



Departamento de Artes Visuales

**El vacío como estructura y elemento
configurador.**

Tesista: Guillermo Galiano

Tesis dirigida por: Lic. Alejandro Elia

Buenos Aires 2022

“Moldeamos arcilla para hacer un jarro, pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad del jarro. Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa, pero son estos espacios vacíos los que dan utilidad a la casa. Por lo tanto, igual que nos aprovechamos de lo que es, deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es”.

Lao Tse

Agradecimientos:

Quiero agradecer a mi director de tesis Alejandro Elia por su eterna paciencia y a los amigos que siempre están.

Hasta mediados del año 1900, la tradición artística ha considerado que las obras escultóricas son un núcleo cerrado y oculto en una forma determinando un espacio. Pero con el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, los diversos movimientos que la conforman, intentan alejarse de este supuesto rompiendo con la idea tradicional de la escultura, liberándola de las jerarquías establecidas aceptadas hasta entonces. Esto supone el cuerpo humano como tema principal, la naturaleza como inspiración y la búsqueda de la masa y el volumen a través de la talla en piedra o madera.

Los artistas de estas vanguardias comienzan a adoptar la abstracción en sus composiciones y a valorar la relación entre el espacio y el objeto tridimensional. Esta manera de considerar el espacio se presenta muy distinta a la que predominaba anteriormente y, en este contexto, el vacío comenzó a ser utilizado en la creación escultórica. Por ello, esta existencia inmaterial es considerada como un elemento más de la escultura.

Para los antiguos escultores, el vacío fue considerado como un espacio negativo producido espontáneamente al crear la obra tridimensional, hecho que aparece frecuentemente en las obras escultóricas tanto occidentales como orientales. Sin embargo, el hecho de considerar el vacío como un tema real a la hora de plantear el acto escultórico, germinará a partir del principio del Siglo XX.

Con el fin de entender un poco más esta disciplina artística he destinado el objetivo de esta tesis a desarrollar un análisis del concepto del vacío y la importancia de sus aportaciones, generando un cambio estético y conceptual a partir de la irrupción de la modernidad, desde los primeros huecos hasta la contemporánea idea del vacío y la problemática que ha ido redefiniendo los aspectos más puramente formales de las posibilidades de desmaterialización física en la escultura contemporánea.

Analizaré diferentes referentes de la escultura que tienen una cierta relación con el cuerpo de obra que estuve realizando en los últimos años, siendo el vacío el común denominador entre todos ellos.

“Desbloquear la escultura en cuanto forma cerrada se convirtió en una de las grandes preocupaciones de estos artistas, presentando una nueva realidad otorgándole tanta importancia al vacío como a la masa misma. Cuanto más amplio el espacio vacío, mayor el contraste de los elementos positivos situados en relación con él.”

<http://elgranotro.com/la-escultura-del-vacio-una-doble-inscripcion-de-la-fa-ita/>

Tradicionalmente entendemos a la escultura como el arte de tallar, esculpir o modelar con arcilla, madera, piedra u otro material, mediante volúmenes y formas, para poder expresar lo que el ingenio del ser humano puede concebir. Por lo tanto es la rama del arte que se ocupa de la creación artística en tres dimensiones y sus orígenes empiezan en el periodo Paleolítico donde se utilizaban toscos utensilios de piedra para labrar las primeras formas humanas en piedra. Esta técnica marcada por la idea de la talla o el esculpido, es decir, quitando materia, se instaló en la civilización egipcia hasta arraigarse en las costumbres de los antiguos escultores italianos y hoy llega hasta nosotros a través de los viejos tratados del renacimiento como el de León Batista Alberti (De statua 1464), los comentarios de Ghiberti o los sonetos de Miguel Ángel, entre otros.

“La escultura es un arte que, quitando lo superfluo de la materia sometida, le otorga la forma que previamente ha concebido la mente del artista” (**Giorgio Vasari, 1550**).

Por lo tanto, para los grandes maestros del renacimiento italiano, el trabajo del escultor consistía en extraer la forma que intuía encerrada en la piedra, liberándola de todas las partes excedentes, concibiendo la forma como si ésta se hallara contenida ya en el bloque de mármol en el que trabajaba; su tarea como escultor no era, sino la de quitarle al bloque lo que le sobraba, es decir, suprimir de él lo necesario hasta que aparecieran esas figuras contenidas en su interior.

Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue hasta hoy (Giorgio Vasari, 1550).

En este concepto escultórico, el modelado servía como medio para realizar bocetos previos a la elaboración definitiva de una obra. El porqué radica en que para el momento de creación, el artista puede indistintamente añadir o quitar masa, hasta llegar al ideal imaginado. Sin embargo, y por lo que concierne a este procedimiento, el modelado puede llegar a ser definitivo como obra cuando se endurece la materia con la que se trabaja por medio de técnicas como es la terracota, la fundición o el vaciado. Entendiendo así, el hecho de que la escultura es el arte de tallar, esculpir o modelar.



El Moisés, 1515, Miguel Angel Buonarrotti, Basilica de San Pietro, Roma.

Hasta el Renacimiento, en Occidente se pensaba que la escultura era únicamente una parte de la arquitectura o de la pintura. Los escultores creaban las obras según las necesidades de la iglesia o cualquier otro espacio

<https://www.turismoroma.it/es/places/san-pietro-vincol> 6/09/22

arquitectónico, por lo que se deduce que no utilizaban directamente el carácter de la escultura para enfrentarse a cuestiones diversas como el espacio, la estructura, el material, etc. Para ellos, estas cuestiones carecían de importancia. La invención de la perspectiva otorgó a los pintores un método para armonizar el mundo real y el mundo imaginario, sin embargo podríamos decir que no concede a los escultores otra elección que la de reflejar el objeto real.

La estructura social se transformó gradualmente como consecuencia de la revolución industrial. Tanto la escultura, como la pintura, comenzaron a asumir un nuevo papel. La obra escultórica, en este sentido, ya no sería más un accesorio dependiente de la arquitectura o de la pintura.

Evidentemente, para los escultores antiguos, el vacío fue considerado como un espacio negativo producido espontáneamente al crear la obra tridimensional, hecho que aparece frecuentemente en las obras escultóricas tanto occidentales como orientales. Sin embargo, como hemos mencionado, el hecho de considerar el vacío como un tema real a la hora de plantear el acto escultórico, se desarrollará a partir del principio del Siglo XX

Hasta la segunda mitad del siglo XX, la forma y la definición de la escultura fue transformada por los artistas, mientras que los nuevos materiales y técnicas fomentaron la posibilidad de que la obra escultórica se presentará en diversos formatos.

RODIN, EL PADRE DE LA ESCULTURA MODERNA.

Ciertamente fue Rodin, quien a pesar de trabajar como un escultor tradicional, sujeto aún a un ideal de belleza heredado por el cinquecento italiano, fue quien sacó a la escultura del estancamiento en el que se encontraba. Durante el siglo XIX la escultura se había quedado en la recreación de un ideal clásico muy retrasado con respecto a los nuevos tiempos donde irrumpió lo moderno a través de la pintura. Sin embargo y a pesar que Rodin asume directamente la influencia del pasado supo liberarse del academicismo para aprender reglas diametralmente opuestas que le permitieron crear obras tan originales. Rodin nos mostró una nueva forma de crear y hasta nuestros días seguimos los pasos de un artista cuya concepción de la escultura era verla como masa plástica que recibe la vida desde el interior y que irradia hacia el exterior.

