

# LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL ESPACIO: HACIA LA HUMANIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DEL ARTE EFÍMERO

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

## Hortensia Mínguez

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México / horteminguez@gmail.com

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de València, (España) Desde el 2007, profesora titular (PTC-1) del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Responsable del grupo de investigación "Gráfica Contemporánea" (CAC-UACJ-65) desde su fundación en 2007. Miembro de la Red de Investigación en Arte (RIA) y del Sistema nacional de investigadores de México desde el 2008, (SNI-1) Ha dirigido seis proyectos de investigación como "Prácticas alternativas en la gráfica múltiple actual: La Siligrafía y el Grabado Escultórico", "Libro-arte / Abierto" o "Gráfica contemporánea seriable: del Grabado Matérico al electrográfico", entre otros; además de haber sido partícipe en otros diez proyectos de alcance internacional. Entre sus últimas publicaciones, destacan el libro "Gráfica contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible (México, 2013); "Copia versus Original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproducible" (Madrid, 2013) y "La gráfica múltiple en la cultura de la copia. Una aproximación fenomenológica", (Pontevedra, 2012).

MÍNGUEZ H, (2013) La representación gráfica del espacio: hacia la humanización del espacio urbano a través del arte efímero. Calle 14, 8 (11), 52-65

#### **RESUMEN**

El presente texto ofrece una revisión histórico-cultural sobre cómo el hombre ha representado, bidimensional y gráficamente, el espacio. Para ello, se establece un breve recorrido sobre las diferentes maneras de ver y concebir el mundo, desde el "creativo" prehistórico hasta artistas urbanos contemporáneos, como Felice Varini, Erik Johansson, Aakash Nihalani o Liu Bolin, quienes se destacan por su particular manera de hacer del espacio inmaterial que envuelve a la urbe una vivencia efímera pero urgentemente original e interactiva.

#### **PALABRAS CLAVES**

Arte efímero, arte urbano, gráfica contemporánea, espacio, representación

#### **THE GRAPHICAL REPRESENTATION OF SPACE: TOWARDS THE HUMANIZATION OF URBAN SPACE THROUGH EPHEMERAL ART**

#### **ABSTRACT**

This text offers a cultural and historical overview on how humanity has graphically represented two-dimensional space. In order to do so, we trace a brief journey through the different ways of seeing and understanding the world, from the "draftsman" of prehistory to contemporary urban artists such as Felice Varini, Erik Johansson, Aakash Nihalani or Liu Bolin, who excell by their particular form of taking the intangible space that surrounds the city and making it an ephemeral experience, but and urgently original and interactive one.

#### **KEYWORDS**

Ephemeral art, urban art, contemporary graphic art, space, representation

#### **LA REPRÉSENTATION GRAPHIQUE DE L'ESPACE : VERS L'HUMANISATION DE L'ESPACE URBAIN À TRAVERS L'ART ÉPHÉMÈRE**

#### **RÉSUMÉ**

Ce texte propose une critique historico-culturelle sur la façon dont l'homme a représenté, graphiquement et en deux dimensions, l'espace. Pour ce faire, il est établi un bref parcours des différentes façons de voir et de comprendre le monde, du préhistorique « créatif » aux artistes urbains contemporains, comme Felice Varini, Erik Johansson, Aakash Nihalani ou Liu Bolin, lesquels excellent dans leur façon particulière de faire de l'espace immatériel qui entoure la ville une expérience éphémère mais de toute urgence originale et interactive.

#### **MOTS CLÉS**

Art éphémère, art urbain, art graphique contemporain, espace, représentation

**A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO ESPAÇO:  
PARA A HUMANIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO ATRAVÉS DA ARTE EFÊMERA**

**RESUMO**

O presente texto oferece uma revisão histórica cultural sobre como o homem tem representado, bidimensional e graficamente, o espaço. Para isso, se estabelece um breve percurso sobre as diferentes maneiras de ver e de conceber o mundo, desde o "criativo" pré-histórico até artistas urbanos contemporâneos, como Felipe Varini, Erik Johansson, Aakash Nihalani ou Liu Bolin, que se destacam por sua particular maneira de fazer do espaço imaterial que envolvem à urbe uma vivência efêmera, mas urgentemente original e interativa.

**PALAVRAS-CHAVE**

Arte efêmera, arte urbano, gráfica contemporânea, espaço, representação

**LUARR KILKASKA KAUACHIRRI  
PUGLUMANDA LUARRTA RRUNATUKUCHINGAPA MAILLALLAPI TUKUCHIDIRRUUA RRURRASKA**

**UCHULLAIACHI**

Kai kilkaska kuakumi ñugpamandakugsaikunata maskaikuna imasa rrunakuna kauachinkuna suma kauaspa alpa kaugsaskapi. Chipipa, mailla mailla kauachirri imasan sugkuna kuankuna iuinkuna alpamanda, ñugkukumanda musu iuiaikunaua kunapunchamanda rruna rrurradurkunaua, imasamka Felice Varini, Erik Johansson, Aakash Nihalani o Liu Bolin, paikuna kauachinkuna imasam rrurrarrkakuna ima mana tiaskakuna maitunkuna puglupi imasa kaugsaska chiurralla pirr utka sutipata tukuikunata tandachirrispa.

**RRIMANAKUI**

Chiurralla rrurraikuna, puglumanda, kilkaska, kunaurramanda, luarr, kauachirri

Recibido el: 23 de noviembre de 2012

Aceptado el: 18 de marzo de 2013

## Sobre las diferentes maneras de representar el espacio artificiosamente. La impronta mágico-teológica en la configuración espacial.

La historia de la representación espacial surge en los albores de nuestra propia (pre)historia. Ya por entonces buscábamos ilustrar nuestros deseos, necesidades o miedos más humanos, haciendo con ellos insinuaciones lineales de carácter simbólico-mágico. Esos primeros *pictores* no trataban de reflejar realidades tangibles de carácter narrativo sino suplicar a sus deidades la recurrencia de los frutos, así como la abundancia de la caza para su supervivencia. Más allá de cualquier convencionalismo, solo podía existir en sus mentes la representación de animales y escenas de caza donde el movimiento, tanto de aquellos como de los hombres, era representado a partir del alargamiento de sus extremidades inferiores, ensanchándolas, cruzándolas o simplemente abriéndolas horizontalmente, reproduciéndolas de forma secuencial, etc.

