

LA ESPACIALIDAD HUMANA Y LA ESCULTURA (SIGLO XX)*

Ana María Gallinal**
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Se pretende demostrar, partiendo de la relación ontológica entre el hombre y el espacio, que el arte facilita el desarrollo del hombre y el progreso de la sociedad siendo, por un lado, indicador de las crisis del hombre y la sociedad y, por otro, catalizador de cambios humanos y sociales capaces de transformar y mejorar el entorno humano y la relación entre los seres. A la luz de las intervenciones escultóricas desarrolladas en el contexto del s. xx, que nos permiten hablar de un arte que nunca antes había sido tan espacial, tridimensional, tetradimensional o virtual, el estudio revisa el espacio plástico como forma de conocimiento de la relación vital, activa y reflexiva entre el individuo y el mundo.

PALABRAS CLAVE: arte público, sociedad.

SUMMARY

«Human Spatiality and Sculpture (20th century)». The text aims to demonstrate, taking as a starting point the ontological relationship between man and space, that art furthers the development of mankind and social progress, being, on one hand an indicator of human and social crises and, on the other hand, a catalyst for human and social change which is able to transform and improve the relationship between human beings. In light of the sculptural works created in the 20th century, which allow us to speak of an art from that has never before been so spatial, three-dimensional, four-dimensional or virtual, the study re-examines the plastic space as a means for understanding the vital, active and reflexive relationship between the individual and the world.

KEY WORDS: Public art, society.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

En la investigación realizada se plantea el análisis de la relación entre los espacios que habitamos y nosotros mismos, así como de la capacidad que tiene el individuo para modificar y transformar creativamente el espacio, con el objetivo de demostrar que el arte facilita el desarrollo del hombre y el progreso de la socie-

dad y que es sensible a sus crisis, actuando como catalizador de cambios humanos y sociales.

A partir del análisis de las aportaciones de la escultura a la conciencia de espacio a lo largo del siglo XX (desde la vertiente mínima, ambiental y procesual), que supusieron la renovación de los contenidos vigentes de la escultura, forjando las ideas claves del espacio escultórico, esta investigación persigue encontrar en el momento histórico —s. XX, era de la revolución espacial y tecnológica— la justificación de la apertura de la escultura al espacio: demostrar que el arte nunca antes había sido tan espacial, tridimensional (arte objetual) y tetradimensional (arte virtual) porque hasta ese momento los cambiantes modos de percibir el espacio no habían reconocido al hombre tan separado de su medio.

Se pretende demostrar que la definición del objeto escultórico ha de abordarse necesariamente desde aspectos que trascienden la materialidad; demostrar que las aportaciones escultóricas a la conciencia del espacio pueden haber surgido como reacción al problema del que adolece el hombre contemporáneo, cada vez más desvinculado del entorno (medioambiente y seres humanos); demostrar que la atención de la escultura hacia la topología del lugar (espacio relacional y fenomenológico) parten de la relación ontológica entre el hombre y el espacio, de la necesidad incondicional de interacción entre el cuerpo y el lugar, entre el objeto y lo cósmico; describir un modelo de intervención artística que asuma el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conjunto de relaciones espaciales.

HIPÓTESIS DE PARTIDA

Partimos de la idea de que el hombre no puede suponerse separado de su entorno. El espacio *está* en el mismo sentido que el hombre *es*, de tal forma que sin él no se daría el hombre. Esta hipótesis de partida posibilita comprender la estructura del mundo y de la cultura desde la misma esencia del espacio, y conocer la naturaleza del individuo a partir de la conciencia que éste tiene del espacio, variable con la época y las sociedades. Por otro lado, la cualidad que tiene el espacio de definir al ser humano según su estatus o cultura, como azar del destino que nos señala desde el lugar de nacimiento y que determina en nosotros el acceso, el uso y disfrute al espacio propio, implica una relación intrínseca entre el lugar y el individuo que describe el espacio como algo más que físico, ligado a factores antropológicos, socioculturales, e incluso económicos.

Sabemos que el ser humano necesita un entorno adecuado para vivir, susceptible de ser transformado a su gusto y necesidades como una especie de triunfo de poder sobre el espacio y el tiempo: los espacios son personalmente recreados con

* Fecha de entrega de la versión corregida: 5/11/2007.

** Universidad Complutense de Madrid, departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes.

la finalidad de hacerlos nuestros y de sentirnos más vinculados a ellos. Así, es posible encontrar tantos espacios como personas, lo que describe el espacio, como el sujeto, único y diverso según las infinitas formas de experimentar el espacio y hacer de él una propiedad física, intelectual y afectiva, a partir de la vivencia del propio cuerpo.

De las reflexiones anteriores se derivan múltiples interrogantes acerca de nuestra vinculación con el lugar, de manera que, además de nuestro derecho natural de ocupar y poseer el espacio para movernos en él, por el simple hecho de ser hombres, establecemos una relación emocional con el lugar o espacio antropológico, que a su vez nos vincula con lo local, confiriéndonos una dimensión social: desde la casa, estado y morada del alma, como decía Gaston Bachelard, hasta las construcciones que nos protegen frente al cosmos, estas arquitecturas materializan la necesidad de crearnos un refugio, universo doméstico y público donde desarrollarnos como individuos y seres sociales.

