



**ABRIR CAPÍTULO I**

CAPITULO II  
NOCIONES DE ESPACIO

" Proyectar y diseñar en el espacio con la ayuda de nuevos métodos, utilizar este espacio y construir con él, como si estuviera trabajando con un material recién inventado: eso es todo lo que yo intento hacer ".

JULIO GONZALEZ

## II.1 APUNTES GENERALES

Algunas de las definiciones que nos ofrece sobre el espacio el diccionario Espasa Calpe nos le hace concebir como:

- a) el continente de todos los objetos sensibles que coexisten;
- b) como parte de ese continente que ocupa cada objeto sensible;
- c) como transcurso de tiempo.

Pero como en todo diccionario, las respuestas suelen ser simples y concisas; excesivamente resumidas. Y para este concepto, cuyo origen es tan antiguo como la existencia del hombre reflexivo, indudablemente se nos queda escasa. Posiblemente la esencia de esta palabra sea una de las mayormente razonadas y estudiadas, y tal vez por ello estas definiciones modernas pequen de irrespetuosas al intentar aportarnos definiciones tan escuetas.

Introducirse en este tema es arduo y complicado, y tal vez el mejor modo de hacerlo sea recapacitar sobre nuestra propia existencia, ya sea desde un punto de vista individual, desde un aspecto evolutivo, desde que el individuo nace hasta que se hace adulto, o desde el concepto de grupo, de cultura. Tanto en un aspecto como en otro, nos movemos entre dos parámetros cuyas

interrelaciones nos definen; en ellos se sitúa la vida y con ella sus actividades y producciones. Fernando Torrijos (20) acierta en decir que "lo que diferencia a las distintas culturas no es, en el fondo, sino su forma de definirlos y entenderlos; el uso particular que cada uno hace de ellos". Se refiere al uso de esos parámetros; uno de ellos es el tiempo, el otro, el espacio.

Los animales viven el tiempo casi en su presente y utilizan el espacio modificandolo levemente; los hombres al poseer una memoria cultural lo transforman de un modo más profundo y duradero. Toda actividad cultural humana, para manifestarse y transmitirse, necesita espacio, y una forma de actividad específicamente humana es su utilización estética, actividad ésta que consiste en transformar materiales mediante una actitud creativa, ocupando el entorno con signos cuya misión final es comunicar, mediante un repertorio simbólico consensuado de la descripción que de la realidad hace cada comunidad. Así, la danza, la escritura, el peinado y el maquillaje, la escultura, la arquitectura, etc., son utilizaciones estéticas del espacio, ya sean consideradas como bi o tridimensionales.

Algunas de estas manifestaciones, cuando pretenden transmitir mensajes de perdurabilidad y proyectarse hacia el futuro se realizan con materiales como la piedra; otras, cuya finalidad es su manifestación temporal, utilizan materiales

perecederos o elementos que, como el cabello, permiten modificaciones sucesivas.

Todas estas actividades estéticas, referencias culturales, sean de larga duración o efímeras, son instrumentalizadas espacialmente con la finalidad de unir ideológicamente a la comunidad que las transmite. Así, sin posiblemente pretenderlo, van dando una identidad propia y distinta a la de cualquier otra cultura o civilización. La catalogación de culturas distintas viene dada por la comparación existente entre sus representaciones estéticas -como las ya citadas- y los elementos puntuales elegidos para su comparación, denominados artísticos. De allí son extraídas tras una nueva selección las llamadas obras de arte.

A nivel individual, los parámetros espacio y tiempo son intuídos desde que somos muy pequeños. Ya a la edad de varios meses, según el físico Chernin (21), un bebé trata de orientarse activamente en el espacio y en el tiempo; lo necesita para asimilar y comprender el mundo que le rodea. Primero intuye el espacio mediante comparaciones entre el "aquí" y el "allí". El "aquí" es lo accesible, lo palpable, lo que se puede ver. El "allí" no es accesible pues está lejos, pero si se aplica un esfuerzo, con movimiento, entonces es posible transformar el allí en aquí. Hacia el año y medio los conceptos se amplían; el niño sabe qué es el "ahora", parecido al "aquí". Más tarde comprende

qué es "pronto", parecido al "allí", "no lejos". A los tres años diferencia entre "ayer", "hoy" y "mañana". Sólo hacia los 7-8 años se forma nuestra noción intuitiva corriente del tiempo como de un flujo de instantes que corren uniformemente por todas partes, cada una de las cuales al comienzo sólo "será", luego ya "es" y después se transforma en "fue".

En su crecimiento, el niño probablemente repita a ritmo muy acelerado aquel camino largo y remoto que tuvo que realizar la humanidad, desarrollándose desde un estadio primitivo hasta llegar a nuestra noción moderna del tiempo; ya fuera medible por los flujos naturales, o por una máquina llamada reloj.

Pero el espacio, como ya apuntamos antes, es intuido por el niño con mayor facilidad que el tiempo. Es probable que también la humanidad en sus orígenes lo haya asimilado con más facilidad y más rápidamente, al hacer un uso de él más cotidiano: primero, porque es posible verlo; el espacio -físico- se presenta ante nuestros ojos como una forma íntegra, lo vemos inmediatamente y por todas partes. El tiempo lo sentimos, pero no lo vemos; experimentamos directamente sólo su instante breve, su "ahora mismo" de toda la sucesión de instantes.

Segundo: podemos desplazarnos libremente por el espacio

moviendonos en tres dimensiones. No ocurre así con el tiempo; no podemos regresar arbitrariamente al pasado, quedarnos para siempre en el presente o dirigirnos al futuro.

La posibilidad de "ver" el espacio, de desplazarse por él, dio probablemente el primer impulso al pensamiento investigador del hombre. La capacidad del intelecto humano se manifestó por primera vez con evidencia durante la elaboración del concepto de espacio. Hace más de tres milenios, a orillas del Nilo, el Tigris y el Eúfrates, los hombres ya disponían de conocimientos profundos y precisos acerca de lo que es la línea, el plano y el volumen. Sabían medir las longitudes y las áreas, razonar sobre las proporciones entre figuras lineales, planas y tridimensionales. El conocimiento se desarrollaba gracias a la actividad práctica de los constructores, agrimensores -medidores de tierras- y viajeros, asimilando así la realidad física de las distancias. La avidez por el saber, unidos a la imaginación y la memoria formaban, utilizando datos concretos aislados, una ciencia común capaz de dar respuesta correcta a cualquier pregunta, siendo más diversas las condiciones.

En el mundo antiguo, esta ciencia se formuló definitivamente en el siglo III antes de nuestra era en los tiempos de Euclides y principalmente gracias a él. La geometría euclídiana, que abarca la ciencia de las proporciones espaciales de los cuerpos en el mundo físico, hasta hoy día, sigue siendo el

fundamento de los conocimientos precisos. Esta sirve como punto de referencia para todas las ciencias que investigan la naturaleza.

Aplicando aquellas teorías a una organización de elementos en el espacio dentro del campo artístico, surgen diversas propuestas -cánones, reglas, medidas,...- que producen cambios sustanciales en la concepción del espacio. El artista, por ejemplo, cuya valoración como tal -antes se les llamaba artesanos- surge a partir de la Edad Media en relación con un conjunto de ideas estéticas que comienzan a consolidarse en los siglos XVII y XVIII alrededor de una nueva institución llamada Academia como resultado de una nueva forma de ver el mundo desde un planteamiento oficialista. Ahora bien, si el arte es un reflejo de la cultura, al igual que ocurría desde un planteamiento academicista, para entender el fenómeno artístico también ahora, en nuestro tiempo, hemos de revalorizar nuevas búsquedas de vías que nos llevan a otros modos de entender y comprender el arte, considerando nuevas propuestas y buscando el íntimo pulso que mantiene el espacio con las obras de arte.

Habría entonces que entender al espacio no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquieren un conjunto de dimensiones en las que se vive, que condicionan directamente nuestra forma de vivir. Tanto el comportamiento

espacial entre los animales -estudios de etología- como entre los hombres atienden a cuatro conceptos primordiales: la territorialidad, el comportamiento dominante, la orientación y la comunicación no verbal. Existe una complementariedad directa entre los dos primeros conceptos que se hace evidente; cuando en una comunidad todos los individuos poseen un espacio propio -territorio- desaparecen las razones que puedan hacer que un hombre domine a otro. Es una estrecha relación entre espacio y "status": quienes gocen de posición social más elevada dispondrán de más y mejores espacios, así como de mayor libertad de movimiento. La forma alternativa de organización social del espacio es la de territorialidad, sistema bajo el cual los individuos conocen de antemano la posición que les corresponde, tanto espacial como socialmente. Este espacio originariamente natural se convierte en un espacio transformado desde el momento en que el hombre actúa sobre él, ya sea cognoscitivamente mediante su relación con el medio, o físicamente, mediante el uso de las herramientas y la técnica. Así también, la orientación se convierte en básica; se necesitan puntos referenciales para reconocer el territorio y se hace uso de lenguajes no articulados -comunicación no verbal- que mediante su expresión simbólica aportan los puntos referenciales necesarios.

## II.2 LA NATURALEZA DEL ESPACIO

Es posible dar límites físicos al espacio, pero por su naturaleza éste es ilimitado e intangible. El espacio necesita de forma y límites, ya sean dados por la Naturaleza o por causa de la acción del hombre.

Posiblemente, la primera referencia escrita relativa al espacio la hace Platón en su libro "El Timeo". Platón nos traslada a un instante antes del comienzo de los días, cuando el tiempo no existía y la tierra era informe y vacía. Eran preguntas jóvenes sobre el origen del Universo. Platón hablaba del "receptáculo del mundo engendrado" definiéndolo como la sustancia "invisible e informe, receptora de todo y en algún modo muy confuso y desconcertante, participando de lo inteligible". En ese medio invisible e informe colocaba todas las cosas que surgen y cambian. El planteamiento es metafísico, pues también abarca el contenido no físico del espacio.

En el campo tridimensional, el espacio es experimentado por medio de la observación, en la cual los sentidos de la vista y del tacto están entrelazados. Pero es la luz la que produce la sensación de espacio. Este desaparece visualmente con la oscuridad. La luz y el espacio son inseparables. Si la luz desaparece, el contenido emocional del espectador también desaparece, siendo imposible percibirlo; en la oscuridad no

existe diferencia entre un valle y una montaña. La esencia del espacio, pues, se halla en la interacción de los elementos que lo limitan. Aunque el espacio es intangible, entre el hombre y el espacio hay una relación psíquica; es la propia esencia humana la que procede de la misma materia que el espacio.

El movimiento desempeña también un papel decisivo en la percepción del espacio; éste, mediante el sentido de la vista, es dinámico. El propio movimiento del ojo amplía el campo de visión impidiendo que la percepción del espacio esté sujeto a un punto de vista único. Al mirar un objeto, nuestra vista recorre su forma, su contorno, pero también su entorno; el espacio es absorbido por la mente en movimiento dinámico continuo del observador. De este modo no sólo vivimos dentro del tiempo y del espacio sino que el tiempo y el espacio viven dentro de nosotros. Lo interno y lo externo se fusionan en vivencia única; coexisten como unidad entre la Naturaleza.

Pero en la Naturaleza, la unidad no comporta sólo orden y magnificencia; también se sufren restricciones. De todas las restricciones a que es sometida la Naturaleza, las más trascendentes vienen impuestas por el espacio, cuya estructura ejerce una influencia decisiva sobre la forma que tienen los cuerpos. Peter S. Stevens (22) comenta en el siguiente texto -que por su especial importancia consideramos íntegro transcribir-:

"La idea de que el espacio posea una estructura puede resultar extraña, ya que por lo general concebimos el espacio como una especie de nada, precisamente la ausencia de todo tipo de estructura, la vacuidad misma dentro de un ámbito igualmente vacío, como si constituyera el telón de fondo pasivo para los cambios que se producen en el mundo material". Continúa diciendo que "sin embargo, resulta que este supuesto telón de fondo, la nada que por todo se entiende, no es pasiva en modo alguno. Esta nada presenta una "arquitectura" que tiene requerimientos reales con respecto a los cuerpos que la ocupan. Cada forma, cada diseño, cada objeto ha de pagar un precio por el mero hecho de existir, el cual consiste en adaptarse a los dictados estructurales del espacio".

"Nuestra ignorancia sobre los efectos del espacio es similar a la del pez acerca del efecto producido por el agua, y así como este último comprendería mejor su entorno si pudiera entender conceptos tales como flotabilidad, presión e hidrodinámica de los distintos líquidos, nuestro conocimiento del medio en que vivimos será más completo si estudiamos la transformación, extensión y curvatura experimentados por los diferentes espacios. El carácter especial que tiene nuestro espacio dentro del Universo no fue reconocido hasta que los partidarios de las geometrías no eúclidianas en el siglo XIX y Einstein en el XX demostraron la existencia de otros espacios que los diseños y formas existentes en ellos difieren de los que



percibimos en el nuestro. Puesto que tanto nuestros cerebros como nuestros procesos de percepción han evolucionado para adaptarse al espacio en que nos movemos, somos incapaces de visualizar espacios distintos al nuestro, si bien la mente humana ha logrado concebir descripciones matemáticas coherentes con aquellas. De esta forma se ha podido determinar que tanto la realidad espacial del microcosmos, el mundo de las partículas fundamentales, como la del macrocosmos, el Universo considerado como un todo, difieren notablemente del espacio en el cual vivimos".

"De hecho, la determinación de qué clase de sustancia constituye el espacio y cómo afecta a la forma de los cuerpos representan cuestiones acuciantes en la física moderna. Al finalizar el pasado siglo, Mendelèiev, que descubrió la periodicidad de los elementos, formuló la idea de que el espacio se componía de partículas un millón de veces menor que el átomo de hidrógeno, la combinación de las cuales daría lugar a los átomos, hipótesis en verdad extraña a las concepciones de la época. Mendelèiev, como vemos, no afirmó que el espacio estuviera lleno de diminutas partículas, sino que estaba formado por dichas partículas. P.A.M. Dirac, John A. Wheeler y otros físicos han desarrollado la hipótesis de Mendelèiev y han llegado a comparar el espacio con una serie quizás infinita de minúsculos gránulos o con una sustancia de naturaleza similar a la de una espuma formada por finas burbujas. Podría ser que, de algún modo, el

desplazamiento de tales gránulos o burbujas originará las partículas fundamentales, que constituyen la base de todas las estructuras materiales".

"Cada vez en mayor medida, la idea de que el espacio tiene una estructura material real parece ganar prestigio en el ámbito de la física, aunque tal concepción resulte extraña para la mayoría de la gente. El espacio ha dejado de ser considerado como un escenario pasivo o un mero sistema de coordenadas; ahora se concibe como un agente real que da origen al resto del mundo material. Sería la sustancia primaria de la cual surgiría todo. Wheeler nos comenta respecto a las ideas de Einstein: "Einstein, más allá de su trabajo y de sus escritos, mantuvo una visión a largo plazo: no existe nada en el Universo a excepción del espacio vacío curvo. La geometría curva describe aquí en cierta forma la gravitación. Sometida en otras condiciones a un movimiento ondulatorio, manifiesta todas las propiedades de una onda electromagnética. Excitada en un contexto diferente, la materia mágica que es el espacio se comporta como una partícula. Nada hay que sea ajeno y "físico" inmerso en el espacio". E insiste: "No hay nada en el Universo que no sea el espacio como vacío. Materia, carga, electromagnetismo, y otros diversos campos no son sólo manifestaciones de la curvatura del espacio". Wheeler va aún más lejos y supone que el espacio de nuestro Universo es tan sólo uno más dentro de un número infinito de espacios, semejante, por tanto, a un punto del hiperespacio, el

cual representaría la totalidad de las posibilidades espaciales. Y cuando el Universo, tras su actual expansión, se contraiga y vuelva a expandirse de nuevo, presentará con toda probabilidad un carácter espacial distinto y, consiguientemente, contendrá formas muy diferentes a las que ahora nos son familiares".

Si este interesante texto, producto de los últimos planteamientos científicos sobre el origen del espacio, tiene el suficiente fundamento como para ser cierto, la concepción del mundo por el ser humano cambiaría totalmente sus planteamientos. Aún reconociendo que las teorías científicas acerca del origen del Universo, y por tanto de nuestra vida, están dando sus primeros pasos, hemos de aceptar la posibilidad de esta propuesta. Se podría relacionar al propio espacio como un componente tan directo de nuestra existencia que cabe pensar que sin él tal vez todo sería inexistente. Y también cobrarían una razón ciega los postulados de Platón y tantos filósofos que a lo largo del tiempo han intuído la esencia del Universo. Razón de más para considerar al espacio como elemento indispensable y condicionante de todo lo que consideramos objeto, forma, dimensión, llamese pieza de diseño, escultura u obra de arte, entre otras. Postulados como el que sigue después se tambalearían como aportación consustancial desde el momento en que el "misterio" ha sido desvelado y que la esencia espiritual del ser humano, fundamento de las preguntas sin respuesta que motivan a

éste para forjarse un camino y una meta, puedan convertir sus planteamientos en tipos de acciones más materiales que contribuyan a derrumbar el halo espiritual, mágico, y tal vez sagrado que asegura a seres como nosotros la imaginación, la creatividad, la ilusión, la inspiración y la creencia en algo superior que nos motiva a indagar en nuestro interior para encontrar respuestas acertadas a nuestra existencia.

Mircea Eliade (23) nos comenta: "La revelación de un espacio sagrado permite obtener un "punto fijo", orientarse en la homogeneidad caótica, "fundar el mundo" y vivir "realmente". Por el contrario, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. La revelación del espacio sagrado tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, hacerse sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecer en el "Centro del Mundo". Para "vivir en el Mundo" hay que "fundarlo" y ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo -el centro- equivale a la Creación del Mundo. El centro es terreno; está entre el cielo y el infierno. Por el contrario, para la experiencia profana, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa. El espacio geométrico puede ser señalado y delimitado en

cualquier dirección posible, mas ninguna diferenciación cualitativa, ninguna orientación es dada por su propia estructura".

"Y sin embargo en la experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no-religioso, una cualidad excepcional, única: son los "lugares santos" de su Universo privado, tal como si este ser no-religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana".

La comparación cualitativa entre estas dos opiniones es evidente. Y aún así nos arriesgaríamos a decir que a sabiendas de que cualquier postulado sea el correcto, el ser humano seguirá construyendo su mundo privado para alejarse o tal vez aislarse de la realidad cotidiana, repetitiva y aburrida que comporta la monotonía de la verdad descubierta. Contra golpe y marea seguiremos siendo pequeños "dioses" que divierten su tiempo concibiendo nuevos pensamientos y creando nuevas realidades que

actúen como normas, reglas, leyes, tabúes y mitos que tan ansiadamente necesitamos ordenar, pues en el fondo sentimos el miedo de encontrarnos descubiertos a nosotros mismos.

Como estamos viendo, el concepto de espacio se puede contemplar desde diversas acepciones; por un lado podríamos hablar de un espacio geométrico -relacionado con el espacio físico-, de algo continuo y limitado, y definido por sus dimensiones; de un espacio psicológico, o espacio percibido, que resulta de la operación selectiva que cumple nuestra percepción sobre el espacio físico o topológico -relacionado íntimamente con la materia y el tiempo y matemáticamente definible y mensurable, es decir que, al menos en teoría, puede captarse objetivamente-.

Y separando la idea de espacio en general del espacio vivencial o espacio transformado, comentado en el capítulo anterior, y tomando como factores de aprendizaje a la vista principalmente, al resto de los sentidos, al ambiente cultural donde vivimos e incluso al status social en el que hemos desarrollado nuestra percepción, volveríamos a coincidir con las texturas de los filósofos antiguos en que el espacio es infinito, o al menos intangible. Platón ordenaba el espacio con conceptos como "lo lleno" y "lo vacío"; Aristóteles lo hacía en torno a conceptos como "arriba-abajo", "delante-detrás", "derecha-izquierda". Georgias de Leontino planteaba que el

espacio no podía ser infinito. Y ya más avanzados en el tiempo, en nuestra época, Pierre Francastel sostiene que "el espacio no es una realidad en sí".

Aún coincidiendo en general con la idea de espacio e infinitud, el artista intenta concretarlo y definirlo, representando lo que intuye mediante una escultura, una pintura, una fotografía,... El espacio se "somete" de este modo a límites marcados por la estructura de la propia obra, por su interdependencia con el entorno que le rodea y por la imaginación del que la concibe y crea. Hablaremos entonces de un espacio psicológico o estético.

Podríamos simplificar estas ideas con el siguiente esquema:

NATURALEZA = Espacio Natural (ESPACIO FISICO)

HOMBRE = Pensamiento: Abstracción de la Realidad

+

Acción Visual (Percepción de la  
Naturaleza)

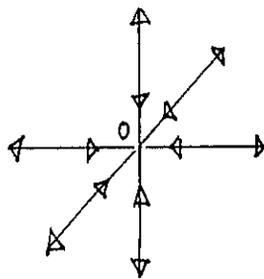
=

Espacio Pensado (ESPACIO PSICOLOGICO  
O ESTETICO)

### II.3 ESPACIO Y ARTE

Si bien el concepto de espacio estético extraído del anterior esquema no existe como tal dentro de los orígenes del arte prehistórico y primitivo -como veremos más adelante en este capítulo-, la concepción aristotélica del espacio marca claramente unos límites que serán los que prevalezcan hasta nuestros días.

La explicación simbólica del eje vertical, arriba-abajo, y del doble horizontal, delante-detrás y derecha-izquierda, y su unión en el espacio, nos aportaría posteriormente un elemento tan importante o más que los anteriores y que inicialmente había pasado desapercibido: el centro. El espacio físico queda así convertido en una construcción lógica representada por una cruz de tres dimensiones.



El eje vertical significaría la analogía existente entre lo alto-bueno y lo bajo-inferior, y se referiría a la elevación moral, mientras que el sentido horizontal (delante-detrás, derecha-izquierda) se referiría a las posibilidades de un grado o momento de la existencia. En el eje este-oeste (derecha-

izquierda) la orientación identifica al este con el sol naciente, con la iluminación espiritual, y al oeste, o sol poniente, con la idea de la muerte y de la oscuridad. En el eje norte-sur (delante-detrás), el norte o cénit se identifica con el "agujero" por el que se verifica el paso de este mundo -espacio temporal- al de la eternidad -cielo-, mientras que el sur es una caída inexorable al mundo terreno, a las crueles realidades materiales. El centro se conforma, pues, como el origen de todas las cosas que irradian energía y vida y a la vez es irradiado. Desde una óptica más actual podríamos relacionarlo con el origen y fin de las cosas, con el Yin y Yang de la filosofía oriental, o con las teorías del efecto big-bang en el universo de los científicos más actuales.

Esta simbología realmente no procede de Aristóteles; él la ordena y la da una lógica. Por estudios antropológicos realizados sobre los hombres prehistóricos, esta simbología formaba parte de su existencia, de sus ritos y costumbres. Sigfried Giedion(24) nos ofrece la siguiente aportación referente a esa concepción espacial: "Desde el primer momento, en las manifestaciones artísticas del hombre, ha influido su actitud hacia el espacio visual: las ha conformado de hecho. No hay un arte que no exprese una determinada relación con el espacio visual. El arte transpone la actitud del hombre hacia el espacio, trasladándola a la esfera emocional".

En aquellas épocas el concepto de espacio tal y como hoy lo entendemos, tomando como base la horizontal y la vertical y consiguientemente su fusión, el ángulo recto, no existía. El hombre prehistórico, como lo demuestran sus obras artísticas, era ajeno al sometimiento de normas estéticas preestablecidas. Para él, el espacio era libre y la composición también. Miraba los objetos y su entorno de un modo muy distinto al nuestro; no juzgaba necesario traducir toda composición a un sistema de paralelas verticales y horizontales, sino que lo hacía libremente, individualmente, con posiciones distintas aunque supuestamente caóticas. Giedion comenta que uno de sus grandes descubrimientos al respecto lo halló en una piedra triangular obtenida del yacimiento prehistórico de Laugerie Basse (Dordoña-Francia) donde aparentemente figuraba un toro pastando. Al sacar a la luz esta piedra para fotografiarla dio un giro de 180 grados a la misma; el sentido de la composición cambió súbitamente y apareció un nuevo animal: una gacela en actitud de pastar. Al igual que ocurría con tantas pinturas prehistóricas, el espacio a representar era utilizado indistintamente. Únicamente un cambio de posición de la piedra descubrió la figura. ¿No ocurría lo mismo dentro de las cuevas cuando al pasear con una antorcha los mismos cambios de luz iban identificando formas y posiciones nuevas en las representaciones allí realizadas?. ¿No sería que la luz fuera tan importante o más que el propio espacio?. Parece ser que sí. Si a esto unimos la gran variedad de posibilidades

existentes a utilizar en la confección de una obra, partiendo de los cientos de formas que ofrecían las rocas del interior de la cueva, podremos comprender el significado real de ese espacio. ¿Quién no ha observado al pasear por el interior de una gruta de estalactitas y estalagmitas, representado entre sus infinitas formas pétreas, un pájaro posado sobre una roca, una forma arbórea, un rostro humano o hasta incluso un santo o una virgen en actitud orante?. Está bien claro que la concepción espacial de una época como indica Giedion, es la proyección gráfica de su actitud frente al mundo. Nuevamente se confirma que no existe tiempo sin espacio y que el resultado de la fórmula universal  $V=E/T$  (velocidad es igual al espacio partido por el tiempo) varía según la alternancia de cada uno de los factores. La velocidad o movimiento varía físicamente según el espacio y el tiempo, pero también lo hace desde un punto de vista espiritual o emocional.

Dentro de un ámbito tridimensional, el espacio se experimenta mediante observación; especialmente mediante los sentidos de la vista y del tacto. Como el espacio es ilimitado e intangible, para que éste se haga "visible" es necesario que algo, el poder de la naturaleza o del hombre le dé límites. De la acción de la mano creadora del artista puede no surgir la limitación real del espacio, pero sí su percepción. Podemos sentir que al tomar unos límites materiales de referencia, ya sean líneas, planos o volúmenes, demos identidad al espacio en que esos elementos cohabitan; lo que antes era

simple observación material con estos se puede convertir en una entidad única, una totalidad provista de cualidades espirituales, atributo éste que surge exclusivamente de un nivel superior de nuestra facultad de abstracción.

Si aceptamos esta premisa, podremos comprender o al menos intuir parte del sentido del espacio en cada momento de la existencia del ser humano. El artista actual, mediatizado más que el prehistórico por unas normas de conducta estética, ha concebido un entorno espacial acorde con el momento. Hasta el propio concepto tiempo cobra para nosotros un significado distinto. Se puede comprobar que en grupos sociales actuales con culturas aún primitivas el concepto tiempo no concuerda con el nuestro; con frecuencia un acontecimiento futuro, máxime si tiene que ver con las emociones, se designa en presente. Como afirma Giedion: "Todo es un presente eterno".