Aunque no podemos afirmar fehacientemente que el hombre prehistórico fuera consciente de su capacidad de crear espacios artificiales, lo que sí resulta patente es su sentido de la representación mágico-simbólica y su particular concepción del tiempo en relación con el espacio. Por ejemplo, son prolíficas las cuevas repletas de figuras superponiéndose unas sobre otras sin anularse entre ellas, como si translúcidas permaneciesen simultáneamente en el tiempo-espacio (Fig. 1). Una práctica que actualmente se justifica a través de "(...) dos líneas interpretativas antagónicas. Para los primeros investigadores, representados por H. Breuil<sup>1</sup>, las

1 Respecto a la obra de Breuil se recomienda la lectura de *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Centre d'études de documentation préhistoriques, Montignac (reimp. Max Fourny, Paris 1974). Breuil, H., Obermaier, H. y H. Alcalde Del Río (1913): *La Pasiega à PuenteViesgo (Santander)*. Institut de Paléontologie Humaine. Mónaco. Y, Breuil, H. y H. Obermaier (1935): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos, Madrid (reimpresión Ed. El Viso, Madrid, 1984).

superposiciones constituirían auténticas estratigrafías parietales, en las cuales se podía estudiar la evolución estilística del Arte Paleolítico. Para los estructuralistas —encabezados por A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan<sup>2</sup>, por el contrario, las superposiciones se explicaban como un recurso de composición sincrónica." (González y Ruiz, 2010: 1).

Asimismo se han hallado evidencias de que en el paleolítico nuestros ancestros representaban animales transparentes, es decir, figuras únicamente contorneadas que les permitían observar el interior del animal. Una práctica sobre la cual se podría anotar una posible relación mágica o instructiva. Por ejemplo, en la cueva de El Pindal, ubicada en Asturias (España), podemos encontrar un mamut silueteado y, en su interior, un corazón pintado en rojo. Forma representativa que podríamos interpretar ya sea, dentro de un magma mágico en el que el cazador pinta los órganos vitales del animal con el fin de tener un acceso a ellos simbólica y espiritualmente o, simplemente como una forma instructiva —a modo de señalización— por medio de la cual se mostraba visualmente dónde dirigir las flechas o lanzas con el fin de asegurar el éxito propio y de su gente a la hora de la caza. (Fig. 2)

Por su parte, los egipcios tenían un concepto del espacio verdaderamente extraordinario. Para ellos la "forma" (*Kd*) no se mostraba por sus contornos visibles sino por el carácter y la naturaleza absoluta del objeto. En busca de esta "representación completa" de cada una de las cosas que formaban el mundo en que vivían idearon una especie de lenguaje codificado. Por ejemplo, para dibujar al cuerpo humano seleccionaban previamente los rasgos o puntos de vista más descriptivos y característicos e idearon el prototipo que hoy en día todos conocemos:

2 Véase, Leroi-Gourhan, A. (1965): (2ª ed: 1971) *Préhistoire de l'art occidental*. Lucien Mazenod, París; y, Leroi-Gourhan, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Madrid: Encuentro.

figura con todas las partes salientes en la vista frontal representadas de perfil (rostro, brazos y piernas con manos y pies iguales), mientras que el torso y un único ojo permanecían en posición frontal. Método descriptivo al que, a su vez, añadían el concepto de jerarquización a través del tamaño; de lo más grande en analogía a lo más valioso o glorificable, a lo más empequeñecido por ser común pero aún así, relevante y que viene a conocerse usualmente con el nombre de "perspectiva de importancia". Principios jerárquicos que, en términos de cosificación, inclusive aplicaban a los objetos cotidianos que representaban con el afán de llevárselos a la otra vida. Por ejemplo, en sus magníficas representaciones de ultratumba, todos los útiles o menesteres eran alineados, uno al lado de otro, para mostrar la totalidad de la composición obviando el punto de vista único. (Fig. 3) En definitiva, una sistematización del espacio fundamentado en el mapeo descriptivo y categórico de las cosas y los entes conforme a sus creencias simbólico-mágicas, en que lo importante era que todo lo representado pudiera alcanzar su correspondiente aura mágica en ultratumba.

Fig. 1. Superposición de animales. Cueva de Trois-Frères (Ariège, Pirineo francés). Aproximadamente, entre 17000-10000 a. C.

Ver en: [http://2.bp.blogspot.com/\\_sD9yQTE5QZQ/TJBZ8-2APmI/AAAAAAAAIns/MiA6957xk\\_M/s1600/TROIS+FRERES+1.gif](http://2.bp.blogspot.com/_sD9yQTE5QZQ/TJBZ8-2APmI/AAAAAAAAIns/MiA6957xk_M/s1600/TROIS+FRERES+1.gif)

Fig. 2. Mamut. Cueva El Pindal (Asturias, España). Entre hace 13.000 y 18.000 años

Ver en: [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_art-text&pid=S0210-48062006000300003](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0210-48062006000300003)

Fig. 3. "Herihor y Nedjmet ante Osiris". Papiro del Libro de los Muertos de Nedjmet. Dinastía XXI, hacia 1070 a.C.

Ver en: [http://exploradordelconocimiento.blogspot.com/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://exploradordelconocimiento.blogspot.com/2011_04_01_archive.html)

La Edad Media también se caracterizaba por su fuerte religiosidad y teocentrismo. Sus composiciones rítmicas según esquemas repetitivos se construían a partir de un punto central, donde las formas se representaban bajo un tipo de leyes espaciales muy concretas como la ley del marco (o del encuadre) y la ley del esquema geométrico. Apenas sin volumen, y obviando por completo la perspectiva y la proporción, los hombres del Medioevo no buscaban representar el espacio bidimensional como escenas de un mundo artificial concreto. Con fines didácticos y religiosos pretendían mostrar más bien la

magnificencia y omnipresencia del Todopoderoso. En el Pantocrátor de la iglesia de San Clemente de Tahull en el Pirineo Catalán (Lérida), encontramos un claro ejemplo de este arte donde no proliferaron los sistemas de representación sino el plano único. (Fig. 4) Un plano ideal donde el Pantocrátor era representado según una proporción jerarquizada respecto al hombre que, a su vez era dispuesto de forma piramidal según la importancia de su cargo, naturaleza o casta social, mientras que el espacio quedaba mediatizado a partir de la división de franjas de colores primarios y dorados desde una anchura mayor en la parte superior hasta la base de su composición.