Atendiendo a la definición del espacio en virtud de la relación vital, creadora y reflexiva con el lugar, nos encontramos ante una cuestión que debe debatirse desde el punto de vista tanto físico como metafísico, filosófico, científico, matemático y psicológico, no como algo absoluto, o contenedor de objetos, sino aquello relativo al cosmos humano que hace del espacio algo tan difícil de describir como la propia naturaleza del hombre.

Durante los últimos treinta años hemos asistido a la mayor transformación espacial en la historia de la humanidad. El ser humano ha pasado de contemplar la naturaleza y dejarse asombrar por ella a actuar activamente sobre ella adaptándola a sus necesidades creadoras como un medio para construir el pensamiento mítico y cósmico del mundo.

Por su parte, la escultura es la expresión de un modo de concebir, percibir y representar el mundo, fruto de las relaciones vitales cambiantes del hombre y el medio. Reconocemos la escultura como expresión de lo más íntimo del ser humano, pero también tenemos en cuenta su necesidad imperiosa de trabajar con la materia y los objetos que pueblan el espacio. La necesidad de otorgar un valor simbólico al producto material de la creación artística justifica el desarrollo de la estética, de la reflexión filosófica del arte, con la que el ser humano ha intentado dar razón de los cambios sufridos a nivel perceptivo, espacial o cósmico de su realidad.

Observamos que el acercamiento de la escultura a cuestiones filosóficas (epistemológicas) y arquitectónicas (constructivas) suscitó el estudio de los orígenes filosóficos de la consideración del espacio propio como la morada esencial del individuo, siendo las formas generadoras de espacio construidas por el hombre —escultóricas o arquitectónicas— la materialización de los estados emocionales y las señas de identidad humana. La escultura, desde la investigación formal, con los vínculos con la arquitectura, y desde la investigación ética, con los vínculos con la filosofía, era capaz de construir conocimiento, y con ello contribuir a la conciencia y el modo de percibir el mundo, es decir, era capaz de transformar y mejorar el entorno humano desde la misma función del habitar, a través de la posibilidad de resonancia entre los seres y los diversos sistemas de percepción.



ANTECEDENTES Y FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

Anotados ya los objetivos (generales y específicos) y las hipótesis de partida, se hace necesario anotar los antecedentes, tanto teóricos como en el campo específico de la creación plástica, sobre los que sienta sus bases esta investigación.

Independientemente del hecho de contar con escasos precedentes de investigación desarrollados sobre la misma temática y con los mismos objetivos, es evidente que, como toda investigación, ésta también se apoya en la evolución del conocimiento que se ha ido produciendo a lo largo de los últimos años en nuestra área y ámbitos afines. Nos hemos acercado al estado de la cuestión considerando los logros que nos ofrece la bibliografía disponible y también considerando los datos que se pueden obtener mediante observación, directa o a través de referencias visuales, de significadas creaciones tridimensionales realizadas en el siglo xx.

Son muchos los autores que han indagado sobre esa relación intrínseca entre el hombre del siglo xx y el espacio. Debemos destacar a Bollnow (descripción filosófica del espacio existencial y vivencial), Minkowsky («Le temp vecu»), el barón Von Durkheim (espacio vivido), E. Strauss (espacio resonante), G. Barlach (el cuerpo como límite entre el hombre y el espacio en que se encuentra), Binswanger..., siendo también de nuestro interés los trabajos de H. Larsen y Merleau-Ponty sobre la fenomenología de la percepción, y las indagaciones de Husserl sobre el concepto del espacio en el arte y el poder de la mirada y el cuerpo como constitutivos de la visión. Se comentarán algunas de las aportaciones concretas de estos autores, si bien procede, en primer lugar, anotar otros planteamientos, observaciones y reflexiones de carácter general sobre la interrelación espacio-creación artística/escultura, que sirven de fundamento a nuestra investigación.

El concepto de espacio ha sido una preocupación constante del pensamiento humano. El espacio y el tiempo, que ha sido el problema principal para la filosofía actual, siguiendo las huellas de Martin Heidegger, están íntimamente ligados a la existencia humana. Desde la investigación artística, la escultura, según el filósofo alemán, más que una conquista del espacio o su confrontación, es la «materialización de los lugares» que, abriendo un entorno, reúne las cosas de acuerdo a una mutua pertenencia y permite al hombre habitar en medio de ellas. La escultura es forjadora de lugares de identidad sobre los que el hombre proyecta su humanidad materializada a través de los objetos creados por el hombre para tal fin.

La velocidad de los medios de comunicación durante la segunda mitad del siglo xx alteró el modo de percepción espacio-tiempo en el nuevo modelo de urbanismo de la sociedad tardo-capitalista, convirtiendo el espacio urbano en un lugar de tránsito más que de relaciones humanas. Marc Augé hablaría del exceso de espacio como una característica de la sobremodernidad, es decir, de la visión inmediata o simultánea de un acontecimiento que está produciéndose en el otro extremo del planeta. En un espacio mass-mediático de distancias y duraciones desvanecidas, donde el valor de la identidad ha sido sustituido por el consumismo y el bombardeo de la información como nueva forma de comunicación, donde el individuo no se identifica con el espacio en un mecanismo de dislocación, «el espacio absoluto de la simulación»,

como decía Jean Baudrillard, de hacer ver lo que en realidad no existe y fingir lo que no se tiene, remite a una ausencia donde lo real es suplantado por los signos de lo real.