En todas las fases de su historia, el arte ha estado unido a una concepción específica del espacio. La prehistoria es el estadio inicial de la evolución humana. Nuestra concepción espacial se va conformando a través de las primeras grandes civilizaciones y con la aparición de la arquitectura como ejemplo real de la ocupación del propio espacio. Así, la supuesta falta de composición, desde nuestro punto de vista actual, del arte prehistórico va derivandose hacia una prioridad compositiva por lo vertical y lo horizontal. No hay que decir con esto que la

propia arquitectura sea la única que genera espacio, ya que la Naturaleza es la primera generadora de espacio, y de unos espacios muy particulares; las cuevas prehistóricas. Estos espacios naturales fueron, como todos sabemos, magistralmente utilizadas por nuestros ancestros. De las cavernas podemos extraer dos importantes conceptos espaciales: por un lado, aún teniendo unos límites físicos muy claros en su interior, realmente no tienen espacio visual; en ellas reina una perpetua oscuridad. En términos espaciales, están vacías. ¿Por qué entonces el hombre prehistórico trabajaba dentro de esos mundos de oscuridad?. Posiblemente porque existía una preocupación por ocultar sus creaciones simbólicas a los ojos de los no iniciados; actitud que también se mantuvo en los templos egipcios, griegos y de muchas otras culturas, incluidos los actuales. Pero la clave para la contemplación de esas formas y por consiguiente para la creación de ese espacio concreto necesario en toda representación humana o natural, la justifique la luz de las antorchas o los recipientes con grasa animal. Bajo esa iluminación tenue y desigual, los animales adquieren casi un movimiento mágico. Por los movimientos y los cambios de intensidad de la luz parece que "están" vivos. Esa luz tenue que acariciaba lateralmente las superficies pétreas, daba vida a aquel arte incrustado en la propia Naturaleza que sabía conservar, no obstante, la individualidad esencial del hombre.

Pero había algo más. Otro concepto, rescatado por Le

Corbusier, hablaba de aquel arte: el espacio acústico. Las cavernas carecerían por su propia naturaleza, de espacio visual, pero no de acústico. Es de intuir que al contrario de como ocurre actualmente, este espacio acústico dominara sobre el óptico. La acústica del paisaje, de los sonidos naturales -animales, lenguaje hablado, sonido del viento,...- son básicos para la supervivencia del hombre y tal vez en mayor medida para el hombre prehistórico debido a sus mayores problemas de supervivencia. Tenemos ejemplos actuales de grupos primitivos que nos lo demuestran; por ejemplo, los esquimales aivilk no consideran al espacio como algo estático, y por lo tanto mensurable, de ahí que no tengan unidades formales de medición espacial, como no tienen mediciones uniformes del tiempo. En nuestra sociedad, una cosa, para ser real, ha de ser visible y perfectamente constante. Nosotros nos fiamos preferentemente de la vista, no del oído. Ellos, de algún modo como los ciegos, definen el espacio más por el oído que por la vista.

Podríamos introducir un tercer concepto o factor también en conexión con el arte prehistórico; el espacio olfativo. Aceptando la lógica del espacio acústico, el espacio olfativo bien puede ser un producto de su relación con el espacio audible. Las figuraciones de las cavernas aparecen y desaparecen de un momento al siguiente; su aspecto es dinámico, no estático. Como los sonidos, vienen y van. Por el olfato sabemos de la procedencia del humo o de la fragancia de las flores. Actualmente

hay artistas que vuelven a redescubrir estas realidades.

Dice Giedion (25) : "La absoluta libertad e independencia de visión del arte primitivo es algo que no se había vuelto a alcanzar desde entonces. Era su carácter distintivo. No había entonces arriba ni abajo, en nuestro sentido actual, como tampoco distinción o separación clara entre un objeto y otro, ni normas de escala o proporción de tamaño. La yuxtaposición violenta, lo mismo en el tamaño que en el tiempo, era algo aceptado y normal. Todo se desplegaba dentro de un presente eterno, de la perpetua fusión del hoy, el ayer y el mañana. Los dibujos más antiguos nunca se destruían; se pintaba sobre ellos superponiendo nuevas imágenes; se les respetaba como algo sagrado. Era un arte de nómadas. Se puede decir que la concepción espacial era siempre la misma. No era un caos. Mas bien se asemeja al orden de las estrellas, que a lo largo y ancho del espacio infinito despliegan sus relaciones libres y universales".

Por otro lado, la concepción espacial , según el mismo autor, es un registro psíquico automático que se desarrolla instintivamente, permaneciendo habitualmente en el inconsciente. Antiguamente, y en especial entre las civilizaciones arcaicas de Egipto, Sumer y posteriormente Grecia, existía una predilección por una serie de elementos que se repiten frecuentemente y que

conformaban espacialmente las realizaciones humanas: la abstracción, la supremacía de la vertical, la superficie plana y los volúmenes en el espacio, modelaron tanto las pirámides de Gizeh como la Acrópolis de Atenas. Estos conceptos, sensibles para la vista y el tacto, estaban también cargados de significaciones simbólicas, ligadas a veces a perspectivas cósmicas -al movimiento de las estrellas, al del Sol, al viaje y movimiento constante de las cosas,...- o a la jerarquía social también implicada en el aspecto cósmico.

La libertad de la elección de superficies en el arte rupestre se corresponde con la libertad de dirección. La visión del hombre primitivo mantiene la misma estima por todas las direcciones y superficies. La vertical y la horizontal aún no tenían el predominio. La supuesta libertad social coincidía con estos pensamientos. Mas tarde, la consecuencia de la rígida organización jerárquica de la sociedad arcaica se ha asociado a la supremacía de la vertical. Lo que antes era el respeto y la divinización del animal supuso después la supremacía del hombre sobre todas las cosas, que comenzaba a creerse el soberano de la tierra. La vertical simbolizó esta postura humana en contraste con la del animal y su proliferación fue evidente. Nuestra actitud hacia la misma es automática y está anclada en el inconsciente. De entre una serie ilimitada de direcciones, la vertical es la predilecta. Sin pensarlo, automáticamente organizamos la estructura de una escultura, un relieve, un

edificio, con referencia a su relación con la vertical. Esta es el principio organizador; los estilos cambian, pero la vertical permanece.

Así como fue elegida una dirección entre todas las demás para convertirse en principio rector, así también la elección de la interminable variedad de superficies rocosas llegó a ser sólo una: el plano pulido. Las superficies planas se convirtieron después en volúmenes: pirámides (L.24), pilonos y obeliscos (L.25). Surgió, desde nuestra concepción actual el espacio exterior. El espacio interior vendría dado por la formación del espacio en hueco, espacio éste cuyas primeras manifestaciones más claras y significativas se reflejan en las estructuras abovedadas romanas, aunque existan indicios claros, no compartidos por algunos investigadores -ver más adelante- de que las salas hipostilares, por ejemplo, de los grandes templos egipcios ya denotaban un espacio interior evidente.

Varios planos dan forma a un volumen. A través de la luz cambiante, los planos triangulares de las pirámides cobran vida propia y delatan su volumen. Son estos planos formas con entidad independiente, pero que a su vez, interrelacionados, crean una nueva forma. Son parte del volumen pero a su vez tienen identidad propia. Con Brancusi aclaramos mejor este fenómeno. En la revista Time del 14 de noviembre de 1955 este artista nos comenta: "creo que una forma verdadera debe sugerir el infinito.

Las superficies deben dar la impresión de ser siempre duraderas, como si salieran de la masa a una vida perfecta y completa".

Como los planos individuales, el efecto de los volúmenes no queda reducido a sus límites físicos efectivos. Conforman una proyección hacia el exterior y crean su propio espacio.

Volviendo con el espacio interior, y haciendo referencia al comentario incluido en líneas anteriores, especialistas como Giedion afirman que las grandes salas hipóstilas con sus bosques de columnas papiroformes, sus techos pintados de azul y su débil iluminación, no fueron concebidas como espacios interiores cerrados. La actitud de los egipcios hacia el espacio interior puede deducirse del tratamiento dado a la columna y a la iluminación. Las columnas imitan papiros, terminados en capullos o flores, no representan un andamiaje de apoyo como lo hacían las columnas de los templos griegos. Los egipcios, como los babilonios consideraban el techo del templo como una bóveda celeste; pintaban estrellas en los techos de las salas. En la imaginación de los egipcios la sala hipóstila de techo plano parece un campo de flores y papiros mirando al cielo, aún cuando esté cubierta. Esta es una hermosa visión y representación espacial de la naturaleza, aunque es difícil imaginar desde una concepción actual que el egipcio concibiera

estas salas como espacios abiertos, siendo evidentes las "presencias" de las masas pétreas que conforman las columnas, con independencia de que existiera techo o no; máxime cuando es bien sabido que el egipcio amaba la penumbra, es decir, que el tipo de iluminación en estos lugares era más bien escaso. El modo en que la luz era dirigida y modulada tiene consecuencias claves para la concepción espacial, como ocurre en el templo de Abu-Simbel donde un rayo de sol, cuando se pone éste, incide a través de la puerta y atraviesa todo el templo hasta alumbrar el "sancta-sanctórum" con la efigie de los dioses. Sin la luz, la presencia de espacio desaparece (L.26).

Al relacionar esta concepción espacial con la escultura, hemos de aceptar que las pistas sobre espacio escultórico proceden del arquitectónico, aunque el espacio, sus características y condicionantes son los mismos desde el momento en que rompiendo las barreras de la escala, se les concibe igualmente como objetos tridimensionales. También hemos de aceptar que la escultura, únicamente en la actualidad ha sabido romper los lazos de la tradición que la condenaban a ser un arte casi decorativo en su totalidad. Nunca se concibió que una escultura sólo e independiente de una construcción arquitectónica podía tener presencia propia. Hasta las grandiosas esculturas ecuestres del Renacimiento necesitaban de una plaza para ubicarse (L. 27 y 28).

Conceptos como Minimal Art, Land Art, Earthworks, etc. sólo son conocidos actualmente, pero si los relacionamos con etapas artísticas anteriores, encontraremos un gran parecido con las primeras manifestaciones artísticas y en concreto con las primeras arquitectónicas. Relacionamos más familiarmente al monolito, menhir, dolmen, obelisco, estela, pirámide, etc. contemplando obras actuales como las de Long, Noguchi, Serra, Kapoor, ... (L.29 y 30). Únicamente aquella supuesta maravilla del mundo antiguo, que debió de ser el Coloso de Rodas, tuvo la "presencia" suficiente como para reivindicar su único y exclusivo carácter escultórico.

Refundamos conceptos. Atendiendo a las líneas anteriores, podríamos reunir en tres las concepciones espaciales que han protagonizado los artistas desde los inicios del arte. La primera, iniciada durante la etapa prehistórica, abarca la libre situación de los objetos en el espacio sin preocuparse de la relación con sus límites o con su entorno, y su total libertad de direcciones compositivas; continuando con las civilizaciones egipcia y griega donde se limitan las relaciones de dirección a solamente una, la vertical, con su necesario complemento, la horizontal. La desaparición de la libertad de direcciones también implicará la desaparición de la libertad de superficies: surge la superficie plana, lisa y sin sombras y con ella un concepto de belleza totalmente nuevo. El volumen predomina como conjunto y

son los templos egipcios y griegos junto con las pirámides, proyecciones terrenas hacia el espacio, hacia un espacio abierto. La ausencia de espacio interior, como demuestra Riegl ante la ausencia del medio más simple de comunicación entre espacios internos y externos, la ventana, nos demuestra que tanto en Sumer como en Egipto construían el espacio interior cuando surgía la necesidad e incluso el espacio abovedado, pero sin interés específico. La oscuridad total o parcial reinante, de los interiores, conectaba el mundo real con el sobrenatural, característica afín en los templos prehistóricos de las cavernas. En aquellos tiempos primitivos, los símbolos más sagrados permanecían ocultos en las paredes más inaccesibles de las cavernas, como después ocurría en el templo egipcio.

La iluminación interior, que llegaría a ser un medio decisivo para la creación de espacios, junto con los problemas de abovedamiento de la segunda concepción espacial, era casi completamente despreciada en Egipto. Y aunque las bóvedas existían desde los tiempos en que comenzó la arquitectura, nunca hasta la llegada de la Roma Imperial, la capacidad de intensificación de la experiencia religiosa y secular unida a la relación simbólica del espacio interior con el cosmos, fue lo suficientemente condicionante como para suponer un ruptura con los anteriores conceptos espaciales. La cúpula del Panteón de Adriano, en Roma, de comienzos del siglo II, señaló la clara diferenciación de esta segunda concepción espacial. Desde ese

momento, el concepto de espacio arquitectónico fue casi afín al concepto de espacio interior hueco. Bizancio continuó este proceso. La cúpula dorada de Hagia Sophia con su franja de luz fue concebida como si descendiera del cielo, el dosel simbólico del cosmos. Con Justiniano, en Rávena, se hace un especial uso de la iluminación para modelar y configurar el espacio arquitectónico. Pero el punto culminante surge con la construcción de las catedrales góticas. La modulación de la luz forma parte de su significado y sólo en los pocos casos en que el edificio entero es tratado como una escultura se intuye un nuevo cambio espacial.

Una evolución polifacética fluye desde las pirámides hasta el Parthenon, aunque los contrastes de escala, forma, plano y estructura son evidentes. La continuidad de una concepción espacial definida no se interrumpe. La suposición de Riegl de que el objetivo supremo de la arquitectura, desde el Parthenon, ha sido la formación del espacio interior, no ha sido puesta en duda.

Tras la continuidad de características espaciales entre las construcciones renacentistas y barrocas y la concepción actual escultórica de algunos ejemplos arquitectónicos, asistimos a una tercera concepción del espacio. Los arquitectos centran el cambio en el planteamiento de su abovedamiento, suspendido por

encima de las paredes, como en la capilla de peregrinación de Le Corbusier, en Ronchamp, Francia (1955), donde el punto anterior de máxima altura, gracias a la curvatura, es ahora el más bajo. Pero es dentro de la etapa temporal de esta tercera concepción donde el escultor plantea retos escultóricos que a veces desbordan a los arquitectónicos. En nuestra época, la preocupación por la apariencia de los objetos ha dado paso a las investigaciones sobre la naturaleza del espacio y en los modos de captación de este medio intangible. Antoine Pevsner aporta respuestas espaciales haciendo un exquisito uso de la luz. Jacques Lipchitz y Jorge Oteiza definen espacios internos y exteriores en sus obras. Alberto Giacometti crea con sus figuras un espacio alrededor de éstas, proyectándolas fuera de sus límites. Christo (L.31) desborda la percepción espacial con sus planteamientos. La desmaterialización del volumen sólido puede observarse frecuentemente en la obra de casi todos los escultores contemporáneos.

Pero fue Alexander Archipenko quien indicó lo que sería la dirección decisiva para los escultores posteriores. En sus obras, los conceptos de sólido y vacío, dentro y fuera, fluyen continuamente entre sí. Las modulaciones entre volúmenes cóncavos y convexos simbolizan la modulación del espacio, la interacción plástica del espacio interior y el exterior, característica ésta que marcó profundamente las tendencias escultóricas y arquitectónicas de la década de los 60. Nuevamente, la

colaboración entre escultura y arquitectura, como en tiempos pasados, puede llegar a establecerse, pues son muchas sus coincidencias estructurales. Ya no es necesario plantearse una escultura dependiendo de la dureza del material, del tamaño o del peso de la misma; la variedad de materiales puesta en manos del escultor, tan variados como los de uso para el arquitecto o el constructor, unidos a la libre imaginación, dan rienda suelta a una creación ilimitada, monumental y arquitectónica.

Si ya Rodin, a finales del siglo XIX, reincidía en la idea de la proyección de los volúmenes internos de sus esculturas hacia el exterior, y Brancusi, en el XX, la reafirma, ¿cómo no aceptar los nuevos cambios de concepto que seguidamente se producen?. La conclusión de Archipenko de que la escultura puede empezar cuando el espacio se halla rodeado por la materia, es ampliada por el manifiesto del futurista Boccioni que sustituye la idea de la inversión de sólido y vacío por el concepto de interpretación: "No puede creerse por más tiempo que un objeto acaba donde otro empieza... debe de haber una absoluta y completa abolición de las líneas definidas y de la escultura cerrada. Rompemos la figura, la abrimos, y encerramos el entorno en su interior... Así los objetos nunca poseen finales finitos, sino que se cruzan con infinitas combinaciones de armonías simpáticas y aversiones encontradas" (26).

A partir de ese momento, muchos escultores comienzan a

interesarse por la relación que existe entre espacio y masa y por el significado del espacio. Naum Gabo, en su Manifiesto Realista (1920) comenta sobre el espacio: "Negamos el volumen como expresión del espacio...Rechazamos la masa física como elemento plástico... Consideramos el espacio como un elemento nuevo y absolutamente escultórico, como una sustancia material... el espacio se convierte así en uno de los principales atributos de la escultura". En 1922, Lázsló Moholy-Nagy, brillante representante de la Bauhaus escribe en "Der Sturn", sobre "la actividad del espacio mediante un sistema dinámico-constructivo de fuerzas, de la sustitución del principio estático del aire por el principio dinámico de la vida universal, de la creación de obras de arte en libre movimiento". Estas premoniciones constructivistas se verían más tarde reflejadas en los móviles de Alexander Calder.

Con los nuevos planteamientos referentes al espacio ya solo no existía diferencia de conceptos entre escultura y pintura, sino tampoco con arquitectura. Autores como Robert Venturi, Steven Iznour o Denise Scott Brown creían que "sólo los arquitectos se han criado en el espacio" y apoyan la textura de otros teóricos de la arquitectura moderna glorificando la unicidad del espacio exclusivamente con la arquitectura y "aunque a veces se permita a la escultura y la pintura ciertas características espaciales, la arquitectura escultórica o pictórica es inaceptable, porque el espacio es sagrado" (27).

Estos autores no cayeron en la cuenta de que la escultura, ya liberada de su encasillamiento histórico, está actualmente compitiendo con la arquitectura hasta el punto de que la diferencia entre una y otra se traduce básicamente a una cuestión de escala, aspecto éste compartido por Simón Marchan Fiz y Javier Maderuelo (28), entre otros.

Todas las teorías estéticas relativas al espacio han estado relacionadas siempre más directamente con la pintura y la arquitectura. En ellas se desarrollan y diferencian claramente sus estilos a medida que, principalmente, se descubre una nueva representación espacial. En cambio, en escultura, tal vez por su situación más humilde y terrena -pues lo que tenía que "ofrecer" lo hacía directamente, a través de su volumen- ha tenido poco que decir, pues espacio y volumen son una unidad, reflejada igualmente en una venus prehistórica o una escultura actual. Tal vez nunca hubo un descubrimiento del espacio por parte de la escultura de modo consciente, puesto que ésta lo llevaba implícito en su seno. Tal vez la escultura comporte un espacio más físico, menos "espiritual" que la pintura; pero más evidente y real que éstas. Parece ser que por fin, actualmente, se está concediendo el auténtico valor espacial que la escultura se merece. Según Simón Marchan Fiz (29), "la escultura es un arte espacial -y el espacio uno de sus aspectos formales-. Toda obra fija sus propios límites y determina un modo propio de agrupar

sus partes y establecer relaciones entre las mismas. Las esculturas son objetos físicos que percibimos de forma unitaria en el espacio. Con independencia de algunos elementos que resaltan la materialidad de la obra de arte en sí -el pedestal de la escultura, el marco de la pintura, etc.- todos sus elementos singulares se ciñen a criterios semejantes de organización. Por tanto, se nos presentan como un sistema de los elementos que la integran. Su estructura es de naturaleza dinámica y exige del espectador una disposición activa. Ahora bien, en cada obra y en cada estilo o tendencia artística es posible detectar una determinada jerarquización de los elementos y un status que da lugar a una amplia gama de combinaciones. Por esta razón, la estructura artística debe leerse desde una clara dominante. En escultura la clave es el espacio, la dualidad entre el espacio formal y su entorno espacial".

Es evidente que la escultura es un arte espacial, que no ha necesitado de teorías, pues el espacio lo llevaba implícito. Podríamos decir, para ampliar más aún el concepto, que el entorno espacial cobra realmente vida cuando existe tridimensión. Una lámpara colgada del techo o una pieza cerámica, objetos estos no relacionados directamente con la escultura tienen su entorno espacial concreto; tampoco es necesario teorizar sobre ello. Con estos dos sencillos ejemplos queremos recalcar que cualquier objeto tridimensional, sea artístico o no, reclama su espacio propio, su entorno espacial. El ser humano,

animal tridimensional, también exige el suyo. Veamos en las siguientes páginas las posibilidades y variedades de espacios puestos a disposición de unos y otros.

#### II.4 TIPOS DE ESPACIOS

En la realización de cualquier obra artística intervienen de un modo directo dos modalidades espaciales. Podemos imaginarlas como un diseño de fuera a dentro que correspondería a la concepción del espacio como límite -en pintura sería el del propio marco-, o de dentro a fuera, que correspondería a la idea del espacio como entorno. La primera es muy habitual entre las artes bidimensionales -pintura, grabado, fotografía...-, mientras que la segunda lo es en la escultura. En el diseño de dentro a fuera las medidas del ritmo se extraen de uno o más centros seleccionados de entre los componentes. No se pretende, pues, entender ni organizar una realidad artística cerrada, como ocurre en la pintura, condicionada por su formato, sino más bien que el contenido de la obra tenga una vida abierta a lo desconocido; una proyección espacial hacia el infinito.

Entrando directamente en materia, podríamos hacer una división del concepto de espacio atendiendo a dos características básicas: desde un punto de vista físico y desde un punto de vista metafísico, filosófico o psicológico (ver apdo. II.2). Ambas clasificaciones quedarán explicadas posteriormente atendiendo al siguiente esquema:

ESPACIO FISICO:	-ESPACIO ABIERTO:	-NATURALEZA	
		-CIUDAD	
	-ESPACIO CERRADO:	-NATURALEZA	
		-CIUDAD	
E. PSICOLOGICO O METAFISICO:		-ESPACIO PUBLICO	
	-ESPACIO ABIERTO:	-ESPACIO RESTRINGIDO	
		-ESPACIO PRIVADO	
	-ESPACIO CERRADO:	-ESPACIO PUBLICO	
		-ESPACIO RESTRINGIDO:	-PUBLICO
		-ESPACIO PRIVADO	-PRIVADO

Valorando las características físicas de un espacio que permita al hombre, en principio, su acceso fácil, sin limitaciones de tiempo -horarias, climatológicas, ...- y donde en su uso no existan ningún tipo de barreras de orden ético o ideológico podríamos hablar entonces de un espacio abierto. Ejemplos: el campo, el mar, un parque, ... Por contra, y desde un aspecto general, un espacio cerrado sería el espacio sometido a todo tipo de condicionantes naturales, en especial limitaciones de acceso -a una cueva, a una intrincada selva, etc-.

Vemos pues que la concepción de espacio físico es

amplia y general, no puntual. Para diferenciar más claramente sus variantes, hablaremos de espacios metafísicos o psicológicos, espacios estos cuya característica común queda establecida por la acción directa del ser humano, por las restricciones que nosotros mismos imponemos.

Cuando un espacio abierto aporta un condicionante de tipo ético, religioso o político, podríamos hablar de espacio público. En estos espacios, sus características estético-morales giran en torno a la comunidad que los habita, sea de forma continuada o no. La cultura, las costumbres, etc. de un pueblo, son rasgos que condicionan ese espacio y lo conforman en espacio público acorde con su comunidad. Aún sirviendo también como ejemplo un parque o un jardín de nuestras ciudades, contrastaría estética y culturalmente con un jardín japonés donde el acceso es muy restringido.

A veces, cuando estos espacios públicos poseen unas connotaciones de diferenciación de grupo -por ejemplo, con connotaciones racistas- el espacio público genera un proceso de "ghetización" que convierte automáticamente a las zonas pobladas por la etnia marginada en espacios restringidos a pesar de no existir ninguna "puerta" física que los separe del resto de la zona (ciudad, religión, nación), -judíos en la antigua Alemania nazi; bosnios y musulmanes en Yugoslavia; palestinos en los territorios ocupados por Israel; coptos en Egipto, etc.-.

Físicamente el espacio sería abierto y público pero psicológicamente sería un espacio restringido. Este espacio sólo sería público para una comunidad concreta mientras que para la otra lo sería restringido.

Podríamos decir que un espacio abierto puro es aquel que físicamente no está condicionado por ningún tipo de barrera física -valla, muro, alambrada,...-. Por contra un espacio cerrado puro sería un espacio condicionado por la pared que marca sus límites físicos. A su vez, y al igual que ocurría anteriormente con el espacio abierto, atendiendo no sólo a límites físicos sino también a límites sociales -éticos, religiosos, políticos, económicos,...- el espacio cerrado puede ser público o ser restringido. Un tipo de espacio cerrado público sería aquel en el que las obras que se representan en su interior -un museo, un teatro....- tienen limitaciones a ser admiradas -sometidas a un horario, ...-.

En los espacios restringidos las obras que se representan en su interior suelen tender a no admitir más público que ellos mismos: se autorrepresentan. Los espacios restringidos cerrados son más interesantes en la medida en que su estética es menos espontánea y pueden llegar a un alto grado de representación, desde un punto de vista artístico, por parte de uno o varios artistas. Los medios de acceso son muy definidos: están cerrados al exterior y las experiencias se concentran en

algún tipo de actividad. Su uso no suele ser continuado. Ejemplos de ello lo son una iglesia y una mezquita, dentro de una ciudad en la que conviven estas comunidades. Otro espacio restringido cerrado lo es nuestro lugar de trabajo; una oficina, una fábrica, una escuela. Todos estos espacios tienen un elemento común: la luz artificial; la iluminación constante y difusa sustituyendo a la natural e impidiendo tomar conciencia directa del paso del tiempo a través del día.

Los espacios restringidos abiertos vienen limitados más que por la etnia predominante o por la clase social de gran parte de sus moradores, por la calidad de las experiencias programadas que se llevan a cabo en él. Es un espacio donde conviven negros y blancos, mujeres y hombres, ricos y pobres, que en un tiempo determinado se coordina para un montaje ceremonial identificable con el tiempo de ocio. Un ejemplo de ello lo serían las salas de música en directo.

