

UNA INTERPRETACIÓN DEL ESPACIO VACÍO ESCULTÓRICO O “CHÖRA” COMO PARTICIPACIÓN SUBJETIVA DEL ESPECTADOR EN LA OBRA

AN INTERPRETATION OF SCULPTURED EMPTY SPACE
OR “CHÖRA” LIKE A SUBJECTIVE PARTICIPATION OF
SPECTATOR IN THE MASTERPIECE

POR PEDRO J. GONZÁLEZ GARCÍA
Universidad de Sevilla, España

Análisis desde la Antigüedad griega hasta el siglo XX del concepto de espacio lleno y espacio vacío, con una interpretación de la teoría oriental del vacío moral taoísta, ejemplificada en escultores de esta misma centuria como: Alexander Archipenko, Henry Moore, Eduardo Chillida y Jorge de Oteiza.

Palabras clave: Escultura, Espacio, Vacío, Antigüedad, siglo XX

Analysis from greek antiquity until the xx century of the concept of the full space and empty space, with an interpretation of the oriental theory of the taoistic moral vacuum, exemplified in the sculpture of the xx century like: Alexander Archipenko, Henry Moore, Eduardo Chillida, y Jorge de Oteiza.

Keywords: Sculpture, Space, Vacuum, Antiquity, xx Century.

Nuestra intención es hacer una serie de reflexiones sobre el ser y el no ser, que tanto ha hecho escribir a los filósofos de la Antigüedad.

Los modelos de visión en el mundo contemporáneo siguen en gran medida los modelos de la Antigüedad. Podríamos decir que la misma visión plástica no es muy diferente a la griega, que tenemos registrada, fundamentalmente a través de las copias romanas. En concreto, el mundo de la realización escultórica apenas ha cambiado desde los tiempos de Egipto y Grecia; y no sólo en lo que respecta a la técnica sino, incluso, al concepto, en cuanto la escultura se sitúa en el espacio. El elemento definitivo de lo escultórico es o era un espacio considerado como volumen.

Los ejes conceptuales del pensamiento griego se instalan en dos sencillas y a la vez complejas proposiciones. Una es la de Protágoras de Abdera *“El hombre es la medida de todas las cosas; de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son”*. Este fragmento nos remite a la idea de armonía de techné, al canon de la

escultura clásica y al número de oro, al intervalo perfecto musical y al templo griego como estética de la proporción. Como hemos visto, ésta, la simetría, significa la conmensurabilidad entre el todo y las partes, atendiendo a una correspondencia establecida por una medida común entre los diferentes elementos, y entre estas y el todo, más o menos a definición de Vitrubio.

Años después Aristóteles u replanteamiento más preciso: para el hombre medir es conocer. Esto es la consideración de la medida como conocimiento: precisamente como conocimiento. Textualmente dice el filósofo de Estagira “*medida es aquello por lo que se conoce la realidad en cuanto extensa*” (Metafísica 10, I 1052 d 15). La novedad radical que la *techné* griega –como base de la que después se ha llamado ciencia– introdujo en el ser humano es esta la revelación de que el medir era un tipo específico de conocimiento, precisamente el que se adaptaba a la realidad sensible, contingente y móvil en cuanto tal.

El hombre mide, determina, localiza, ordena, ¿Cuál es el objeto directo, término de estos verbos, de estas acciones? Tanto lo que es como lo que no es. Antes de Protágoras había aparecido ya la sutil distinción entre el ser y el no ser entre el espacio y el vacío.

Destinados a pensar bajo estas dos coordenadas, ¿qué podían decir los griegos acerca del espacio?; ¿qué era el espacio frente a la materia, frente a los cuerpos? Hablando en términos coloquiales, ¿en que se oponía y por lo tanto se diferenciaba lo vacío *Kenón*, de lo lleno *Pleón*? A simple vista no había dificultad alguna, como la había para señalar que ciertos individuos eran virtuosos; pero conceptualmente, ¿qué era la virtud? ¿qué era el vacío?, y ¿qué era lo lleno?, Platón dedicó un libro entero el *Menón*, a que Sócrates aclarara el concepto de *areté*, la virtud. Sin embargo las referencias conceptuales al espacio, a lo lleno, y a lo vacío tenemos que sacarlas entre líneas de la mayoría de los escritos griegos.

