

PENSAR EL ESPACIO

José Jiménez

1. El espacio es una abstracción

Para una primera mirada, el espacio es transparente, invisible: vemos las cosas, las personas, los objetos, pero no **el espacio**. Percibir el espacio supone todo un proceso de abstracción. Así surge la geometría, a partir de una visión abstracta de la naturaleza y sus formas. En este punto, como en tantos otros de nuestra tradición cultural, la concepción del espacio es un producto de la mente griega.

Es un dato sabido que los conocimientos astronómicos griegos no eran superiores a los de las civilizaciones orientales vecinas, muy en particular de los babilonios. Y, sin embargo, al desarrollar un enfoque racional, al ir más allá de un pensamiento mitológico o astrológico, los griegos fundan la cosmología y la astronomía, las disciplinas del estudio científico del universo.

Esa concepción racional del conocimiento, que tiene su base en lo que los griegos llamaban **lógos**: pensamiento-lenguaje, implica la sustitución de un sistema simbólico de representaciones por un sistema numérico, matemático, geométrico en definitiva. Por ejemplo, mientras que en las cosmogonías griegas arcaicas la tierra se concibe situada sobre unas raíces que descienden sin fin, o ubicada dentro de una gran tinaja, para el filósofo milesio Anaximandro (618/610-548/545 a. C.) la tierra es una columna truncada que se encuentra en medio del cosmos. Comparando ambas representaciones, el helenista Jean-Pierre Vernant (1973, 187) indica: "Vemos el nacimiento de un nuevo espacio, que ya no es el espacio mítico con sus raíces o su tinaja, sino un espacio de tipo geométrico. Se trata por supuesto de un espacio esencialmente definido por criterios de distancia y de posición, un espacio que permite fundar la estabilidad de la tierra sobre la definición geométrica del centro en sus relaciones con la circunferencia."

Fueron, en efecto, los griegos de la Antigüedad quienes, más allá de las nociones míticas del lugar (**tópos**) y de la casa, de la casa humana (primero palacio, después mansión de los héroes, finalmente residencia familiar del ciudadano) y de la casa de los dioses (el templo), acuñaron la idea de espacio, destinada a convertirse en una de las categorías de mayor peso y relevancia del pensamiento occidental.

La idea de espacio requiere la actividad configuradora, operativa, de la mente racional y matemática. Sólo a partir de ese establecimiento son posibles, después: en un después "cultural", concebido como tradición antropológica, los usos literarios, plásticos o musicales, es decir: estéticos, de la misma.

El concepto aparece en el proceso de constitución de la filosofía-ciencia en Grecia, y por vez primera probablemente en Pitágoras (570-497 a. C.), lo que en sí mismo es algo relevante, dado el papel central del número y las matemáticas en el pensamiento

pitagórico. Posteriormente ocupa la atención de Zenón de Elea (nac. hacia 490/485 a. C.), en sus conocidas paradojas lógicas sobre el movimiento. Y recibe ya una formulación categorial precisa en uno de los últimos, y con el tiempo más influyentes, diálogos de Platón: el **Timeo**, cuya fecha probable de redacción se sitúa en torno a la segunda mitad del siglo IV a. C.

¿Cómo se produce la génesis del mundo? Es en ese contexto cosmológico, donde Platón establece un uso categorial preciso del término **espacio [jóra]**, al afirmar que "hay ser, espacio y devenir, tres realidades diferenciadas, y esto antes de que naciera el mundo" (**Timeo**, 52 d). El ser corresponde, en Platón, a las Formas ejemplares o Ideas, a las que caracteriza como "la especie inmutable, no generada e indestructible", y también como "invisible y, más precisamente, no perceptible por medio de los sentidos". Por el contrario, el devenir es "perceptible por los sentidos: generado, siempre cambiante" (**Timeo**, 52 a).

Entre ambos polos extremos: el de las Ideas-Formas, que están propiamente "más allá" del mundo, y el del devenir, que viene a coincidir con el mundo sensible, hay además, dice Platón, "un tercer género eterno, el del espacio, que no admite destrucción, que proporciona una sede a todo lo que posee un origen, captable por un razonamiento bastardo sin la ayuda de la percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe." (**Timeo**, 52 b).