La noción de espacio público está relacionada con la propia ciudad. El habitante de la ciudad -habitual o pasajero- puede hacer uso de ese espacio público sin más limitaciones que algunas normas legales y de decoro aceptadas por el conjunto social; no existe en ellas ninguna restricción de paso o de estancia, ni horario de visitas. El espacio privado es justamente lo contrario y también es eminentemente de ciudad. La privatización espacial es una forma de actividad que únicamente

supone un uso más o menos prolongado de un espacio, y no lleva implícito un reconocimiento de la capacidad de transformarlo a voluntad de forma definitiva. La butaca que ocupamos en el cine la privatizamos durante la sesión, -y el lugar que ocupamos en la calle mientras permanecemos en él-, impidiendo que otra persona la ocupe. Puede privatizarse también un espacio no ocupado físicamente, como el que queda entre dos personas cuando conversan; e incluso cuando ocupamos un lugar con un objeto personal -un abrigo sobre una silla; un libro abierto sobre una mesa; etc.-, en cuyo caso no es necesaria la presencia de la persona.

El espacio privado es, pues, aquel donde el individuo o grupo que lo posee tiene derecho a transformar con el fin de expresarse estéticamente; así, el taller del escultor, las paredes de nuestra casa o la huerta del agricultor. Los espacios privados poseen un rango de propiedad consensuado.

Los espacios restringidos, aludidos anteriormente, serían, desde esta óptica de la apropiación, espacios privados diseñados para servir la cobertura a una serie de necesidades, que a cambio de unas compensaciones -no siempre económicas- se permite privatizar a una comunidad o grupo.

Frente a la estética impuesta de los espacios públicos o la elegida pero no transformable de los espacios restringidos,

los espacios privados aparecen como lugares ideales en los que repetir particularmente la estética identificativa del grupo. Existen dos espacios privados por excelencia: nuestra vivienda y nuestro propio cuerpo, el cual, recordemos, sirve también como vehículo directo de expresión mediante la aplicación de una estética efímera como es el peinado, el maquillaje, el canto, y la danza, entre otros medios de expresión. El Body Art es también un buen ejemplo de arte espacial efímero y privado, con connotaciones de espacio restringido desde el momento en que se ofrece su visión a través de Performances (L.32).

Los espacios abiertos y los espacios cerrados identificables por autores como Ashihara (30) por espacios exteriores y espacios interiores, gozan de carácter positivo o negativo al identificarles con términos de la psicología gestáltica, es decir, el espacio positivo correspondería a la imagen y el espacio negativo al fondo, o lo que es lo mismo y en términos escultóricos, el espacio positivo sería la escultura y el negativo su entorno.

Ashihara concibe el espacio abierto (fig.1) como espacio negativo y a su vez centrífugo (fig.2) pues se dilata hacia el infinito. Por contra, el espacio cerrado (fig.3) es un espacio positivo y su relación espacial es centrípeta (fig.4); las fuerzas visuales se proyectan hacia el centro, hacia la obra;

hacia la escultura en nuestro caso.

fig.1



fig.2

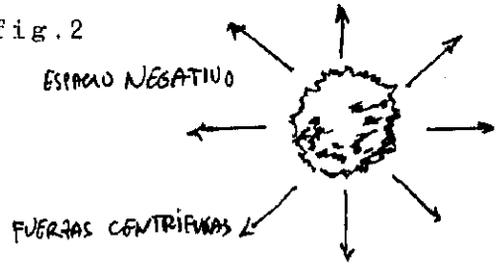


fig.3

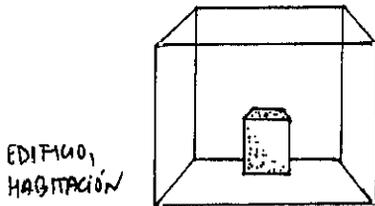
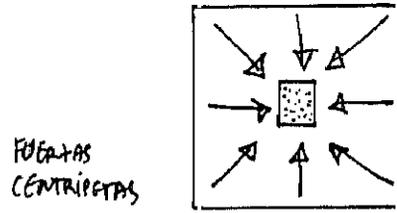


fig.4



Gráficamente, en un espacio cerrado la relación de fuerzas quedaría representada del siguiente modo:

fig.5

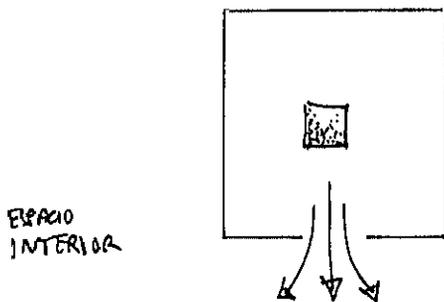
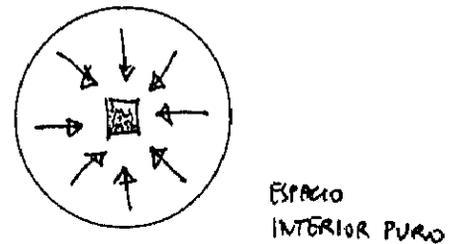


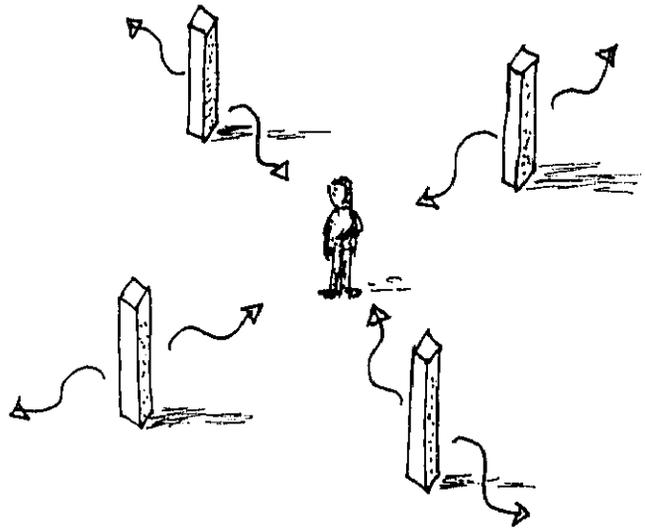
fig.6



En el primer caso (fig.5) el orden externo -espectador- penetra en el espacio cerrado; existe un juego entre fuerzas centrífugas. En el segundo (fig.6), al no haber entrada, las fuerzas son exclusivamente centripetas.

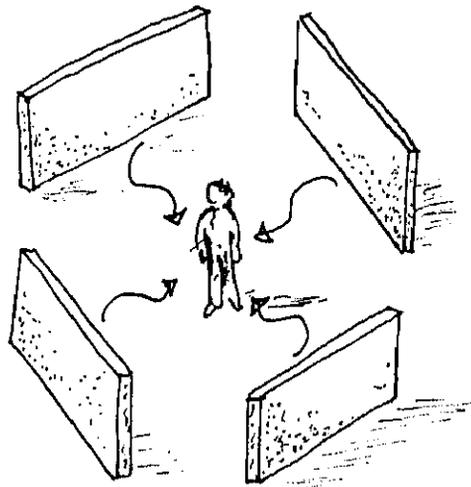
Una característica muy importante de todo espacio cerrado lo constituye su carácter envolvente. Supongamos, tal y como muestra la fig.7 que se levantan cuatro columnas; la interacción de las mismas genera un espacio que no es enteramente cerrado, a causa de la falta de orientación entre las columnas y su separación.

fig.7



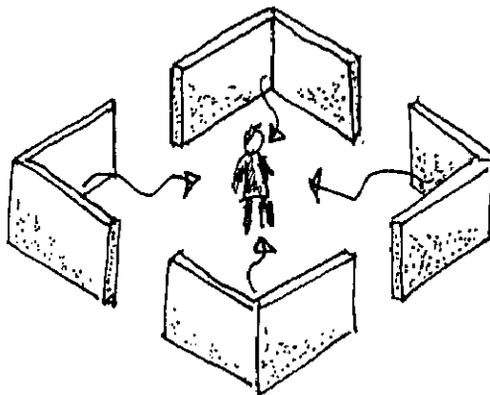
Seguidamente, imaginemos cuatro paredes dispuestas según la fig.8, cuya interacción crea un espacio mucho más cerrado que el representado en la figura anterior:

fig.8



En el siguiente gráfico (fig.9) el carácter envolvente se demuestra de un modo más efectivo, en especial cuando entran en juego elementos como las esquinas de las paredes. Todo esto es posible explicarlo en términos de psicología gestáltica, pues la cualidad de la Gestalt brota y el espacio pasa a organizar una figura en cuanto las cuatro esquinas quedan perfectamente definidas.

fig.9



No hemos de olvidar que el tema central de esta tesis está referida al estudio del espacio y del entorno escultórico. Si en los gráficos anteriores hemos tomado unas referencias generales acerca de lo que podríamos llamar efecto vectorial de las fuerzas visuales en espacios cerrados, tomemos también una orientación general para los espacios abiertos. Todas estas observaciones nos servirán para acceder más fácilmente a la comprensión del siguiente capítulo.

Un espacio abierto no tiene por qué ser simple como ocurría en los gráficos de las figs.1 y 2; también puede componerse de uno, dos o más espacios complejos. En cualquier

caso es posible establecer un orden jerárquico entre los mismos.

Un método para crear un orden espacial, también partiendo de orientaciones de Ashihara, sería el de establecer zonas según los usos y funciones de los diferentes espacios. El escultor Isamu Noguchi es un maestro en ello. Partiremos de la clasificación siguiente, -considerando a cada espacio por orden de importancia en relación a la colocación de éste en el texto (Más importante - medianamente importante - menos importante) :

1. En cuanto al tipo de espacio:

- a) Espacio abierto - Espacio restringido - Espacio cerrado.
- b) Espacio público - Espacio restringido - Espacio privado.

2. En cuanto a la dimensión:

Espacio de gran dimensión - Espacio de dimensión media - Espacio de pequeña dimensión.

3. En cuanto a la situación:

- a) Espacio situado en un lugar alto - Espacio situado en un lugar bajo.

- b) Espacio situado en un lugar llano - E. situado en un lugar semiescabroso - E. situado en un lugar inaccesible.
  
- c) Espacio situado en una zona céntrica (en ciudad) y por tanto con mucha actividad - E. situado en una zona media - E. situado en una zona sin movimiento.

Según este esquema podemos establecer una jerarquización del espacio y hacer un uso de él según su importancia con relación a la atracción que siente el espectador respecto a ese espacio. También podemos establecer una jerarquización a partir de la conexión entre espacios (fig.10); a partir del tamaño de los espacios y al tipo de los mismos -observables desde un aspecto social- (fig.11); o a partir del lugar de ubicación con respecto a un correcto uso de la diferencia de niveles existentes en el suelo (fig.12) que permita por ejemplo crear un nivel superior, uno inferior y uno intermedio entre ambos, estableciendo una diferencia de cotas y límites entre zonas y proporcionando un amplio margen de libertad para conectar o dividir un cierto número de espacios. Estos ejemplos generalizados de jerarquización de los distintos espacios según el grado de importancia que se les asigne, son vitales para la ubicación correcta de cualquier obra escultórica.

fig.10

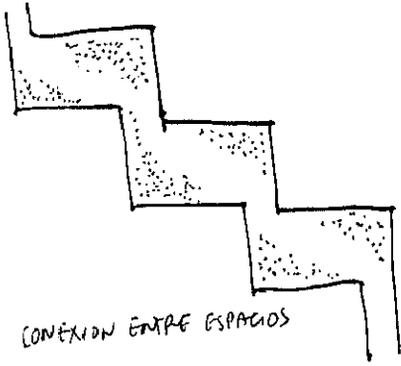
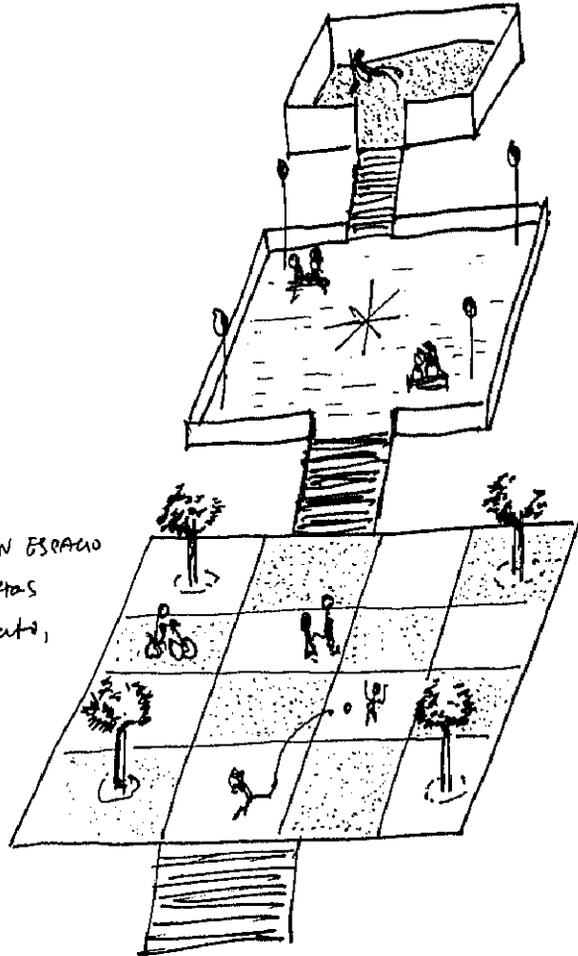
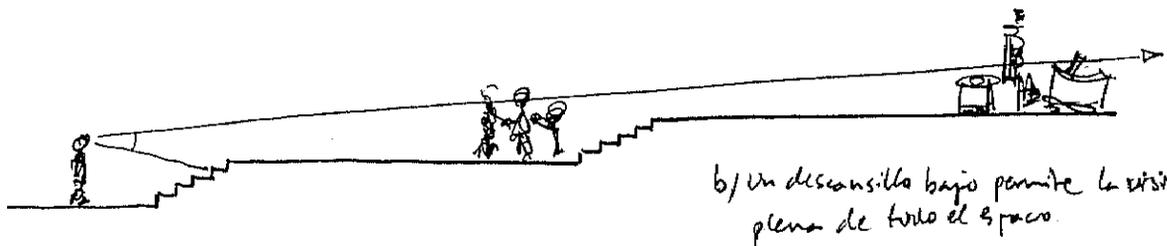
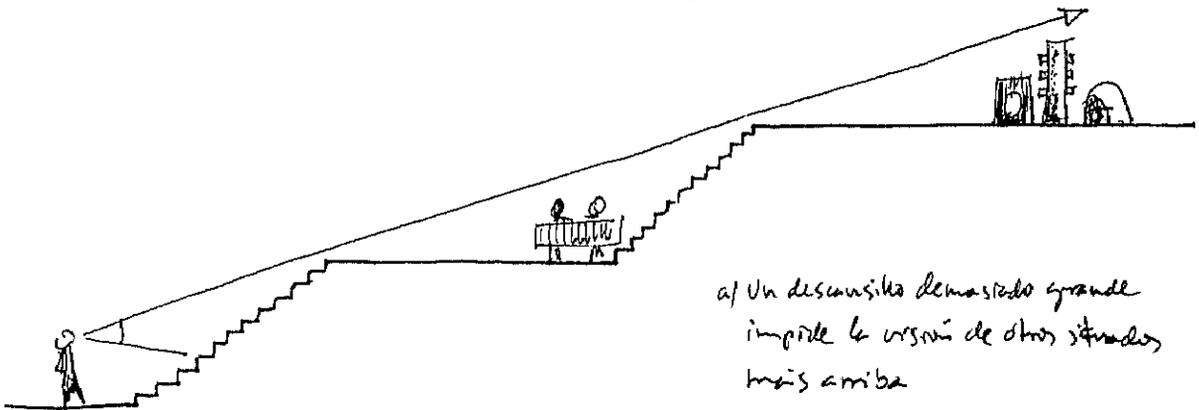


fig.11



JEARQUIZACIÓN DE UN ESPACIO  
 EXTRAORDINARIO: las escaleras  
 crean un espacio abierto,  
 uno restringido y uno  
 privado.

fig.12



Antes de terminar este apartado, una última indicación que servirá como introducción general del siguiente capítulo. Podemos hablar de tres nuevos conceptos globalizadores (31) del espacio físico: espacio natural, espacio construido y espacio interrelacionado. El primero referido como natural sólo en la medida en que sus elementos no forman parte de la actividad social y cultural humana. El espacio natural, pues, estará formado por la propia naturaleza en sus componentes físicos y en sus elementos percibidos.

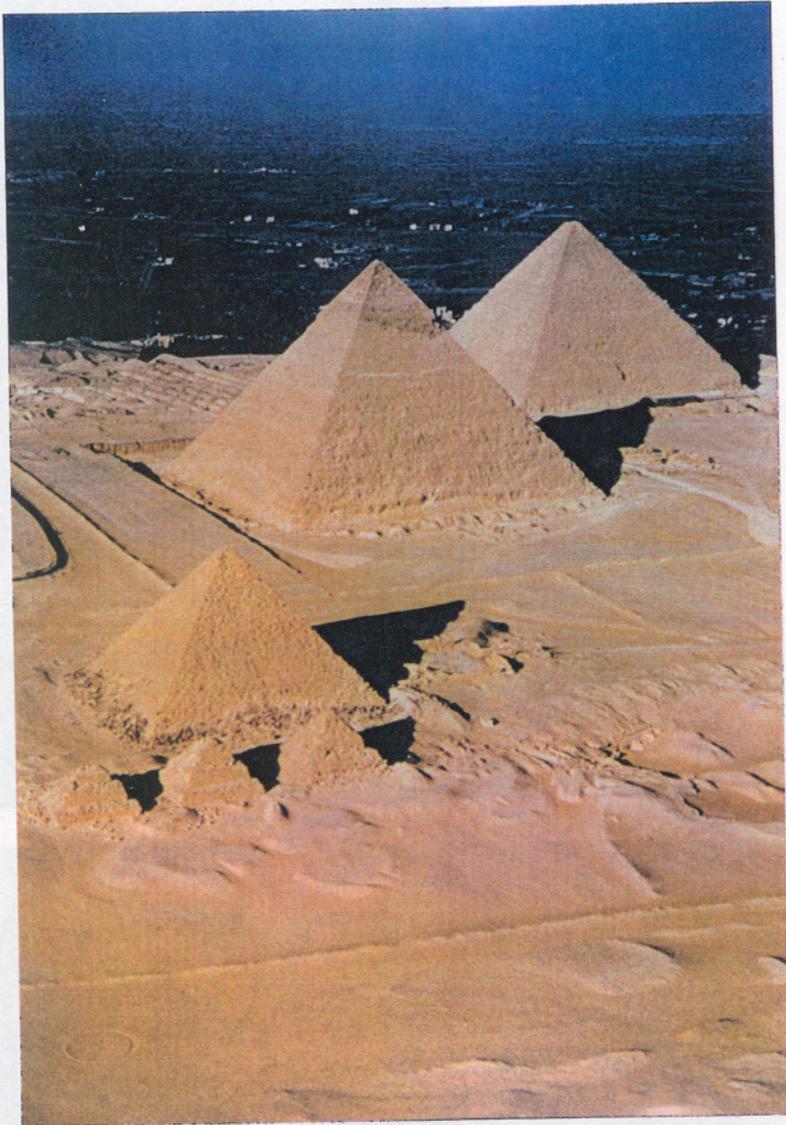
El segundo, o espacio construido, estará referido al espacio manipulado por la actividad, ya sea artística o no, del ser humano. Será el espacio donde los objetos construidos crean un ambiente. Ejemplos: una ciudad, sus calles, sus edificios; pero también una presa construida en un valle o una obra de Land-art.

El tercero, o espacio interrelacionado, lo conformará una "interrelación" o mezcla entre los dos tipos de espacio antes mencionados. Se establece así una cierta fusión entre los objetos construidos y la propia naturaleza; de recorridos, como los caminos de acceso a un santuario; de comunicación, como los que surcan el interior de un parque; o de relaciones formales y funcionales entre los objetos, como son la conexión entre las esculturas de un grupo escultórico y su entorno, o la secuencia

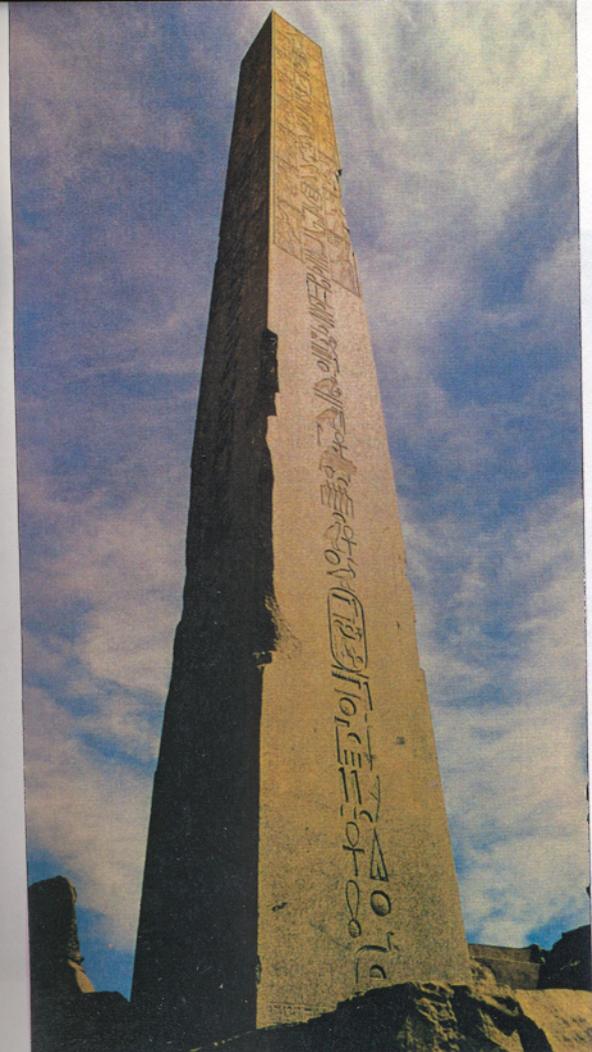
de imágenes reales observadas a lo largo de un recorrido por una calle - escaparates, objetos, transeúntes, etc.-, o el realizado con un automóvil cuando vamos de viaje - imágenes campestres; un río, árboles, una vaca pastando en un prado, un pequeño pueblo, ...- etc.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

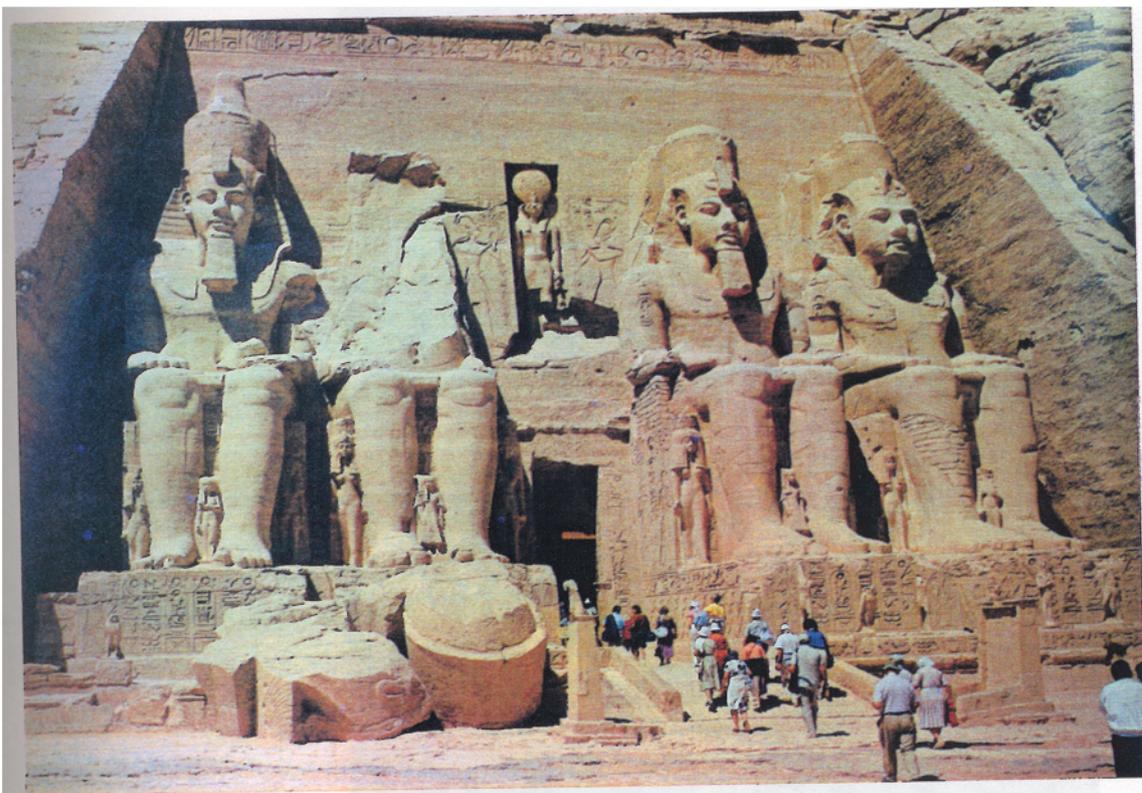
- (20) Fernando Torrijos. José Fernández Arenas (Coordinador). AAVV. ARTE EFIMERO Y ESPACIO ESTETICO. Ed. Anthropos. Barcelona. 1988. Pag.17.
- (21) A. Chernin. FISICA DEL TIEMPO. Ed. Mir. Moscú 1987. Trad. al español 1990. Pag. 17.
- (22) Peter S. Stevens. PATRONES Y PAUTAS EN LA NATURALEZA. Salvat Editores. Barcelona. 1986. Pag. 3.
- (23) Mircea Eliade. LO SAGRADO Y LO PROFANO. Ed. Labor. Barcelona. 1967. 7 edic.1988. Pag.27.
- (24) Sigfried Giedion. EL PRESENTE ETERNO. LOS COMIENZOS DEL ARTE. Alianza Editorial. Madrid. 1981. 2 edic.1985. Pag. 574.
- (25) Sigfried Giedion. EL PRESENTE ETERNO. LOS COMIENZOS DEL ARTE. Alianza Editorial. Madrid. 1981. 2 edic.1985. Pag.597.
- (26) Rudolf Wittower. LA ESCULTURA, PROCESOS Y PRINCIPIOS. Alianza Editorial. Madrid. 1980. Pag.309.
- (27) R. Venturi, S. Iznowr, D. Scott Brown. APRENDIENDO DE LAS VEGAS. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1990. Pag. 27.
- (28) Javier Maderuelo. EL ESPACIO RAPTADO. Ed. Mondadori España S.A. Madrid. 1990. Pag.47.
- (29) Simón Marchán Fiz. EL UNIVERSO DEL ARTE. Ed. Salvat. Barcelona. 1985. Pag.23.
- (30) Yoshinobu Ashihara. EL DISEÑO DE LOS ESPACIOS INTERIORES. Ed.Gustavo Gili. Barcelona. 1982. Pag.11.
- (31) Maurice Cerasi. LA LECTURA DEL AMBIENTE. Ed. Infinito. Buenos Aires. 1977. Pag.115.