Así, con respecto al espacio, dos concepciones enfrentadas, se presentan en el mundo griego anterior a Sócrates: para Parménides no hay vacío alguno, no hay no ser; para Demócrito sí hay un algo vacío –que parece equivaler al espacio– una nada en la que se mueven las cosas. Lingüísticamente, los griegos, junto con *pleón*, lo lleno, y *kenón*, lo vacío, tenían el término *chōra*, el sitio vacío para recibir algo, el receptáculo, lo que propiamente no es sino que es llenado, del que más tarde trataremos, de donde pasaría a significar emplazamiento y posteriormente región geográfica o política. Por otra parte, *topos* es el lugar, el locus latino, frente a *space*, *el place* en inglés, mientras que el adverbio *pou* –el situs, el ubi en latín– no habla de la disposición de las partes de un cuerpo en su lugar, nos habla de *cómo está* de la posición.

El en Renacimiento la problemática de la escultura sigue los modos antiguos, y más en concreto, quizás, el modelo platónico de un espacio habitáculo, mientras que las ideas del espacio como lugar determinado, defendidas por los escolásticos aristotélicos, serán más patentes en la plástica barroca. La idea moderna del espacio aparezca co Descartes, el espacio como *res extensa* con propiedades como la continuidad, la exterioridad, la tridimensionalidad. Ferrater Mora ha señalado lucidamente: “*Filósofos y hombres de ciencia tendieron cada vez más a concebir el espacio como una especie de “continente*

universal” de los cuerpos físicos: Esta espacio tiene varias propiedades, entre las cuales destacan las siguientes: el ser homogéneo, el ser continuo; el ser ilimitado; el ser tridimensional, y el ser homoloidal (el que una figura dada sea matriz de un número infinito de figuras a diferentes escalas, pero aconsejándose unas a otras). Esta idea del espacio corresponde, por un lado, al modo como se conciben las propiedades espaciales en la geometría euclidiana, y por otro, a la concepción del espacio infinito”.

Esta concepción del racionalismo europeo creo que es de sobra conocida, incluso sus matices racionalistas del empirista *Locke*, preocupado sobre todo por el origen de la idea del espacio, como lo están ahora nuestros psicólogos. La polémica clave se desarrolla a principios de siglo XVIII entre *Clarke* –y en el transfondo *Newton* y *Leibniz*– frente a la noción de espacio absoluto de *Newton*, espacio en el que los cuerpos se mueven aparece el espacio como relación en *Leibniz*.

La visión de *Leibniz* estaba de alguna manera en *Teofrasto*, el discípulo de *Aristóteles*, que había considerado al espacio no como una realidad en si misma, sino como “algo” definido mediante a posición y el orden de los cuerpos. El espacio no era para *Leibniz* algo real sino ideal, no una realidad sino un concepto, una idea con desarrollo histórico propio: el espacio era “*un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad*”.

Para *Kant*, ya en pleno siglo XVIII, el espacio es una forma *a priori* de la sensibilidad, lo que posibilita la experiencia externa; el espacio es la condición de posibilidad de los fenómenos. Por lo tanto, *a priori*, intuitivo, independiente de la experiencia y trascendental –en el sentido de que está más allá de los fenómenos–. Las divergencias posteriores del idealismo alemán respecto al concepto de espacio tienen su origen en la forma en que se admita y considere la subjetivización trascendental del espacio.

Durante el siglo XIX –señala *J. Ferrater Mora*– ha sido frecuente examinar no sólo la naturaleza del espacio –o de la idea del espacio– sino también la cuestión del origen de la noción de espacio.