La concepción platónica del espacio no sólo hace de éste una especie de "mediación" entre la fijeza esencial del ser y el devenir cambiante de lo sensible, sino que con su carácter eterno e indestructible "proporciona una sede a todo lo que posee un origen": es decir, actúa como **receptáculo** o contenedor, donde todas las cosas o seres se sitúan, tienen su lugar. Sólo puede captarse "por un razonamiento bastardo", y en ello se diferencia de las Formas a las que se llega únicamente a través del "razonamiento verdadero", del uso estricto de la razón. Pero "sin la ayuda de la percepción sensible", lo que implica también su diferencia con el devenir, captable por los sentidos y no por la razón. Así, en último término, en una situación intermedia entre la razón y los sentidos y, a la vez, fuera de ambos planos, el espacio es una idea tan abstracta que, como admite el propio Platón, resulta "creíble con dificultad".

Ciertamente, esa idea abstracta del espacio sólo puede sostenerse en el marco de una reflexión cosmológica, y hacerse aprehensible a través de un tipo de razonamiento eminente numérico y formal, el de las matemáticas, el de la geometría. Pero, precisamente por carecer de "figura", de forma, el espacio actúa categorialmente como el marco conceptual de posibilidad para poder distinguir y delimitar toda forma o figura. Y también como el ámbito que nos permite establecer distinciones entre lo vacío y lo lleno, aspectos estos últimos centrales en las reflexiones cosmológicas griegas anteriores a Platón, particularmente en Parménides y en Demócrito.

Es obvio, por otra parte, que la formulación de esa categoría abstracta se realiza a partir de la experiencia y del impulso propiciados por las formas de construcción, por la arquitectura. En todas las sociedades humanas, desde las épocas más remotas o arcaicas, la solución del cobijo o del hábitat es una cuestión central. La noción de "casa": destinada al uso humano o a distintos usos rituales (sacros, de poder, etc), implica el

paso de la utilización de un espacio "natural", más o menos acondicionado, a la de un espacio "artificial", construido según las determinaciones materiales del ecosistema y a los fines de empleo.

Pues bien, lo interesante en el caso griego es que las distintas formas de construcción: la casa, el templo y la ciudad, presentan entre sí una relación de unidad, de "unidad plástica", que deriva precisamente de la existencia de un sistema orgánico de estructuración del espacio: "el único factor común cuya esencia no es susceptible de modificación material o variación práctica es el sistema de estructuración del espacio que yace detrás de todas las manifestaciones de la arquitectura en Grecia." (Martienssen, 1956, 145). Las variables constructivas derivan de los requisitos de la finalidad específica, mientras que como constantes aparecen los elementos de **la medición y la organización** espacial, lo que permite advertir la "sutil graduación de lo abstracto como elemento constitutivo de la arquitectura de Grecia." (Martienssen, 1956, 146).

Medición y organización, o **medida y orden**, son precisamente dos de las categorías estéticas centrales no sólo en la cultura griega, sino también en el mundo romano y helenístico. Pero ellas, en sí mismas, aparecen en el proceso constructivo como procedimientos de concreción de un presupuesto abstracto que actúa como sustrato o fundamento. Dicho de otro modo, la medida y el orden son las vías para **hacer visible** el espacio, para delimitarlo en un uso humano concreto.

2. El espacio plástico

La concepción griega del espacio como una entidad abstracta no sólo permite una fundamentación matemática, geométrica, de las teorías del universo, sino que además confiere una unidad a las formas plásticas de representación. No sólo la arquitectura: la estatuaria y la pintura participan también de esa ubicación en un plano abstracto de experiencia que hace posible su autonomía y desarrollo.

Pero hay una gran diferencia entre la versión geométrica y cosmológica del espacio y su versión plástica: el espacio plástico se concibe como **una imagen** del espacio cósmico y geométrico, al que presupone, pero situándose en un orden mental y de existencia diferente. La versión plástica (y literaria, y musical) del espacio en el mundo griego antiguo se establece dentro del marco de la representación sensible, como un aspecto más de **la mimesis**: esa habilidad o destreza de **producción de imágenes** que, con el tiempo, sería central en nuestra idea de arte.