L.24. Pirâmides de Gizeh. Imperio antiguo IV  
dinastía. S. XXVI-XXV a.J.C.  
Gizeh. Egipto.



L.25. Obelisco de Tutmés I  
Gran templo de Amón.  
Karnak. Tebas.  
XVIII dinastía.



L.26. Templo mayor de Abu Simbel. Ramsés II. XX  
dinastía. S. XII-XI a.J.C. 38 metros.



L.27. Verrocchio.  
"Monumento a  
Bartolome Colleoni"  
1479-88. Bronce.  
Venecia.



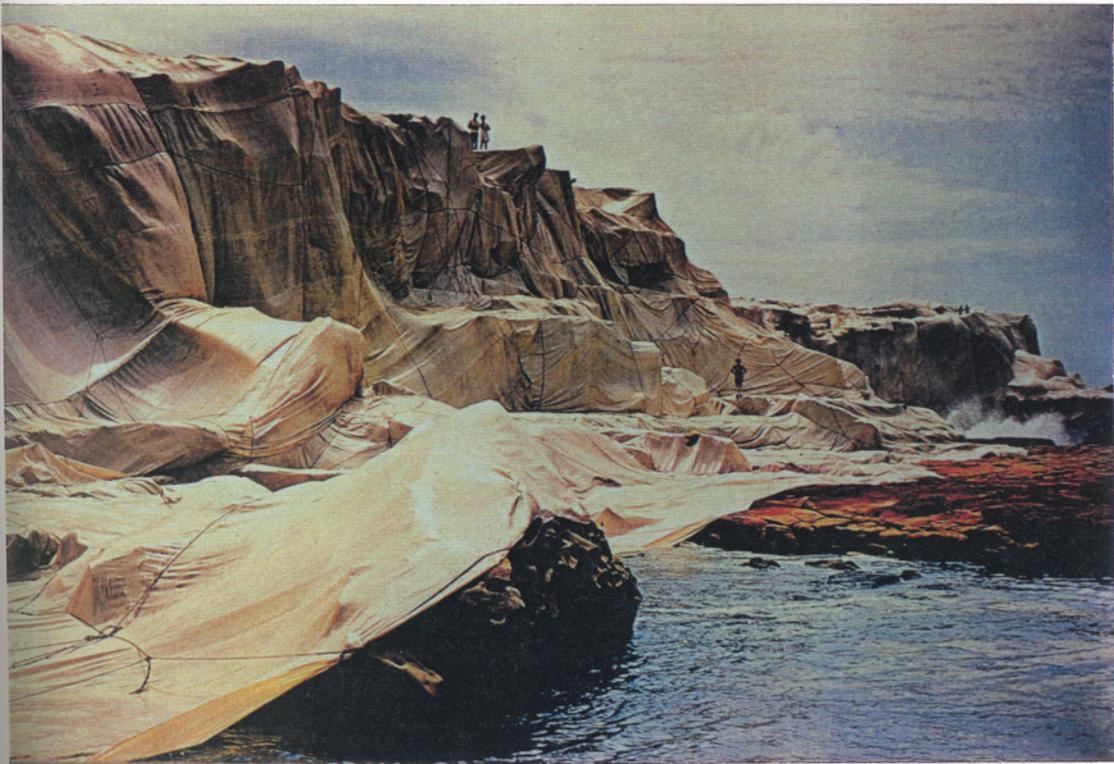
L.28. Giambologna.  
"Fuente de Neptuno"  
1563-67. Bronce.  
Bologna. Italia



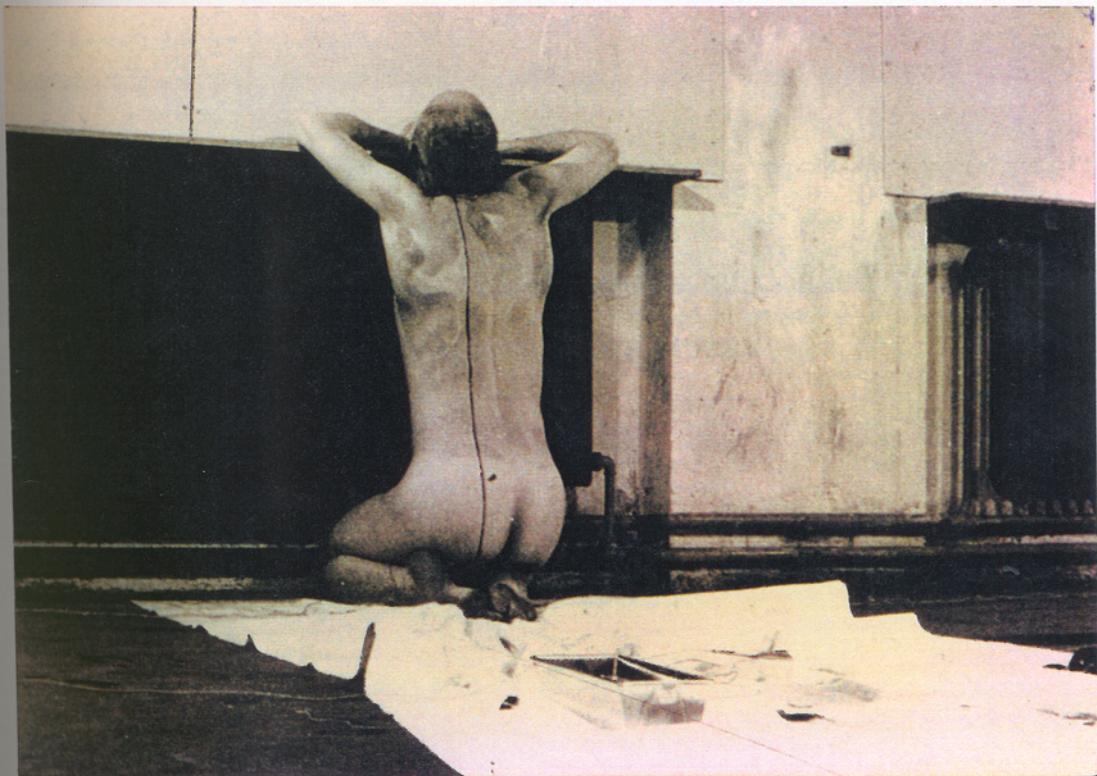
L.29. Estelas de Soddo Tiya. S. X. Sur de Etiopía.  
Australia. 100.000 m<sup>2</sup> de tejido. 60 kms. de soga.



L.30. Ian Hamilton Finlay. "Torre de submarino nuclear".  
1967. Little Sparta, Dunsyre . Escocia.



L.31. Christo. "Costa empaquetada". 1969. Little Bay Australia. 100.000 m<sup>2</sup> de tejido. 60 Kms. de sogas.



L.32. Brus. "Sin título". 1970. Body Art.

CAPITULO III

EL ENTORNO Y EL ENTORNO ESCULTORICO:  
ESPACIOS ABIERTOS Y CERRADOS.

" Me propongo hacer que el objeto viva en el  
medio ambiente que le rodea".

BOCCIONI

### III. 1 NOCIONES DE ENTORNO

Una de las definiciones más sencillas sobre el significado de "entorno" nos la ofrece el diccionario Larousse: Entorno: "Ambiente, circunstancias que rodean a las personas o cosas".

Todo ser vivo tiene la necesidad de un espacio vital a su alrededor que se orienta sobre dos conceptos básicos: su espacio individual y el espacio colectivo. Cada uno de ellos se ajusta a unas dimensiones muy específicas con cada individuo. Todos los pueblos viven en un medio físico o entorno concreto, determinado por unas características que influyen en su comportamiento, en sus costumbres y por consiguiente en su cultura. El entorno plantea directamente el problema de la subsistencia pero a su vez ofrece unos recursos para que el individuo sepa aprovecharlos. Así, entorno y recursos conforman el medio ambiente, verdadero condicionador de la vida colectiva. El hombre, por tanto, ha de adaptarse al medio para vivir.

En cualquier lugar, ya sea una gran ciudad o una pequeña población en el Amazonas, el hombre siempre está condicionado por el medio en que habita. Lógicamente el propio entorno, ya sea natural o urbano, es el que condiciona el tipo de actividades a realizar. Así, una colectividad que habite en un medio más natural, estará más condicionada por el ritmo del

tiempo, de las estaciones, del régimen de lluvias, etc. que el hombre de ciudad, ya que su propia actividad social -siembra, recolección de cosechas, fiestas, celebraciones,...- está directamente relacionada con ese tiempo aludido. Pero como puntualiza Pío S. Navarro (32) "uno y otro -el urbano y el natural- son medios ambientales, es decir, el producto final del entorno y las técnicas, factores relacionados de tal forma que la mayor importancia del segundo determina la menor influencia del primero".

Raúl A. Hernández (33) por otro lado comenta: "En la realización del entorno es decisivo el juego que se produce entre las tendencias heterónomas y las tendencias autónomas de la organización social. Heteronomía y autonomía son dos conceptos tales que ninguno de ellos se realiza plenamente sin la destrucción del otro. El apogeo de uno indica el perigeo del otro".

Los dos textos evidencian una clara coincidencia. El entorno de ningún modo es definible simplemente como una estructura topológica; no es el volumen de aire que rodea a un objeto o que limita los edificios de una ciudad, no es, tampoco, la abstracción de un espacio. Al hablar de entorno hemos de entenderle como una estructura, como un conjunto de actividades socioespaciales que sirven de unión, primero, entre espacios

interiores y espacios exteriores -o espacios cerrados y espacios abiertos- y, segundo, entre distintas organizaciones de espacios exteriores.

El entorno natural nos lo ofrece la propia naturaleza; el artificial, o construido por la mano del hombre, está dictado por normas que la actividad impone -el poder-, por los intereses privados o por el juego de ambos factores.

### III.2 EL ESPACIO DE LOS OBJETOS

Nuestro espacio, el entorno en que vivimos, está rodeado de objetos. Un infinito mundo de formas naturales y artificiales inundan y comparten nuestro entorno. Para ellos, el concepto tiempo no tiene significado -sólo contemplable desde el aspecto físico del desmoronamiento de la materia- aunque sí el de espacio.

Si recordamos términos anteriores, concebimos el espacio desde dos puntos de vista distintos; desde un aspecto conceptual (ver cap.2) y desde otro objetual. El espacio objetual, materia de este apartado, implica un espacio de uso.

El objeto, como forma tridimensional en sí, exhibe su naturaleza espacial y exige de esa experiencia para reafirmar su identidad. Siguiendo las orientaciones de R.Hernández y R. Mochkofsky (34), el espacio de uso, esencia propia del objeto, es contemplable desde diferentes aspectos:

1. Como espacio perteneciente al objeto; o espacio formado por el volumen mismo del objeto más el volumen que incorpora. En las figs. 13, 14 y 15 se representa este espacio con la línea de puntos que envuelve al objeto.

fig.13



fig.14

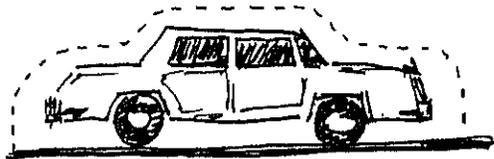
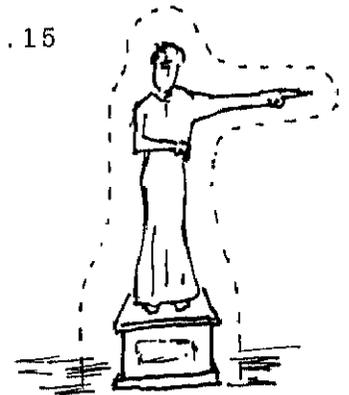


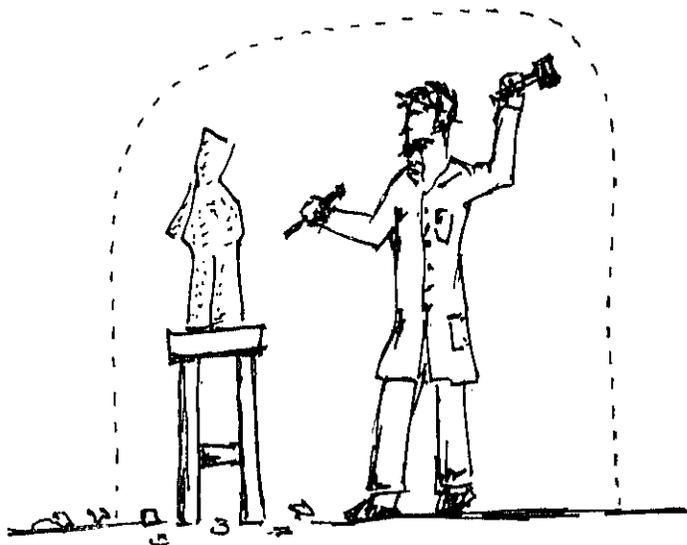
fig.15



2. Espacio definido por la actividad que se desarrolla en torno al objeto:

- a) Espacio necesario para la actividad de uso -fabricación- del objeto (fig.16)

fig.16



- b) Si la unidad objeto es una vivienda o una escultura al aire libre, el espacio de uso del conjunto será el espacio de su entorno inmediato (figs. 17 y 18).

fig.17

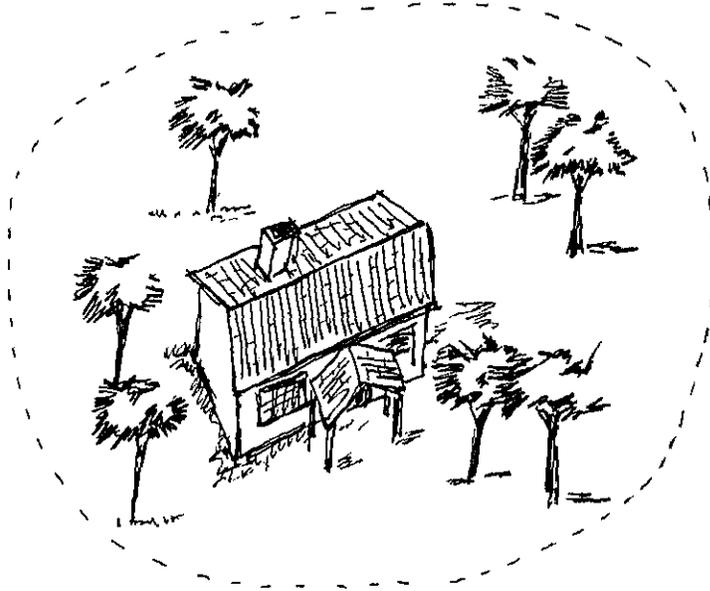
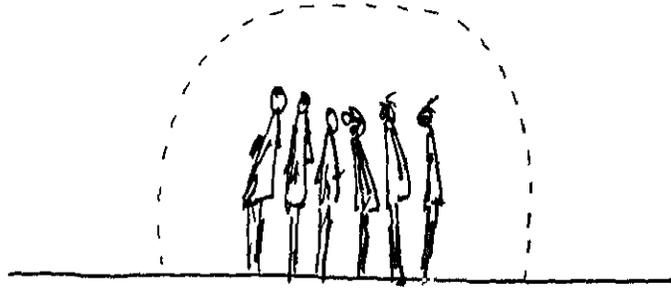


fig.18



c) Si el objeto es fácilmente observable, el espacio de uso será el formado por el objeto y el espectador que lo contempla (figs.19 y 20).

fig.19

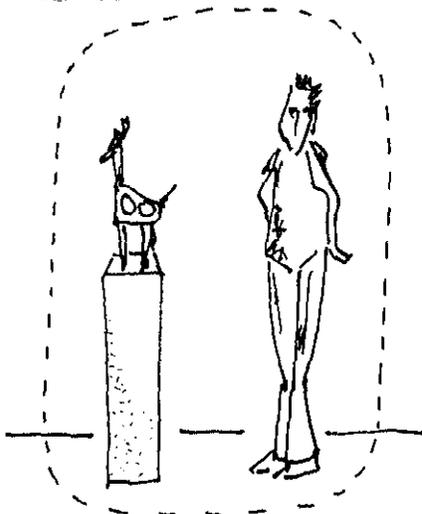
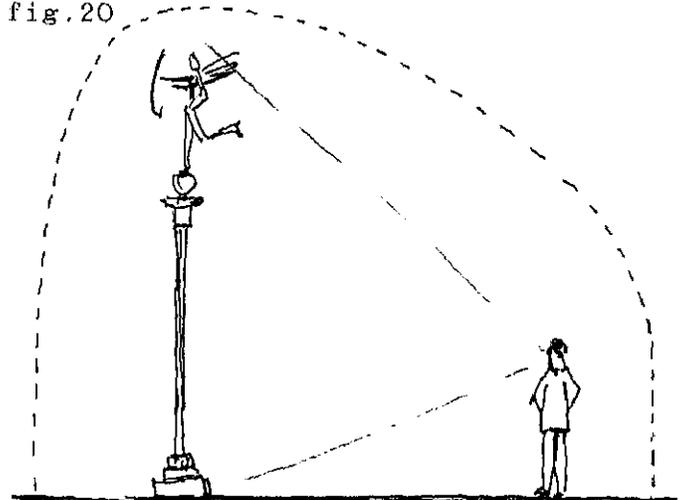
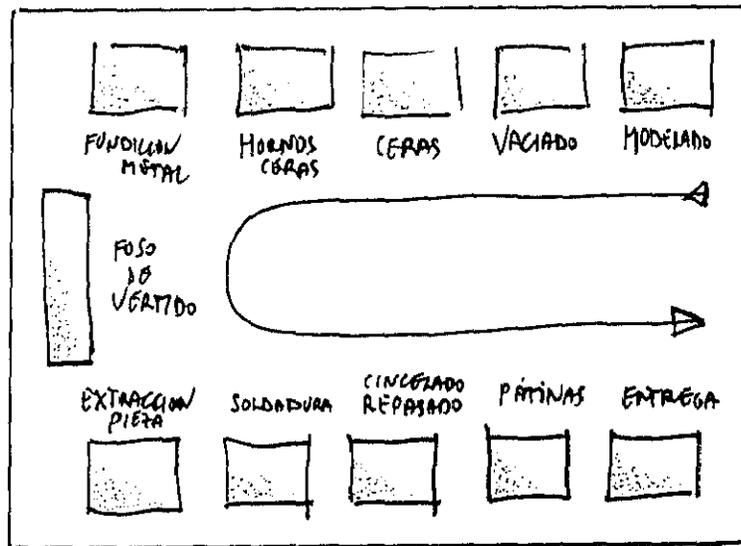


fig.20



3. El espacio de sistema, o espacio donde se organizan los objetos y sus espacios de uso, definiendo un perfecto sistema de uso -como en una vivienda y sus respectivas habitaciones- o de intercambio -como en una fábrica de automóviles con su cadena de montaje, o en una fundición con sus distintas dependencias (fig.21)-.

fig.21

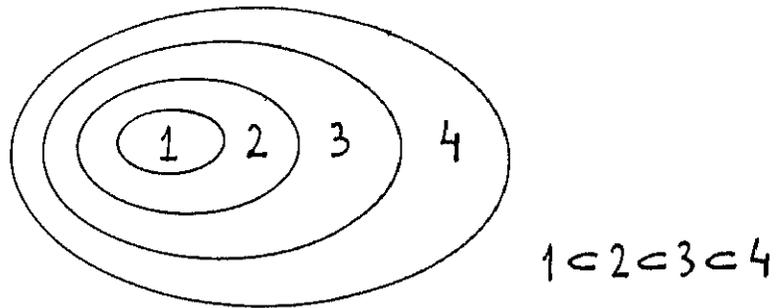


4. El espacio donde se asienta un espacio de sistema es un entorno de inclusión. Si hablamos de la implantación de un hábitat en una ladera boscosa, el hábitat será comparado al espacio de sistema y la ladera boscosa al entorno de inclusión.

Estos cuatro niveles componen a su vez una cadena de inclusiones, o implicaciones sucesivas, de modo que el espacio propio del objeto está incluido dentro del espacio del uso del objeto, y éste a su vez está incluido dentro del espacio de sistema, el cual, por su parte, lo está dentro del entorno de

inclusión. Visto gráficamente (fig 22), tendríamos:

fig.22



Rudolph Arnheim (35) nos comenta que "el mundo visual es infinito". El límite físico no existe: la visión alcanza más allá de la delimitación política o social de los territorios. Y lo que sí capta la visión son los centros que surgen del paisaje: un molino en mitad del campo, unas manzanas en el árbol, ... O en nuestro cuerpo: los ojos en la cara, los dientes de la boca. El conjunto de campos de fuerza interactuantes que estos centros generan constituyen la estructura de lo que llamamos el mundo visual. Sin embargo, la auténtica naturaleza de un objeto sólo puede definirse en función del contexto en que se considera. Para que un objeto mantenga su identidad hay que colocarlo en un marco, procurando que este marco no varíe.

En cuanto el arte se propone mostrar al hombre en su mundo, tiene que hacerlo en el espacio, y para mostrarlo en el espacio es casi indispensable que exista una delimitación definida. Un marco de tamaño y forma determinados define la ubicación de las cosas dentro de su espacio y determina la

distancia a que se encuentran unas de otras.

También en escultura, además del evidente significado de este concepto en la pintura, las obras realizadas dependen de su marco. Esto es aplicable tanto a las hileras de estatuas de los pórticos románicos, como a las de las jambas de las iglesias góticas. Cuando se las saca de su lugar de ubicación, las figuras pierden su tamaño y su significado. En arquitectura, según este concepto, una plaza queda "enmarcada" por los edificios que la rodean.

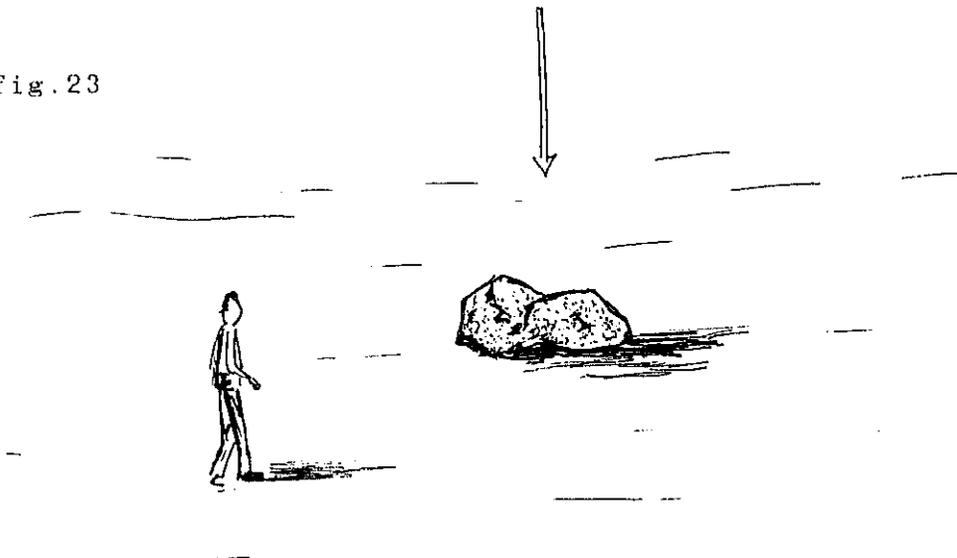
La escultura, al igual que cualquier objeto tridimensional, pide análogamente un espacio apropiado en torno suyo y lo configura con arreglo a su propia estructura. Habita el espacio físico, que comparte con el espectador. Estéticamente, el marco no sólo limita el radio de acción de los objetos visuales que se pretende constituyan la obra, sino que data a ésta de un estatus de realidad, distinto del escenario de la vida cotidiana. El marco surge cuando ya no se considera a la obra parte integrante del entorno social. Así mismo, el marco sirve a modo de intermediario entre los dos mundos, el interior y el exterior. El concepto de marco, aplicado a la escultura, se identifica por un lado con el de espacio cerrado o espacio limitado físicamente por otros objetos ajenos a la propia escultura -edificios circundantes, límites de un jardín, paredes de una habitación, . . .-. Del mismo modo, se podría decir que el

marco para una obra escultórica ubicada en un espacio abierto estaría constituido por ese espacio psicológico formado por las fuerzas vectoriales -fuerzas visuales- que irradia la propia escultura.

Raúl Bulgheroni (36) para hacernos conscientes de la interacción entre los objetos y el entorno que los rodea nos propone una sencilla experiencia imaginativa:

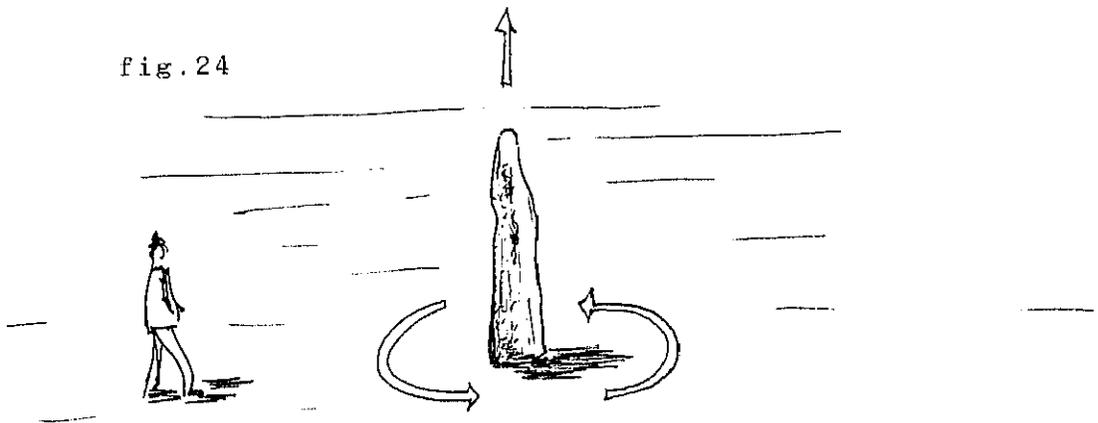
1. Salimos a caminar un día nublado a través de una amplia llanura de tierra, donde la vista no tropieza con elemento significativo alguno y donde no existen límites definidos en los 360 grados del horizonte. De pronto encontramos una gran piedra (fig.23). Indudablemente nos atraerá por ser el único elemento diferenciado de toda esa vasta llanura, y nuestro interés recorrerá su superficie, observando su materia y su forma. Nuestra primera reacción será detenernos a contemplarla, a permanecer ante ella.

fig.23



2. Si en lugar de la anterior piedra, asentada horizontalmente sobre el suelo, hubieramos encontrado otra colocada verticalmente -menhir-(fig.24), ésta nos habría llamado más la atención debido primeramente a la posición vertical en que se encuentra, evidencia no muy natural y posible prueba de que tal vez algún otro ser humano la hubiera colocado allí con un gran esfuerzo. El propio espacio que rodea a la piedra nos ofrece una cualidad distinta al resto de la llanura. Sus límites no son concretos, pero de alguna manera se relacionan con la altura y forma de la piedra. Nuestra primera acción dinámica será girar alrededor de ella. La propia piedra parece elevarse.