“Concibe la forma en profundidad. Indica claramente los planos dominantes. Imagina las formas como dirigidas hacia ti; toda vida surge de un centro, y se expande de dentro afuera”.
“Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir sólo en la superficie), parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la vida propia” (Wittkower, 1991).



Soy bella, 1882, Museo Rodin, París.

El poeta y crítico de arte Camile Mauclair, publicaba en 1905 sobre el planteamiento de la obra de Rodin que **“el estudio del movimiento le ha llevado a conceder inesperados valores a la definición general de los contornos y a realizar obras que pueden contemplarse desde todos los lados y que ofrecen en todo momento un aspecto fresco y equilibrado que explica además el resto de los aspectos”** (Mauclair, 1905).

Rodin concebía el estudio del movimiento, del espacio y de la luz, como el elemento en el cual se revelaba la forma. La verdad interior del crecimiento y de la forma que ayudaba a revelar a la vista lo que al tacto le es prioritario: la sensación. Y, Rodin, se dio cuenta de que esta ilusión no podía darse si no era mediante la representación del movimiento, que definió como: transición de una actitud a otra, y eso no se podía hacer de manera realista en una escultura, que es un objeto estático. La alternativa era sugerir posiciones sucesivas. Rodin es un artista que rechaza el estatismo clásico por lo que su escultura va evolucionando de madera natural a partir de su primera obra importante, la Edad de Bronce, cuyo realismo indujo a pensar que se trataba de un vaciado del natural. Los valores plásticos de forma en movimiento y creador del espacio, hacen de la obra de Rodin uno de los puntos de partida de la escultura moderna. Pero la modernidad de Rodin no radica en su realismo visual, sino en los medios técnicos que utilizó, en sus herramientas y en una total inquietud por las virtudes propias de la escultura como son el volumen y la masa, el juego de los huecos y los relieves y la articulación rítmica de planos y contornos, que daba como resultado final la unidad. Por ello, la mayoría de los escultores posteriores, desde Arp a Henry Moore, reconocieron en Rodin al artista que supo recuperar para la escultura un sentido propio de valores artísticos.

Las obras de Rodin adquieren, por lo tanto, una gran trascendencia cuando su modo de trabajar con el espacio y el movimiento, establece un nuevo orden para la escultura del momento. **“Rodin hacía sucesivos apuntes de todas las caras de sus obras, a cuyo alrededor daba continuamente vueltas con el fin de obtener una serie de vistas conectadas en círculo... su deseo era que una estatua se levantara totalmente libre y aguantara la contemplación desde cualquier punto; debía además guardar una relación con la luz y con la atmósfera que la rodeaba.** (Mauclair, 1905).

- Mauclair, C. (1905): Auguste Rodin. The man, his ideas, his Works. London, Duckwork, p. 252.

A partir de ahora lo no existente comienza a cobrar más valor que lo que se ve que es donde se ve la potencia inventiva de una obra de arte. El vacío es la forma que configura la imagen por completo.



Balzac, 1898, Museo Rodin, París.

<https://educacion.ufm.edu/auguste-rodin-monumento-a-balzac-bronce-modelo-1898-fundicion-1935/> 06/09/22

En su monumento a Balzac, realizada por encargo de la Sociedad de Gente de Letras de París, muestra la figura del escritor embutida en una gruesa bata cuyas mangas están vacías, en una postura que por fuera parece frágil e inestable. No sólo su visceralidad causó el rechazo de los críticos, también la plástica de la estatua, con su figura desdibujada, de contornos difusos, al igual que los cuadros de los impresionistas. La bata está llevada al límite de su estilización, despojada de todo lo accesorio y una síntesis total. Expresando un lenguaje formal totalmente nuevo al renunciar a la imitación servil de la realidad simplificando las formas, trabajando la vestimenta de manera que finalmente quedaba hueca en busca del cuerpo que se acoplara a ella y eliminando el pedestal, lo que evidencia **“el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba a la escultura tradicional”** (Maderuelo, 1994). De este modo se manifiesta la intención de un artista por evocar la esencia de una personalidad y no fijar el aspecto externo como se había estado haciendo hasta entonces.

LA ESTÉTICA DEL VACÍO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

EL VACÍO ESCULTÓRICO

El vacío aparte de las consideraciones físicas y psicológicas, ha sido estudiado en el arte como elemento compositivo desde el espacio y el tiempo. En las artes espaciales, fue desarrollándose a partir del S.XX con movimientos de vanguardia como el suprematismo y el constructivismo.

Fueron los artistas de las vanguardias que siguiendo el camino marcado por Rodin, los que consiguieron hacer que la escultura fuera algo más que solo un servil objeto tridimensional sujeto a la representación. A partir de entonces la técnica escultórica ha abierto el campo de su lenguaje incorporando nuevos medios como la resina y nuevas técnicas como los ensambles, que transformaron la concepción y las formas heredadas para incluir los ready-mades, las instalaciones y hasta los propios elementos de la naturaleza en ella.

Uno de los aportes más importantes de la época moderna, fue la incorporación del hueco. Hasta entonces la forma escultórica se había desarrollado de un modo compacto, pero el hecho de crear huecos produjo un cambio mental y estético.

El vacío es uno de los elementos del espacio y, como tal, es una parte indispensable de la escultura. Sin embargo, este punto de vista es pocas veces considerado de manera consciente por los escultores anteriores al Siglo XX. Pero para los escultores modernos y contemporáneos, el vacío no sólo es un elemento del espacio, sino que también puede ser un elemento psicológico o filosófico, así como, un espacio poético. Gracias a las sensaciones que provoca en los espectadores, los escultores modernos consideran el vacío como tema y disparador de sus creaciones, cuyo resultado serán los múltiples aspectos de la escultura moderna. La escultura del siglo XX, emprendió un nuevo recorrido que nos dirigió, partiendo desde la disposición del volumen hasta el espacio, del espacio al hueco y de este al vacío, y en este corto período de cambio de

siglo, **“el concepto de escultura fue reelaborado y analizado en más profundidad de lo que lo había sido en todo el milenio pasado”**.

También desde el punto de vista técnico, la aparición del espacio interno en la escultura provoca el desplazamiento de elementos como la estructura interna. Ésta durante siglos había permanecido en el interior tosco de las obras, un interior oculto cuya apariencia era de menor importancia. Sin embargo, ahora en la obra escultórica se crea una correspondencia entre espacio externo, envolvente y el espacio interno, envuelto. Dicha estructura ahora queda desplazada hacia el exterior. Los artistas empiezan a darle mucha más importancia a la apariencia de dicho elemento interno, de tal modo que éste termina convirtiéndose en la obra en sí.