En medio del llamado desierto occidental del mundo moderno, que identifica el espacio (o hiperespacio) como cualitativa y cuantitativamente indeterminado y sin roturar, sin estructura y sin formas, como un lugar antiterritorial e inhabitable para el hombre, que en vez de espaciar desterritorializa, desfragmenta, y donde toda construcción o técnica humana está abocada al fracaso, a la condición efímera y antiobjetual, a la nada, la ruina, a la inactividad como en un estado de acabamiento, en este contexto del desierto artificial, el modo de representación artística consiste en la producción de imágenes no reales sino productos de la simulación. La representación se desvanece y, según José Luis Brea, en la insignificación del signo se «generaliza la indiferencia en una repetición sostenida de lo mismo». En el desierto de los simulacros, de los paraísos fingidos, el espacio se estructura en clonación, y los objetos toman la apariencia de miniaturas y de mercancías para el consumo.

Desde la teoría del arte, y paralelamente a la revolución espacial, esta pérdida de la capacidad de significación de los lugares se traduce en un periodo de convulsión en la historia de la escultura. El *non-site* de R. Smithson será un concepto clave para entender las transformaciones del arte producidas en las dos últimas décadas del siglo XX, porque habla de la desarquitecturización y reconstrucción de la experiencia artística como posibilidad de un modo de ser diferente contra el nihilismo existencial en el seno de la cultura contemporánea.

Teniendo en cuenta las cualidades fundamentales de la escultura que nos desvelan algo más acerca de la relación ontológica entre el hombre y el espacio, sabemos que la escultura es inherente al ser humano e inseparable a su esencia, y que tiene una presencia formal y material propiciadora de la dimensión simbólica a partir de lo que se ve o se toca. El objetivo de la escultura sería, entonces, no tanto decorar o rellenar un espacio, sino transmitir emociones a través de la expresión de un modo de concebir, percibir y representar nuestro mundo, mediante formas no sólo limitadas a su materialidad sino abiertas a su valor de símbolo. La estética o reflexión filosófica del arte situaría el arte más próximo a la filosofía que a la belleza, referido, más que a la reproducción de la realidad, a la proyección inmediata y directa de lo que ocurre en las profundidades del ser.

La concepción modernista, que consideraba la experiencia visual como una categoría aislada, no se ajustaba a estas experiencias espaciales fenomenológicas y perceptivas.

Los ambientes desarrollados por artistas constructivistas, hiperrealistas, *op art*, arte cinético, pop psicodélicos, tecnológicos, lumínicos o lúdicos profundizarán sobre las capacidades perceptivas del sujeto, sistema humano de la percepción visual y el movimiento real obtenido por energías naturales o sistemas mecánicos, que implicarían la inclusión del tiempo en la plástica, concibiendo la obra como un «acontecimiento temporal», con efectos sonoros, ópticos..., lo que implicaría un avance acerca de la relación entre el yo y el espacio.

Con la instalación se plantea el conocimiento e indagación de la cuarta dimensión, el tiempo, así como la situación estética ambiental de las cosas, una materialidad mutable que no necesita tener que estar finalizada respecto al tiempo o el espacio.



A partir de entonces, se instaura un nuevo concepto de espacio plástico; el espacio que era línea, plano, etc., constituye una posibilidad infinita generada por la interrelación de otros lugares referenciales más que una masa o superficie que envuelve unos lugares dados. El espacio en la escultura no sólo sería «referenciado físicamente» a través de la organización de volúmenes y huecos, sino que sería también una «re-presentación» (modo de manifestación) propio de la obra de arte: la obra de arte no sólo sería un objeto «referido» a un objeto, sino un espacio que lo hacía presente, y tiempo en cuanto a manifestación.

A la luz de estas nuevas propuestas artísticas del siglo XX, a la utilización de técnicas que configuraban formas y figuras en un sistema de realidades concretas (escultura objetual), se suma el concepto ampliado de la escultura como creación y construcción de espacios y ambientes (escultura ambiental), tanto urbanos como naturales, en esa cualidad de la escultura de ser forjadora del lugar de identidad, individual y sociocultural.

La escultura del siglo XX es, por tanto, portadora de valores culturales y sociales (relación vital del hombre con el espacio), transformadora del paisaje (reacción activa y creativa del hombre sobre el espacio) y generadora de pensamiento estético y ético (relación reflexiva del hombre frente al espacio).

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

A partir de las hipótesis y antecedentes, teóricos y experimentales que se han señalado, y del trabajo inicial de compilación, análisis y reflexión, basado tanto en textos escritos como en obras escultóricas y sus referentes visuales, se ha llevado a cabo la investigación, organizada de acuerdo con las siguientes fases de trabajo:

1. Análisis de la evolución de los condicionantes contextuales.
2. Análisis de los procesos de constitución de la obra artística previos a su consecución estética formal.
3. Análisis de las interacciones entre el cuerpo humano (y objeto plástico) y el espacio relacional, fenomenológico y no organizativo.
4. Análisis de las relaciones que se establecen entre la conciencia humana espacial y la gestión constructiva que el hombre hace del espacio.
5. Trabajo experimental y de creación personal.

A continuación anotaremos resumidamente los aspectos más significativos de cada una de ellas.