En cualquier caso *Ferrater Mora* ha descuidado la consideración plástica del espacio, si cuestionamiento y problematización desde el ángulo artístico. Y precisamente han sido la pintura y la escultura de fines del siglo XIX y principios del siglo XX las que han roto las nociones tradicionales del espacio con un nuevo tipo más de respuesta, de pregunta: como una nueva forma de preguntarse el carácter del espacio o introducirse en el maremágnum espacial¹.

Con el siglo XIX llegó el aperturismo del colonialismo europeo con los otros continentes, de tal forma que fue enorme la llegada a nuestro espacio geográfico de un gran número de objetos y piezas de origen exótico que inundaron el comercio y los palacios de este siglo. Sin duda, uno de los más interesantes fue el comercio con China y Japón, ya que dieron lugar a la llegada a Europa de conceptos estéticos y artísticos muy relevantes para la renovación de la creación plástica contemporánea.

1 Sobre este tema aconsejamos la lectura de la obra: AA VV: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2003, pp: 241-255

De Oriente llegaron muebles, porcelanas, lacas, abanicos, biombos y un sinfín de objetos suntuarios que al principio se convirtieron en una moda extravagante y como extendida, hasta que progresivamente, con el paso de los años fueron asimilándose y aceptándose como algo nuevo y de gran interés cultural y antropológico. Pero lo que más nos interesa en estas reflexiones, son las nuevas ideas que van llegando del Este, y una que renovará el concepto de espacio será la llamada *Teoría del vacío*.

El taoísmo ha construido una profunda teoría a base del vacío, que considera la mayor riqueza asequible. Para explicar estas reflexiones citamos este párrafo:

“La amistad perfecta es la expresión más clara de esta teoría del vacío. Lleno es el hombre soberbio, que no puede admitir nada exterior que le enriquezca; vacío es el humilde, vacío siempre para que puedan manar dentro de su espíritu los tesoros de los espíritus cercanos. El vacío es el humilde que será llamado a llenarse del jugo de la felicidad, como el humilde de la Parábola fue llamado a ascender a los primeros puestos del banquete. El lleno es el soberbio que no puede recibir más que unas gotas, como el de la Parábola que fue confinado a la última silla del banquete.

La Casa del Té, cenáculo de la delicadeza, se llama a causa de este vacío, la Casa del Vacío.

En la plástica, este culto al vacío se confunde con el fragmentarismo. Ambos coinciden en una no acción, en una resta para librar el campo blanco de lo no dicho al placer inefable de crear nuevas imágenes. Es el arte de la sugerencia que contrasta con la dicción clásica.

Sólo los modernos románticos han aprendido del extremo lejano de Asia esta ciencia deliciosa de la sugerencia, polo opuesto al arte de Rafael o de Fidias, que aspiraron a decirlo todo.

La dicción es la forma de lo cerebral. Lo que pertenece al corazón, en cambio, ha hallado siempre dificultades al querer pedir prestada al cerebro las palabras. Todos los que hemos estado enamorados de veras sabéis cuán difícil es el hablar de nuestro amor.

¿Quién no sabe, en cambio, en cuanto al amor, el poder, y la gracia de la sugerencia?

Es curioso señalar que nuestro Occidente se dijeron las cosas claras hasta que en el ambiente rococó de flores, pájaros, sedas y porcelanas orientales empezó a florecer el arte por esencia a la sugerencia occidental, que es la coquetería. Si los hombres del Renacimiento aspiraban a ser un hombre entero los del rococó orientalizante aspiraban a ser hombres sugestivos

El triunfo de estos es el Romanticismo.

En el arte de decir las cosas a medias, para el japonés es dejar físicamente un vacío, que correspondía al vacío moral taoísta, pues el blanco que el artista deja es susceptible de ser llenado por la riqueza de la imaginación del espectador.

El blanco, lo que falta al fragmento, son formas de la humildad del artista que tiende a crear la posible amistad con el contemplador.