El artista: el escultor, el pintor y, en cierta medida, el arquitecto, introduce **un corte**, una cesura, en el sustrato abstracto que concebimos como receptáculo de todas las formas y cosas, y **lo hace así visible**: al darle un soporte sensible, al delimitar su forma, la obra de arte se convierte en una especie de eco, de materialización, de esa idea abstracta que nos permite pensar científicamente el despliegue del cosmos.

El orden clásico de la representación, que en Grecia y el mundo antiguo en general presentaba ya como uno de sus objetivos centrales alcanzar **la ilusión figurativa**, acabaría estructurándose en el Quattrocento gracias al perfeccionamiento de **la perspectiva geométrica** como un universo artístico que dota de mayor verosimilitud a sus figuras por la ilusión de **encuadramiento espacial** que entonces se hizo plenamente

posible. La cercanía y la distancia se convertían en elementos de un proceso que privilegiaba el carácter fijo y estable del espacio plástico, determinando a la vez una posición estricta del punto de vista, del observador.

Aunque la perspectiva geométrica es una convención plástica y simbólica (cfr. el estudio clásico de Erwin Panofsky, 1927), acabaría convirtiéndose en el criterio exclusivo y excluyente de representación del espacio en la tradición artística de Occidente hasta el momento de la crisis del clasicismo en el último tercio del siglo XIX y en los comienzos del XX.

Quizás no sea aventurado establecer una relación entre esa tendencia a fijar como absoluto plástico lo que siempre debiera haber sido considerado como una opción entre tantas otras y el carácter también excluyente de la geometría euclidiana, que le servía como base científica. La cuestión se hará todavía más aguda cuando, en el proceso de desarrollo de la ciencia moderna, Isaac Newton (1687, 33) formule lo que se conoce como su teoría del "espacio absoluto": "El espacio absoluto, tomado en su naturaleza, sin relación a nada externo, permanece siempre similar e inmóvil."

Esta idea del espacio es, como se ha dicho, la contrapartida en física del espacio euclidiano en matemáticas. El espacio cósmico se convierte en una especie de gran "escenario": "Se puede concebir como un inmenso escenario por el que pasan los acontecimientos que constituyen el universo: eternas estrellas, pequeñas partículas, nosotros mismos." (Gray, 1992, 244). En realidad, no estamos lejos de la concepción platónica del espacio como receptáculo eterno, pero, claro está, con Newton tenemos una fundamentación matemática y cosmológica de sus planteamientos que en el mundo griego no había sido todavía posible.

Estas cuestiones nos sirven para encontrar un interesante paralelo en el terreno del arte. Si en la física de Newton el espacio y el tiempo se conciben como magnitudes "absolutas", en una de las cumbres de la teoría de las artes del período clásico, en el **Laocoonte** (1766) de Lessing, las nociones de espacio y de tiempo son los referentes que permiten establecer una diferencia semiótica en términos también "absolutos" entre las artes plásticas, por un lado, y la literatura y la música, por otro.

Como es sabido, en el núcleo del libro de Lessing está la necesidad de establecer una crítica rigurosa de las formulaciones humanistas de la identidad, de la indistinción, de las artes. Fijar con precisión los límites de los distintos "lenguajes" o géneros artísticos es, ciertamente, algo fundamental para la estabilidad del orden estético clásico. En ese contexto, y partiendo de Aristóteles, Lessing formula de modo magistral una teoría no normativa, sino semiótica, de la diferencia entre las artes visuales ("pintura", dice él metonímicamente) y la literatura (en su formulación, igualmente metonímica, "poesía").

Pintura y poesía, afirma Lessing (1766, 106), se sirven de medios o signos completamente distintos para imitar la realidad. Mientras la primera utiliza "figuras y colores distribuidos en el espacio", la segunda emplea "sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo". De ahí también, siempre según Lessing, que la representación de "los cuerpos" sea el objeto propio de la pintura, mientras que, dado que los objetos sucesivos o sus partes sucesivas se llaman, en general, "acciones", son éstas las que constituyen en cambio el objeto de la poesía.