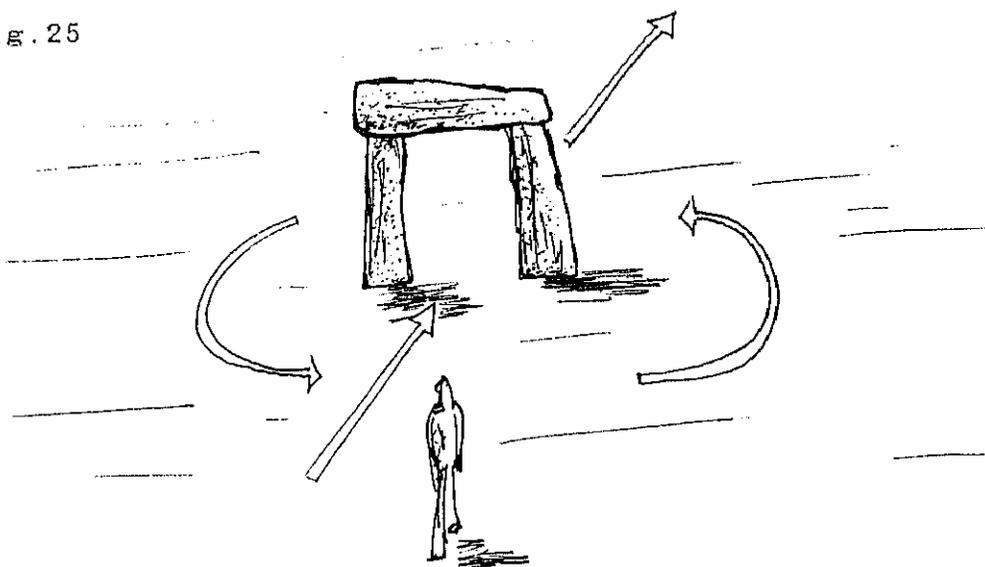
fig.24



3. Si la forma de la piedra encontrada hubiera sido más compleja (fig.25), evidentemente el interés por la materia en sí -piedra- hubiera sido mucho menor que en el anterior ejemplo y muchísimo menos que el primero. Es como si hubiera una "complicidad" en la forma de la piedra para distraernos de su verdadera materia. Comenzaríamos a pensar, puesto que la

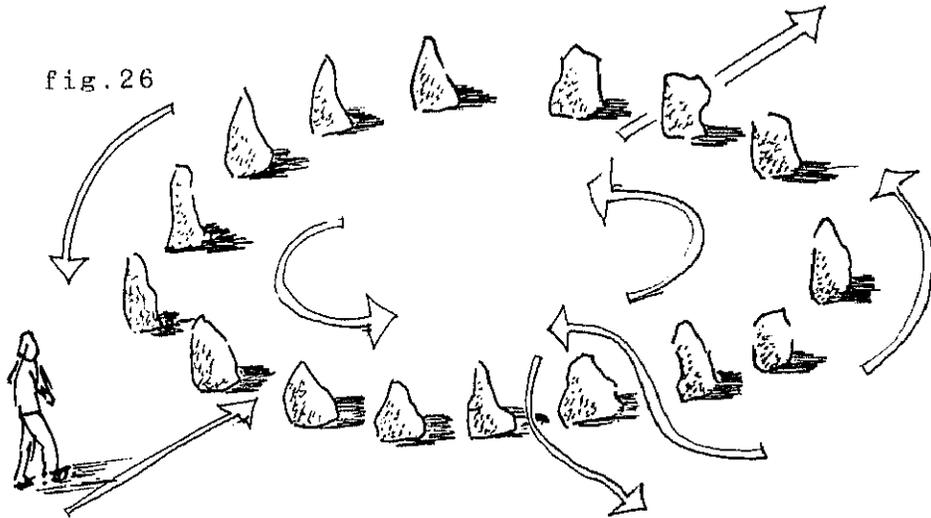
construcción está claramente realizada por el hombre, quién pudo construirlo, y nuestra atención se concentraría en las relaciones existentes entre la propia materia y la abertura, en las partes que verticalmente sujetan al elemento horizontal, y tal vez divagáramos sobre cómo pudieron construirlo. Pero ante todo entenderíamos a las tres piedras como a un conjunto, como a una entidad con significado propio. El límite espacial calificado resultaría más complejo y nuestro impulso dinámico nos incitaría a girar sobre las piedras y pasar entre ellas a lo largo del eje que involucra su construcción. Nuestra actividad dinámica sería rodear, atravesar y adelantarse y retroceder.

fig.25



4. Finalmente, si nuestro fortuito encuentro hubiera sido de este orden (fig.26), nuestra percepción registraría una totalidad o conjunto cuyo fundamental interés emergería del simbolismo que trasciende de la construcción y cuya consciente ocupación del espacio es evidente. La respuesta emocional y

dinámica aquí sería mucho más rica y variada que en las anteriores propuestas y nuestra propia imaginación se vería motivada y recompensada con el propio descubrimiento. Nuestra actividad dinámica en este caso recogería los términos de rodear, atravesar, entrar, salir, estar contenido en, o estar fuera de.



De los anteriores ejemplos, podemos deducir lo siguiente:

a) Cada objeto ubicado en un lugar concreto posee un valor formal que condiciona la actividad dinámica del observador. El entorno se modifica y se hace complejo dependiendo de las características formales propias de él o del objeto.

b) El entorno, inicialmente neutro, se ve activado por unas fuerzas visuales dimanantes de la presencia y forma del objeto. Consecuentemente se genera en el espectador una reacción motora que genera unos recorridos prefijados por las fuerzas

visuales que surgen del objeto.

c) La reacción emocional surgida en el espectador, debido a la presencia del objeto, se ve potenciada por el valor expresivo del material, por la conformación geométrica y por el grado de integración que mantiene el objeto con el paisaje.

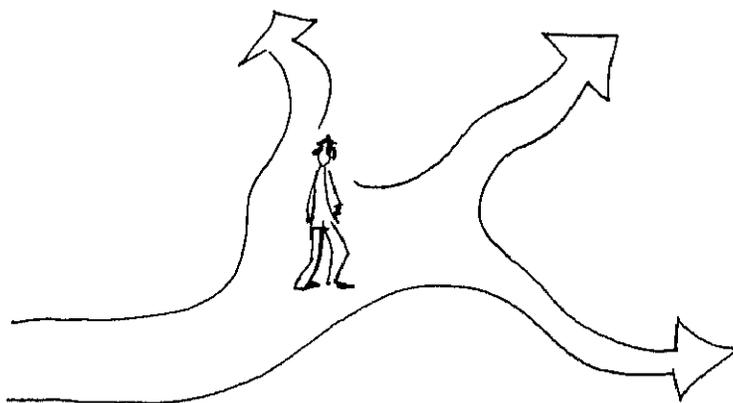
Está claro, pues, que la relación objeto-paisaje y su natural consecuencia, la relación de ambos con el hombre, forman un "todo" donde tanto los elementos naturales que constituyen el entorno, junto con los propios de nuestro cuerpo -actividades perceptuales, motoras y emocionales-, se hallan comprometidas con el fenómeno en una participación total. Se podría decir que la forma del espacio deriva de una íntima adecuación a la necesidad humana, generada por las características de los límites que definen -elementos estructurales, ya sean naturales o contruídos- y por los órganos de percepción del cuerpo humano -auditivo, táctil, olfativo, etc.-.

Y en base a esas estructuras perceptuales del hombre, tanto físicas como psicológicas, este mismo autor, Bulgueroni, considera tres tipos o modalidades de configuraciones espaciales que conforman las actividades básicas del individuo:

1. Espacio canal. El espacio promueve direcciones de avance, conocimiento o exploración por el hombre. Son vías

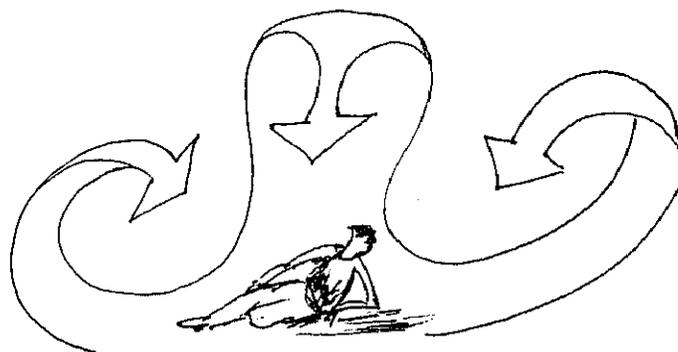
definidas que permiten atravesar, vincular o recorrer otras áreas (fig.27). Un ejemplo de este espacio lo aporta un camino, el cual desde un aspecto funcional facilita un movimiento necesario para el hombre; acceder a... Desde un aspecto simbólico, el camino es un recorrido para el goce espiritual del hombre; deambular.

fig.27



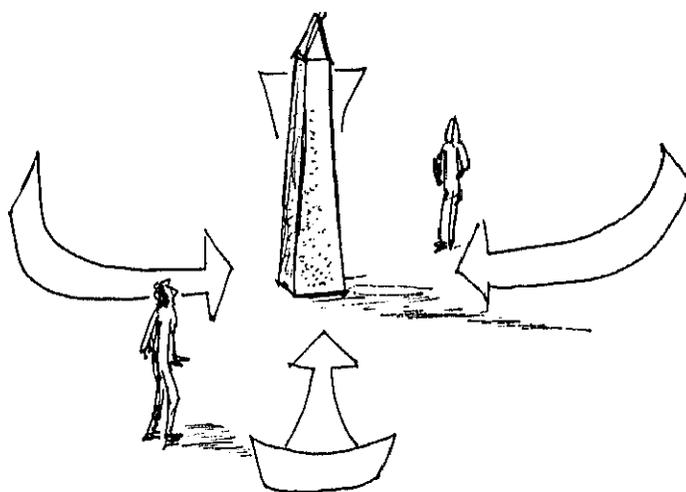
2. Espacio recinto. Este espacio habilita la permanencia del hombre en zonas delimitadas y determinadas por sus características que reciben, envuelven y contienen (fig.28). Un ejemplo de este recinto lo es nuestra vivienda. Funcionalmente, la casa es un refugio físico contra los agentes externos. Su función es proteger. Simbólicamente es el microcosmos para la vida emocional del hombre; sirve para expresarse.

fig.28



3. Espacio focal. Atrae el interés del hombre. Es un foco definido en cuyo entorno el espacio se integra y condensa (fig.29). Como ejemplo de espacio focal escogeremos al monumento. Su aspecto funcional lo constituye como punto reconocible, diferenciando el entorno. Sirve para orientarse. Desde un aspecto simbólico, el monumento es la traducción expresiva de un sentir, plasmado por el poder. Su efecto es trascender.

fig.29



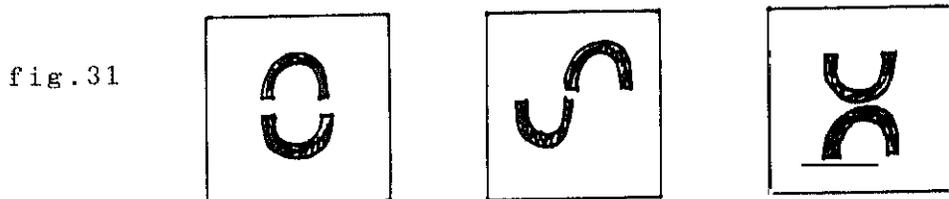
Tomando en cuenta estas anteriores consideraciones, podemos percibir la interacción espacial objetos-campo desde diferentes aspectos. Geoméricamente, se puede decir que un objeto colocado en un espacio cerrado le confiere a éste un valor especial. Según A. Marcolli (37) "el campo sin objeto es un espacio vacío", de lo que se deduce que un objeto sin campo no tiene ningún fundamento.

Un espacio abierto supuestamente no tiene límites, pero

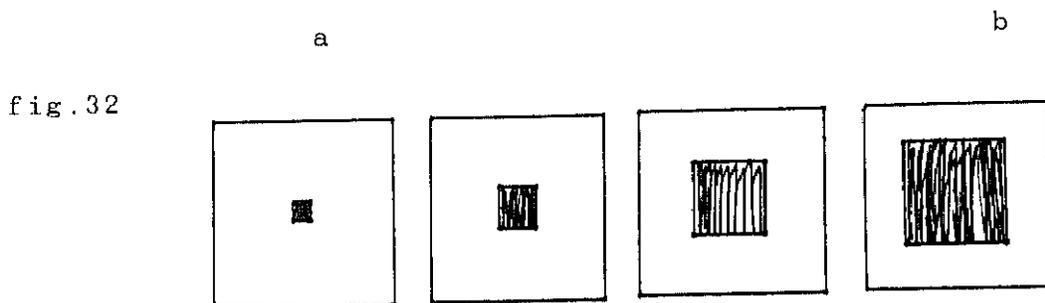
uno cerrado sí (fig.30).



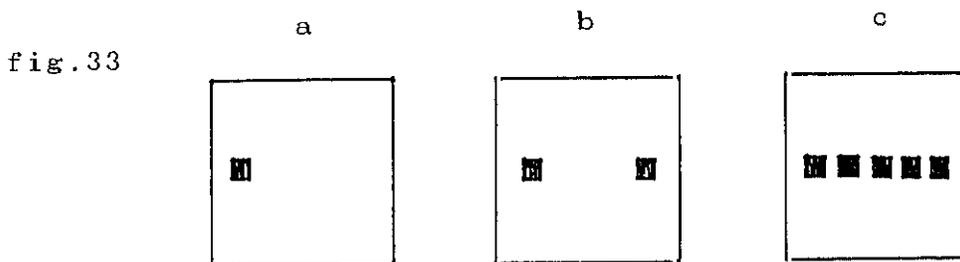
El espacio cerrado crea un campo visual. Al introducir un objeto en un campo visual las relaciones perceptivas resultantes entre el espectador y el objeto producen una comunicación visual. Se pueden dar diferentes tipos de objetos y por tanto distintas variaciones en la ocupación del espacio cerrado (fig.31).



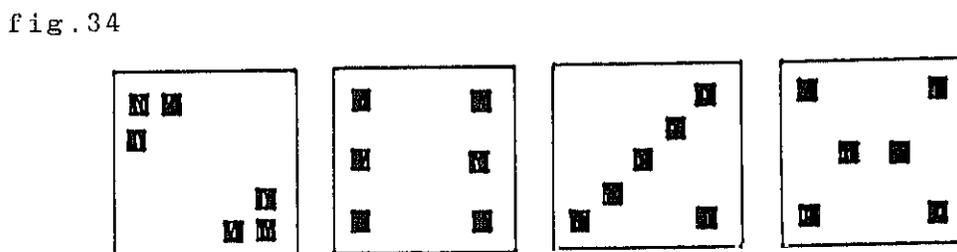
Dependiendo del tamaño del objeto, puede existir un dominio del espacio sobre el objeto (fig.32a) o del objeto sobre el espacio (fig.32b).



Según la colocación de los objetos, la superficie del espacio cerrado puede estar fácilmente condicionada. Así, un punto colocado a la izquierda del espacio, ejerce una polarización hacia ese lado (fig.33a); dos puntos, uno colocado en línea con el otro, producen simetría (fig.33b). Muchos puntos, seguidos, forman un límite físico, una línea; una auténtica barrera que interrumpe nuestro recorrido, si bien es fácil pasar a través de los interespacios (fig.33c).



Siempre que los objetos se puedan mover dentro de un espacio, existirá una amplísima gama de posibilidades compositivas (fig.34).



Cuando se ha ubicado un objeto en un espacio cualquiera se obtiene una nueva estructura que no es ni la del objeto ni la del espacio, sino la estructura de la interacción entre ambos y

sus límites espaciales son los de la interacción. Se conforma así una recíproca acción entre el objeto y el entorno en el que ha sido colocado.

Desde un aspecto gestáltico, la interacción objetos-campo es la interacción entre las imágenes y la cantidad de densidad luminosa unida a la de valores cromáticos. Hemos de tener muy en cuenta el color del objeto, así como el de su entorno (efecto figura-fondo) para llegar a obtener una mayor riqueza visual, sobre todo si aplicamos esta lógica a la experiencia artística. La luz es fundamental para el reconocimiento del espacio. Las relaciones de claro y oscuro, de lleno y vacío, de interior y exterior, de densidad y transparencia, de pesadez o ligereza, de equilibrio y ritmo, de contraste y armonía formal y cromática, etc. son también relaciones luminosas. Estas son básicas para definir la orientación espacial, la dirección, la profundidad, y en la creación de objetos, para definir sus distancias, sus materiales y sus colores. La luz es moduladora de la forma. El espacio gestáltico tiene valor de significado.

La interacción objetos-campo también se puede contemplar desde un aspecto topológico. Aquí el espacio es un espacio no-métrico. Lo que cuenta es la relación de las partes con el todo (objeto-espacio, persona-ambiente,...) y su conexión

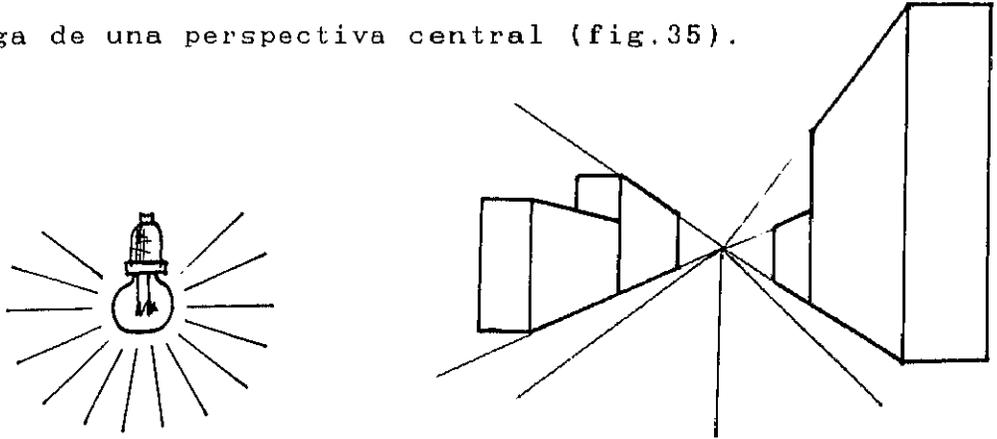
recíproca. Esta concepción del espacio está unida a la del espacio psicológico o metafísico, entendiendo precisamente como espacio la vida, que es de naturaleza física, social, conceptual, e implica lazos de relación entre el ser humano y sus límites físicos. El espacio topológico es ante todo el espacio de la comunicación. La interacción persona-entorno es determinante. Su relación es la situación de la que depende el propio comportamiento humano. Este suscita en nosotros una toma de conciencia de la realidad operativa. El espacio topológico tiene valor de campo del significante.

Por último, desde un aspecto fenomenológico, la interacción objetos-campo se hace a modo de mezcla entre el aspecto gestáltico y el topológico, es decir, es el campo de la significación, el campo de la atribución de significados a los objetos por medio de la visión de lo que ha asumido significado y lo que se ha hecho significativo. El campo fenomenológico es la construcción de "fronteras" que delimitan ámbitos del espacio, formado por todos los objetos que intervienen en el campo y organizados por una estructura modular con una lógica de conexión -regiones y nudos- que aporta una amplísima variedad de modalidades espaciales. Esta estructura modular está ordenada en torno a unos vectores de orientación -las fuerzas visuales- que generan a través de los objetos visuales -volúmenes- una rica variedad por la manera de distribuirse en el espacio. Los vectores operan a través de la interrelación de fuerzas dirigidas

y crean centros de peso visual. Hay varios tipos:

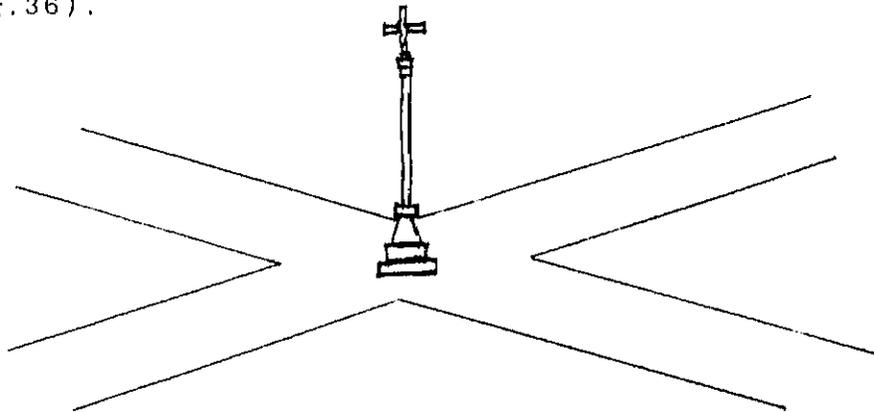
1. Haces de radios concéntricos, que nacen de un centro o convergen en él. ejemplos: fuentes de luz -sol, bombilla, halos de luz- y líneas de superficies que convergen hacia los puntos de fuga de una perspectiva central (fig.35).

fig.35



2. Encrucijadas. Son fundamentalmente empalmes, lugares de interrupción en los transportes, cruces o convergencias de caminos (fig.36).

fig.36



3. Los nudos, que interrumpen más que las propias encrucijadas, pues modifican la dirección y curvatura de los vectores que lo constituyen, y son por tanto más autonomamente compactos -el nudo de una corbata o de una cuerda-.

4. Superposiciones. Intensifican su encuentro mediante una parcial aniquilación visual -el cruce de los brazos; uno se superpone al otro y lo tapa parcialmente-.

5. Envolvimiento. Implica superposición -una mano que sujeta una manzana-.

6. La convergencia de vectores hacia un centro común, que a su vez genera un centro -la clave en que se reúnen las nervaduras de una bóveda gótica-.

7. Toda contracción produce centros. En la dimensión de la profundidad, el escorzo crea contracciones -un caballo gana en intensidad visual si se le observa de frente o desde atrás y no desde un lado-.

La variedad de centros visuales y su posibilidad de entremezclarse aportan una valiosa información para la creación de obras dentro del mundo de las artes plásticas y por supuesto de la escultura. Numerosos artistas hacen un uso concienzudo de estas posibilidades para trascender la atención del espectador que contempla sus obras, tanto con la creación de obras individuales como conjuntas. En el caso más particular de la escultura, es sabido que toda obra modula el espacio que la rodea. Si tenemos varias situadas unas en el radio de acción de

las otras, puede lograrse una interrelación mutua entre ellas, lograndose una organización espacial coherente del conjunto.

Concluimos este apartado con la relación perceptiva entre objeto y entorno. Se pueden dar casos en que el objeto -la escultura- esté ligado a su entorno, o por el contrario que se identifique independientemente de él. Básicamente podemos diferenciar tres distintas modalidades, todas relacionadas con la base del objeto, o punto físico de unión a su entorno:

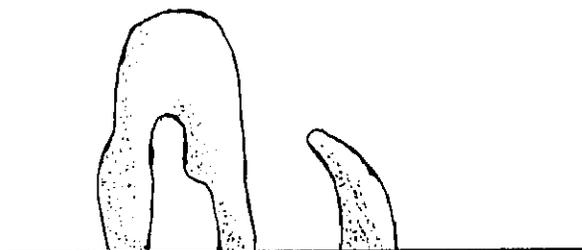
1. El objeto reposa sobre una superficie ajena a su entorno. Se establece una clara distinción entre objeto y entorno. Los dos son independientes. Así ocurre con el pedestal, que eleva la escultura del suelo (fig.37), (L.33).

fig.37



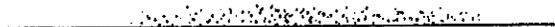
2. El objeto reposa directamente sobre el suelo, pero se diferencia de él. Existe una mayor integración entre objeto y entorno, pero aún siguen siendo independientes uno del otro. Es el caso de las grandes esculturas que utilizan el propio suelo como base (fig.38), (L.34).

fig.38



3. El objeto aparece como una protuberancia del suelo. El objeto forma parte de su entorno. La integración es total. Hasta incluso el material con que está realizado forma parte del propio entorno -tierra, piedras,...- (fig.39). Es un ejemplo típico de las obras de Land-Art (L.35).

fig.39



### III.3 EL ENTORNO ESCULTORICO. ESCALAS

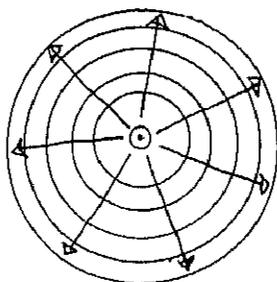
Apoyandonos en el significado de entorno anteriormente expuesto, el entorno escultórico sería el ambiente espacial que rodea a una escultura o a un conjunto escultórico.

También hemos visto que cualquier objeto en sí crea espacio. Una escultura, como parte integrante del mundo de los objetos también crea espacio; conforma espacio a través de su volumen, aunque a su vez el propio espacio que ocupa la condiciona. Es como si el espacio interno y cerrado sobre sí mismo del propio objeto escultórico desbordara su contorno y generara un espacio virtual que trascendiera a su alrededor y lo convirtiera en un elemento más de la propia identidad de la escultura.

Explicemos mejor esta idea. Dice Arnheim (38) que en el plano cósmico podemos comprobar que la materia se organiza alrededor de unos centros que suelen venir dominados por una masa dominante -galaxias en rotación, sistemas planetarios, etc.-. La materia orgánica e inorgánica goza en ocasiones de libertad suficiente para seguir sus inclinaciones y formar estructuras simétricas: flores, copos de nieve, criaturas voladoras o acuáticas, los cuerpos de los mamíferos, e infinidad de ejemplos más. Un sistema concéntrico se organiza, por definición, en torno a un centro (fig 40). Y un centro, en el sentido dinámico del

término actúa como un foco del que irradia energía hacia el entorno. Las fuerzas que surgen del centro se distribuyen en derredor suyo en lo que Arnheim llama "campo visual del centro".

fig.40



En escultura se considera que el centro de equilibrio de una obra está dentro del cuerpo de ésta. Su ubicación precisa queda determinada por la configuración externa de la escultura. Como tal configuración, varía la función del ángulo concreto desde el que se contempla la obra; lo mismo ocurre con la posición del centro. Dando la vuelta alrededor de la escultura, el espectador trata de integrar sus diversos aspectos en una forma objetiva, y esta búsqueda de la forma "como tal" exige encontrar el centro de equilibrio de la obra. Sólo puede entenderse la organización visual y el significado de una escultura en función de su centro de equilibrio.