“El objetivo ya no está en la ocupación de un espacio, sino en la vaciedad de ese espacio. El hecho de quitar materia se ha convertido en una forma de ocupación del espacio, —es la inmediatez del acto de desocupar un espacio el que lo crea. Es la búsqueda del origen de las cosas y del ser”
(Mohamed Fariji)

El vacío, del latín vacīvus, está definido por la real academia como:

- 1. adj. Falto de contenido físico o mental.**
- 2. adj. Dicho de un sitio: Que está con menos gente de la que puede concurrir a él.**
- 3. adj. Hueco, o falto de la solidez correspondiente.**
- 4. m. Concavidad o hueco de algunas cosas.**
- 5. m. Cavidad entre las costillas falsas y los huecos de las caderas.**
- 6. m. Abismo, precipicio o altura considerable.**

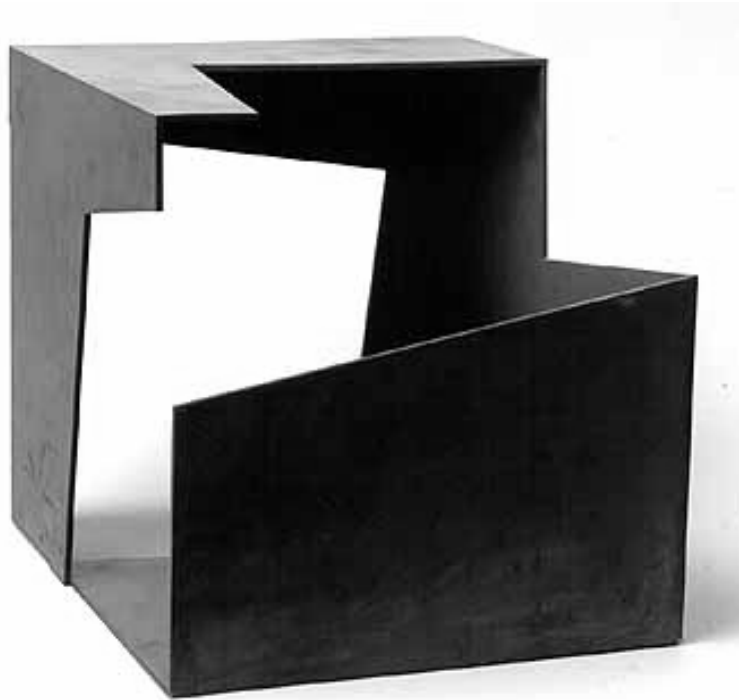
JORGE OTEIZA, EL ESCULTOR DEL VACÍO.

Cuando el vacío toma protagonismo en la escultura, esta se hace arquitectónica. Muy similar fue el camino tomado por el movimiento de la arquitectura moderna buscando espacios interiores que definen la esencia misma del edificio.

La escultura desconoce entre sus funciones el concepto de habitabilidad pero es un lenguaje muy adecuado para investigar ideas sobre el lenguaje constructivo quien tiene entre sus principales referentes a Jorge Oteiza, considerado uno de los escultores que más lejos ha llegado en el estudio del vacío escultórico. Su formación vanguardista se debe mucho a movimientos experimentales como el cubismo y el constructivismo ruso, sobre todo a partir de la década del cincuenta donde su trayectoria formal evoluciona en conexión directa con las posibilidades geométricas del plano de Malevich. Una de sus pinturas más icónicas “ Cuadrado blanco sobre cuadrado blanco” del artista ruso, es la expresión del vacío en el ámbito de la pintura. En esta pieza, por un proceso de depuración, se han eliminado prácticamente todas las cualidades de la pintura y el color.

A diferencia del vanguardismo racional y minimalista de producción ingenieril, su obra tiene también un componente antropológico. De hecho, en esta mezcla particular entre la abstracción formal y la tradición artesanal primitiva estaría el origen del vanguardismo rural de la escultura vasca, en la que Chillida es otro de los grandes representantes. Este amor incondicional de Oteiza por el vacío, donde el elemento ausente acaba centrando todo el protagonismo nos remite al útero materno – primer agujero protector del hombre- del cual tanta inspiración extrajo del escultor Henry Moore. Esta divinización del hueco como ámbito espiritual sagrado también nos recuerda a la actitud esencial de los primeros escultores- constructores. Según Oteiza, el Cromlech, vendría a demarcar para los megalíticos un lugar sagrado, aislado del mundo y sus amenazas de naturaleza inhóspita, donde invocar la ayuda de los dioses. El cromlech vasco

en los que Oteiza veía el origen de su identidad y del alma vasca, son el reflejo de la evolución experimentada por el hombre vasco prehistórico, del Paleolítico al Neolítico.



Caja Vacía, 1958, Museo Reina Sofía.

“Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio” (Oteiza, 2007)

Oteiza consideraba un error el considerar al crómlech como un recinto funerario, ya que los restos humanos hallados ocasionalmente en ellos no son más que otra prueba de la profunda reverencia y adoración que se les profesaba a estas estructuras metafísicas. ¿O acaso no hay criptas en las iglesias, en las catedrales, en los templos de las religiones posteriores? Esa es la respuesta a un desliz antropológico tal: No hay enterramientos en estos cromlechs, su verdadero contenido es el vacío interior. Servirían para fogatas de carácter muy diverso pero particularmente religioso y político. **“Pero aquí ya el fuego con su viejo sentido físico y ocupacional, exterior, se habría ampliado metafísicamente con la idea de luz y de iluminación interior, espiritual”**

Según Oteiza, el motivo de este vacío era crear un microespacio cósmico aislado de la naturaleza. Igualmente él hacía referencia al templo griego que como es sabido encerraba un espacio vacío. Los rituales religiosos se desarrollaban en el exterior ya que casi nadie podía entrar en el corazón del templo. Era un vacío sobre el cual se articulaba un conjunto arquitectónico y escultórico, pero claro decir vacío es insuficiente, el Cromlech o el templo griego son expresiones de lo sagrado, son una manifestación trascendente. Organizan un espacio porque están dotados de un valor espiritual.

En las percepciones del hombre prehistórico, el sentido del vacío ejercía una supremacía absoluta y alcanzó su excelencia más profunda con la construcción de los monumentos megalíticos donde, la noción de lo vacío se forma gracias a su valoración por el cosmos y lo mágico. Por ello los hombres primitivos tuvieron una concepción espacial que manifestaron en todas sus construcciones, ya sea por medio de las distancias entre piedras o por los vacíos que forman, lo cierto es que son los primeros huecos de la historia. Agujeros que nutrieron a artistas como Oteiza, H. Moore, Barbara Hepworth o los artistas del Land art, que han representado y representan obras de arte cuya principal herramienta es el vacío.

El hecho de quitar materia se ha convertido en una forma de ocupación del espacio, **“es la inmediatez del acto de desocupar un espacio el que lo crea. Es la búsqueda del origen de las cosas y del ser”** (Fariji, 2002)



Cromlech de Avala.

Fariji, M. (2002): La desmaterialización. Una mirada a la profundidad. Proyecto personal del artista Mohamed Fariji. <http://www.diversart.com/mohamed-fariji-desmaterializacio-1.htm>.