Fig. 4. Pantocrátor. Pintura mural en el ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull en el Pirineo Catalán (Lérida)

Ver en: <http://art.mnac.cat/?&lang=es>

## El pensamiento clásico, la concepción geometrizable

En las postrimerías del arte gótico (que abarca de mediados del siglo XII a finales del XV), en correspondencia con la época conocida como el Trecento, apareció en el núcleo italiano el artista Giotto di Bondone (1267-1337), quien por primera vez rompe con la planimetría y el simbolismo bizantino y comienza a trabajar con sombreados y con estudios sobre la proporción y el volumen con gran sentido escultórico y lumínico, convirtiéndose en el precursor de la representación del espacio tridimensional en la Europa renacentista. En este sentido, Giotto se destacó por la colocación de sus figuras en un marco verosímil, evitando lo anecdótico de lo arquitectónico que tanto caracterizó el arte del Medioevo y así alcanzó un arte donde la profundidad estaba perfectamente latente en espacios geométricos y esquemáticos. Muestra de ello son sus múltiples frescos en las capillas de la Arena en Padua o en la capilla Bardi o la de Peruzzi en la Iglesia de Santa Croce de Florencia (Fig. 5) Obras que aglutinan los fundamentos básicos del naturalismo y la perspectiva lineal, propias del Trecento.

Fig. 5. Giotto, *La ascensión de San Juan Evangelista*. Capilla Peruzzi de la Basílica de Santa Cruz de Florencia. Ver en: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=8497>

Prácticamente en paralelo, dentro del núcleo flamenco, Jan van Eyck también innovó con recursos efectistas

integrados en sus pinturas, como espejos<sup>3</sup> y una excelente iluminación atmosférica. Pero es a Jan van Eyck y en general a la pintura flamenca del S. XV a quienes les debemos la incursión de la perspectiva aérea, una forma de representar el espacio que conjuntamente con la perspectiva lineal, es una de las dos formas convencionales de generar el ilusionismo óptico del espacio desde el marco de lo bidimensional durante esta época y más allá, en los siglos XVI y XVII.

La primera de ellas, la perspectiva lineal (también llamada sistema de proyección cónica) más afín al núcleo italiano, y en especial al arte propio del siglo XIII al XV, que viene a relacionarse con la predisposición de los objetos contenidos en un plano bidimensional en torno a unas líneas paralelas que toman como unión un único punto ubicado a la distancia, y que por lo tanto genera una especie de acortamiento de los objetos *in decrescendo* para producir en el espectador la sensación de profundidad. Por ejemplo, en la obra de "La Anunciación" de Fra Angélico (Fig. 6), la ventana de la habitación corresponde al punto de fuga, a la vez que sirve para generar diferentes planos con base en el concepto de espacio lleno o vacío en relación al interior de la habitación (cuarto plano), pasillo intersticial entre la Virgen y el ángel (tercer plano), la Virgen sentada y el anunciante (segundo plano) y las columnas (en primer plano). Un ejemplo, mucho más obvio es el de *Los desposorios de la Virgen* de Rafael Sanzio de Urbino, perspectiva central por la disposición coincidentes entre el punto de fuga (PF) y la línea de tierra (LT). (Fig. 7)

Fig. 6. *La Anunciación* (1430-1435). Fra Angélico. Temple sobre tabla, (194 x 194 cm).

Ver en: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-anunciacion/>

Fig. 7. *Los desposorios de la Virgen* (1504). Rafael Sanzio de Urbino. Temple y óleo sobre madera, (170 x 117 cm).

Ver en: [http://www.brera.beniculturali.it/Page/t01/view\\_html?idp=433](http://www.brera.beniculturali.it/Page/t01/view_html?idp=433)

Particularmente en la obra de Jan Van Eyck podemos hallar otros de los recursos básicos de la época, tales como la creación de efectos atmosféricos y el hiperrealismo; es decir, especialmente en lo concerniente a

<sup>3</sup> Una de las primeras pinturas en las que el espejo posee especial relevancia es *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, donde aparece un espejo ovalado en posición central, justo arriba del matrimonio y en el cual el autor pintó: "Jan van Eyck estuvo aquí, 1434" en alusión a su presencia física durante el tiempo que estuvo trabajando el cuadro.

cómo representar el concepto del espacio a través de la estratificación bidimensional por planos y la posición de las figuras según criterios de lejanía-cercanía, de lo más enfocado a lo más difuso. Práctica inherente a la perspectiva aérea, la del difuminado, que no solo era aplicada a la concreción formal sino también al desvanecimiento cromático en relación a los planos más alejados.

No obstante, el mayor logro en cuanto a los avances de sistemas de representación del espacio se dio durante la época del Renacimiento. A partir de esta emergente visión monofocal procedente del Trecento, los renacentistas instauraron, a través de una extensa fundamentación (investigaciones empíricas desde la observación directa de la realidad e investigaciones matemáticas), la perspectiva lineal y la aérea como los sistemas por excelencia para representar espacios virtuales en el plano<sup>4</sup>. Por su parte, el claroscuro fue indudablemente otro de los métodos empleados a lo largo del Quattrocento, como hemos podido ver en *La Anunciación* de Fra Angélico (Fig. 6); también Paolo Uccello<sup>5</sup>, Piero della Francesca, Masaccio, Filippo Lippi o Andrea Mantegna, este último un gran maestro del escorzo<sup>6</sup> en sus tempranas prospecciones compositivas, como en su *Cristo muerto* (1480) (Fig. 8). Años más tarde, en el Cinquecento, Leonardo da Vinci se instaura como uno de los mayores artistas con su introducción a la valoración del medio atmosférico (*sfumato*)<sup>7</sup> y su *Tratado de la pintura*, publicado en 1651.

Otra de las épocas artísticas en que se destaca una concepción particular del espacio es el manierismo,

<sup>4</sup> Formalmente, la ideación de la perspectiva lineal estuvo en manos del arquitecto Filippo Brunelleschi quien, a finales de los años veinte del siglo XV, consiguió asentar sus bases técnicas inspirándose en la visión monofocal del ojo humano.

<sup>5</sup> Las primeras aplicaciones empíricas de las reglas de la perspectiva creadas por Brunelleschi dentro del ámbito pictórico vinieron de Paolo Uccello, Masaccio y Leonardo. En cambio, las experimentaciones de Brunelleschi no fueron realmente regularizadas teóricamente hasta 1436, fecha en la que el arquitecto Battista Alberti publicó su tratado *Della pittura*. En él se asentaban las bases fundamentales de los sistemas de representación del espacio con las perspectivas lineal y la aérea, más la regularización de escalas y cánones.