EVOLUCIÓN DE LOS CONDICIONANTES CONTEXTUALES

La primera fase de la investigación se ha dedicado al análisis de los condicionantes contextuales (socioculturales, estéticos, filosóficos...) por los cuales desde

que el minimalismo desencadena un giro de la dimensión interna del objeto artístico escultórico hacia preocupaciones relacionadas con el concepto y el ambiente, la historia de la escultura moderna se debate en la crisis de la lógica del monumento propiciando el cambio de la lógica del lugar histórico (monumento o estatua) a otra lógica de la forma autónoma en relación al lugar, así como la superación definitiva de la noción del espacio escultórico hacia la representación cultural.

El arte nos revela el modo de ser de la naturaleza humana en relación al mundo, siendo el alimento espiritual que necesita el sujeto para vivir, lo que explica que en los períodos materialistas en los que el vínculo entre el alma y la expresión plástica queda anestesiado, también quede paralizado el uso poético del lenguaje. Así, el objeto se convierte en estético cuando es admitido como tal por la teoría artística según el contexto cultural concreto, lo que describe el arte como no exclusivamente objetivo o subjetivo, sino como algo simbólico y sujeto a concepciones que cambian según la sociedad y la época. Del poder del objeto de atraer la mirada del espectador y propiciar el deseo de su posesión se deduce la capacidad de las cosas creadas por el hombre de ser una base para la memoria donde se graban las emociones e historias personales, de manera que los objetos no tienen un valor propio ni absoluto sino relativo al contexto al que van ligados como signos o indicios culturales. Sabiendo que todo lo que el sujeto hace está condicionado por la experiencia de espacio, y que lo que hace estético el objeto se establece en base al momento cultural concreto, a partir de las cosas fabricadas podemos indagar el tipo de relación que el individuo establece con el mundo. En virtud de los cambios de valor que el hombre otorga a las cosas, podemos entender los cambios en los modos de concebir el espacio, relacionando el valor de lo material con lo espacial.

Mediante la revisión del espacio en la escultura del siglo xx, época caracterizada por la crisis del hombre contemporáneo, por la actitud agresiva con el medio y la falta del sentido de hogar, podemos encontrar en el cambio de rumbo tomado por la escultura —desde la escultura como forma a la escultura como lugar— la reacción creativa del ser humano frente a una deteriorada relación vital, reflexiva y activa entre el hombre y el espacio. Las aportaciones de la escultura a la conciencia de espacio a lo largo del siglo xx supusieron la renovación de los contenidos vigentes de la escultura forjando las ideas claves del espacio escultórico, a partir de lo cual podemos hallar, en ese momento histórico o era de la revolución espacial y tecnológica, una justificación a la apertura de la escultura al espacio. Y, así mismo, demostrar que el arte nunca antes había desarrollado tanto la espacialidad porque, hasta entonces, los cambiantes modos de percibir el espacio no habían reconocido al hombre tan separado de su medio.

El contexto sociocultural, científico, técnico... puede ser comprendido en virtud de las formas plásticas generadas según la época, siendo la historia de las mismas indesligable de la historia de la cultura. La expresión artística evoluciona según avanzan las civilizaciones, de manera que lo que las cosas son está determinado por la percepción que el hombre tiene del mundo, lo que el mundo es para el hombre. Sin embargo, las creaciones humanas también pueden desestructurar lo ya establecido ampliando el horizonte de la percepción. La cultura se convierte, entonces, en una generadora de nuevas maneras de aprehender las formas y otros



modos de percibir el mundo, siendo, como establecía la fenomenología de la percepción, las cosas del mundo real de las sensibilidades, donde reside el arte, lo que incide sobre el conocimiento que se tiene del mundo.

Husserl estableció que la realidad que «veíamos» era muy distinta a la desarrollada a través de otra forma de percepción extravisual, posibilitando a los fenomenólogos de la percepción hablar en términos de corporeidad del espacio, y a indagar sobre el concepto del espacio en el arte y el poder de la mirada y el cuerpo. Cuando Heidegger definió la escultura como la materialización de los lugares, a partir de entonces el espacio plástico no sólo vendría a ser referenciado físicamente a través de la organización de volúmenes y huecos. El espacio sería también una «representación», un modo de manifestación propio de la obra de arte, no de un objeto referido a un objeto o definido por su masa, la luz o la técnica, sino espacio que lo hace presente y tiempo en cuanto a manifestación. Así, las paredes de los museos se harían más blancas, industriales e inexpressivas formando parte de la propia obra, instaurándose un nuevo concepto plástico a partir de la experiencia del cuerpo en el espacio fenoménico: la superación definitiva de la noción del espacio escultórico hacia lo vivencial y el reencuentro del individuo con lo real, en definitiva, la reivindicación de la realidad humana como espacial por naturaleza, del ser humano dominado por relaciones espaciales. El significado de las obras comienza a ser atribuido, más que al objeto, al contexto y al modo de presentación de éstas en el espacio, es decir, a la cultura universal, entendiendo la cultura como un conjunto de relaciones espaciales y la escultura como portadora de valores culturales y sociales, transformadora del paisaje y generadora de pensamiento estético y ético.