<https://www.labrujulaverde.com/2017/02/los-cromlechs-pirenaicos-mas-de-1-40-0-circulos-megaliticos-entre-andorra-y-el-golfo-de-vizcaya> 06/09/22

Henry Moore: El hueco como herramienta de trabajo.

Entre los artistas que contribuyeron a configurar la evolución de la escultura moderna, Moore tuvo el privilegio de ser uno de los mayores representantes de este lenguaje plástico. Podríamos decir que su obra es un prolongado proceso de experimentación de los principios constitutivos de la escultura, cuyas raíces llegan hasta los principios orgánicos que rigen la naturaleza. Desde esta perspectiva se puede comprender su ardua búsqueda en la materia, a las posibilidades plásticas encerradas - como vida latente- en lo íntimo de los distintos materiales.

Moore, no buscaba construir en base a lo racional como muchos de sus colegas contemporáneos, sino, emulando las fuerzas naturales, adoptando las formas que le proporcionaban las fuerzas erosivas de la propia naturaleza. El propio escultor afirma: **“he descubierto leyes formales y rítmicas al estudiar formas naturales como guijarros, rocas, huesos, árboles y plantasll (Moore citado en Schneckenburger, 2005). “Moore parece repetir el gesto creador, pero con la sabiduría del artesano que sabe comprender el oculto lenguaje de la piedra, la madera y el mármol.”**

Moore vivió una infancia urbana en la ciudad minera de Castleford en Yorkshire. Al terminar el colegio se convirtió en maestro; pero por poco tiempo ya que la guerra interrumpió su carrera en 1917. No obstante, mantuvo un fuerte compromiso por la enseñanza, como lo demuestra su larga trayectoria en el Royal College of Art y en la Chelsea School of Art. El servicio de guerra de Moore fue breve pero lleno de incidentes. Enviado a Francia en el verano de 1917, su batallón fue enviado al bosque de Bourbon para defender una posición recientemente ganada. Tras tres días de combate su batallón tuvo un número de bajas considerables y Moore sufrió un envenenamiento por gas, por el cual tuvo que ser repatriado a Gran Bretaña. No había escapatoria de la guerra y sus consecuencias. Hasta bien entrados los años treinta, seguían descubriéndose placas conmemorativas de guerra,

artículos sobre la guerra en los periódicos y publicándose numerosos libros sobre ese tema tanto de ficción como de no ficción. Lo conmemorativo se convirtió en una gran industria. La atracción de Moore por el arte precolombino se podría analizar bajo esta perspectiva. Ese interés alcanzó su punto culminante de 1927 a 1930. La colección de antiguas esculturas Mayas del epigrafista Alfred Maudslay, trasladada en 1923 del Victoria and Albert Museum al British Museum, se exponía en primera línea en la sala Maudslay. Uno de los profesores de Moore, Leon Underwood, era un apasionado del arte primitivo y viajó a México en 1928 a la vez que D.H Lawrence, uno de los autores favoritos de Moore, en esta época, escribió mucho sobre Centroamérica. Pero Moore no se sintió atraído de ello solo por su primitivismo, sino porque también coincide con sus intereses formales: **“La escultura que más me conmueve es de pura sangre, se vale por sí sola y tiene tres dimensiones... no resulta perfectamente simétrica, es estática, fuerte, vital y desprende parte de la energía y el poder de las grandes montañas”**.

Gran parte de las obras que atraían a Moore expresaban poca emoción. Una asumida fuente de inspiración para sus mujeres reclinadas fue la figura del Chacmol, que a pesar de ser el dios de la lluvia ligado al sacrificio y a la guerra, la escultura aparece totalmente inexpresiva. Pero parte de la atracción reside en la violencia que rodea a la cultura azteca, junto con su manera de disfrazar la brutalidad mediante la impavidez. Gran parte de las esculturas de Moore, ya sean mujeres reclinadas, madres e hijos o máscaras, no revelan ninguna emoción. Sus rostros se hunden en la asimetría y el vacío como si fueran víctimas tras la guerra. Quienes sintieron el horror de la guerra en su carne y vieron borradas sus emociones.

La neurosis de guerra estaba muy de actualidad en los años veinte. Definido como concepto en 1915 por el psicólogo Charles Myers, fue un tema muy controvertido y debatido en la Comisión de investigación de la oficina de Guerra sobre la neurosis de guerra. Los militares consideraban a las víctimas cobardes afeminados. Al asociarse a la pasividad con lo femenino se deducía que la neurosis de guerra no era un comportamiento masculino. Estas ideas arrojan luz a las mujeres inexpresivas y en pasivas poses reclinadas de H. Moore. Además las máscaras, quizás no se basen solo en el estudio de la

cultura Azteca, sino también en cierta familiaridad con las máscaras empleadas para cubrir heridas faciales.



Chac mool, Templo de los Guerreros, Chiichen Itza, Península de Yucatán, México.

<https://mxcity.mx/2022/02/chacmool-una-enigmatica-escultura-prehispanica-que-quiza-nunca-sera-descifrada/> 13/10/22

El paisaje tuvo un profundo impacto en las figuras reclinadas más importantes de Moore a finales de los años treinta. Las onduladas colinas de la campiña de Kent parecieran reencarnarse en sus esculturas como en Figura yacente (1938). Sus suaves ondulaciones distan mucho de las toscas figuras reclinadas anteriores al 1930. Aunque Barbara Hepworth precedió a Moore en la perforación de su escultura en 1929, Moore afirmó que a él le inspiraron fuentes de la naturaleza, agujeros creados por la acción del agua y el hielo en los sílex que recogía. Fuera cual fuera su inspiración, al perforar la superficie quiso subrayar el volumen y carácter tridimensional.

Moore mutilaba la materia, despojando la figura de sus vísceras. Para un hombre con los pulmones afectados para siempre por el gas mostaza, resulta significativa la eliminación de la caja torácica de cada figura reclinada. Como

comentó Davis Silvestre acerca de una figura reclinada concreta 1946: **“Cuando me pongo a tallar el pecho, siento que me hundo en el mio”**. Aunque pueda parecer una simple descripción del esfuerzo realizado durante el acto de creación, expresa talvez, una identificación con la escultura misma.

“Una piedra puede tener un agujero que la atraviese sin que por ello se vea debilitada, siempre que el tamaño y la forma hayan sido estudiados previamente. De acuerdo con el principio del arco la piedra puede conservar toda su fuerza.”



Figura yacente, 1938, Tate Britain, Londres.

La referencia orgánica de las obras a menudo derivaba del uso de objetos encontrados, sobre todo huesos. Hay una sensación como si algo se agitara bajo la piel, producto de fuerzas interiores que empujan desde dentro.

Henry Moore, “The sculptor speaks”, Listener, 1937, vol XVIII, n° 449.

<http://2fundamentosartanagalvan.blogspot.com/2018/02/figura-reclinada-de-henry-moo-re.html> 06/09/22

Este era un motivo vinculado al surrealismo a través del biomorfismo y una preocupación clave del escultor alemán, Hans Arp, a quien Moore conocía y admiraba. Él pensaba que la escultura tenía que hacer sentir al observador que lo que estaba viendo contenía en sí mismo, su propia energía vital que empujaba hacia afuera, ya fuera una pieza tallada o modelada, debía dar siempre la impresión de haber crecido orgánicamente por la presión interior.