<sup>6</sup> La palabra escorzo proviene del italiano *scorciare*, que viene a traducirse como acortar. Como su nombre lo indica es una técnica de representación espacial en que el objeto o la figura se proyecta bajo un único punto de vista dentro de un espacio muy reducido en relación a su tamaño "real"; por ejemplo, la representación de una figura humana tumbada sobre una cama pero vista de frente.

<sup>7</sup> Una de sus obras más magnánimas es *La Virgen de las rocas* de 1485, donde Leonardo prescinde de las escenas arquitectónicas como referentes espaciales y, dispone unas rocas tras los personajes genuinamente pintados a contraluz.

durante la segunda mitad del siglo XVI. Este estilo, oponiéndose al Renacimiento y a su búsqueda de la percepción global armónica y equilibrada adoptó su propio punto de vista personal, liberándose del culto a la belleza clásica. Mediante el empleo de fuertes escorzos y efectos de claroscuro de gran carácter tenebrista, con fondos oscuros y artificiosos, el manierista por excelencia entendió que la belleza se hallaba en la "diferencia". En tal sentido, el tema principal de sus cuadros pasó al plano posterior o se desplazó a un lado mientras que el objeto era hiperbolizado y sometido a una deformación antinatural contra todas las leyes de la perspectiva en busca de un espacio discontinuo, como en *La Virgen del cuello largo* (1534-1540) de Parmigianino.

No muchos años separan el manierismo del estilo barroco, en el cual, especialmente en manos del español Velázquez, se construyó una concepción espacial sin precedentes. Es cierto que la perspectiva aérea ya había sido empleada por Leonardo da Vinci, Botticelli y Jan Van Eyck entre otros, pero solo tenemos que remitirnos al famoso cuadro de Velázquez de *La Familia de Felipe IV* (1656), comúnmente conocido por *Las Meninas*, para entender la trascendencia de sus aplicaciones compositivas y su compleja perspectiva. En este cuadro, un gran salón de paredes muy altas acoge a algunos de los personajes de la realeza. A la izquierda de la composición encontramos un enorme lienzo donde el artista se encuentra pintando la escena. Ventanales al lado derecho. Y al fondo, dos motivos: Por un lado, un espejo en el que vemos reflejados los rostros de los soberanos posando para el pintor y, en el mismo punto de fuga, el aposentador saliendo por la puerta trasera del habitáculo; este, volviéndose hacia atrás nos invita a despedirle y a su vez, a entrar en el cuadro y traspasar la habitación para abandonarla tras a él. Evidentemente, la construcción de esta perspectiva proporciona una profundidad sorprendente. Con esa concepción cúbica, Velázquez, además de indicarnos el camino de entrada y salida en esta representación de la tercera dimensión, nos muestra otro espacio irreal no representado: los soberanos aposentados enfrente de la composición, alcanzando así sublimemente la conquista de la cuarta dimensión, al trasladarnos al espacio-tiempo de otra época en la que realmente sí permanecieron posando los dos personajes reflejados en el espejo del fondo (Fig. 9). Un tratamiento espacial que Velázquez redondeó con otra serie de detalles en los que se vislumbra una clara herencia de la escuela veneciana renacentista, concretamente, en relación a la obra de Tiziano y su forma de tratar el

espacio por medio de la combinación de claroscuro, zonas sobre iluminadas y luces proyectadas en primer plano. Sirva de referencia cómo Velázquez acometió lumínicamente el perro mastín ubicado en primer plano justo frente a las meninas de la infanta Margarita de Austria.

Fig. 8. Andrea Mantegna, *Cristo muerto* (1480). Temple sobre tela, (68 x 81 cm.)

Ver en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Andrea\\_Mantegna\\_034.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Andrea_Mantegna_034.jpg)

Fig. 9. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656). Óleo sobre lienzo, (318 x 276 cm.)

Ver en: [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj\\_view\\_obj&objet=cartel\\_2096\\_2510\\_p0007146.001.jpg\\_obj.html&flag=true](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_2096_2510_p0007146.001.jpg_obj.html&flag=true)  
<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?p=149593>

## La conciencia moderna del espacio y su representación gráfica

Autores como Josep M. Montaner (2000) o Ignasi de Solà-Morales afirman que el nacimiento de las primeras vanguardias artísticas se vincula con la toma de conciencia moderna y racional que el hombre tuvo al descubrir la riqueza de otras culturas como en Oriente, África, la época precolombina, el ámbito musulmán, etc.; es decir, el pluralismo multicultural e histórico del mundo del arte, la arquitectura y las costumbres en general. Esta toma de conciencia le llevaría inevitablemente a un insaciable deseo por superar el concepto del espacio euclidiano fundamentado en la perspectiva geométrica que había redirigido cada una de las diferentes formas de representar y pensar el espacio desde la Grecia Antigua hasta el Renacimiento.

Las vanguardias artísticas proponían un programa radical de transformación de la sociedad y el arte. Su dato inicial era que el arte, a la luz de los avances tecnológicos y el surgimiento de las grandes urbanizaciones europeas, ya no podía tener como referencia ningún orden que representara el pasado —sea académico, histórico o natural. La experiencia desbordante de la metrópolis, junto con la mecanización del paisaje a manos de nuevas industrias y la migración sin precedentes de campesinos hacia las grandes ciudades, trajeron como consecuencia un cambio radical en las sociedades y la percepción que se tenía de ellas. Pero antes de que todo esto sucediera, el

arte sufría una de sus más importantes crisis, la que posibilitó la transición de la mimesis hacia la abstracción. (De Stefani, 2009: 8)

Este afán de superación favoreció una devaluación del uso de métodos perspectivos geométricos en el campo del arte basados en la generación de un ilusionismo óptico afín a nuestra capacidad perceptual y a la idea platónica de que el uso de una serie de arquetipos de representación del espacio condensaba una especie de experiencia sensitiva y comunicacional de orden universal. De este modo, en pro de un concepto del espacio menos mimético y progresivamente más conceptual, psicológico, intuitivo e inclusive social, el arte de vanguardia se fundamentó en la idea de que a través del estudio del espacio “sería posible comprender de qué manera una obra podía ser percibida, experimentada e interpretada” (De Stefani, 2009: 10). Es decir que el estudio gráfico del espacio ya no atendería únicamente a la búsqueda de modelos representativos de base euclidiana, sino a intentar comprender, por un lado, cómo se produce y configura lo espacial a partir de la experiencia que el hombre tiene del espacio que le circunda (es decir, el estudio del espacio físico); y, por otro lado, a indagar cómo representar y teorizar el espacio como concepto abstracto.