PROCESO DE CONSTITUCIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA

En segundo lugar, se ha estudiado el proceso de constitución de la obra artística previo a su consecución estética formal donde intervienen factores que describen el arte como no exclusivamente objetivo o subjetivo, sino simbólico y variable según la sociedad y la época. Los objetos no tienen un valor propio ni absoluto sino en función del contexto al que van ligados como signos o indicios culturales, de ahí que las cualidades que hacen estético el objeto se establecen en base al momento cultural concreto. Así, si bien la historia de las formas plásticas es indesligable de la historia de la cultura, de manera que la percepción del mundo (lo que es el mundo para el hombre, variable según el momento cultural) determina la aprehensión de las formas (lo que las cosas son), también parece posible que el arte sea capaz de desestructurar lo ya establecido, haciendo de la cultura una generadora de nuevas maneras de aprehender las formas que determinen otros modos de percibir el mundo.

La actividad artística indagó los límites de la visión en la percepción a partir de las prácticas iniciadas desde los años 60, *happening*, *performance*, *instalación*, y el *land art*, que estableció en cuanto «arquitectura de paisaje» el aspecto histórico, ecológico y sociológico del emplazamiento —a través de la interpretación del discurrir del tiempo en sus obras desde una concepción topológica, y no biológica

(histórica) o cronológica (sucesiva)—. A partir de la reflexión sobre el espacio interior y exterior del individuo se intentó hacer de la perspectiva la expresión subjetiva del espacio, superando los límites físicos de la obra mediante experiencias íntimas y sublimes del individuo con el entorno. El desarrollo del recorrido y de la experiencia espacial, social, perceptiva, cognoscitiva, psicológica y lingüística en los años 70 forjaría la concepción del entorno o «ambiente» («environment») como interacción múltiple de sensaciones y espacio que invitaba al sujeto a la acción. Los ambientes de los artistas constructivistas, hiperrealistas, *op art*, arte cinético, pop psicodélicos, tecnológicos, lumínicos o lúdicos analizarían las capacidades perceptivas del sujeto y el movimiento real obtenido por energías naturales o mecánicas —frente al intento de neutralidad visual propuesta por la concepción modernista que consideraba la experiencia visual aislada del resto de los ámbitos de la experiencia—. Mediante la implicación de la cuarta dimensión, el tiempo, y la situación estética ambiental de las cosas en la plástica, una materialidad mutable que no necesitaba tener que estar finalizada respecto al tiempo o el espacio, un «acontecimiento temporal» con efectos ópticos, sonoros..., el significado de la obra surgía en un espacio interactivo entre el espectador y la imagen.

INTERACCIONES ENTRE CUERPO-OBJETO PLÁSTICO Y ESPACIO

Las interacciones entre el cuerpo humano (y objeto plástico) y el espacio relacional, fenomenológico y no organizativo, permiten hablar de conceptos como la corporeidad del espacio y la espacialidad humana, en virtud de la relación ontológica entre el hombre y el espacio. Cuando desde la experiencia estética de la segunda mitad del siglo XX el objeto y el propio cuerpo del sujeto pasaron de ser contemplado y contemplar, según la ocupación física del espacio, a relacionarse con una búsqueda estructural y no organizativa del mismo, el espacio pasó de ser una cosa o un sistema de cosas a una realidad relacional de objetos más relaciones. Si bien el cuerpo humano dejó de ser un objeto entre objetos sino espacio propio insertado en un espacio envolvente cuya transformación se relacionaba con una transformación de la psique, los espacios cobrarían forma a partir de la manera en que las personas experimentaban su cuerpo. La escultura se tornaba más humana que nunca no mostrando su apariencia antropomórfica o naturalista sino su preocupación por la esencia del ser-del-hombre, vinculando el arte a planteamientos existencialistas. A partir de la aplicación del paradigma espacialista al ámbito de las relaciones humanas, de la espacialidad como la definición esencial de la naturaleza humana, el espacio se concebiría como una construcción cultural, la suma de paisaje más la sociedad acoplada al paisaje. Así, al espacio objetivo y tridimensional donde se colocaban los objetos y el sujeto, y al espacio intencional o de relaciones o de la percepción, se sumaba el espacio propio y social, vital para el hombre. La utilización del cuerpo humano en el arte, entonces, aproximaría la experiencia estética hacia el «espacio mental», desde una localización física (territorial y fija) a una dimensión discursiva (no territorial y virtual), ampliando el ámbito artístico al contexto social y cultural, completándolo con la gente, los procesos y los acontecimientos de la vida cotidiana.



Desde que el minimalismo desencadenara un giro de la dimensión interna del objeto artístico hacia preocupaciones relacionadas con el concepto y el ambiente, el intento de autonomía de la escultura moderna y su aproximación a la arquitectura y el paisaje se explicaría desde el cambio de la lógica del lugar histórico (monumento o estatua) a otra lógica de la forma autónoma en relación al lugar. Con la superación definitiva de la noción del espacio escultórico hacia la representación cultural, la escultura se definiría como una forjadora de lugares para una posible morada del hombre social, como la encarnación del mismo lugar, «espacio de comportamiento» y herramienta de transformación social, que antes de conmemorar un hecho o conquistar el espacio ampliaría la utilidad estética a una vía de regeneración social como una forma posible de sociedad libre.