Lessing (1766, 106-107) concede, no obstante, un grado de "entrecruzamiento" entre los objetos de la poesía y la pintura. Ya que, como las acciones no tienen una existencia independiente, sino que lo son de determinados seres, y en la medida en que estos seres son cuerpos, la poesía "representa también cuerpos, pero sólo de un medio alusivo, por medio de acciones". Esta representación corporal sólo alusiva implica una elección, pues al ser un arte temporal la poesía "solamente puede utilizar una única cualidad de los cuerpos; de ahí que tenga que elegir aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte."

Y como los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, como duran, la pintura por su parte "puede también imitar acciones", aunque de nuevo "sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos". De forma paralela a lo que sucedía con la poesía, las características de los signos que emplea hacen que la pintura sólo pueda utilizar al representar acciones "un único momento de la acción; de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue."

Aunque hay en el propio **Laocoonte** algunas líneas de fuga, que permiten vislumbrar la ya inminente crisis del clasicismo y el desencadenamiento de la revolución romántica, particularmente por el papel central que Lessing (1766, 53) concede a la imaginación en la percepción de la belleza, aun así, la delimitación estructural entre artes "espaciales" y artes "temporales" resulta demasiado rígida. E ignora, además, que la mezcla de soportes y procedimientos expresivos en una única propuesta estética ha sido una constante a lo largo de la historia de la representación sensible en nuestra tradición cultural, como sucede, por ejemplo, en el caso del teatro, o en la integración del canto, la música y la gestualidad en las formas más antiguas de la poesía en Grecia.

3. El espacio es indisociable del tiempo

Ya en nuestra época, con el desarrollo de la técnica moderna y, en el terreno específico de las artes, con la invención del cine, que hacía evidente la fusión en un mismo universo expresivo de las dimensiones espaciales y temporales, la separación estética, semiótica, entre la representación del espacio y del tiempo no podía sino sentirse de forma cada vez más intensa como algo inadecuado. En ese nuevo clima cultural, las vanguardias artísticas rechazaban, además, la idea clasicista de los límites de los distintos géneros o lenguajes artísticos, buscando precisamente en la transgresión de los límites un nuevo ideal estético, el de la convergencia en la unidad de la obra de todo tipo de procedimientos y materiales. Un ideal que había sido ya anticipado por Richard Wagner, con su teoría del "drama musical" y su formulación de la categoría de la "obra de arte total" (**Gesamkunstwerk**), como máxima expresión de la voluntad de transgresión de los límites clásicos y de fusión en la unidad de la obra de todo tipo de materiales y procedimientos.

Paul Klee (1920, 4), por ejemplo, que en su juventud había sido un lector apasionado del **Laocoonte**, expresa de forma bastante nítida el rechazo de la distinción de Lessing: "En el **Laocoonte** de Lessing, donde otrora desperdigamos juveniles ensayos de pensamiento, se hace mucho ruido a propósito de la diferencia entre arte temporal y arte espacial. Y eso, contemplado con mayor precisión, resulta no ser más que delirio erudito. Porque también el espacio es un concepto temporal." Klee concibe el

movimiento como base de todo devenir, y esto implica ver la dimensión temporal en la génesis del espacio. Naturalmente, Klee se refiere al espacio **plástico**, y no a ese espacio abstracto, concebido como receptáculo del devenir, y que Platón había caracterizado como "eterno".

Hay que tener en cuenta, además, que desde la Antigüedad, e incluso en el sentido común, el espacio y el tiempo se habían considerado entidades interrelacionadas. La expresión latina **spatium temporis**: "espacio de tiempo", es un buen ejemplo de ello. La sucesión puede también concebirse como extensión. Sólo las formulaciones abstractas, cosmológicas, de la física newtoniana, con las ideas de un tiempo y un espacio "absolutos", considerados magnitudes independientes, podía justificar conceptualmente una separación tan tajante de las dos categorías.

Pero el desarrollo, ya en el siglo diecinueve, de las geometrías no euclidianas y la aparición después de las nuevas teorías físicas, como la mecánica ondulatoria o la teoría de la relatividad, significativamente en la misma época de la emergencia de las vanguardias artísticas, llevarían al cuestionamiento profundo de las concepciones absolutas del espacio y del tiempo, y a diversas formulaciones cosmológicas sustentadas todas ellas en la idea del **continuo espacio-tiempo**.