De este modo, a principios del siglo XX las vanguardias históricas comenzarán a experimentar con nuevas formas de representación del espacio lejos de las clásicas perspectivas lineales (sistema cónico). Ilusionismo óptico que, como hemos visto, disfrutó de un gran posicionamiento en el arte occidental hasta la llegada del cubismo.

El cubismo (1907-1914), originado y promulgado en Europa principalmente por dos artistas, el español Pablo Picasso (1881-1973) y el francés Georges Braque (1882-1963), se dedicó a la consecución de un nuevo sistema en que el hombre pudiera plasmar en el plano bidimensional figuras u objetos desde diferentes puntos de vista.

Rechazando la perspectiva, la plasmación del movimiento, más los efectos volumétricos propios del claroscuro o de los efectos ópticos de los impresionistas, los cubistas le dieron preponderancia a la forma y la línea como únicos recursos plásticos para la obtención de un espacio aparentemente innovador, y decimos aparentemente, porque habían tomado como referentes algunos de los conceptos espaciales de culturas antiguas como los egipcios y algunas tribus

africanas. De este modo, creando un concepto del arte que pronto abriría las puertas a lo abstracto y a las corrientes subjetivas, los cubistas desarrollaron un nuevo método de representación no naturalista ni mimético, desde un *cubismo analítico* en que primaba la reducción al mínimo posible de la realidad a partir de formas básicas como la esfera, el cubo o el cono. Y, a partir de 1913-14, el *cubismo sintético*, una nueva modalidad con la que los artistas plasmaban diferentes puntos de vista simultáneamente (ángulos diversos de una misma escena u objeto) ofreciéndonos una información multiespacial de una realidad, imposible de percibir por el ojo humano.

En torno a este tipo de ideales, cabría destacar su afinidad con el método perspectivo de la *proyección ortogonal* como base determinante de su concepción espacial. Un método que ya esbozamos previamente dentro del arte de los egipcios bajo la premisa de obtener la representación más completa de un objeto sobre un plano a través de la simplificación formal de sus rasgos tridimensionales que, básicamente, suelen coincidir con aquellos rasgos formales que mayor información nos proporcionan sobre la naturaleza propia del objeto en sí. Es decir, lo que llamábamos la perspectiva de la importancia, la cual conduce a que el objeto representado pueda mostrarse desde concomitantes puntos de vista (frontal/lateral/aéreo) siempre y cuando la conjunción de los mismos responda a una mejor comprensión de la totalidad del objeto. Por ejemplo, el objeto “mesa”, característico de los bodegones cubistas, vendría a ser representado como un cuadrado dentro de un plano único y dispuesto verticalmente en el plano de forma abatida hacia adelante con el objeto de mostrar la vista superior de la mesa, mientras que cuatro elementos rectangulares adyacentes en su parte inferior vendrían a simular conceptualmente las cuatro patas. (Fig. 10)

Fig. 10. George Braque, *Naturaleza muerta: Le Jour* (1929) Óleo sobre lienzo, (115 x 146.7 cm.)

Ver en: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46566.html>

Sin embargo, aunque los cubistas —junto con otros movimientos dentro de las primeras vanguardias como el futurismo<sup>8</sup>— pretendían generar un nuevo discurso, en sus concepciones espaciales todavía podemos

<sup>8</sup> Dos movimientos que especialmente laboraron por representar la simultaneidad visual de espacios y tiempos disímiles sobre un mismo plano.

visualizar una sucinta influencia por parte de concepto clásico y mimético del espacio.

La época transicional de estos movimientos no vendrían a culminar hasta la aparición de la vertiente abstracta, derivada de las influencias directas del cubismo con sus estudios analíticos de la forma pero mucho más sintética, reflexiva y conceptual, en la que por ejemplo la psicología empírica de la Gestalt tuvo un papel importante; hablamos justamente de tres focos abstraccionistas principales que vinieron a desarrollarse entre 1913 a 1931: el *suprematismo* (1915-1935)<sup>9</sup> con el ruso Kazimir Malévich a la cabeza; el *neoplasticismo*<sup>10</sup> (1917-1931) con Piet Mondrian y el movimiento *Der Stijl*<sup>11</sup>; y, por último, el *constructivismo* ruso (1914-1930)<sup>12</sup> bajo las aportaciones de Tatlin, Rodchenko o Lissitzky (Fig. 11). Vertientes abstractas que aunque sí utilizaron ampliamente los sistemas perspectivos axonométricos (con los sistemas cilíndrico ortogonal y los oblicuos) para la realización de algunas de sus obras, (especialmente a manos de

9 Además de Malévich, entre las figuras principales del suprematismo encontramos a Alexander Rodchenko, Alexandra Exter, Ilya Chashnik, Ivan Kliun, Lissitzky y Olga Rozanova.

10 Basándose en la reducción progresiva de los recursos básicos del lenguaje del arte y con una fuerte influencia de los postulados de Braque y Picasso, los neoplasticistas encontraron en los colores complementarios, el blanco, el negro y el gris, más las líneas verticales y horizontales, los recursos mínimos más puros y elementales para la expresión artística. Sus obras se caracterizaron por sus formas geométricas regulares y precisas de ángulos rectos, su armonizada asimetría y su perfecto sentido del equilibrio de las masas de formas y color.

11 De Stijl (1916-1931). Movimiento fundado por el arquitecto Theo van Doesburg y el pintor Piet Mondrian en 1916. Compaginando la filosofía, las artes aplicadas y la arquitectura, De Stijl creó una nueva estética volcada en la reducción y la simplificación de las formas al mínimo posible. No existía para ellos la idea de lo individual o lo personal, puesto que sus diseños debían ser anónimos e impersonales para alcanzar la universalidad de cualquier distinción cultural. Siempre al servicio de la sociedad, De Stijl proyectó todo tipo de diseños arquitectónicos y la publicación de su propia revista (1917-1932) que sirvió tanto para divulgar sus trabajos como para expandir sus ideas a toda la sociedad europea. Entre los integrantes más importantes podemos citar al escultor Georges Vantongerloo y los arquitectos Jacobus-Johannes-Pieter Oud y Gerrit Rietveld, además de Mies van der Rohe, Jean Arp, Lissitzky, Antony Kok, Sophie Taeuber-Arp y Vilmos Huszar, entre otros.