En contraste con la soberbia despreciativa del artista occidental 'aislado en su falsa seguridad de llegar a la perfección, la humildad oriental cuenta siempre con la colaboración de que debe mirar la obra de arte

Entramos otra vez en el túnel de lo subjetivo.

La obra de arte verdadera, en el Japón, no es la de madera tallada, el bronce fundido, la superficie tallada, la seda tejida, ni el papel pintado. La obra de arte verdadera es un

*riachuelo de pensamientos que se forman en la mente de la activa intelectual del espectador en la obra. Una nueva forma de interpretación de las obras de arte europeas, por lo que muchos que, sentado ante una pieza producida por un artista, deja fluir su imaginación llevada en las alas del placer de sus sentidos”.*²

La Teoría del Vacío en Occidente llega como son los artistas que a través de las estampas japonesas y piezas orientales aprecian las nuevas ideas de Oriente.

El espacio vacío oriental tiene en común o es el mismo concepto que en la Antigüedad occidental era el término *chōra*, (el sitio vacío para recibir algo, el receptáculo, lo que propiamente no es sino que únicamente es llenado)

Esta teoría se puede aplicar al espacio vacío artístico pictórico o escultórico, de tal forma que pueden tener una interpretación que sería la participación activa e intelectual del espectador en la obra. El espectador no actúa como elemento pasivo a la hora de contemplar una obra, sino como elemento activo con su mente y en su conocimiento de tal forma que el vacío o el blanco son llenados de la riqueza intelectual del espectador.

Esto nos lleva a definir el arte representado como un arte subjetivo, y no objetivo, como un arte sugerido y no dicho (dicción), como un arte abierto y no cerrado, como un arte interpretado y no explícito.

Un ejemplo lo tenemos en la escultura cubista de los artistas del siglo XX como: Alexander Archipenko que en su “Mujer peinándose” de 1914 (Fig. 1), escultura de bronce de pequeño formato, tamaño burgués, adaptada a un espacio decorativo moderno, creada con muchas influencias contemporáneas, entre ellas la cubista: las piernas o pantorrillas están tratadas geométricamente, el tema es de tradición oriental una “toilettes” femenina, el brazo queda mutilado por influencia de Rodin, el pulimento procede de la superficies de los escultores contemporáneos de Maillol y Clará, la “serpentinata” del cuerpo de la línea matisiana y, por último, el hueco o vacío del rostro y el torso son de influencia del vacío oriental interpretable por el espectador .

El caso de Archipenko no es el único, existen otros artistas que utilizaron el vacío en escultura y son susceptibles de esta teoría como son: H. Moore, Eduardo Chillida, Jorge de Oteiza, que en sus creaciones el vacío alterna con el espacio lleno o masa

Esta participación activa del espectador en la obra no es fortuita, coincide con la participación física de este en la obra. De la misma fecha 1912 es la *Velocidad o Rueda de bicicleta y taburete* de Marcel Duchamp esta obra no está concluida o dicha hasta que el público no la pone en movimiento o la hace girar con su mano, de tal forma que la obra queda acabada en pleno movimiento o en acción, de tal manera que la obra dicha es propia del siglo XIX, en cambio la obra sugerida es propia del siglo XX.

Por todo esto vemos que el arte Oriental abrió una nueva senda de la comunicación entre la obra y el espectador, de tal forma que lo que era una obra creada para la recreación estética se convierte en una obra para la contemplación intelectual a través de la participación del público.

2 CIRICI PELLICER; A: *La Estampa Japonesa*. Edit Sopena. Barcelona, 1963, pp 24-26

A la hora de enjuiciar al público , este debe estar acorde con lo exigido , la obra será mas o menos rica en su interpretación , dependiendo del nivel cultural del espectador, por lo que la formación o el grado de imaginación del público del siglo XX ha de ser más completa para una perfecta comprensión de la obra .

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2009.

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2009.



Figura 1. *Mujer Peinándose*. Alexander Archipenko. 1914.