Ovalo con puntas (1968 - 1970). Bronce.

En Moore, la masa ya no es un elemento significativo, sino que ahora lo es el vacío que convierte los ritmos estáticos en ritmos vitales. Sus formas nos llevan a recorrer las esculturas que nos muestran un recorrido con momentos que van desde la delgadez del filo, hasta el volumen de una gran presencia física, lo que otorga a las obras una grandiosidad que configura su presencia física. Son

estos huecos los que nos revelan y nos conectan con la otra parte, con la que no se ve, creando un significado tan imponente como su contrario. **Trabajar con el vacío es un intento para comprender la forma y el contorno y este universo formal es lo que ha forjado un escultor empeñado desde el principio, en investigar obsesivamente sobre la fusión de la masa con el vacío, la monumentalidad, la forma, la luz, el paisaje y el cuerpo.**



Realmente, en la historia de la escultura moderna, numerosos artistas han empleado la técnica de perforar en la escultura antes de que lo hiciera Moore, como Alexander Archipenko. Archipenko será su precursor e innovador, logrando dotar de dinamismo al espacio vacío de la escultura que rodea al espacio lleno. Sin embargo, Henry Moore es, innegablemente, el escultor que utiliza un carácter del vacío más completo.

Ozzip Zadkine. Lotophage (1961- 1962). Museo de arte de Tel Aviv.

https://en.wikipedia.org/wiki/Ossip_Zadkine. 06/09/22

El vacío de las obras de Moore romperá el concepto tradicional de la escultura occidental, fundamentado en que la escultura era la esencia contenida por el espacio, dejando al espacio penetrar en la escultura para que, finalmente, el espacio del vacío se convierta en una parte de la esencia, uniéndose así la escultura con el espacio verdadero. Por la influencia de Moore, los escultores modernos comenzarán a cuestionar el espacio vacío en comparación con la masa que existe realmente, desde una actitud positiva y múltiple. El vacío se convertirá, pues, en un elemento de suma importancia para comprender el espacio escultórico, además de producir más posibilidades entre el espacio y la escultura.

El vacío científico y sus paralelismos con la escultura contemporánea

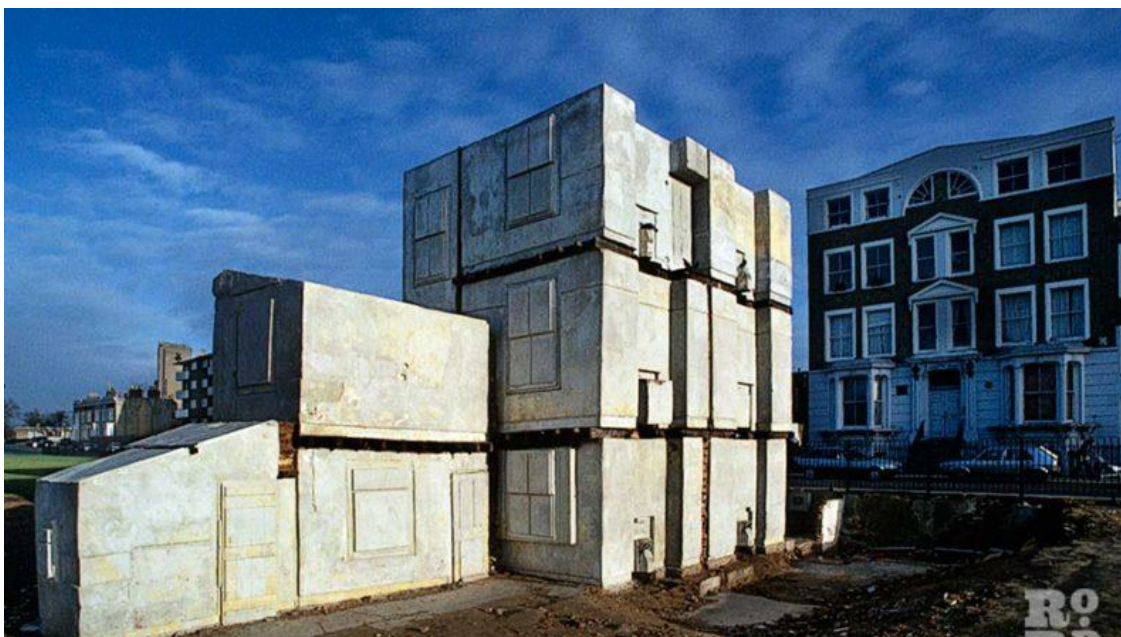
La problemática del vacío es un tema que también ha abordado el mundo de la ciencia, ya desde hace un siglo atrás pero no estaba apoyado por ninguna teoría fundamentada. Álvaro de Rújula, físico teórico del CERN (Organización Europea para la Investigación Nuclear) sostiene que quizás el segundo más sorprendente descubrimiento de la física es que el vacío, aparentemente, no es la nada, sino una substancia.

"El vacío es lo más parecido a la nada que podemos fabricar y atribuimos la interacción de masa de las partículas al vacío. Estamos bastantes convencidos de que es el vacío el que acelera la expansión del Universo, de manera que el concepto más sencillo es el que peor comprendemos y el que juega un papel más esencial tanto en la física de lo más pequeño como de lo más grande", explica.

A diferencia de la visión de la física clásica, la física moderna (cuyos pilares son la teoría de la relatividad general y la teoría cuántica), nos plantea un universo que ha de ser entendido como una totalidad en constante cambio donde todos sus elementos y fenómenos están relacionados. Para entenderlo mejor, diríamos que el vacío tiene una entidad por sí mismo pero no está lo suficientemente vacío, sino permeado por una esencia continua, llamada campo y que se le puede hacer vibrar, como a la gelatina, para encontrar unas partículas que serían, si existiesen, el origen de la masa.

"Saquemos los muebles de la habitación, apaguemos las luces y vayámonos. Sellemos el recinto, enfriemos las paredes al cero absoluto y extraigamos hasta la última molécula de aire, de modo que dentro no quede nada. ¿Nada? No, estrictamente hablando lo que hemos preparado es un volumen lleno de vacío, y digo lleno con propiedad" (Rújula, 2008).

Esta habitación de la que nos habla Rújula es en relación con la escultura, ese vacío que no lo está, es el resultado de una desocupación espacial, que los mismos científicos definen como sustancia activa. En este sentido la producción del vacío en la escultura moderna es un proceso, es la presencia de una ausencia formal, por lo que se crea vacío a la vez que se desocupa un espacio.



Rachel Whiteread, House, 1993, Grove Road, Londres.