12 El constructivismo ruso (1914-1930) tomó fuerza en 1920 con ciertos influjos análogos al cubismo, el futurismo e incluso el dadaísmo. Originado desde una clara postura antiburguesa, este movimiento se alzó promulgando un lenguaje vinculado al mundo de las tecnologías y la mecánica propias del futurismo, siendo estos la semilla que caracterizó su estética. Entre sus miembros más destacados cabe nombrar a Alexander Rodchenko (1891-1959), Lissitzky (1890-1941) y los escultores Antón Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890-1977).

los movimientos neoplasticistas y constructivistas), supieron ofrecer una visión espacial realmente innovadora, ya que sus obras inferían especialmente en un concepto del espacio abstracto, pluriangular y hasta antigravitacional.

La noción de espacio abstracto no se encuentra en los cubistas ni en los futuristas, pues su concepción todavía pretende representar figurativamente una realidad, a pesar de sus esfuerzos por descomponerla o hacerla fugaz y multiplicada. El espacio abstracto tiene su origen en el paso decisivo de la mimesis hacia la abstracción, en la cual el arte pierde toda referencia para convertirse a sí mismo en una creación completamente nueva —o por lo menos a eso aspiraban.

Los pintores, los arquitectos y los escultores de las vanguardias suprematistas, constructivistas o neoplasticistas —Malevich, El Lissitzky o Theo van Doesburg— no mostraban el espacio existente, lo creaban a partir de cero. Ni la realidad metropolitana ni su espacio multiplicado eran ya referencia para la obra de arte. El arte y la arquitectura no partían ya de la realidad, pues en su afán por encontrar un nuevo orden universal y racional que regulara su producción creativa, encontraron en la abstracción pura a su mejor aliado. (De Stefani, 2009: 11-12)

No obstante, fue en la práctica suprematista de Kazimir Malévich con su *Cuadro blanco sobre fondo blanco* (1918) (Fig. 12), donde la forma ya no es una representación artificiosa del espacio sino un objeto alusivo al mismo espacio como concepto puro en analogía, a su vez, con el estado de concentración del intelecto que tanto evocaban sus seguidores. Un punto álgido que vino a darse por parte del suprematismo por tratarse del más purista de los tres principales focos abstraccionistas, siempre buscando reducir a la esencia más pura el arte en sí mismo a través de las formas más simples del lenguaje visual como el círculo, el rectángulo, el triángulo y la cruz.

Fig. 11. Lissitzky, "D16-Composición" (1922)  
Ver en: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=80385](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=80385)

Fig. 12. Kazimir Malévich, "Cuadro blanco sobre fondo blanco" (1918)  
Ver en: <http://trans.revues.org/214>

## La humanización del espacio urbano a través de lo vivencial

La devastadora Segunda Guerra Mundial condujo a múltiples naciones a una crisis mucho más profunda que el mero desastre socioeconómico y político. Se constataba a nivel mundial desde 1945 una autocrítica sombría y una apatía generalizada hacia todo lo formulado y defendido durante la primera mitad de siglo, pues era obvio que todo lo pretérito había constituido más un fracaso que un avance. Surge un impulso generalizado por humanizar la cultura, por recuperar el lado más emotivo y espiritual del arte, además de romper con la homogeneidad creativa que habían generado ciertos proyectos ideológicos y formales propios del arte programático vanguardia. Aparece así el arte posmoderno con un profundo interés por la fenomenología existencialista, por reivindicar lo experimental, lo insólito y heteróclito, eso sí, a través de un acercamiento antiprogramático y plural basado en el palimpsesto, la espectacularización de la imagen y lo autorreferencial. Allí, el espacio en el arte comienza a suscitar un intenso deseo por tornarse vivencial y, por ende, el concepto de transitar o recorrer el mismo espacio toma gran importancia. En consecuencia, el arte de la instalación, así como la expresión gráfica en la urbe y el arte urbano<sup>13</sup> en general son algunas de las manifestaciones artísticas más prolíficas a partir de los años sesenta.

El fenómeno de reivindicar una *gráfica vivencial* tomando como pared o lienzo común el espacio público ha venido ampliándose con el paso del tiempo a nivel internacional en plazas, calles, parques, edificios y áreas peatonales así como en cualquier recoveco de la urbe en general. Una gráfica que, en múltiples ocasiones, se genera en pos de promover la distensión y el encuentro social constituyéndose así, hoy por hoy, en una de las formas creativas más interesantes de nuestra actualidad artística, pues “desde la dimensión física, colabora en satisfacer las necesidades de pertenencia, identidad

13 El arte urbano o *street art* nació como movimiento artístico en Estados Unidos en los años setenta, aglutinando aquellas expresiones artísticas de diversa índole que tomaban como medio de expresión la calle. Inicialmente, el arte urbano constituyó un arte basado en la acción no autorizada, siendo en la década de los noventa cuando la proliferación e internacionalización de dichas prácticas convino precisamente en la no clandestinidad. El arte urbano actualmente aglutina expresiones urbanas muy heteróclitas: los pósters, el graffiti, los stickers, el stencil, la pintura mural, las proyecciones e inclusive los performances y las expresiones musicales. Esta práctica ha venido desarrollándose con mayor fuerza y creatividad en ciudades como Nueva York, Londres, Ámsterdam y Barcelona.

y sociabilidad más allá de la esfera de lo privado.” (Roibón, 2005: 3)

En este tipo de creaciones, el ilusionismo óptico —previamente redirigido hacia fines puramente representacionales-realistas con el uso de diferentes sistemas de proyección y perspectivas— comienza a concebirse, no como un medio “técnico” para obtener el fin de lo ilusorio, sino como un medio “creativo” que, aunque no espacial en términos puristas, termina siéndolo, pues no solo ayuda a contener y configurar un espacio determinado, sino que lo transforma convirtiendo lo imperceptible, intangible e inerte del espacio comunitario, en una experiencia espacial dinámica, vivencial y efímera.