Son conocidas las resistencias al abandono de los planteamientos de la física newtoniana en la propia comunidad científica: "Lo que chocaba a la mayoría de la gente era el completo abandono del espacio absoluto. La existencia de un mundo externo independiente del observador se había asociado con la creencia en las propiedades absolutas de los objetos en el espacio. Los objetos se mueven, los objetos **están** ahí, nos guste a nosotros o no." A pesar de ello, y en principio por razones filosóficas y estéticas ("su elegancia y belleza", un aspecto determinante en la aceptación de las teorías científicas), los planteamientos de la nueva física se fueron abriendo camino: "Einstein demostró, sin embargo, que la descripción que ofrecemos depende de lo que estemos haciendo y de dónde estemos de una manera más sutil que cualquier otra que hubiéramos esperado, y más sutil de lo que muchos estaban preparados para aceptar." (Gray, 1992, 254).

Los planteamientos del gran matemático Hermann Minkowski en una conferencia pronunciada en 1905 establecen de forma clara y precisa el nuevo uso de las categorías de espacio y tiempo en la física contemporánea: "Espacio y Tiempo han de perderse en las sombras y sólo existirá un mundo en sí mismo." Y también: "Nadie ha observado, todavía, ningún lugar excepto en un tiempo, ni nadie ha observado ningún tiempo excepto en un lugar." (Cit. en Gray, 1992, 255). Aunque es preciso tener en cuenta que la noción de espacio-tiempo prevalente en la física, y especialmente en la teoría de la relatividad generalizada, formulada por Einstein en 1916, no debe confundirse con una imagen intuitiva de una "realidad" o parámetro en los que el tiempo estuviera "fundido" con el espacio, no cabe duda de que la superación de la concepción del espacio y el tiempo "absolutos" en el marco del conocimiento científico contemporáneo tendría una repercusión notable tanto en el terreno de la práctica y la teoría artísticas, como en el del propio sentido común, poco a poco acostumbrado a enfrentarse con "versiones" filmicas o literarias más o menos afortunadas de las paradojas de la relatividad einsteiniana, tan familiares ya hoy para todos nosotros.

4. De la representación a la construcción del espacio

El arte de nuestro tiempo fue realizando gradualmente un giro de alcance revolucionario, cuyo eje podría cifrarse en la idea del paso **de la representación plástica del espacio a su construcción**. Un paso intensamente determinado por la nueva sensibilidad que había hecho posible el desarrollo de la tecnología. Nuevos mecanismos de visión, apoyados en máquinas de gran precisión y, sobre todo, la fotografía y el cine, liberaban a las artes plásticas del compromiso figurativo e ilusionista que había marcado su destino desde la Antigüedad Clásica.

La idea plástica del espacio, el trabajo artístico de delimitación sensible de la imagen, resultaba así emancipada de una representación convencional ilusionista, para dar paso a una posibilidad plenamente autónoma de estructuración espacial, de **construcción del espacio plástico**, concebido como una entidad sensible e intelectual enteramente autónoma.

El "emblema" que marca ese nuevo horizonte de las artes es **Las señoritas de Aviñón** (1907), de Picasso, con su destrucción definitiva de la representación clásica y la integración en una misma obra de distintas convenciones representativas. Después vendrían el Cubismo y las distintas propuestas constructivistas que se despliegan a lo largo de todo el siglo veinte hasta llegar a la actualidad.

Es en ese contexto donde se stúan los planteamientos, que empecé a mencionar antes, de Paul Klee (1920, 4) en su "Confesión creadora" sobre la integración de espacio y tiempo en la obra plástica: "Cuando un punto se hace movimiento y línea, ello requiere tiempo. Lo mismo ocurre cuando una línea se desplaza para convertirse en superficie. De igual manera el movimiento de superficies crea espacios."