<https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/design/rachel-whiteread-national-gallery-of-art-review.html> 13/10/22

Lo que unos artistas vacían, otros lo llenan partiendo del mismo concepto, concibiendo la misma idea de nada ya que tanto el espacio vacío como el lleno, se configuran el uno al otro indistintamente. En este sentido, todas las vías de expresión se entremezclan, igual que el espacio vacío implica el lleno y viceversa. Así como el vacío es el culpable de configurar el espacio, una forma llena, también puede ser a su vez un espacio de infinidad de formas distintas,

tal como lo entiende la artista Rachel Whiteread , la configuradora de la nada como todo.

En su obra House, podemos ver como ella toma el tema del espacio y el vacío, a través del volumen, elaborando vaciados de casas y distintos objetos cotidianos, creando un volumen inverso, es decir, el volumen es el vacío del objeto representado. El espacio vacío de una casa es lo que ella transforma en volumen, por lo que realiza un cambio de rol en lo convencional de una representación de una casa o un objeto dejando todos sus límites y recovecos dando la forma precisa del volumen del vacío que ocupa el espacio.

El crítico de arte Le Deng comentó acerca de esta obra: **“esta obra muestra la forma del espacio interior de la casa, como si fuera una ilusión del edificio, presentando una sensación triste y perdida que se parece a un lugar donde viven fantasmas, como un sarcófago o una tumba”**.

Rachel elabora moldes de objetos y tras el procedimiento del vaciado, quedan plasmados todos los detalles de su forma dejando ver en ellos el paso del tiempo que está contenido en sus límites. Con esto genera una reflexión a partir del espacio que ocupa un objeto cotidiano y aunque en su obra no esté representado el hombre, lo hace por medio de la historia que se puede apreciar en cada marca y pliegue de los espacios que han sido utilizados.

El trabajo de Whiteread, tan sutil y conceptual al mismo tiempo, tan reflexivo y melancólico, concede una gran importancia a los materiales, especialmente al yeso, pero también a la madera, el bronce, la resina, el hierro y el hormigón.

Con este vaciado, Rachel nos muestra la ausencia de la casa por medio de la presencia del volumen que ocupa, haciendo una metáfora visual de una casa ausente que refleja la pérdida de ella misma. Con lo que el hombre deja atrás, creando una forma que refleja un fósil, una estructura que deja ver el desgaste y el paso del tiempo.

El estado del arte contemporáneo mundial: La escultura abierta. Editorial el arte de Hunan, Hunan, 2002, p.89.



Domestic (2002) National gallery of Art.

<https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/design/rachel-whiteread-national-gallery-of-art-review.html> 13/09/22

“Aunque esulte una paradoja, en realidad de lo que se trata es de vaciar un espacio y llenarlo de vacío” (Fariji, 2002).

El concepto del vacío en oriente está regido por un punto de vista muy diferente al que predomina en occidente. En Asia este conocimiento es más amplio y profundo, teniendo en cuenta que el significado del vacío no es solo relativo al espacio en sí mismo, sino que posee un significado más ligado a la filosofía y a la religión. Pero la física moderna es la corriente de pensamiento que coincide

con la sensibilidad filosófica del pensamiento oriental. Hinduismo, budismo y taoísmo tienen en común el planteamiento de una unidad básica del universo, donde su finalidad es la conciencia de la interrelación de todas las cosas.

“La utilidad de una jarra de agua consiste en el espacio vacío en que se puede poner el agua, no en la forma o en la materia de la jarra. El vacío es omnipotente, porque puede contenerlo todo. Sólo en el vacío es posible el movimiento. Quién pueda hacer de sí mismo un vacío en el que los demás puedan penetrar libremente, será el dueño de todas las situaciones; el todo puede siempre dominar la parte” (Lao Tsé)

En la estética Zen, el vacío es el punto de partida, el medio que busca despertar en el hombre su conciencia dormida mediante juegos poéticos. A partir del vacío, todo lo existente se convierte en absoluto. El Japón antiguo, con su enseñanza Zen y su filosofía del Taoísmo, descubrió que lo que había en un recipiente vacío era máspreciado que lo que había en uno lleno. Las obras más representativas del Zen reducen los elementos formales a la mínima expresión a favor de una imagen limpia y condensada en la que el vacío se convierte en una inmensa presencia. Mientras el artista occidental busca representar las presencias, el oriental intenta presentar las ausencias.

Tanto para el hinduismo, el budismo o el Zen, la experiencia de la soledad, el silencio y el vacío, son las bases para el conocimiento de la plenitud. Siguiendo este argumento el historiador, **Robert Rosenblum**, defiende el nacimiento de la modernidad partiendo del espíritu del vacío. A comienzos del romanticismo europeo, pintores como William Turner o C:D Friedrich realizaban cuadros donde el paisaje es como infinito, una continuidad absoluta, donde se funden agua luz, vapor, nubes y cielo, y sitúan al espectador en un espacio inmaterial, cuya totalidad no se puede identificar con formas reconocibles.

“Para sentirnos protegidos de la soledad del vacío infinito, identificamos el espacio que nos rodea como esa realidad puramente externa. “Esta conciencia se encuentra presente en nosotros y determina hasta las más insignificantes partículas que nos conforman”.



Sesshuo Toyo, 1495, Museo nacional de Tokio, Japón.

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg 06/09/22

TRABAJO/OBRAS

Mi obra escultórica indaga sobre el vacío y sus paralelismos con el pensamiento oriental donde forma y vacío son dos aspectos de una misma realidad que coexisten y cooperan mutuamente. El espacio es el que configura la forma penetrando en la escultura a través de huecos y perforaciones abriéndose en la masa compacta. De este modo, el aire comienza a penetrar en la solidez escultórica y emerge el espacio interior, rompiendo con el volumen cerrado de la escultura clásica.

Por lo tanto, el objetivo de la desmaterialización física de la escultura no consiste simplemente en un proceso de adelgazamiento de la forma, sino, en llenar un espacio de vacío, como una fuerza exterior que se entromete e interfiere en la sustancia material proyectándola hacia el exterior, creciendo orgánicamente.

Durante la cursada del último proyectual de escultura desarrolle esta primer serie denominada “Distribución del silencio”. Estas esculturas fueron elaboradas con la técnica de yeso directo. Como se puede apreciar, esta técnica se trabaja por adición de materia sobre una estructura, la cual en este caso fue modelada en alambre y metal desplegado. Luego se procedió a cubrir dicha estructura con gasas bañadas en yeso que una vez fragüado se lo trabajó con escofinas, rasquetas y lija.

En esta etapa inicial, se puede apreciar una fuerte influencia en la obra escultórica del artista británico H. Moore, sobre todo en el concepto que posee del hueco, ya que estas obras no fueron planteada simplemente en términos de volumen sólido ocupando un espacio, sino que se invierte ese principio, ya que a través del hueco, es el vacío el que penetrando el interior de la masa sólida configura la forma deseada.



Proceso.



Henry Moore, Mother and child: Egg Form, 1977.

<https://co.pinterest.com/pin/517421444684582022/> 06/09/22

Moore mediante la excavación de la masa cerrada genera formas cóncavas que introducirán el espacio circundante a la escultura, donde el adentro y el afuera fluyen continuamente entre sí, otorgándole la misma importancia al contenido y al contenedor.



Sin título, yeso directo, masilla epoxi, 2016. Serie Distribución del silencio.