Ya tenemos el centro de equilibrio de la escultura. Pero ahora nos toca ubicarla en un lugar concreto. Si observamos a nuestro alrededor, todo un mundo de objetos rodea nuestra

existencia. Nuestro campo visual se ve ocupado por multitud de formas que reclaman nuestra atención. Y cada una con su centro de equilibrio. Es decir, el campo visual está ocupado por diversos centros, cada uno de los cuales trata de someter a los demás para captar nuestra atención. Hasta incluso nosotros, el propio espectador, es uno más de esos centros.

Del presente problema extraemos dos conclusiones. Por un lado podemos buscar el equilibrio global de todos estos centros contrapuestos, determinando la estructura del conjunto y organizándola en torno a un único centro de equilibrio; planteamiento éste más fácil si nos remitimos a la ordenación de los objetos en un plano, es decir, en una pintura. Esta no es la solución, pues a nuestra escultura queremos dotarla de un carácter especial, resaltarla del resto de los objetos. La solución adecuada será hacer de ella un centro; es decir, el centro de todos los centros. Para ello habremos de utilizar el espacio que la rodea y condicionar, dentro de lo posible, su entorno.

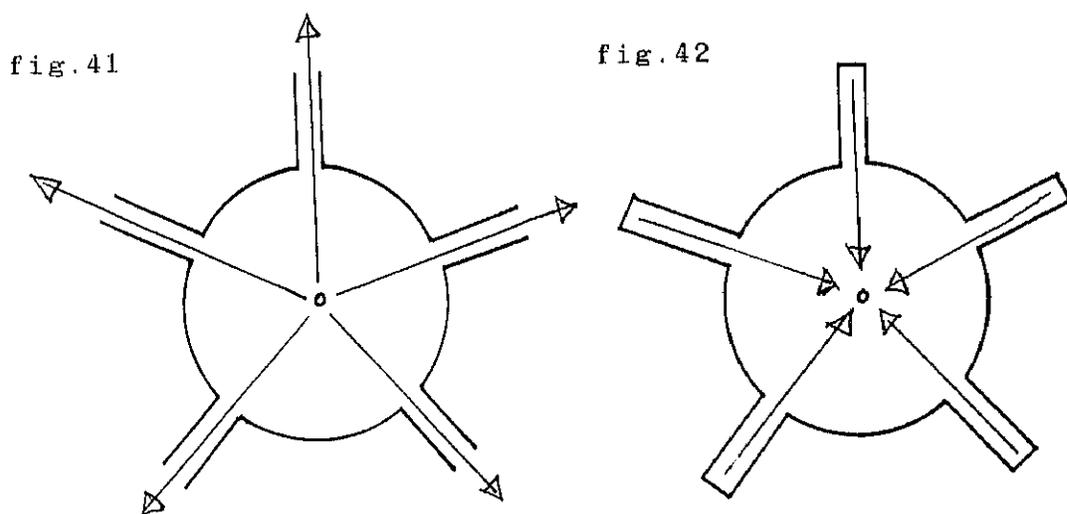
La orientación espacial sólo resultará verdaderamente comprensible si consideramos al espectador como a un centro dinámico. Al ser un centro móvil, estará al margen de las interacciones producidas por el resto de los objetos y por consiguiente de nuestra propia escultura. El espectador, elemento vital integrante de cualquier situación visual, reaccionará de

forma diferente ante orientaciones espaciales distintas. La dimensión vertical podrá así ser considerada como el reino de la contemplación visual, mientras que la horizontal lo será de la actividad. La vertical se ve de frente, se ve bien, sin distorsión y cómodamente. Esto nos permite visualizar a la escultura, si es vertical, como un todo y captar su organización visual en sus propios términos. Y aunque podemos ir hacia la escultura y alcanzarla con la mano, nos dará la sensación de estar en su propio espacio separado; pues pertenece a una vertical distinta a la nuestra.

Pero, ¿qué sucede con la horizontal?. La horizontal es la dimensión de la mayor parte de nuestras acciones en el espacio. Pero hay una molesta contradicción entre la verticalidad del espectador y la de las figuras representadas en, por ejemplo, un mosaico romano. Los ojos están hechos para mirar al frente, para explorar el entorno en busca de cualquier cosa que se presente verticalmente. Para que los ojos miren hacia abajo hay que inclinar el cuerpo o la cabeza, y ni tan siquiera así puede contemplarse perpendicularmente el objeto. Este se verá bajo cierto ángulo y por tanto distorsionado. Lo que se vea y cómo se vea dependerá de la posición del espectador en el espacio.

Deducimos de esto que una escultura vertical exige más de nuestra atención que si fuera horizontal. Toda fuerza visual

puede actuar en potencia en dos direcciones. Siendo la escultura vertical, puede considerarse que presiona bien hacia arriba, bien hacia abajo. Pero a su vez, la fuerza visual emana de su centro de anclaje (figs.41 y 42).



Con respecto a las citadas fuerzas visuales, Arnheim

(39) establece dos principios generales:

1. Las fuerzas visuales apuntan en dos sentidos opuestos, determinadas por sus centros de anclaje, y la razón entre las fuerzas contrapuestas varía de un caso a otro.

2. Existe una íntima relación entre la distancia y el peso visual; se les puede subdividir a efectos de distancia y a efectos de peso:

a) Con la distancia; aumenta el peso visual cuando la percepción está anclada en el centro de

atracción; disminuye la atracción cuando la percepción está anclada en el objeto atraído.

b) Con el peso aumenta la atracción.

¿Cómo aplicaríamos a la escultura estas observaciones?.

Primeramente, parece que la relación dinámica entre la propia escultura y la base que el suelo la proporciona tiene una conexión visual directa con él. Cuando la escultura tiene pedestal, parece un objeto independiente al que atrae el suelo y que se vence hacia él, pero que se organiza predominantemente en torno a un centro propio.

La relación entre escultura y suelo varía según la forma de aquella. En general las obras verticales están más conectadas al suelo explícitamente. Cuando la dimensión principal es la horizontal, el cuerpo de la escultura se mueve en una dirección paralela al suelo y parece escasamente atraído por él. Análogamente, una masa muy compacta parece ajena al suelo no porque apenas lo toque, sino porque la obra está convincentemente organizada en torno a un centro de anclaje propio. La gravedad la sujeta, pero puede "soltarse" y "flotar" en el espacio sin demasiado esfuerzo.

Dentro de un grupo de esculturas, la lógica visual elemental quiere que la escultura principal se sitúe en el centro

pues es ahí donde se asegura su orden jerárquico de importancia. La simetría en particular crea centralidad y en virtud de ella el centro se prolonga hasta donde llega la simetría.

Geoméricamente un centro es sin duda un punto, pero perceptualmente llega hasta allí donde la situación de estabilidad equilibrada desaparece. Puede ser una pequeña mancha, un objeto o una escultura, o hasta incluso un conjunto compacto de objetos, o un grupo escultórico, en relación con su entorno. Todo centro geométrico suele ser también, por lo general, un centro visual (Figs. 43, 44, 45, 46).

fig.43

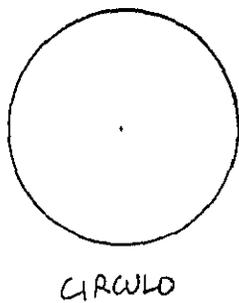


fig.44

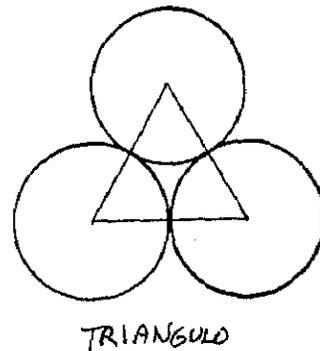


fig.45

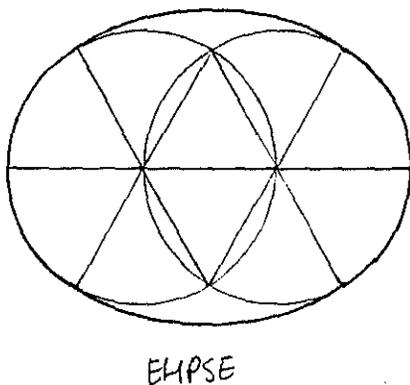
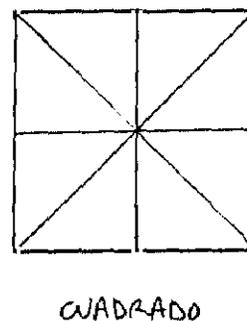
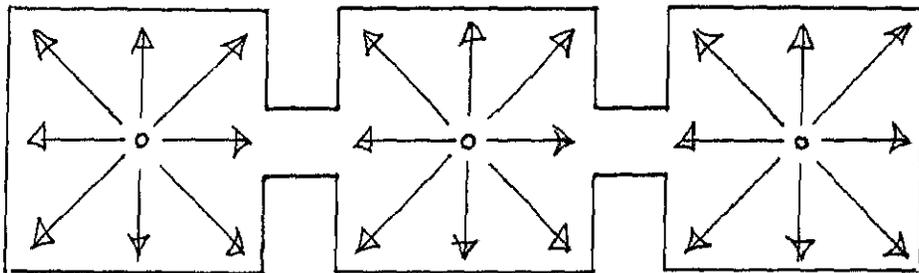


fig.46



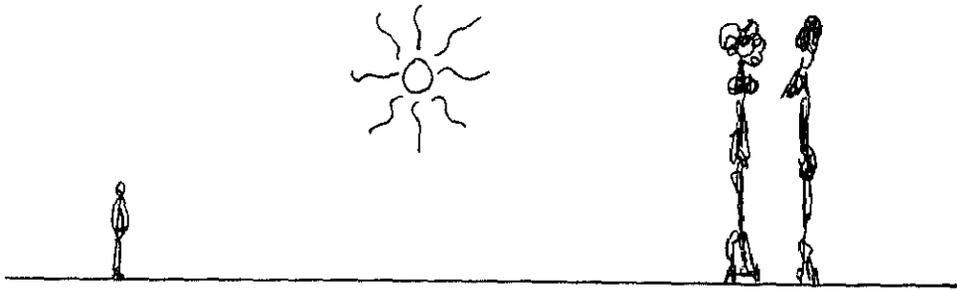
En la elipse se combinan lo centrado y lo lineal. Sólo las formas centradas, como los círculos o las esferas, se organizan claramente en torno a su centro puntual. Las formas alargadas están regidas principalmente por su eje central. Cuando un espacio consta de unidades cerradas y separadas, como ocurre por ejemplo con una sala de exposiciones con varias habitaciones, cada habitación tiene su propia centralidad, siempre que exista una clara independencia entre cada una de ellas (fig.47).

fig.47



Una de las características más importantes de todo objeto y en especial de toda obra de arte es su escala, en relación con el espacio que ocupa, con la idea del artista y con la gente que la contempla. Existe una buena diferencia entre una obra de gran tamaño que deliberadamente condiciona todo el espacio en el que se ubica y en el que las formas que la componen son visibles desde lejos (fig.48), y una obra cuyo pequeño formato, pedestal o marco, crea un mundo propio y cerrado.

fig.48



El artista puede condicionar el acabado de una obra dependiendo del tamaño de ésta. Por ejemplo, para una obra que va a ser contemplada desde lejos o que va a estar colocada a una altura considerable, no es necesario trabajarla meticulosamente pues el resultado no va a ser observado. De mayor importancia será delimitar muy claramente la forma, en lugar de realizar una forma muy acabada.

La obra cuya escala es mucho mayor que la habitual, está condicionada, en gran medida, por los tamaños del material y por sus procedimientos de elaboración. Este tipo de escultura surge -y siempre a lo largo de la historia- como una necesidad de carácter urbano ya que el progresivo empobrecimiento visual de los ambientes, en especial los modernos, requiere de un enmascaramiento estético al conjunto arquitectónico.

La diferencia entre pequeña y gran escala parte de la propia escala humana, atendiendo a las recomendaciones de Le

Corbusier (40). Si una obra está por debajo de 1,85 metros se la considera "objeto", si supera esta medida se la cataloga de monumento. Esta afirmación, no precisamente muy ajustada a la realidad, procede del escultor Tony Smith el cual acostumbra a realizar obras de gran tamaño.

Existe un grupo de obras escultóricas de gran formato, que no solo superan las dimensiones de la arquitectura sino que establecen la posibilidad de comparaciones con el urbanismo e incluso con los de la geografía, debido a sus desorbitadas dimensiones y a su gigantesca escala. Incluiríamos aquí obras como las de Christo, donde no solamente la escala y las dimensiones tienen extrema importancia sino que además el volumen que estas obras abarcan, los materiales utilizados para su construcción, la similitud de estos con los utilizados en arquitectura y hasta el carácter funcional de algunas de estas esculturas, afirman el salto que la escultura ha dado hacia el dominio de un espacio hasta entónces sólo utilizado por la arquitectura (L.36).

El efecto de presencia y evidencia, citado por Maderuelo (41), "se origina al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador, en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan extríctamente ligados. Un objeto se presenta como grande si la mirada no lo puede envolver, y se aprecia como pequeño, si se abarca completamente". El espacio

entre objeto y sujeto está evidentemente condicionado a la capacidad visual del espectador por abarcar la imagen de la obra.

Nuevamente aquí surge el concepto de "centro", del carácter "centralizador" del objeto o la escultura que sea capaz de atraer la mirada del espectador. El orden concéntrico de los elementos, el carácter lineal, la confluencia o cruce de ejes, el uso de la simetría, son algunos de los recursos utilizados para potenciar la "presencia" de la escultura.

Por lo general, en escultura, nuestra atención se "centra" en un objeto que está separado de nosotros, mientras que en arquitectura nuestra atención se "descentra" hacia el espacio que nos rodea, es decir, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena: al contemplar un edificio nosotros somos el centro, mientras que al contemplar una escultura el centro es la escultura.

No obstante, esta teoría no es identificativa por igual con todo planteamiento escultórico, pues hay casos como el de las "Instalaciones" donde un repetitivo uso de formas modulares concretas pueden romper con el efecto de "centro". La mayor representatividad del efecto centro se consigue en obras ubicadas en espacios con ausencia de límites concretos y de contornos determinados, en combinación con el uso de la gran escala. Esto ocurre en muchas obras de Land-art donde hasta incluso un

planteamiento en espiral potencia el efecto de centro.

A estas alturas del trabajo ya es hora de abordar las características de uno de los instrumentos más valiosos que posee el ser humano y que sin él no sólo la concepción de espacio a la que estamos acostumbrados perdería su significado, sino que además difícilmente llegaríamos a saborear las experiencias perceptivas que la naturaleza nos aporta. Nos referimos al órgano de la visión. Se considera que el ojo humano tiene normalmente un campo de visión en torno a los 60 grados, ángulo que se reduce a un grado cuando se mira fijamente un objeto (fig.49). Según los criterios de H. Martëns(42), arquitecto alemán del siglo pasado, el ojo humano, cuando mira directamente el frente tiene dos tercios de su campo de visión situados por encima del plano que pasa por aquel, y aproximadamente 40 grados del ángulo de visión están sobre el mencionado plano (fig.50). Si pretendemos que un fragmento de la superficie del cielo entre en el campo de visión de un observador, éste podrá ver la totalidad de un edificio según un ángulo de 27 grados cuando  $D/H$ , siendo D la distancia que separa al edificio del observador y H la altura del edificio.

fig.49

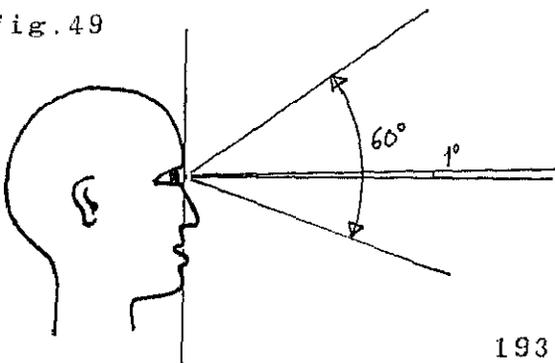
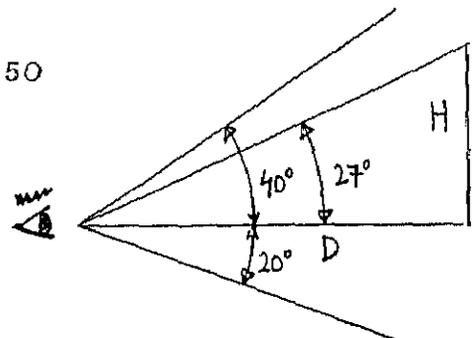


fig.50



Otros autores como Werner Hegemann y Elbert Peets (43) opinan que un observador debe alejarse del edificio una distancia igual al doble de la altura de éste, lo que significa que lo verá según un ángulo de 27 grados, abarcando el edificio por completo el campo de visión de un observador inmóvil. Si el edificio se observa no individualmente sino dentro de un conjunto, tendrá que elevar a tres veces la altura del edificio la distancia del punto de vista, examinándolo consiguientemente con un ángulo de 18 grados.

Yoshinobu Ashihara (44) comenta al respecto que según sus propias observaciones el punto crítico en que se modifica radicalmente el carácter de un espacio exterior se halla en  $D/H=1$ . Es decir, si  $D/H$  se hace mayor que 1, tendremos la impresión de que la separación entre edificios es mayor, mientras que si  $D/H$  disminuye por debajo de 1, la impresión será que la distancia que los separa es menor. Cuando  $D/H$  es igual a 1, se alcanza un equilibrio entre la altura del edificio y su separación con los colindantes. La relación que actualmente se aplica con mayor frecuencia en la disposición de edificios es  $D/H=1, 2$  y  $3$ ; en aquellos casos en los que se supera la relación  $D/H=4$ , las interrelaciones empiezan a desvanecerse y su percepción resulta difícil. Pero, si por el contrario,  $D/H$  es menor que 1, se refuerza la interacción que opera entre los

edificios, y experimentaremos la sensación de estar aprisionados entre éstos, y la impresión de claustrofobia aumentará conforme la relación D/H se vaya haciendo cada vez menor. Cuando D/H es inferior a la unidad, la forma o contorno de los edificios, la textura de sus muros exteriores, la dimensión y localización de sus aberturas y el ángulo en que inciden los rayos solares, pasan a ser aspectos de máxima relevancia para los arquitectos.

Estas relaciones no sólo son aplicables al diseño arquitectónico sino también a interacciones humanas. Al reducirse la separación entre dos personas, entra en juego la relación D/H. Si valoramos a H como 20 ó 30 centímetros - medida entre la que oscila la longitud de la cabeza en el ser humano-, D/H, al descender por debajo de 1, activa una íntima interacción. Cuando D/H es igual a 2 ó 3, es decir, cuando las caras de los interlocutores están a una distancia entre 50 y 100 cms, la distancia será aceptada. Así, el mismo desarrollo de escala, aplicado a los edificios, Ashihara los aplica a las personas.

Volvamos de nuevo a la escala del espacio exterior. Según la teoría de Camillo Sitte (45) que se refiere al tamaño de las plazas, éstas deben tener una dimensión mínima igual a la altura de la construcción de mayor relevancia que se encuentra en las mismas y una dimensión máxima que no exceda del doble de esta altura:  $1 < \text{ó} = D/H < \text{ó} = 2$  (el valor de D/H está entre 1 y 2). Si D/H es menor que 1, el espacio exterior no es una plaza. Si

D/H es mayor que 2, las fuerzas circundantes que crean la sensación de plaza empiezan a disminuir y pierden eficacia. Entre 1 y 2 el espacio es equilibrado.

Apliquemos ahora estas teorías al campo de la escultura. Hemos de observar, primeramente, que estas relaciones, enfocadas desde un aspecto arquitectónico casi únicamente están basadas en la distancia tomada desde un punto de vista único, el frontal. Parece ser que sólo cuenta la verticalidad y frontalidad del edificio; por otro lado, teorías como las de Camillo Sitte no aclaran si la distancia D/H entre 1 y 2, que se comenta es equilibrada, es a medir desde el propio centro de la plaza al edificio (fig.51), o desde el edificio al límite de la plaza (fig.52), en cuyo primer caso, desde nuestro punto de vista y siempre eligiendo a  $D/H=2$  en lugar de 1 -pues aplicar este parámetro es un tanto agobiante y escaso-, sería más correcto que el segundo, donde en lugar de plaza, el espacio tendría connotaciones de caja o habitáculo.

fig.51

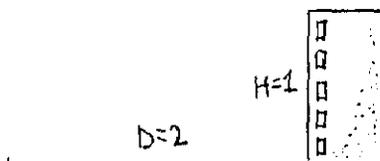
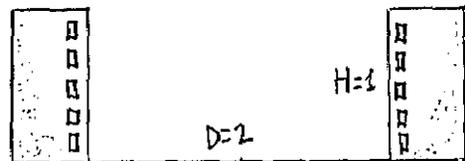


fig 52



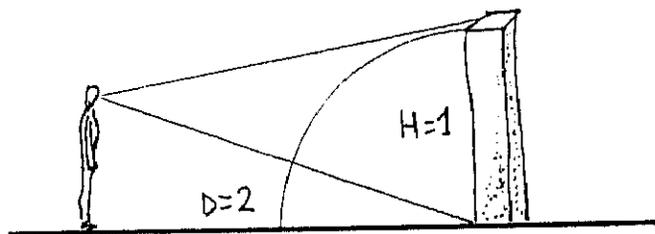
En segundo lugar, hay que tener en cuenta que la escultura funciona de un modo diferente al de un edificio: debido al efecto de escala, una escultura -salvo casos excepcionales- es más fácil de abarcar visualmente que un edificio; además, los puntos de vista que la escultura nos aporta son múltiples, lo que implica que su espacio generado en lugar de ser lineal como ocurre con un edificio convencional tiene connotaciones radiales, es decir, que las fuerzas visuales generadas parten desde su centro -la escultura- hacia el exterior de un modo circular o elipsoideo, según los casos.

Visto esto y tomando como referencia las escalas  $D/H=1$ ,  $2$  y  $3$  utilizadas en arquitectura, he optado, apoyandome en mis propias observaciones, mediciones y experimentos sobre mi obra y otras ajenas, por elegir como escala más apropiada a  $D/H=2$ , ya que una escala menor afianza el efecto de distorsión de la forma escultórica y una mayor debilita su efecto de presencia. También he tenido en cuenta el que básicamente el objeto escultórico, o hasta incluso un conjunto escultórico, han de ser tomados como elemento único, es decir, que al dotarlos de un espacio único y propio para potenciar su presencia -y por tanto su efecto centro-son ajenos a la interacción de otros objetos circundantes. Para que esto ocurra hemos de tener en cuenta lo siguiente:

1. En esculturas ubicadas en espacios abiertos y exteriores:

a) El espectador ha de estar situado mínimamente a una distancia dos veces la altura de la escultura, en esculturas verticales cuya altura sea superior lógicamente a su anchura, es decir  $D/H=2$  (fig.53). En el caso de una escultura de pequeño o mediano tamaño (tomando como referencia la altura del ser humano, entre 1,83 metros -escala del Modulor de Le Corbusier- a 1,85 metros y comparando a una escultura de gran tamaño a partir de esta medida) la proporción  $D/H=2$  también será válida, tomando como medida la de la propia escultura, sin contar la del pedestal en el caso de que le llevara. Así para una obra de 50 cms. de altura, la distancia correcta de ubicación por parte del espectador, en coincidencia con la del espacio mínimo concedido a la escultura para resaltar su "presencia", sería de 100 cms.

fig.53



b) En esculturas horizontales, cuya altura sea inferior a su anchura, tomaremos la medida de la anchura como referencia  $H$ , es decir, la medida más larga de la escultura, aplicando igualmente la escala-proporción  $D/H=2$ .

c) Un grupo escultórico de varios elementos será valorado como un único conjunto visual, tomando como altura de las piezas la medida de la más alta y como anchura el desarrollo lineal o distancia existente entre las dos más alejadas, eligiendo la medida mayor a aplicar y siempre vistas todas de frente desde el punto medio y perpendicular a esa distancia más larga. Según nos vayamos moviendo a su alrededor para observarlas, la distancia entre las esculturas de los extremos irá lógicamente variando y nos tendremos que ir adecuando a la escala  $D/H=2$  en el caso de que el conjunto escultórico desde esa posición se conforme vertical u horizontal indistintamente.