Cuando se describe el espacio o lugar antropológico como algo más que emplazamiento, con un contenido tanto geográfico como humano, la animación de los lugares se establece como facilitadora de la identidad individual y colectiva. Tras la puesta en valor de los efectos del entorno físico sobre los individuos descansa una revolución interdisciplinar del conocimiento que armonizaría arte, urbanismo, arquitectura y sociología. A partir de los estudios realizados por la psicogeografía, definida como interacción entre las emociones y el contexto geográfico, o el topoanálisis o descripción del estudio psicológico de los «parajes de la vida íntima», sabemos que el diseño del paisaje urbano debe atender a la organización perceptiva que el individuo tiene del espacio: para generar una imagen mental clara que haga más habitable los espacios a los ciudadanos, y con ello recuperar el sentido de hogar con el que la arquitectura por sí sola difícilmente se comprometía, centrada exclusivamente en el diseño de la casa. Desde entonces sabemos que la atención al lugar, espacio físico y antropológico, constituye una solución a los problemas del hombre contemporáneo cada vez más separado del medio, convirtiendo el urbanismo en una ciencia de tipo paisajístico y humano, siendo el espacio urbano el lugar de lo social.

INTERDEPENDENCIA ENTRE CONCIENCIA ESPACIAL Y GESTIÓN CONSTRUCTIVA

Como culminación del análisis teórico, en cuarto lugar, se han analizado las relaciones que se establecen entre la conciencia humana espacial y la gestión constructiva que el hombre hace del espacio. Si bien la construcción del espacio se realiza en base a la sociedad que queremos construir, cuanto más complejas son las sociedades, el espacio se vuelve cada vez más tecnificado, al tiempo que los objetos —cada vez más autónomos en su forma y función— se alejan de la morfología del cuerpo del individuo, disminuyendo el contacto entre ambos.

No hay transformación urbana que no implique transformación en la vida de los habitantes, por lo que los problemas de las ciudades no son específicamente urbanos sino de la propia sociedad. La llamada «crisis de la ciudad» entendida como «crisis del arte» nace fruto de la imposibilidad del individuo de identificarse con el espacio habitado, en definitiva, de la crisis del sujeto en relación al hogar y al medio, siendo necesario reconquistar la vida íntima para reconstruir la ciudad.

Cuando fruto de la multiplicación de las redes virtuales, la aceleración de los medios de comunicación y la visión inmediata o simultánea de un acontecimiento al otro lado del planeta, desde la segunda mitad del s. XX el espacio urbano sufre importantes modificaciones físicas, convirtiéndose en un lugar de tránsito más que de relaciones humanas, el hombre, sin embargo, parece estar más solo que nunca.

Con la revolución de las telecomunicaciones, la globalización y la multiplicación de los lugares de uso donde se agita la multitud y los rápidos medios de transporte imposibilitan el contacto reposado con el lugar, la superabundancia espacial propicia en el individuo la ausencia del mapa mental de un paisaje tan alterado físicamente como alienante, privando al sujeto de la sensibilidad del propio cuerpo. Si la naturaleza del individuo se conoce a partir de la conciencia del espacio, variable con la época y las sociedades, en una era cada vez más tecnificada, donde el cuerpo del sujeto se automatiza y manipula contra natura al antojo de los avances en materia estética y de la comunicación limitada a lo virtual, la incapacidad del hombre de auto-cuestionarse motiva sentimientos de soledad y conflictos sociales. Esta alteración del tipo de relación hombre-espacio desencadena el modelo de urbanismo de la sociedad tardo-capitalista basado en la multiplicación de los llamados no-lugares de la no identidad. La multiplicación de los lugares del no-conflicto de la utopía urbana contemporánea, de la ciudad del confort, de la felicidad y la seguridad disuelven la capacidad significativa del espacio antropológico y la identidad del ciudadano, convertido en consumidor y pasajero.

Con la revolución de los campos de la información, el espacio se convierte en una función del tiempo y no del espacio, de los símbolos y no de lo formal, auténticos simulacros temáticos del espectáculo basados en la democratización y comercialización del paraíso doméstico. Definido el espacio doméstico como el origen y fin del urbanismo, vinculando el urbanismo a la preocupación del buen habitar, en un espacio urbano caracterizado por la alienación de la función del habitar, la casa ya no se diferencia de la ciudad, ni el hogar del estado: el espacio público se solapa con los nuevos espacios de las autopistas de la información disminuyendo la privacidad de lo doméstico, al tiempo que los espacios públicos se privatizan cada vez más. Si bien la casa concentra todo el modelo de intimidad que confiere al hombre una dimensión social y afectiva —que identifica la arquitectura con el valor humano, ético y cultural propio de cada pueblo—, en la complejidad de las construcciones urbanas de edificios agujereados por puertas y ventanas de cristal, será necesario reconquistar la vida íntima para reconstruir la ciudad, y con ello encontrar el sentido de hogar perdidos.

Ante la amenaza de la pérdida del sentido de hogar y de la propia representación artística, desvanecida en imágenes no reales basadas en la similitud de objetos, será preciso un cambio de la relación simbólica con el espacio a través de la revisión del objeto, ya convertido en miniatura y mercancía para el consumo. En un momento de la historia predominantemente científico, el retorno a las formas y a las cualidades evocadoras de los objetos se relaciona con la necesidad del sujeto de encontrarse a sí mismo. La revolución espacial en todos los ámbitos de la vida y, desde la investigación escultórica, la reivindicación simbólica de las formas plásticas surgen como alternativa frente a la crisis profunda del hombre determinado por el



objeto, fruto de la necesidad de establecer una nueva relación con el medio basada en el contacto más cercano con los espacios habitados, con los semejantes, y con los objetos creados.