Detalle.



Sin título, yeso directo y masilla epoxi. 2016. Serie Distribución del silencio.

En estas esculturas el hueco pareciera ser formado por una fuerza exterior, por lo que el espacio es penetrado desde la exterioridad convirtiéndose esta en una

figura etérea en cuyo interior fluye los espacios y por este motivo algunas veces pareciera que estos elementos quedan ocultos dentro de las piezas sean más importante que lo que el espectador termina contemplando.

Pero si bien, su estructura sólida se desvanece, por la incorporación del vacío, su fuerza tridimensional no se reduce, sino que adquiere mayor intensidad por su propia existencia, lo que nos habla de la idea de correspondencia entre lo vacío y lo macizo.

Si bien no es posible ponerle límites al vacío, ya que este es un elemento inmaterial, lo que sí podemos es darle forma a través del hueco. Cuando el aire atraviesa la masa compacta perforando la materia, en realidad lo que está haciendo es darle forma a su intangibilidad por medio de la escultura. De este modo convertimos los huecos en vacío como estructura, como forma y herramienta de trabajo del artista. Y así, el hueco es transformado en metáfora del vacío y por lo tanto en volumen.



Nimios, pasta de papel y modelado en masilla epoxi, 2019.



En esta obra llamada Nimios, perteneciente a una serie más reciente se puede apreciar que el vacío es la consecuencia obtenida de una rigurosa observación y análisis de patrones rítmicos y leyes formales que existen en la naturaleza. Ahora la obra es planteada como si fuera una arquitectura donde el material lo que hace es rodear el hueco, que es en realidad la verdadera esencia de la composición. La masa ya no es un elemento significativo, sino que

ahora lo es el vacío que convierten los ritmos estáticos en ritmos dinámicos y vitales.



Hongo *Rhodotus palmatus*

<https://www.argentinat.org/taxa/481482-Rhodotus-palmatus> 06/09/22



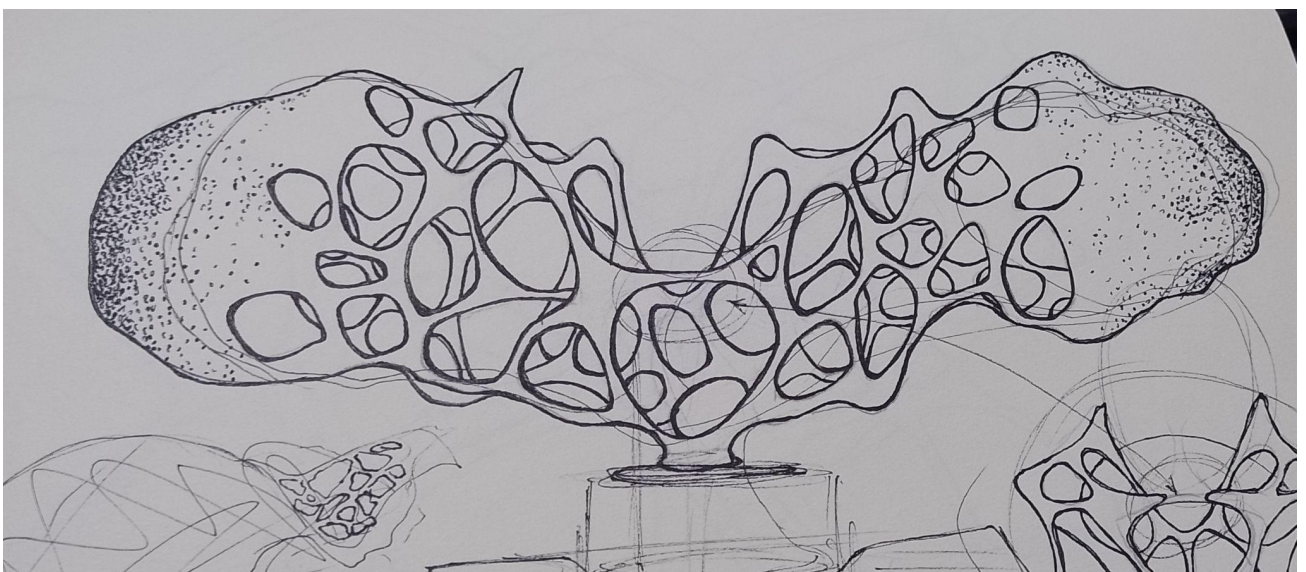
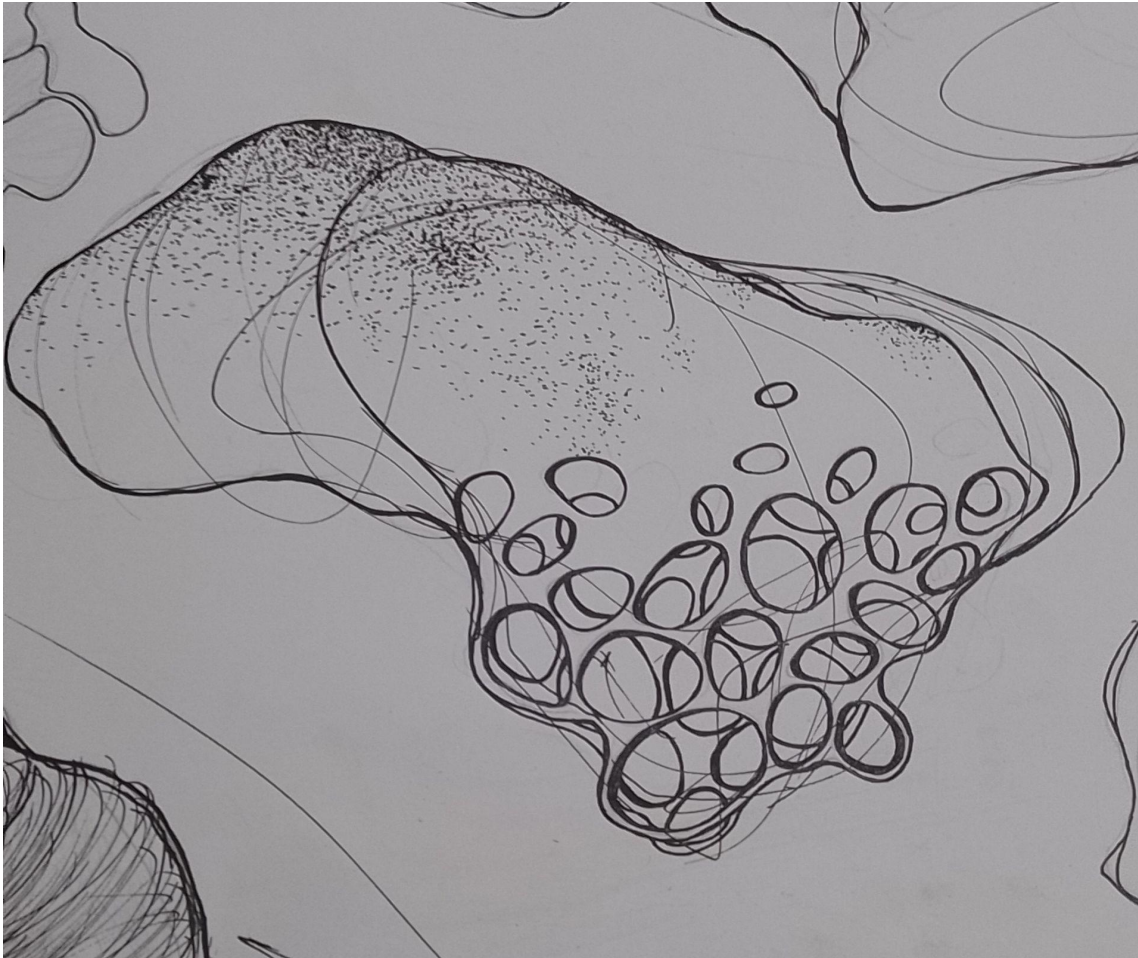
Nebula, pasta de papel y modelado en masilla epoxi, 2018.