En cada uno de los casos anteriormente expuestos, el "espacio requerido" por la escultura tomará, dependiendo de las fuerzas vectoriales que proyecta, forma circular (fig.54) o forma elíptica (fig.55).

fig.54

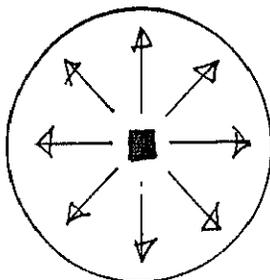
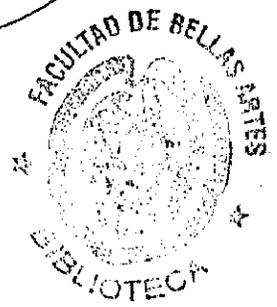
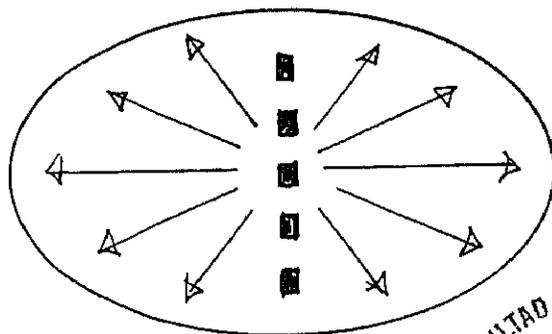
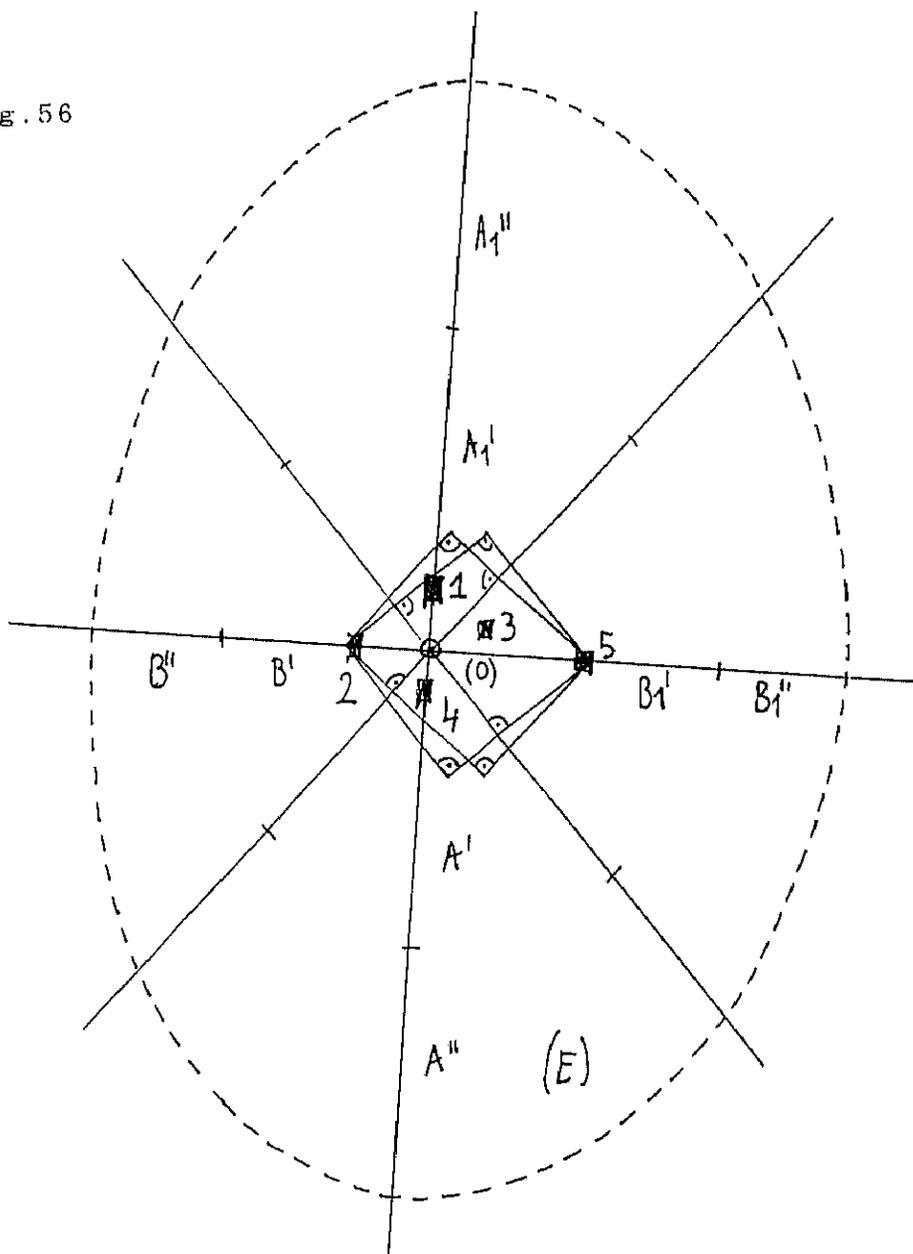


fig.55



Si el conjunto escultórico adquiere entre sus piezas una dimensión irregular, su proyección espacial será también irregular pero con connotaciones elipsoidales. Aplicando la norma del apartado "c" y tomando como ejemplo el conjunto escultórico representado en la fig.56 por las esculturas 1, 2, 3, 4 y 5, obtendremos el siguiente desarrollo espacial:

fig.56



En este ejemplo, considerando que la altura de las esculturas es inferior a la anchura del conjunto, tomaremos siempre como ejes de referencia los de mayor distancia entre piezas escultóricas, aplicando como medida, a partir de la escultura del conjunto más cercana al espectador y de su perpendicular, y partiendo a su vez del centro del conjunto -el punto espacial (O) obtenido entre el cruce de las distancias de las esculturas más alejadas entre sí- el doble de la distancia entre las esculturas extremas. Así, en la fig.56, las esculturas 1 y 4 y las esculturas 2 y 5 son las más alejadas en distancia - entre ellas- y por consiguiente las tomadas como referencia. Llevando las distancias elegidas a partir de la escultura más cercana al espectador, es decir, para la distancia 2-5, o distancia "A", las esculturas 1 y 4 : éstas serán el punto de referencia a tomar, en línea con (O), para llevar desde ellas dos veces la distancia "A", o lo que es lo mismo la distancia (A'+A") en perpendicular a la recta 2-5, partiendo desde la escultura 4 hacia el exterior, y la distancia (A1'+A1") partiendo desde la escultura 1. Del mismo modo ocurriría con la distancia "B" formada por la distancia entre las esculturas 1 y 4, cuyos puntos de referencia para aplicar la distancia "B" serían las esculturas 2 y 5, obteniéndose desde la escultura 2 la distancia (B'+B") y desde la escultura 5 la distancia (B1'+B1"). Tomando sucesivos puntos de vista y las respectivas nuevas distancias que surgieran entre las esculturas más alejadas, iríamos conformando un espacio

irregular (E) de límite formal elipsoideo irregular que sería el mínimo exigible para que el grupo escultórico no perdiera su carácter de presencia. Este límite psicológico se podría comparar con el límite físico de una plaza de toros, donde las esculturas fueran toro y toreros, y el espectador, ubicado detrás de las barreras, no pudiera acceder al recinto "sagrado" donde se lleva a cabo el evento. En nuestro ejemplo, el espectador sí puede profanar el espacio sagrado para contemplar libremente, con detalle, cada pieza escultórica.

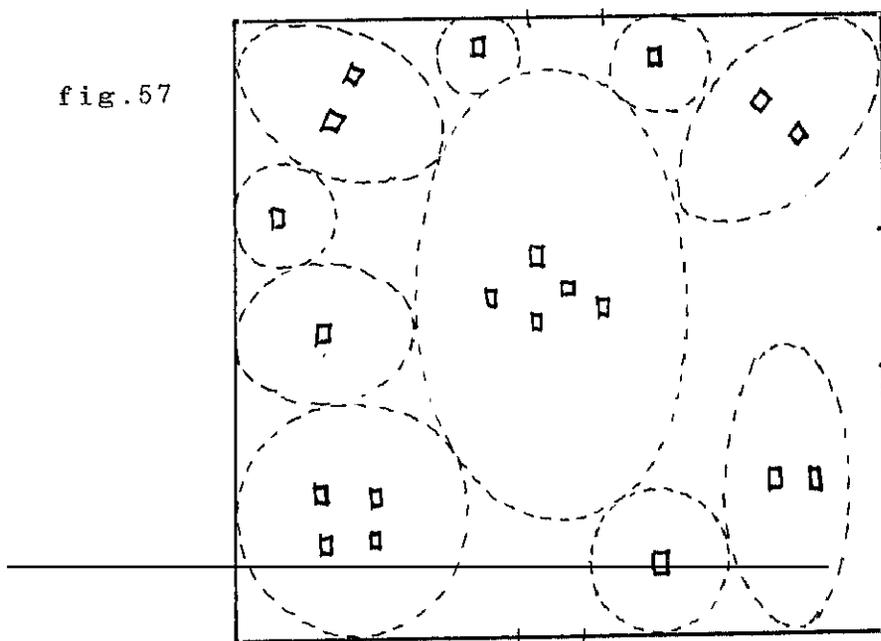
En conjuntos escultóricos donde la altura prevalezca sobre la anchura el planteamiento es más fácil pues sólo hay que aplicar  $D/H=2$  a partir de la escultura más alta.

2. Para esculturas ubicadas en espacios cerrados el planteamiento es el mismo;  $D/H=2$ . Si las dimensiones del espacio cerrado son pequeñas, podremos tomar como límite del espacio "generado" por la escultura o el conjunto escultórico, mínimo a los propios límites físicos de ese espacio -paredes en una habitación, edificios de una plaza, etc.-

3. Una salvedad para los espacios abiertos y cerrados. En el caso de que, como ocurre en la mayor parte de las ocasiones, las esculturas estén expuestas unas junto a otras, ya sea en cualquiera de estos tipos de espacios, tendremos que tener

en cuenta la interrelación existente entre cada espacio generado por cada una de las esculturas. Así (ver fig.57) iremos dotando a cada escultura o conjunto escultórico de un espacio propio, el que le corresponde según la escala de dimensión  $D/H=2$  y ubicando las esculturas en contacto con la zona espacial que menos se sientan interrelacionadas, es decir, según el ejemplo anterior de la figura que más espacio visual contenga.

fig.57



En el caso de una sala de exposiciones, las propias paredes o cualquier elemento de la misma (columnas, puertas, ventanas) servirán como límites para los espacios generados por las esculturas. En el caso de puertas o ventanas, conviene no utilizar sus espacios pues el efecto de presencia y su absorción espacial -sensación de vacío- prima ante el de las esculturas.

Lo ideal es que las esculturas estén en consonancia con

las dimensiones de la sala. Si hay que ubicar sólo una escultura, condicionaremos la altura y distancia de la escultura a las paredes según la superficie de la propia sala. Un ejemplo; para una sala de 16 metros cuadrados y 3 de altura se admitirá una escultura, estrecha y vertical, de 2 metros de altura, situandola en el centro de la sala (fig.58). Para una sala de 100 m<sup>2</sup> y 3 de altura, la escultura tampoco debiera de exceder de dos metros en cualquiera de sus dimensiones (fig.59). En estos dos ejemplos también se podría aplicar la escala D/H=2 para el caso de la distancia entre el techo de la sala y el punto más alto de la escultura. Sería nuevamente lo adecuado, es decir, para una escultura de 1 metro de altura, se necesitaría un techo a una altura mínima de tres. Pero a veces la limitación de altura de una sala, si se sabe aprovechar puede comportar efectos estéticos muy interesantes.

fig.58

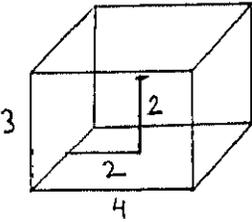
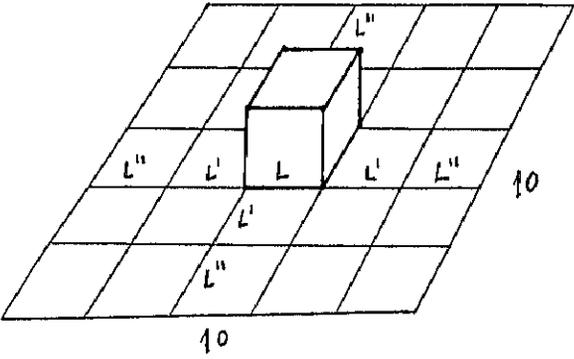


fig.59



En el caso de una instalación, la presencia de la escultura o de los elementos que componen la instalación

también guardan una relación de escala, ya que cada elemento independiente se interrelaciona con el de al lado.

Si podemos acceder a un espacio sin problemas de límites, es decir, por ejemplo a un gran parque, no es necesario interrelacionar los espacios generados por las esculturas pues la amplitud de dimensiones de este espacio abierto nos ofrece la opción de colocar libremente cada obra en un lugar adecuado donde genere su espacio independiente (L.37).

Todos estos ejemplos están relacionados con el espacio generado por la escultura. Ahora bien, ello no quiere decir que ésta no pueda contemplarse desde la distancia que el espectador requiera, ya que para acceder a la información que la obra aporte -textura, acabado, materia, etc.- hay que acercarse, hasta incluso, para poder tocarla. En los próximos capítulos ampliaremos estas ideas.

#### III.4 LA NATURALEZA: EL ESPACIO FISICO

Es un hecho que no necesita confirmación el que la Naturaleza viva ejerce y ha ejercido siempre, entre todas las culturas y épocas, un poderoso atractivo estético, como es comprobable a través de la filosofía, la literatura y el arte. Sin duda, la perfección de la Naturaleza no se ha impuesto solamente por lógica sobre cualquier obra humana. T.W. Adorno (46) nos comenta que "la belleza natural, aparentemente ahistórica, tiene su núcleo histórico, lo que constituye tanto su legitimación como su relativización". Antiguamente, cuando aún no se dominaba a la Naturaleza -si es que alguna vez realmente lo hemos conseguido- los modos de expresión de su poder indómito causaban espanto. El goce de la Naturaleza consistía, ya que no se la podía vencer, en intentar imitar su imagen; la propia impotencia del ser humano tal vez fue el aliciente para recrear paisajes, figuras e instantes de la vida en sus obras artísticas. Estas eran las pruebas de la imposible integración del hombre en la Naturaleza; la casa, la ciudad, la muralla, eran ante todo lugares que servían de protección y seguridad ante las poderosas fuerzas naturales. Y aún hoy día los mismos argumentos siguen estando vigentes, aunque supuestamente la hayamos perdido el miedo, tal vez por inconsciencia o por mera soberbia.

Al observar la naturaleza, percibimos que las

creaciones que ésta nos ofrece son en gran medida simétricas y regulares. La hoja de un árbol tiene siempre un eje de simetría y su estructura, aunque no sea exactamente igual a la de otra hoja, se repite en las mismas. Así, el mismo patrón básico se repite en todo el reino animal y vegetal, clasificando a sus objetos dentro de una misma clase.

En la naturaleza existen dos principios generales que ordenan y coordinan a todo el conjunto y que cualquier observador descubre sin esfuerzo: la analogía entre las formas afines -los árboles, sea cual sea su especie; los animales de cuatro patas, etc.- y el equilibrio en cuanto a la posición de sus cuerpos en el espacio. Si esta armonía se alterase, el conjunto cambiaría de inmediato para pasar rápidamente a un nuevo estado de equilibrio. Así, la fuerza del viento que actúa sobre un árbol condiciona y equilibra la inclinación de las ramas y el peso de las mismas.

En contraste con las manifestaciones artísticas, los elementos de la naturaleza están en equilibrio. La obra de arte que refleja este equilibrio es la que más satisface. El aspecto funcional de la naturaleza no es independiente de nosotros, sino que se adapta a nuestras funciones sensoriales o a la de otras especies que se asemejan fundamentalmente a la nuestra. La naturaleza, como ejemplo, resplandece de colores que, a la vista,

parecen en consonancia armónica; sobre todo de aquellos colores que permitan una óptima diferenciación de los contornos. Sabemos también que la discriminación de la forma puede ser un criterio de goce estético.

Por eso, desde sus orígenes, el arte ha sido entendido y realizado como imitación de la naturaleza, idealizando primero su imagen e intentando trasmitirla; después, mediante la expresión plástica concretada en una forma bi o tridimensional.

Las relaciones entre arte y naturaleza quedan condicionadas por la cualidad de segunda naturaleza que posee el arte en cuanto producto humano, y como tal, el arte asume el papel de herramienta en el conocimiento y la manipulación de la naturaleza original. La necesidad del hombre de demostrarse a sí mismo su capacidad de dominar, transformar y deteriorar al medio físico, le ha llevado muy posiblemente a desarrollar formas artísticas en las que la naturaleza es el sujeto del arte.

La identificación del arte con la vida tal y como la plantea Marcel Duchamp ha originado una transmutación en la que la naturaleza y el arte pasan del ámbito de lo ideal a lo conceptual, generándose en éste nuevas relaciones y nuevas paradojas, que se manifiestan en las diversas corrientes y tendencias artísticas de los últimos años. Nuevas formas de

creación en las que la naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como proceso o como destino del hecho artístico, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza, distinto a los que se plantearon tradicionalmente.

### III.4.1 EL CAMPO

Al hablar del campo me refiero a la parte del paisaje caracterizado como un "espacio físico abierto". La vinculación al paisaje es la característica más profunda de las obras de "Land-Art", concepto idóneo para las esculturas que renuncian al estrecho marco de la galería o del museo y son realizadas en un contexto natural, ya sea éste un desierto, una montaña, un lago, el mar, etc.. Estas obras están ligadas a su emplazamiento y adquieren parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas del entorno físico en particular. Son elementos integrados en el entorno hasta el punto de que una buena parte de las veces, los propios materiales con que se construyen, están extraídos del propio lugar donde se ubican. Por otro lado, la atracción que el propio paisaje origina en los artistas que se dedican a este tipo de planteamientos estéticos ha dotado a las propias obras de un cierto carácter mágico que han sido comparables con las propuestas de carácter ritual y mágico de otras culturas primitivas, como las ofrecidas por algunas sociedades tribales actuales -indios mejicanos, aborígenes australianos,...- o culturas prehistóricas como la que construyó el complejo megalítico de Stonehenghe.

El avance efectuado por el escultor en el dominio de la gran escala ha contribuido a desarrollar este tipo de planteamientos hasta unos límites insospechados, máxime cuando el

límite del propio espacio físico llega a ser en algunos paisajes inexistente -desiertos, grandes llanuras, etc.-. Trabajar con un material como el propio paisaje, considerado como un objeto de arte, como un objeto "encontrado", como un material más sobre el que el artista puede proyectar su sensibilidad, ha supuesto la recuperación para la escultura actual de categorías del estilo de lo sublime, lo pintoresco o lo maravilloso.

La escultura ha sido, desde sus orígenes, algo que se ha erguido, sea cual sea su tamaño, desde un diminuto fetiche hasta un gran monumento. Una escultura sobresalía abultada sobre el plano en el que se apoyaba. Pero las grandes escalas manejadas por obras como las antes mencionadas son tan gigantescas que las obras no pueden erguirse, y se tienen que desarrollar en horizontal a través del territorio. Son los casos especiales en que la percepción de la obra carece de centro, al no poder abarcar nuestra visión los límites de su contorno.

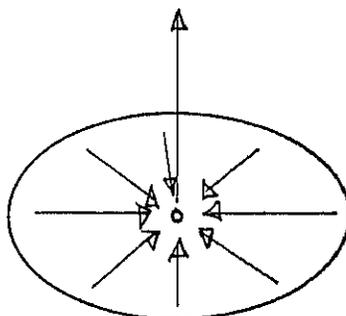
Obras como las de Christo, realizadas en base a la escala, la horizontalidad y los puntos de vista particulares que proporcionan una imagen parcial de la obra debido a sus enormes proporciones, crean un conflicto entre conocimiento y percepción en la mente del espectador. Tanto en las pirámides egipcias o mayas, en las pinturas sobre la arena de los indios americanos o en los gigantescos dibujos del valle de Nazca, los emplazamientos

adecuados nos permitirán observar su conjunto para una percepción óptica razonable.

La escala y el territorio, los dos elementos básicos en este tipo de obras se encuentran muy íntimamente relacionados con el trabajo de los cartógrafos: los mapas. Estos objetos bidimensionales representan el conocimiento intelectual, el signo lingüístico, mientras que el territorio se refiere a la experiencia física, al hecho sensorial. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante, porque se trata de relacionar conocimiento con experiencia.

De todos modos, aunque haya querido comenzar este tema por la hasta ahora representación formal más emblemática de la escultura aplicada a espacios abiertos, no todas las esculturas repiten estas connotaciones. Lo más normal será observar esculturas o conjuntos escultóricos también de gran tamaño pero de escala mucho menor que las anteriores. Al carecer de límites físicos o estar estos muy alejados de la escultura, las tensiones que actúan sobre la obra son básicamente de carácter centrípeto: la escultura adquiere connotaciones de monumento (ver apdo. III.5.2). La escultura se encuentra focalizada -efecto centro- en su entorno, potenciándose por ello las fuerzas visuales hacia su forma (fig.60).

fig.60



En los casos en que el desarrollo de la escultura es longitudinal, el efecto focalizador y centrípeto tampoco lo pierde, aunque el recorrido visual del espectador se haga mayor al intentar abarcar toda la obra.

Ubicar esculturas en espacios abiertos nos da pocos problemas, pero a veces ante esa ausencia de límites y amplitud de espacio, no somos capaces de sacarles el provecho debido. Veamos algunas posibilidades para hacerlo:

1. Cuando trabajamos en conjuntos escultóricos, hemos de tener presente que el espacio contenido entre las propias esculturas puede ser también un elemento a utilizar para potenciar el efecto de centro visual, es decir, cuando estos espacios son pequeños potencian notablemente el interés por la escultura (fig.61) y acentuaremos el efecto de atracción del espectador hacia el centro de la obra, formando él también parte propia de la misma. Ocurre en menor grado cuando cada elemento escultórico está excesivamente separado (fig.62). El área de interrelación o de influencia estará condicionado por la propia

distancia entre las esculturas (L.38 y 39).

fig.61

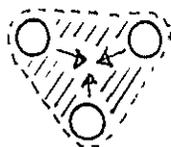
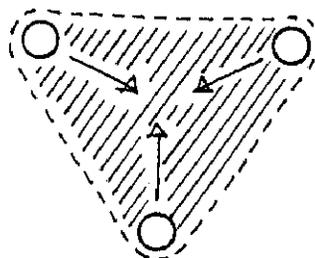


fig.62



2. Si conseguimos crear un "ambiente escultórico" cuyas obras escultóricas estén interrelacionadas por debajo de  $D/H=1$ , es decir, que la longitud de cada escultura esté, en su desarrollo lineal horizontal, en "contacto" con la anterior o posterior, conseguiremos unificar el carácter de presencia de todo el conjunto (fig.63).

fig.63



3. Podemos conseguir un efecto de "corredor visual" o efecto lineal incitando al espectador a recorrerlo físicamente, al ubicar obras continuadas a una distancia que hagan

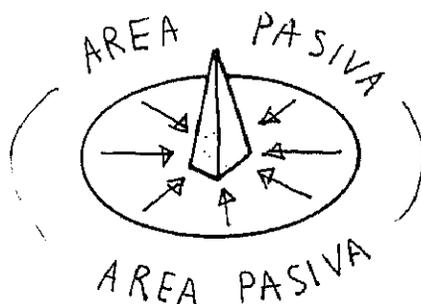
perfectamente visibles unas desde la colocación de las otras -su próxima anterior o próxima posterior-. La distancia idónea entre cada una estará en relación lógica con el tamaño de la escultura; la principal característica que dará valor a este planteamiento está en que al observar una escultura desde la ubicación de su más próxima no se pierda el carácter de "evidencia" de la misma, es decir, que conviniendo en que la presencia de la escultura se ve debilitada a partir de  $D/H=2$ , la "evidencia" de su forma no pierda visualmente bien definido su contorno (fig.64).

fig.64



4. Aunque es de carácter generalizado y por tanto aplicable igualmente a un espacio abierto como a uno cerrado, hemos de tener en cuenta que toda escultura al crear su propio espacio activa el efecto de presencia, desactivando el entorno que la rodea (fig.65).

fig.65



5. Aprovechando las alteraciones del terreno, podemos conseguir distintas fuerzas visuales:

- a) Toda pendiente imprime una dirección y orienta la forma (fig.66). Del mismo modo, una doble pendiente implica una doble dirección visual (fig.67).

fig.66

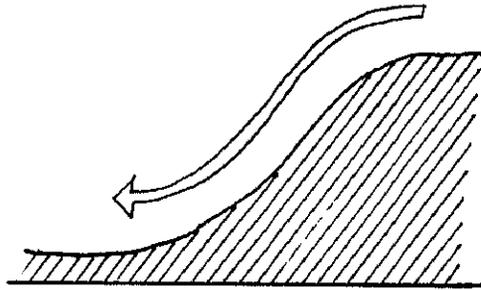
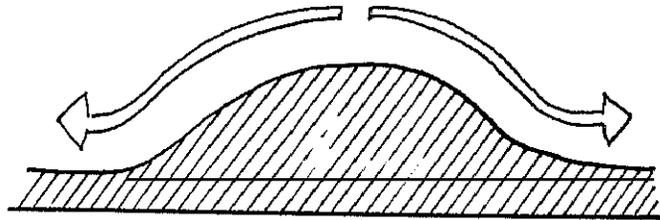
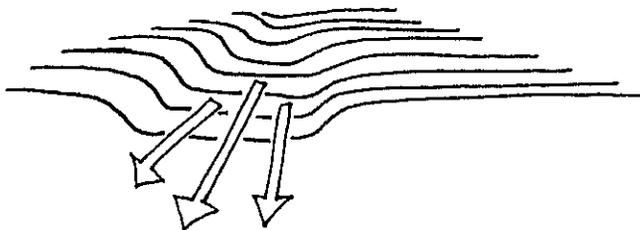


fig.67



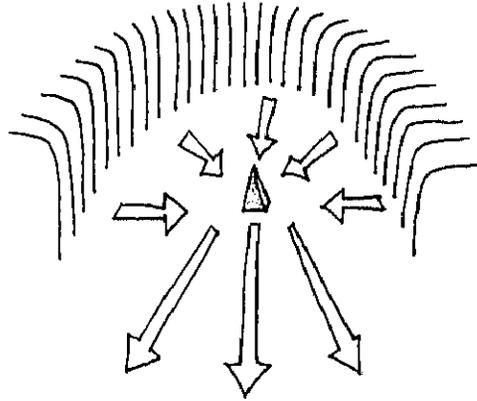
- b) Un entorno cóncavo suave crea un espacio centripeto (fig.68).

fig.68



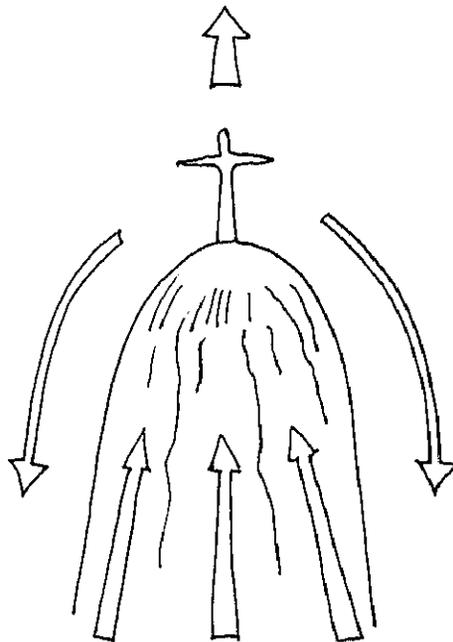
- c) Un entorno con connotaciones de espacio físico cerrado -una cantera, un cañón, un circo,...-, crea un espacio centrífugo y centrípeto a la vez (fig.69).

fig.69



- d) Un entorno elevado potencia la presencia de la escultura que allí se ubique (fig.70).

fig.70



III.4.2 EL BOSQUE

El rumor del viento entre las ramas, los rayos del Sol penetrando entre el follaje; el olor intenso del manto de las hojas sobre el suelo, de los perfumes y fragancias de las flores, de las resinas de los arbustos, de los frutos salvajes. O el canto de los pájaros, el zumbido de las abejas, la carrera del corzo por entre la espesura, el rumor de la corriente cristalina del manantial cercano,...