Tres son los artistas contemporáneos a los cuales haremos referencia para ejemplificar de manera concisa este cambio conceptual del arte gráfico como medio creativo de lo espacial en la urbe. Nos referimos a: Felice Varini, Erik Johansson y Aakash Nihalani.<sup>14</sup>

El arte de Felice Varini (Suiza, 1952) es un arte eminentemente perspectivo. Elipses, cuadrados, círculos, poliedros varios, formas geométricas regulares e irregulares que Varini ubica en fachadas, muros así como en espacios arquitectónicos, habitacionales o urbanos, creando imágenes ilusorias tridimensionales basadas en el principio de la anamorfosis.

La anamorfosis es una técnica de perspectiva —“perspectiva secreta” en palabras de Durero—, por medio de la cual podemos generar un efecto óptico basado en la deformación reversible de una imagen, ya que ofrece un doble juego visual: un efecto muy cautivador generado por el cambio que el transeúnte o espectador siente al visualizar “X” forma desde el punto de vista lateral de la pieza en concreto, (ángulo desde la cual puede percibirse la tridimensionalidad de la obra inserta perfectamente integrada en el espacio público en el caso de Varini); y la fragmentación o desfiguración progresiva de la misma imagen cuando el transeúnte se aleja del punto de vista requerido.<sup>15</sup> Este interesante artificio lúdico tiene como antecedentes algunas anotaciones de Piero de La Francesca o Leonardo da Vinci y vino a desarrollarse en el ámbito pictórico especialmente en los siglos XVI y XVII. Muestra de ello, es la famosa obra de Hans

14 Otros autores contemporáneos dignos de nombrar son Axel Peemoeller, Panya Clark Espinal y George Rousse.

15 También existe la anamorfosis catóptrica. En este caso, para la reconstrucción de la imagen se requiere del uso de una superficie especular como un espejo.

Holbein el Joven (Fig. 13), claro exponente de la pintura de transición entre el arte renacentista y el manierista. En cuanto a las intervenciones de Varini, resulta evidente que el autor tiene por afán inducir a la gente a que transite por las calles, a moverse en el espacio, y a experimentar con él y con las diferentes formas que de su propio recorrido van surgiendo. (Fig. 14, 15, 16, 17)

Fig. 13. Hans Holbein el Joven, *Los embajadores* (1533). Óleo sobre tabla, (207x210 cm). Londres, National Gallery.  
Ver en: <http://laserpienteinfinita.blogspot.com/2006/11/muerte-no-seas-orgullosa.html>

Fig. 14. Felice Varini, *Cinco puntos suspensivos abiertos* (2009). Street Art en la *Place d'Armes* en Metz.  
Ver en: <http://cdn.theatlanticcities.com/img/upload/2013/03/28/d-20.jpg>

Fig. 15-16-17. Felice Varini. Diferentes vistas de *Trapèze désaxé autour du rectangle*, (1996) École Nationale d'Architecture (ENS) de Nancy. © Fotografía: André Morin.  
Ver en: <http://cdn.theatlanticcities.com/img/upload/2013/03/28/82-212a01.jpg>

Otro autor que labora con gran entusiasmo varias formas de ilusionismo óptico con un toque surrealista e irónico, es Erik Johansson (Suecia, 1985). Entre sus obras más destacadas podemos nombrar *Mind your step* (Fig. 18) la cual instaló en una plaza pública de Estocolmo en junio del 2011. Esta pieza consiste en el montaje de una serie de imágenes fotográficas que, fusionadas con el fondo de aspecto geométrico de la plaza, semejan un vacío rocoso en el suelo de forma triangular con una única pieza geométrica manteniéndose medio suspendida en el aire. Plataforma desde la cual Johansson invita a los más curiosos a jugar, saltando, asomándose al abismo o haciendo equilibrios.

Fig. 18. Erik Johansson, *Mind your step* (7-12 de junio, 2011) Sergels Torg en Estocolmo. Fotografía: Holger Ellgaard.  
Ver en: <http://www.denlekandemanniskan.com/2011/06/dagens-gatukonst-mind-your-step.html>

Por otra parte, mientras que Varini utiliza la arquitectura como la matriz de sus creaciones y Johansson el espacio público, Askash Nihalani (NY, 1986) recurre a un ambiente urbano más heterogéneo, ayudándose, no de la pintura ni la fotografía, sino de cintas adhesivas

(*Street Tape Art*). Con este material tan sencillo, Askash Nihalani delinea formas geométricas rectangulares de aspecto tridimensional en muros, fachadas, aceras, bancas, etc., siempre haciendo uso de cintas de colores fluorescentes para que puedan contrastar con el gris urbano.<sup>16</sup> Lo curioso de este autor radica en el toque irónico que le infiere a cada una de sus piezas por pequeñas que sean, ya que juega con el mismo viandante, que puede sorprenderse a sí mismo, de pie o sentado sobre un montón de cajas, atravesando alguna de sus piezas al abrir una puerta, o cualquier tipo de situación sorpresiva que le lleve inevitablemente a formar parte del espacio. Un espacio imaginario que el caminante delata al paso de sus movimientos, develando esa sensación espacial efímera y radicalmente inusual que Nihalani tanto añora conseguir con el fin de escapar de la cotidianidad y la rutina de su ciudad.

Por último, resulta necesario dar un espacio a la obra de Liu Bolin (Shandong, China, 1973). En el año 2005, Bolin comenzó la serie *Hiding in the City* (Escondido en la ciudad) como una acción inconformista respecto a la decisión que había tomado el gobierno de la República Popular China de derruir la zona residencial de artistas *Beijing International Art Camp*, también conocido como *SuoJiaCun Artist's Village*, un espacio que venía albergando a más de un centenar de artistas de la escena artística de Beijing, y que por aquel entonces, también constituía su propio hogar.

En esta serie, Bolin fotografió los edificios derruidos de la zona del *Beijing International Art Camp*. Lo interesante, fue la decisión de incorporarse él mismo como elemento metafórico dentro del escenario capturado, pintando su cuerpo de manera camaleónica para mimetizarse con el entorno y hacerse el invisible al primer golpe de vista.