Así como Moore, quizás uno de mis mayores referentes, artista que se destacó por cuestionar el espacio vacío en comparación con la masa, mi interés también se centra en la búsqueda de la forma al margen de ésta, ampliando sus límites, rompiendo la superficie para mostrarla perforada y abierta como si la obra creciera sobre sí misma.

“.. el espacio negativo es tan importante como el elemento positivo. No solo proporciona armonía y equilibrio, provee el aire para que respiren los elementos, sosiega si es que hay confusión o saturación, sino que en sus praxis abierta, toma un valor expresivo que la forma no puede contener en sí misma. La coloca en entredicho, se opone a ella, y solo entonces, paradójicamente, la reafirma.”

La escultura deja de ser algo pesado, sólido, macizo y aunque hayan perdido su cualidad de masa, nos muestran formas llenas de vacío y aire, que llenan los volúmenes de los cuerpos, imprimiéndolos un carácter totalmente espacial. En definitiva formas con interiores que nos invitan a pensar el paisaje interior de las obras.

Bocetos





Reflexión final.

A medida que se desarrollaban los distintos estilos artísticos en el siglo XX, la escultura pasó a constituir una historia propia e independiente. El vacío, por su parte, considerado como uno de los elementos del espacio, se independizará del volumen y será considerado como otro importante lenguaje dentro de la escultura. Podemos decir que, al contemplar el desarrollo de la escultura en el Siglo XX, contemplamos también el desarrollo del vacío en la escultura, ya que éste es considerado como un elemento espacial puro de la escultura que explica un conocimiento nuevo sobre el espacio de los escultores contemporáneos.

Como ya lo he mencionado anteriormente en esta tesis, la escultura es la forma artística que más valora el espacio. Sin embargo, los artistas antiguos apenas se centraban seriamente en abordar la existencia del vacío, aunque éste participará, desde el principio, en la creación de la humanidad. Hemos visto que para ellos, el vacío es el elemento necesario que conforma la obra tridimensional, pero no era un aspecto fundamental en sus creaciones. Sin embargo, a medida que evoluciona el concepto artístico, la esfera de la escultura se va convirtiendo en un lugar mucho más amplio, por lo que la obra escultórica ya no se limitará a la figura tridimensional.

El propio Henry Moore sostiene que tal vez ya no sea necesario encerrar la escultura. Limitarla a una sola unidad de forma. “Podemos comenzar ahora a abrirla, a relacionar y combinar varias formas de diversos tamaños, secciones y direcciones en un todo orgánico”. En definitiva, la escultura moderna amplía sus dominios al romper la superficie de los cuerpos mostrándolos perforados y abiertos, convirtiendo de esta manera la escultura contemporánea en pura esencia.

Por lo general pasamos por alto la existencia del vacío de una manera casi espontánea. Pero lo cierto es que nuestra vida se desarrolla en base a las

funciones del vacío, y son pocas las personas que se detienen a pensar en ello, a pesar de que la materia no puede existir sin la participación del otro. El vacío también es un símbolo cultural ya que el vacío se presenta en oriente y en occidente de manera similar, pero estos están condicionados por diferentes sistemas filosóficos y conocimientos estéticos. Sin embargo, al abordar el conocimiento sobre el vacío también podemos encontrar puntos de conexión entre ambos sistemas culturales. Podríamos afirmar entonces que la escultura contemporánea se ha mostrado múltiple y variada gracias a la participación del vacío en ella. El vacío existe espontáneamente en nuestra vida como el aire, sin que nos demos cuenta; por esto mismo, darse cuenta de la existencia de este, adquirir plena conciencia de él, sentirlo y utilizarlo, constituye un camino crucial, cuyo valor será innegable en el desarrollo futuro de la escultura contemporánea.

“silencio, como respuesta al continuo bombardeo de ruido y musiquillas infames, peores que el ruido, que contaminan todos los espacios. Vacío, como necesidad de reposo ante tan abrumadora superabundancia de estímulos visuales. Ocultación, ante una cultura que tiende a hacerlo todo transparente y visible”.

BIBLIOGRAFÍA:

LIBROS

Albrecht, H. J. (1981): Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística. Barcelona. Blume.

Herbert Read. La escultura moderna. Trad. Antoni Vicen. Ediciones Destino, S.A.

Cheng, F. Vacío y plenitud. Madrid. Siruela. 2005.

DENG, LE: El estado del arte contemporáneo mundial: La escultura abierta. Editorial el arte de Hunan, Hunan, 2002.

Gutiérrez, J. L, Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006.

Maderuelo, J. El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori. 1990.

Moore H. Hacia el futuro. Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

Lewison, Jeremy. Henry Moore. Taschen. 2007.

Mitchinson David y Stallabras Julian. 1991. Henry Moore. Barcelona. Ediciones Polígrafa. 1991.

Mauclair, Camille. Auguste Rodin. The man, his ideas, his Works. London, Duckwork. 1905.

Vasari, Giorgio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Madrid. Tecnos. 1998.

Wittkower, R. La escultura: procesos y principios. Madrid. Alianza. 1991.

INTERNET.

La escultura del vacío. Una doble inscripción de la falta.

<http://elgranotro.com/la-escultura-del-vacio-una-doble-inscripcion-de-la-falta/>

Fariji, Mohamend. La desmaterialización. Una mirada a la profundidad. Proyecto personal del artista. 2002.

<http://www.divers-art.com/mohamed-farijidesmaterializacio1.htm>

Rújula, Alvaro. Entrevista a Álvaro de Rújula. Muy Interesante. 2008.

http://www.sciencedaily.com/releases/2007/05/0705101114_45.htm

Oteiza, Jorge. Página Web oficial del pueblo de Orio en Guipúzcoa. © Orioko Udala. 2002.

<http://www.oriora.com>

Oteiza, la conciencia del vacío.

<https://molamicasa.com/oteiza-escultura-vacio/>

<https://dle.rae.es/vac%C3%ADo>

TESIS.

Aproximación al vacío misterioso de la escultura. Una visión de la escultura contemporánea en oriente y occidente. Valencia 2012.

El hueco como herramienta de trabajo. La presencia del vacío en la escultura contemporánea. Madrid 2011.