Dado que el espacio es algo más que una estructura prefijada y en la transformación cualitativa del espacio están implicados los problemas humanos y sociales, desde finales de los años 70 la metrópolis se convertirá en el contenido mismo del arte, con factores dinámicos, perceptivos, sensoriales y de comunicación entre las personas, más que un mero contenedor de arquitecturas o una amalgama de usos y funciones, insertando el trabajo artístico en el debate social. Si bien la función de las ciudades puede llegar a condicionar su morfología así como la vida de los habitantes, como demostraron los modelos urbanísticos cuya incidencia en el comportamiento social hicieron de ellos útiles estrategias para aliviar la tensión social; por otro lado, el valor que el ciudadano otorga a los lugares también dicta un espacio social. Desde la investigación artística se propondrá la renovación de las formas en el espacio urbano y, con ello, el cambio social, por ejemplo, mediante sistemas de programación del esquema de vida de las ciudades con la participación de los que viven en ella. El arte buscará una nueva lectura de los signos de lo real inmiscuyéndose en las estructuras de la propia realidad, rompiendo con la predeterminación de los espacios culturalmente establecidos por la sociedad basada en la división entre lo público y lo privado y la diversidad sexual y jerárquica de clases, es decir, estereotipos ideológicos vinculados a determinados lugares por las normas sociales. Así mismo, el *non-site* de R. Smithson será un concepto clave para entender las transformaciones artísticas producidas en las dos últimas décadas del s. XX, haciendo del no-lugar una construcción de lugares antropológicos y culturales como posibilidad de desarrollo de los procesos estéticos y sociales.

Si el *site-specific* del minimalismo ya hacía referencia al arte en emplazamientos públicos donde el objeto del arte empezaba a comprenderse determinado por el contexto ambiental, con la noción ampliada del *site-specificity* se incorporaría el significado histórico y cultural del emplazamiento a la obra ligándola a la comunidad: la especificidad espacial expandiría el significado de la escultura en relación al contexto, no desde la privacidad del espacio psicológico sino desde la naturaleza pública o espacio cultural donde se encontraba el objeto sin pedestal. Todo ello desencadenaría la ampliación de la definición de monumento tradicional propiciando la participación del espectador y los valores de identidad y comunidad en relación al lugar. A partir de la crisis de la lógica del monumento, que supuso el cambio de la lógica del lugar histórico a otra lógica de la forma autónoma en relación al lugar, la identidad contemporánea en vez de hallarse en las ideologías glorificadas de los monumentos con función ornamental, pasa por la revisión de la relación vital, activa y reflexiva del hombre con el espacio.

El siglo XX generó propuestas artísticas nunca antes tan espaciales que supusieron el análisis de la relación vital, reflexiva y activa entre el individuo y el espacio, en un momento histórico de la mayor revolución espacial y tecnológica de la historia, que demandaba cada vez más espacio dinámico y virtual. Ante la falta del sentido de lugar traducida por las agresiones medioambientales que reproducían la cirugía practicada sobre el *ciborg* en el medio natural, y por la crisis de identidad del

individuo, entendemos que la revisión del espacio en la escultura nace como la reacción creativa del hombre. Si bien la construcción del espacio se realiza en base a la sociedad que queremos construir, durante los últimos treinta años encontramos en la mayor transformación de la historia en el espacio urbano, y en las propuestas artísticas surgidas en la segunda mitad del s. XX (instalación multimedia, escultura robótica...), además de la influencia de la tecnología sobre nuestra forma de experimentar, concebir y percibir el mundo, la necesidad de otorgar de identidad humana a los espacios virtuales de la nueva cultura de la comunicación, base de la organización social y dinámica.

La escultura se hace más humana que nunca en cuanto que desarrolla el concepto de espacialidad, cualidad inherente al ser humano, redescubriendo el tipo de relación que el individuo establece con el mundo, con sus semejantes y con los objetos que crea. La experiencia artística, por un lado, es reflejo de la crisis existencial del hombre y de la sociedad contemporánea, y por otro lado, impulsor de nuevos modelos de sociedad y activador de posibles cambios humanos y sociales.

CONCRECIONES PLÁSTICAS

En mi opinión, los desarrollos teóricos realizados en nuestro campo del conocimiento deben tener como consecuencia directa el avance de la propia capacidad expresiva, por lo que paralelamente se han ido realizando propuestas experimentales y de aplicación a la obra plástica tridimensional, entre las cuales considero un buen ejemplo la obra «Tentáculos» (foto 1), cuya imagen incluimos en la página siguiente. Esta instalación reflexionaba sobre la necesidad de tocar ciertas formas que por su atractivo sugieren la caricia, motivando en el individuo en acceso en el interior del espacio aislado del ruido exterior, en una atmósfera intimista a modo de refugio, haciendo del habitáculo un espacio de relaciones y vivencias.

CONCLUSIONES

A la luz de todas las ideas expuestas, se puede concluir que:

La naturaleza de lo artístico se entiende desde su dimensión simbólica en virtud del desplazamiento dialéctico de lo escultórico hacia categorías extraformales (contextuales y culturales) que explica la afectación mutua entre la cultura y el objeto estético, es decir, que, por un lado, la producción artística se ha visto afectada por la cultura, siendo el objeto asumido como obra de arte a través de la teoría institucional del arte, y por otro lado, que el arte ha sido motor de cambio y progreso de la humanidad, describiendo y redefiniendo la relación particular que el hombre establece con el mundo.