En relación a este serie, Bolin, oculto entre las ruinas, las paredes derruidas, escombros y paredes pintadas con lemas obreros, nos invita a sumarnos a sus quejas, objeciones y reflexiones, a pensar en lo injusto e inclusive en lo paradójicas que resultan, en muchas ocasiones, las propias acciones del hombre: "Al hacerme invisible, trato de cuestionar la relación de cancelación mutua entre nuestra civilización y su desarrollo [...] toda cultura tiene sus contradicciones irreconciliables [...] ¿Por qué me hago invisible? Lo que me hace invisible hace pensar a la gente." (Bolin, 2013)

<sup>16</sup> Para ver imágenes relativas a la obra de este autor, recomendamos remitirse directamente a <http://www.aakashnihalani.com/>

Con la idea de hacer visible aquello que no lo es a simple vista, Bolin consigue llevar lo anamórfico más allá de lo puramente efectista y representacional. Primero, al tomar la decisión de corporeizar un efecto óptico dando vida así al artificio en sí para convertirse en imagen misma y, a la par, medio de subjetivación del entorno urbano; y por otra, porque Bolin consigue insuflar a su obra ese espíritu de protesta que hace de una experiencia estética un acto protesta, un llamamiento de reciprocidad e, inclusive, un recordatorio de la importancia que el arte tiene para el hombre.

Prácticamente es como si Bolin nos estuviera diciendo: ¡Acaso no ven lo ciegos que estamos! ¡No nos escondamos! ¡Podrán echarnos de nuestro hogar, pero no conseguirán hacernos desaparecer! Bolin decía (2013): “Creo que en el arte, la actitud del artista es el elemento más importante. Si una obra ha de impactar a alguien, debe ser resultado no solo de la técnica, sino también del pensamiento del artista y de su lucha en la vida.”

Y esta actitud de denuncia sociopolítica es la que hace la obra de Bolin especial, pues refleja el más básico impulso de la voluntad humana, el de la supervivencia. Una experiencia, sin lugar a dudas, primaria. ¿Cuál sino ella es uno de los trasfondos de la creación artística? Nietzsche enfatizaba que más allá de las fuerzas opuestas que tensionan a todo espíritu entre lo apolíneo y el frenesí de lo dionisiaco, existe la búsqueda por superar e inclusive aniquilar la individualidad en pro de acercarse a una experiencia estética y por ende espiritual, más universal. La vida, aceptaba Nietzsche, es tragedia y por ello una de las mayores fortalezas del hombre es la de ser consciente de que en la vida como en la muerte prima la injusticia. De ahí que según el análisis de la tragedia por Nietzsche, la causa de la creación artística sea la de domeñar el dolor, mientras que su función, sea la de producir consuelo. (Castrillo, 2012)

En analogía con esta visión nietzscheana, vemos en Bolin un interés implícito por constatar que, detrás del velo de lo bello, lo apolíneo, y el artificio de lo anamórfico, crear es aceptar lo paradójico y lo trágico de la vida, del hombre y de sus acciones. Finalmente, el arte es una forma de representar y dar un espacio a lo innombrable, un algo que emerge en nosotros tal y como “florecen las rosas sobre una rama de espinas” (Nietzsche).

Así, en cada una de las prácticas de Bolin, se advierte una concepción del espacio ampliada, ya que, a través de sus camaleónicas acciones, constata que atrás de la

aparición de lo efímero, el espacio es homogeneidad y completitud más allá de la unidad, el individuo y los confines físicos o de pensamiento.

## A modo de conclusión

A lo largo de estas páginas hemos podido vislumbrar cómo el hombre ha ideado diferentes formas de representar el espacio a través de la gráfica y el arte en general. Primeramente desde el deseo de impregnar lo representado de un magma simbólico, mágico e inclusive divino, hasta la formulación de diferentes sistemas de perspectiva afines a nuestra forma de percibir el espacio, aunque sea a través del ilusionismo óptico. En nuestro constante intento por racionalizar qué es el espacio y cómo este se representa hemos llegado al punto de conceptualizarlo y comprender que la sensación intuitiva de lo espacial es más que saber representarlo artificiosamente. De lo mágico a lo simbólico, de la geometría euclidiana a la visión gestáltica, diferentes artistas han sabido condensar con frescura cómo el espacio, aún inaprensible, inmaterial e imperceptible para el ser humano, puede materializarse a través de sus intervenciones urbanas. Obras que aglutinan verdaderas experiencias espaciales en cuanto sorprendidas, interactivas y efímeras, a la par que son increíblemente reivindicadoras del encuentro, la reflexión y la distensión social.

## Referencias

- Bolin, Liu (2013). “El hombre invisible”, en TED (Technology, Entertainment, Design). Disponible en [http://www.ted.com/talks/liu\\_bolin\\_the\\_invisible\\_man.html](http://www.ted.com/talks/liu_bolin_the_invisible_man.html). Consultado en mayo de 2013.
- Castrillo, Dolores (2012). “La creación artística: entre la belleza y el horror” en *Instituto de Campo Freudiano, Nucep. Nuevo centro de Estudios de Psicoanálisis*. Disponible en [http://nucep.com/wp-content/uploads/2012/09/Dolores-Castrillo-\\_CREACION.pdf](http://nucep.com/wp-content/uploads/2012/09/Dolores-Castrillo-_CREACION.pdf). Consultado en julio de 2013.
- González Sáinz, César y Aitor Ruiz Redondo (2010). “La superposición entre figuras en el arte parietal paleolítico. Cambios temporales en la región cantábrica”, en *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, Nº 18. Disponible en <http://hdl.handle.net/10171/21251>. Consultado en julio de 2013.

De Solà-Morales, Ignasi (2003). *Inscripciones*.  
Barcelona: Gustavo Gili.

De Stefani C., Patricio (2009). "Reflexiones sobre los  
conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del  
siglo XX", en *DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*. Volumen  
V, N°16, Año 6. Santiago de Chile: Centro de Estudios  
Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad  
Central de Chile.

Montaner, Josep María (2000). "Espacio", en  
*Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamen-  
tales*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Morales, José Ricardo (1969). "La concepción espacial  
de la arquitectura", en *Arquitectónica*. Santiago de  
Chile: Universidad de Chile.

Nietzsche, Friedrich (2008). *El origen de la Tragedia*.  
Buenos Aires: Terramar Ediciones.

Panofsky, Erwin (2010). *La perspectiva como forma  
simbólica*. México: Fábula, Tusquets.

Roibón, María José (2005). "Espacios públicos, arte  
urbano y ciudad. Análisis comparativo de dos casos:  
Plaza 25 de Mayo y Paseo de las Esculturas, Resistencia,  
Chaco", en *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas,  
2005*. Argentina: Instituto de Planeamiento Urbano y  
Regional – IPUR – Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
– UNNE, Universidad Nacional del Noroeste. Disponible  
en <http://www.unne.edu.ar/Web/cyt/com2005/7-Tecnologia/T-080.pdf>. Consultado en julio de 2013.

