, 1946

<http://descontexto.blogspot.com/2006/11/el-manifiesto-blanco-de-lucio-fontana.html>  
(acceso febrero 2010).

### 3. ENTREVISTA A LUCIO FONTANA

«Defiendo mis tajos»

El arte ha agotado su función social. Y esto no lo hemos querido nosotros, no lo ha querido «alguien»: es el mundo que ha cambiado casi totalmente en nuestro siglo. Ha cambiado el concepto de dimensión desde que el espacio ha llamado al hombre —este ser considerado la medida de todas las cosas— a tareas inusitadas. Y el hombre, hoy, vuela con técnicas nuevas que superan a las más encendidas fantasías de los años pasados, y alcanza otros cuerpos en el espacio e indaga en dimensiones hasta ahora no experimentadas. Y él mismo, probablemente, cambia o cambiará en su estructura afrontando nuevas tareas, para desempeñar nuevas funciones más que probables.

El arte no puede no ir acompañado del devenir de estos fenómenos y se transforma en consecuencia. Quizás desbordará —si ya no ha superado las fronteras— en otras disciplinas; quizás ya no será arte. De todas formas ya es un hecho privado y niego de la manera más absoluta que alguna vez pueda haber sido o pueda ser un hecho popular. Por lo demás, que lo sea o no lo sea, no me interesa. Por esto afirmo el no ha lugar contra el arte contemporáneo por la imputación que se le quiere achacar. El público no puede comprender con

inmediatez una expresión tan compleja de la sensibilidad del individuo. Nunca ha sido capaz. Basta pensar que hasta ciertas manifestaciones políticas son comprendidas después de cincuenta años; a veces se llega a conocer el significado de ciertas fórmulas elaboradas por científicos —y a usarlas— sólo muchos años después de la desaparición de quien las elaboró. ¡Y, sin embargo, estamos en el campo de las ciencias exactas! En lo que me concierne personalmente, quiero subrayar que lo que hago no es precisamente pintura; es, en todo caso, una manifestación de arte plástica. ¿Los tajos y los agujeros? Ah sí, he aquí mi búsqueda más allá del plano usual del cuadro, hacia una nueva dimensión. El espacio. Un gesto de ruptura con los límites impuestos por la costumbre, por los usos, por la tradición, pero —que sea claro— madurada en el honesto conocimiento de la tradición, en el uso académico del escalpelo, del lápiz, del pincel, del color.

Hace tiempo, un cirujano que vino a mi estudio me dijo que «esos agujeros» los podía hacerlos él perfectamente. Le contesté que yo también sé cortar una pierna, pero después el paciente muere. Si la corta él, en cambio, el asunto es distinto. Fundamentalmente distinto.

FONTANA, Lucio

«Una domanda sull'arte contemporanea. Perché non capiamo?»

La Nazione (Firenze) 24.6.1966, Supplemento núm. 1: «L'uomo-le Arti-il Sapere», p. 21.

## BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- (1) PAZ, Octavio. «Chillida: del hierro al reflejo». *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- (2) ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- (3) NAGARJUNA. *Fundamentos de la vía media*. Madrid: Siruela, 2003.
- (4) CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- (5) BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza editorial, 1972.
- (6) BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- (7) VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- (8) AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 2008.
- (9) TURKLE, Sherry. *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós, 1997.
- (10) LEOPARDI, Giacomo. «El infinito, canto XII» *Cantos; Pensamientos*, traducción y prólogo de Antonio Colinas. Barcelona: Debolsillo, 2008, 117.
- (11) MANN, Thomas. *La Montaña Mágica*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1993, 109.
- (12) PRECIADO, Iñaki. «El principio» en *El libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1978. Citado en Chantall Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 1995, 77.
- (13) CHENG, François. *Vacío y Plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid 1993, 11.
- (14) HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*; traducción de Mercedes Sarabia. Navarra: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003.
- (15) LONZI, Carla. *Autoritratto di Carla Lonzi*. Bari: De Donato Editore, 1969, *op. cit.*, 321-322.



- (16) MALDOVEANU, Mihail. *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson: la experiencia como modo de pensar*. Barcelona: Lunweg, 2001, 14.
- (17) ECO, Umberto. «Robert Wilson and Umberto Eco: a conversation». (A Robert Wilson Retrospective) (Interview). *Performing Arts Journal*, 01 de enero 1993
- (18) FREIBERG, Freda. «Japanese Cinema» en *World Cinema: Critical Approaches* Oxford University Press, 2000, 182.
- (19) TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2000.
- (20) BENAVIDES, Lidia. «Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental» *Arte, individuo y sociedad*, vol. 22, núm. 1, 2010: 164-174.
- (21) MAILLARD, Chantal. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 1995, 67.
- (22) LE BRETON, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, 11.