Obviamente, estos planteamientos "resuenan" en **Punto y línea sobre el plano** (1926), uno de los textos teóricos más importantes de Vasily Kandinsky, quien había coincidido con Klee en la Bauhaus a partir de 1922. Me interesa destacar, en particular, la contraposición que Kandinsky (1926, 109-110) establece entre el trabajo artístico y el trabajo técnico, y su reivindicación de un "arte puro": "Las obras '**constructivistas**' de los últimos años son en gran parte, especialmente en su forma primitiva, 'pura' o abstracta construcción en el espacio, sin utilidad práctica, lo que diferencia a estas obras de las de ingeniería y nos obliga a situarlas en el campo del 'arte puro'."

Algo había cambiado, de forma radical e irreversible, en el universo del arte, y en ese cambio desempeña un papel fundamental la nueva concepción emergente del espacio plástico. Cuando Kandinsky habla de **pura o abstracta construcción en el espacio**, está fijando con precisión el nuevo horizonte de las artes plásticas, definitivamente emancipadas de la mera reproducción ilusionista de un "fragmento" espacial. El arte de nuestro tiempo había entrado en un territorio completamente distinto, el de la **construcción dinámica, temporal, de un espacio plenamente autónomo** respecto a cualquier referencia previa. En lugar de reproducción, construcción. Eso es lo que programáticamente, y con otros términos, había expresado también Paul Klee (1920, 2) en la primera frase de su "Confesión creadora": "El arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible."

Todo lo demás iría fluyendo siguiendo su propio ritmo. Con Brancusi, la escultura iniciaría un proceso de emancipación del pedestal y de expansión formal, escenográfica, que llega hasta nuestros días. Y, por lo menos a partir de El Lissitzky, con sus

contrucciones "Proun" (acrónimo de "Proyecto para la afirmación de lo nuevo") de comienzos de los años veinte, la propuesta plástica se presenta como articulación global de un conjunto de elementos diversos.

El concepto de "instalación" plástica deriva de ahí, de ese núcleo constructivista que emancipa de forma definitiva el trabajo artístico de cualquier sumisión representativa, orientándolo hacia la producción de un espacio. Que puede integrar los soportes y procedimientos plásticos tradicionales: dibujo, pintura, escultura..., pero también los "nuevos" medios, de la fotografía y el cine al vídeo o los soportes digitales. Y, lo que es más importante, también los medios y soportes "no plásticos" (?) según la mentalidad clasicista: el lenguaje, el sonido, la gestualidad, la escenografía...

El arte se abre a un proceso de generación de universos autónomos, con su tiempo y espacio propios, integrados, en ruptura con la experiencia cotidianas, o con los usos prácticos de la tecnología. **Mundos aparte**. En ellos parecería sonar un eco de lo que, como ya antes recordé, Hermann Minkowski formuló en el terreno teórico de la física: "Espacio y Tiempo han de perderse en las sombras y sólo existirá un mundo en sí mismo."

Referencias

- Jeremy Gray (1992): **Ideas de espacio**. Tr. cast. de F. Romero, rev. Por J. Ferreirós; Mondadori, Madrid.
- Vasily Kandinsky (1926): **Punto y línea sobre el plano**. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Tr. cast. de R. Echavarren; Barral, Barcelona, 1971.
- Paul Klee (1920): "Confesión creadora". Tr. cast. [existen muchas otras versiones] en el Catálogo **Klee**. Óleos, acuarelas y dibujos; Fundación Juan Marcha, Madrid, 1981, pp. 2-7.
- Gotthold Ephraim Lessing (1766): **Laocoonte**. Introd. y trad. cast. de Eustaquio Barjau; Tecnos, Madrid (Col. "Metrópolis"), 1990.
- R. D. Martiensen (1956): **La idea del espacio en la arquitectura griega**. Tr. cast. de E. Loedel; Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
- Isaac Newton (1687): **Principios matemáticos de la filosofía natural**. Estudio preliminar, tr. cast. y notas de Antonio Escohotado; Tecnos, Madrid, 1987.
- E. Panofsky (1927): **La perspectiva como forma simbólica**. Tr. cast. de V. Careaga; Tusquets, Barcelona, 1973.
- Jean-Pierre Vernant (1973): **Mito y pensamiento en la Grecia antigua**; Ariel, Barcelona. Tr. cast. de J. D. López Bonillo de la versión corregida de **Mythe et pensée chez les Grecs**; F. Maspero, París, 1965.