El proceso de desmaterialización del objeto artístico iniciado a finales de los años 60 por el que de la escultura como forma se pasa a la escultura como lugar y, desde los años 70, a la representación cultural, puede explicarse desde el colapso producido por el objetivismo de la sociedad moderna, con el fin de ver las obras, no





Foto 1. Ana M^a. Gallinal.

«Tentáculos», 2003. «Tentaciones de Estampa». Pabellón de la Pipa. Madrid.
180 × 150 × 200 cm Látex, madera, pintura fluorescente, luz negra.

como cosas con funciones (forma, color, materia), como objetos o reproducciones, sino como signos de lo real (gestos, mirada, vivencias), como formas o realidades.

La escultura del s. XX ha contribuido con la conciencia de espacio dotando, por un lado, de identidad humana al lugar y, por otro, favoreciendo cambios socio-culturales mediante el desarrollo de nuevas formas diferentes de percepción.

No existe una definición eterna y absoluta del arte, y sólo a través del diálogo artístico y como cierta comunicación cultural, mediante la revisión continua de los valores humanos, existe la posibilidad de reinventar y reconducir el mundo descubriendo nuevos horizontes, donde las experiencias vitales del individuo no sean el pretexto para hacer arte según un estilo o moda, sino el motor de cambio que permita la evolución y el progreso del hombre y de los pueblos.

El trabajo realizado nos ha permitido obtener además múltiples conclusiones de tipo específico, muchas de las cuales han venido a enriquecer, directamente, la toma de conciencia que ha de sustentar la creación plástica personal o a explicar diversos matices que nutren nuestra capacidad para percibir la escultura contemporánea. Es un tema en el que, sin lugar a dudas, merece la pena seguir trabajando, y donde, con toda seguridad, se encuentran trabajando otros compañeros, a los que desde aquí invito a conocer, con la certeza de que la colaboración entre grupos de

investigación posibilita el avance del conocimiento y el contraste de conocimientos y experiencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo xx. Conciencia del espacio y configuración artística*. Traducción de Diorki. Barcelona: Blume, 1981. (Libros de Arte de Bolsillo Blume)
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Breviarios; 183) ISBN 84-375-0368-X.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu. 6ª ed. (1ª ed. en castellano, 1969). Méjico [etc.]: Siglo XXI editores, 1981.
- BLANCO, Paloma, et al. (eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. (Focus; 6)
- BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. Prólogo de Victor D'Ors; traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona [s.a.]: Labor, 1969. (Biblioteca Universitaria Labor; 13)
- BREA, José Luis. *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona [s.a]: Anagrama, DL 1991. (Argumentos; 121)
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. 1ª ed., 2ª reimp. Barcelona: Minotauro, 1985.
- DE BARAÑANO, Kosme. *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo xx*. San Sebastián: Universidad del País Vasco, D.L. 1992. IX Cursos de Verano y II Cursos Europeos (Julio-Septiembre 1990).
- DOÑATE, Luis. «La escultura como espacio expresivo: El concepto de espacio en la escultura contemporánea. Años 1961 a 1988». Tesis doctoral inédita. Director: Jaume Muxart Doménech. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, 1989.
- FERNÁNDEZ, Blanca. «Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995». Tesis doctoral inédita. Director: Manuel Parralo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1999.
- GALLINAL, Ana María. «Revisión del espacio en la escultura: la especialidad humana y el objeto a la luz del siglo xx». Tesis doctoral inédita. Director: José de las Casas Gómez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, 2007.
- GIEDION, Sigfrido. *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. Versión castellana de Isidro Puig Boada. 5ª ed. Madrid [etc.]: Dossat, 1978.
- GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid [s.a]: Alianza, DL 2000. (Alianza Forma; 145)
- HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción: Cielo e infierno*. Traducción de Elena Rius. 1ª ed., 1ª reimp. Barcelona: Edhasa, 1992.
- KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2002. (Akal. Arte contemporáneo; 9)
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Traducción de Mª. Luz Rodríguez Olivares. Tres Cantos (Madrid): Akal, DL 2004. (Akal. Arte contemporáneo; 14)



- MADERUELO, Javier (dir.). *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Prólogo de Simón Marchán. Madrid [s.a.]: Mondadori España, DL 1990. (Biblioteca Mondadori; 7)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Traducción de Jesús Camarero. 3ª ed. (1ª ed., 1999) Barcelona [s.l.]: Montesinos, 2003.
- PIRSON, Jean-François. *La estructura y el objeto: ensayos, experiencias y aproximaciones*. Traducción de Raquel Luzarraga. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- PIZARRO, Esther. «Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas». Tesis doctoral inédita. Director: Rodolfo Conesa Bermejo. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, 1995.
- SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Traducción de Gloria María Vargas López de Mesa; revisión, corrección y composición de Sergi Martínez Rigor. 1ª ed. Barcelona [s.l.]: Oikos-tau, 1996.(Textos de Geografía)
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción de César Vidal Madrid [s.a.]: Alianza Editorial, DL 1997.