Estas y muchas otras sensaciones acompañan a casi todos los que nos aventuramos por un bosque. Ni tan siquiera es necesario estar en él; sólo al recordar su imagen nos vienen a la memoria parte de esas sensaciones. Una simple fotografía nos recuerda intensamente a nuestro gran amigo, a ese ser silencioso, respetado y temido a la vez, que para desentrañar su misterio el ser humano lo ha acosado y hasta a veces destruido.

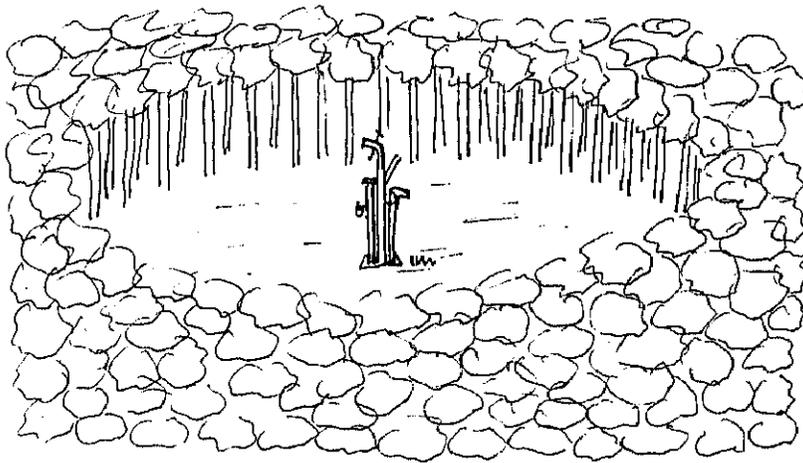
Se trata de un claro ejemplo de espacio físico cerrado. Para un planteamiento de trabajo en este entorno se exponen dos tipos de posibilidades:

1. La integración total de la obra en la propia naturaleza; lo que conlleva utilizar como soportes los elementos naturales a nuestra disposición: los árboles. Un ejemplo de este tipo de montajes lo realiza Agustín Ibarrola cuando crea espacios visuales al pintar formas sobre los troncos de los árboles. Otros

artistas, como Bogomir Ecker, sujetan las esculturas a los propios árboles, intentando asemejarlas a un elemento más del mismo. Se crean así "senderos visuales" que el espectador puede recorrer físicamente (L.40 y 41).

2. Utilización de entornos espaciales personalizados entre la masa arbórea -ej.: un claro del bosque- para ubicar una escultura o un conjunto escultórico. La línea de árboles que limitan el entorno (fig.71) ejerce una doble función; una de tipo físico al ser el límite real de ese espacio y otra psicológica al condicionar el espacio de modo que la escultura "quede" atrapada en su propio espacio (L.42).

fig.71



El bosque es uno de los entornos espaciales menos utilizados para la creación artística del hombre. Su propia naturaleza mágica, salvaje y misteriosa le aporta una gran personalidad; una presencia propia que condiciona directamente con sus propios componentes a cualquier obra que allí se ubique.

Quien sabe hacer uso de él, consigue unos efectos estéticos asombrosos. No es difícil acceder a estos efectos, únicamente hay que buscar el máximo contraste, tanto formal como de materia-textura, color, material, etc.- entre la obra y el propio entorno vegetal. Así, una escultura realizada a base de materiales lisos, con colores fuertes y llamativos y de formas irregulares, que resalte de las estructuras leñosas y lineales de los árboles, mantienen el efecto de presencia de la escultura. En otros casos, únicamente el contraste entre colores es suficiente.

Si por el contrario, queremos potenciar un efecto de misterio en nuestra obra, no tendremos más que integrar lo mejor posible la misma en su entorno (L.43).

### III.4.3 EL AGUA

Agua, fuego, tierra y aire; son los cuatro elementos que conforman la Naturaleza, según la tradición filosófica heredada del pensamiento clásico. La mera existencia de los dos últimos elementos -tierra y aire- permiten y aseguran la nuestra propia. El fuego, sin embargo, debe ser vigilado, cuidado, atesorado. De modo parecido ocurre con el agua.

En efecto; ningún otro líquido es más vital para el organismo humano (70% de agua); ningún otro elemento es tan abundante y activo en la naturaleza pero a su vez tan escaso en una gran parte habitada del planeta. Recordemos que unas 3/4 partes del planeta Tierra en su superficie son agua, pero un agua no apta para el consumo humano, pues es salada. Una pequeñísima cantidad de ésta, 84,3 millones de Km<sup>3</sup> (incluyendo 60 millones de Km<sup>3</sup> de aguas subterráneas y 24 millones de Km<sup>3</sup> del agua almacenada en los casquetes polares) de los 1.454 millones de Km<sup>3</sup> de agua existentes en la hidrosfera es potable. Es decir, el 5,8% se considera potable, pero sólo el 0,19% lo es efectivo (47).

Por ello ninguna otra prioridad ha sido mayor para el asentamiento de una comunidad en un lugar concreto que la de disponer de agua para cubrir sus necesidades, siendo este objetivo conseguido casi exclusivamente por las sociedades actuales más desarrolladas.

Estepreciado y valioso elemento, del que muchos de los que cómodamente accedemos a él lo utilizamos de modo absurdo y derrochador, ha sido reverenciado desde épocas remotas, formando parte de los ritos del hombre y de su visión cosmogónica del Universo. Así, divinidades relacionadas con el agua, han existido en todas las culturas y religiones, generando modos de vida errantes cuando era escasa y grandes civilizaciones al ser abundante.

Como elemento físico le conocemos en sus tres estados fundamentales: sólido, líquido y gaseoso, formando parte de la atmósfera, de mares, océanos, ríos, lagos, de la nieve, la lluvia o el hielo; y como elemento estético susceptible de poder ser utilizado también en sus tres estados como continente y contenido de obras de arte.

El agua es ante todo materia.— pero además es portadora de una serie de contenidos míticos y poéticos que se han superpuesto a la pura realidad física de este elemento. Una característica principal, la falta de cohesión molecular en su materia, es la que condiciona su "forma" o mejor dicho, su falta de forma, permitiéndole adaptarse a toda clase de límites y receptáculos naturales o artificiales. Isabel Lugo (48) comenta que esta cualidad informal le permite abordar activamente una dimensión temporal vedada a la materia sólida: el movimiento. Con

él, el agua tiene el poder de transformar el espacio que la rodea, gracias a sus múltiples cualidades físicas: en situaciones de aspersion o turbulencia puede fragmentar visualmente las formas; cuando se encuentra delimitada y en reposo, sus aptitudes para la absorción de luz, la reflexión y transparencia le permiten, conjunta o separadamente, crear una múltiple variedad de efectos transformadores de la realidad. Así, el agua produce un importante efecto de sugestión en la psicología humana.

También el entorno físico, la luz, la vegetación o la meteorología actúan como resortes para que se manifiesten las amplias cualidades visuales y sonoras del agua; siempre que el ser humano se sirve de ella con un fin estético, debe tener en cuenta toda esta serie de factores que la Naturaleza le aporta, combinados para obtener el máximo partido a sus propiedades físicas. La musicalidad del agua en movimiento, el contacto físico, sensual, con el mismo, muy al contrario de como suele ocurrir dentro de nuestras ruidosas ciudades, debería de servir para apreciar más su auténtico valor espiritual.

Otra de las características propias del agua es el desplazamiento temporal y espacial de su curso. Su movilidad permite, o al menos sugiere, el viaje real, prodigioso o metafísico. El viaje metafísico por excelencia es la muerte; muchos rituales mortuorios exigen un viaje a través del agua

-vikingos, indios americanos, budistas, ...-. El elemento líquido contiene en sí la dualidad muerte-vida, alegría-tristeza, vivida por el hombre alternativamente, dependiendo de que la postura que éste adopte sea mítica, psicológica, realista, literaria, o simplemente funcional. Pero no todo es muerte en el significado ritual del agua: también es regeneración y nacimiento. En el nacimiento de Afrodita se mezclaban claramente dos vertientes del simbolismo acuático: el surgimiento a partir de una materia indiferenciada y el principio del amor y la fecundidad. El bautizo o la inmersión en el agua, por otro lado, significa la regresión a lo preformal, el volver a nacer, el regreso al origen de la preexistencia.

Físicamente, el agua es uno de los mayores agentes transformadores del paisaje debido a su acción erosiva, ya sea a través de cualquiera de sus tres estados materiales. Estéticamente es un elemento modelador por excelencia, creador de texturas, formas y calidades infinitas. Es también el que contribuye a dar una determinada consistencia a la materia: amasar harina para conseguir pan o preparar barro para modelar una escultura requieren básicamente de la presencia del agua entre sus componentes.

El agua condiciona de muchas formas el ambiente natural y sobre todo el entorno humano. La necesidad que tiene de ella el hombre le fuerza a asentarse cerca de las corrientes fluviales. El agua,

elemento natural, junto con el puente, elemento de creación humana, han creado una fisonomía típica de las relaciones y asentamientos humanos. La ciudad, como producto final de esa relación, es su lógica consecuencia.

Estéticamente parece ser que el hombre muestra preferencia por las superficies brillantes como son las de las piedras, joyas o metales; por los colores claros y luminosos, o por las superficies de agua que integran los dos caracteres. La belleza de las superficies planas y resplandecientes influye considerablemente en el atractivo de los paisajes marinos. Ocurre igual con la gota de rocío que brilla sobre la hoja, semejante a una piedra preciosa, o la húmeda película que hace resplandecer la pradera.

Tanto si la cualidad "brillante" se debe al rápido juego de luces y sombras, o a los colores prismáticos y cambiantes, o al movimiento, lo cierto es que el brillo es una de sus características también más sobresalientes que influyen en las sensaciones estéticas. Tal vez ese carácter brillante que nos atrae, que al igual que ocurre con el fuego llevamos grabado en la mente desde tiempos pretéritos, sea entre otros el motivo del éxito de algunos productos consumistas que invaden nuestra vida cotidiana; vehículos con llamativos y lustrosos colores, objetos de vidrio, cristal y metales exquisitamente pulidos, plásticos

descaradamente llamativos, joyas atractivas y "eternas"...

Tampoco hemos de olvidar el cambio estético que produce el efecto de la lluvia sobre el paisaje o sobre nuestras calles, así como la variación en la luz solar que recibimos, incidiendo directamente sobre nuestro estado anímico. O los desbordantes efectos coloristas y de textura conseguidos sobre los materiales que al humedecerse oxidan, corroen o enmohecen su superficie, transformados por este vital y maravilloso elemento.

Considerando al agua como un ejemplo más de entorno con posibilidades escultóricas, lo valoraremos inicialmente como un espacio físico abierto, salvo en los casos en que por su especial ubicación o escasa superficie no permitan aplicar este concepto. El uso de todos sus "disfraces" están en función de su tamaño; desde un gran lago con su inmaculada llanura líquida, a un río, a un estanque, o hasta el propio mar, pasando por el atractivo manto de una superficie nevada, las posibilidades estéticas son indefinidas. La elección la realiza el artista, junto con el aporte estético de su obra. Únicamente hemos de tener muy en cuenta que tanto el agua líquida como sus variantes materiales conllevan una importante presencia. Su forma condicionará irremediablemente nuestra obra, a no ser que ésta la integremos plenamente en el entorno o la rescatemos de él con contrastes verdaderamente impactantes. Pensemos también que podemos "crear" obra con su propia materia, es decir, realizar

esculturas en hielo o con nieve como hacen algunos artistas actuales (L.44).

El agua, para terminar, ve ampliada su riqueza estética abordando planteamientos como el que nos ocupa el apartado III.5.3.

### III.5 LA CIUDAD: EL ESPACIO SOCIAL

La humanidad, a lo largo de su historia y de sus diferentes manifestaciones culturales, ha ido expresándose estéticamente mediante la transformación de los espacios que ha poblado. Artesanos y artistas de diversa índole han ido conformando espacios donde cada grupo ha identificado sus mitos y creencias de modo conjunto. El espacio más característico en este sentido, identificado como contenedor de ideas y producciones de todo tipo, y conservador de una constante interrelación entre sus componentes, ha sido y es la ciudad.

Un siglo de estudios sociológicos ha apoyado la idea de que la habitación, o mejor dicho, el hábitat del ser humano es el símbolo concreto del sistema social. Leroi-Gourhan apoya esta afirmación y nos la demuestra apoyándose en la propia historia: desde los asentamientos del Paleolítico Superior con su carácter orgánicamente construido y la diversidad de los objetos encontrados, hasta las ciudades de nuestros días, con todas las comodidades a nuestro alcance, el ser humano ha gozado de un lugar físico donde desarrollarse.

Leroi-Gourhan (49) nos introduce en el tema hablando de que "la percepción del mundo que nos rodea se realiza mediante dos vías; una dinámica, que consiste en recorrer el espacio tomando conciencia de él, y otra estática, que permite, por

inmovilidad, reconstituir alrededor suyo los círculos sucesivos que se amortiguan hasta los límites de lo desconocido". Se podría hablar así de un espacio itinerante y uno radiante. Ambos son percibidos tanto por el hombre como por los animales, aunque entre estos el modo itinerante caracteriza en especial a los animales terrestres, mientras que el radiante es característico de los pájaros. Se puede considerar que el primer modo está ligado a las percepciones musculares y olfativas predominantemente, mientras que el segundo lo está al sentido de la vista. En el hombre los dos modos coexisten y están ligados esencialmente a la visión.

La mitología de los cazadores-recolectores comporta esencialmente imágenes de trayectos: trayectos de los astros y trayectos de los héroes organizadores. En numerosos mitos de diferentes partes del mundo, el universo es caótico y está poblado de entidades monstruosas. En el curso de un itinerario donde el héroe combate contra los monstruos, regula la posición de las montañas y de los ríos, da a los seres su nombre y transforma el universo en imagen simbólica controlada por el hombre. Las mitologías de los indios americanos, o de los pueblos mediterráneos como el mito de Hércules, nos dan bellos ejemplos de tales itinerarios organizadores; muestras que prueban, por otro lado, el asimilamiento de restos de una ideología anterior aplicada a su propia cultura.

El cazador-recolector, de naturaleza nómada, interpreta la extensión de su territorio a través de los trayectos; el agricultor, sedentario, construye en cambio el mundo en círculos concéntricos alrededor de su posesión más apreciada: el granero. Las cosas son denominadas por el hombre en el lugar mismo. La sedentarización va imprimiendo una nueva forma en la vida social. Las casas, circulares o cuadrangulares, de muros espesos, van apretándose las unas contra las otras; los muertos se entierran dentro de la misma posesión o en lugares muy próximos a éstas; las reservas de alimentos, encerradas entre los muros, transmiten la seguridad a sus propietarios. Fuera de este entorno se extienden los campos de cultivo, y más lejos, el bosque y la montaña.

Los primeros textos escritos nos ofrecen un sistema de representación simbólica del universo curiosamente similar, a grandes rasgos, en America, China, Mesopotamia, o Egipto y por cualquier lugar donde una cultura descubre el camino de la escritura. Esta concepción corresponde a la  fijación de la ciudad en la encrucijada de los puntos cardinales . A su vez, la evolución social y económica lleva a la aparición de las artes metalúrgicas, del cristal y del barro, de las artes plásticas y de la jerarquización social que hacen de la ciudad o núcleo étnico un lugar totalmente humanizado en el centro de un territorio que explota para su supervivencia.

La consolidación de esa superficie humanizada y la integración de la misma en el universo circundante, plantean problemas tan precisos como los de la integración espacial de los individuos: el conjunto de la colectividad debe realizar su integración espacial a través del movimiento. Esta integración estará asegurada por unos ritmos que mantienen el acondicionamiento colectivo. El tiempo humano es un tiempo "humanizado" que necesita de una continuidad ordenada ante esa colectividad y el mundo natural que le rodea. El ser humano necesita, pues, una referencia para establecer su tiempo, y lo consigue tomando el movimiento del cielo como tal; las estrellas, los puntos cardinales, son entre otras referencias las que contribuyen a "fijar" la ciudad en un lugar preestablecido de su entorno. Esta se encuentra entónces en el centro del mundo y su fijación es, en cierto modo, la garantía de la rotación del cielo alrededor de ella. Más allá de ese centro, donde los puntos cardinales marcan la salida o la entrada del dios astro, reina lo desconocido y posiblemente el peligro. Esta actitud, atribuida a las sociedades primitivas en su comportamiento "mágico" es asimismo real en el comportamiento más científico, puesto que uno toma posesión de los fenómenos sólo en la medida en la cual el pensamiento pueda, mediante las palabras, actuar sobre ellos, y construir su imagen simbólica para realzarla materialmente.

El vínculo entre el Este geográfico y la "puerta" del

Este, o entre el Norte y la "puerta" del Invierno es, pues, vínculo natural del objeto a su símbolo y la propiedad fundamental de la ciudad es dar una imagen ordenada del universo. El orden es introducido por el geometrismo, en la medida del tiempo y del espacio. La vida está asegurada a través de la asimilación de los símbolos del movimiento de los astros hasta el movimiento de los astros mismos o por el símbolo del renacimiento vegetal anual que desencadena el crecimiento efectivo de las plantas.

En la capital geométrica y orientada de los chinos y japoneses, el palacio imperial está ocupando el lugar de honor, adosado al muro norte y mirando hacia el Sur. Las referencias simbólicas -frío del norte, calor del sur, vejez del oeste, juventud del este, etc.- van conformando en el hombre la clave del Universo y, bajo formas variadas pero finalmente convergentes, nacen extraordinarios cúmulos de conocimientos, los cuales engloban todo lo conocido, desde los números a la medicina, desde la agricultura a la cultura y el arte. Y con ellos surgen las divinidades.

La inserción espacio-temporal es perfecta y la seguridad del hombre llega a ser total, puesto que todo es explicado, entendido o fijado. Tales sistemas de conducta han existido tanto entre los aztecas como entre egipcios o griegos:

dominaban aún el pensamiento europeo en pleno siglo XVI y hoy en día algunas sociedades tribales conservan su filosofía. Es tanto más fácil explotar el lado maravilloso del pensamiento cosmogónico en cuanto que corresponde a un armazón de hechos perfectamente lógicos y controlables, que sigue unas pendientes espontáneamente abiertas al razonar humano y que conduce a un juego de fórmulas que explican misteriosamente todo. La sabiduría milenaria de los egipcios o de los tibetanos será evocada durante mucho tiempo aún, con la supervivencia de la cábala, el pitagorismo, el secreto de las pirámides o de las catedrales, porque es realmente sabiduría, es decir, reflexión y búsqueda de una explicación que apaciguará en el hombre la angustia de existir como creador del orden, sólo en el centro del caos natural.

La integración del espacio humanizado en el universo externo responde a unas leyes fundamentales que no es extraño encontrar en todos los momentos de la historia humana, cualquiera que sea el estadio de evolución económica, social o ideológica de la colectividad cuestionada. Es muy normal que la relación refugio-territorio sea el término principal de la representación espacio-tiempo y que la forma del refugio corresponda a la vez a las necesidades materiales de protección y de economía, y a la articulación entre refugio y territorio entre espacio humanizado y universo salvaje, es decir, a los términos de la integración

espacio temporal en situación y en movimiento.

Crear una superficie artificial aislando al hombre mediante un "círculo mágico" del contacto con el exterior, no implica el contacto real, material o simbólico, con el propio exterior. De hecho, el simple ejemplo lo encuentra repetitivamente la reserva de alimento, el granero, separado del templo, eso sí, no muy lejos uno del otro, que incita a pensar en la trama simbólica de la cercanía entre templo y depósito, reservas espirituales y materiales de alimento.

Es sorprendente constatar que las ciudades de la antigüedad mediterránea clásica, de influencia griega o romana, conservan una construcción geométrica directamente inspirada en los planteamientos arquitectónicos arcaicos, a pesar de que la antigua ideología haya variado.

La ciudad "capital" sigue siendo el centro del mundo porque todo su universo converge en ella. No es ya sólo el punto de convergencia de las influencias cósmicas: ella tiende a crear en su seno una imagen muy material del mundo que la rodea. Así, el exotismo, la acumulación de riquezas con su consiguiente derivación artística, los productos lejanos, las fieras exóticas, los juegos atléticos y de circo, etc., son testimonio de la forma que tomó la integración espacial en el mundo antiguo.

En la Edad Media, se lleva a cabo un cambio importante en la forma de la ciudad. Las tradiciones mediterráneas habían llegado a una composición geométrica que se aplicaba al suelo sin preocuparse sensiblemente del relieve. Las operaciones de fundación consistían en la colocación de un cuadrilátero orientado, cosmogónicamente significativo, que a base de ir concentrando población se convertía en ciudad.

En la Europa medieval las construcciones representan el término de hábitat agrícola elemental, es decir, una aldea de casas apretadas como un paquete, alrededor de un espacio redondeado -la plaza- y ubicada preferentemente sobre un promontorio. La orientación sigue siendo respetada y al igual que en la ciudad mesopotámica, la ciudad medieval se "une" al cielo por dos vías que llevan a los puntos cardinales. Su santuario está situado cerca de la encrucijada central y una cruz, a veces una piedra negra, marca el centro ideal del entramado urbano. El contenido ideológico varía al de la antigüedad y el simbolismo de la cruz "protege" el espacio humanizado. Cada ciudad, es, en sí, circular, al menos idealmente, y dividida por cuatro calles cardinales. En este microcosmos urbano, la integración cósmica sigue siendo una necesidad. Desde los albores de la humanidad hasta nuestra Edad Media, el conformado cosmogónico es expresado desde una visión claramente religiosa.

A partir del Renacimiento, el esquema gótico es abandonado y resurgen las tradiciones del mundo clásico. El urbanismo nuevamente se plantea inspirado en el pensamiento de los antiguos. La evolución arquitectónica es difícil de seguir pues se superponen unas zonas nuevas sobre otras antiguas, pero en la creación de nuevas ciudades se marca nuevamente el cruce geométrico y cardinal de las calles, cruzándose en ángulos rectos. Estos planteamientos se van desarrollando en Europa hasta los albores de la civilización industrial; la integración espacial es concebida todavía como la antítesis del universo salvaje, es decir, como un orden intransigente que debe imponerse al caos de la naturaleza. El sentido de centro, en la ciudad, sigue manteniéndose.

A finales del siglo XVIII, la concentración humana en las ciudades se produce a un ritmo más rápido bajo el efecto de la industrialización. El entorno natural se ve cruzado por una red de vías de ferrocarril y carreteras que determinan un modo de crecimiento peculiar, comparable al de microorganismos que invaden un tejido. La ciudad se torna en "aglomeración" de edificios utilitarios, y sus arterias viales son trazadas según sus necesidades. Así se construyen espacios sobresaturados e inhumanos, en los cuales los individuos sufren el doble efecto de su desintegración técnica y espacial. El confort en la actividad productora y en la inserción socio-espacial parecen escapar

completamente en el siglo que registra los mayores conflictos sociales conocidos hasta el momento. En ninguna época de la historia el vínculo entre la adquisición y la integración espacial ha servido como ejemplo que desde hace siglo y medio. Salir del "refugio" para enfrentarse al mundo está ligado biológicamente a la dominación, a la aniquilación del otro para sobrevivir. Nuevamente la conexión entre el mundo de los mitos y el real se hace evidente: a lo largo de su camino, el héroe no sólo se limita a dar nombre a los ríos y montañas; mata para fijarlos. La ciudad idealmente cosmogónica del Mediterráneo antiguo no sólo es imagen del universo, es igualmente el punto de partida hacia la conquista dominadora; hacia el descubrimiento del lugar donde se elabora el bronce y los metales preciosos; al descubrimiento de América y de todos los lenguajes y culturas desconocidos.

Hasta el siglo XIX las ciudades, grandes o pequeñas, crean espacios equilibrados; constituían todavía un microcosmos en el cual el individuo vivía temporal y espacialmente en su propia dimensión; las ciudades seguían siendo sentidas corporalmente por sus habitantes. La aglomeración del siglo XIX corresponde a una crisis cuyo desencadenamiento es sin duda debido a un cambio total en los valores sociales y económicos, cuyo agente directo se sitúa a nivel de la revolución en los transportes y por tanto en el movimiento. Poco a poco los

individuos se ven forzados a marcar sus burbujas espaciales -su propio espacio individual- sobre un fondo topográfico urbano cuyo crecimiento incoherente va en relación con los tiempos nuevos, anárquico en relación con su naturaleza espacio-temporal. Desde la construcción del primer refugio en el centro de su territorio, el hombre ha vivido en equilibrio entre su universo artificial y simbólico y las fuentes de energía material y mental del mundo material; la ciudad del siglo XIX destruye estos fundamentos en relación con las leyes biológicas sobre las cuales parece realmente sustentarse la calidad humana.

La mayoría de los urbanistas coinciden en dotar al ser humano de una calidad de vida en relación con el espacio en que habita. Coinciden en decir que a cada grupo familiar le ha de corresponder un refugio autóctono, en el centro de un territorio personal constituido por una porción de naturaleza y unos medios de transporte bastante rápidos como para que el lugar de trabajo y la vivienda se encuentren, temporalmente hablando, a una distancia parecida a la que se tardaba antes de la revolución en los transportes. Esta conclusión evidente es utópica y únicamente está en manos de unos pocos individuos muy privilegiados.

Ya han transcurrido dos siglos desde que el hombre de ciudad sufrió ese terrible cambio. Y en mayor o menor medida nos hemos tenido que acostumbrar a cohabitar entre sus calles, sus

edificios, sus plazas y sus rincones; a vivir sus ritmos, su propaganda, su ruido, entre sus escasos árboles, sus parques y sus jardines. Algunos hemos tenido que acostumbrarnos a las incomodidades que una gran ciudad nos depara; sus aglomeraciones, sus atascos, su contaminación. Mientras no se ponga freno a la superpoblación, al abandono de la vida campestre y a su protección, a la descentralización de bienes y servicios y a cuantos y tantos errores producto de la especulación en su más variada índole, tendremos que seguir "viviendo" entre nuestro asumido asfalto. Pero podemos aportar una pequeña ayuda desde un planteamiento estético. Solamente el arte es capaz, desde cualquiera de sus facetas, de romper la compacta tela de araña de la realidad cotidiana y transportarnos hacia una nueva evolución corporal y cerebral en la que el individuo quede liberado de las trampas inútiles y consumistas que él mismo se ha construido. Y para ello nada mejor que "humanizar" la ciudad con planteamientos artísticos, escultóricos, por qué no, pues son los que al fin y al cabo entablan una relación más familiar con el individuo; que ubicados en lugares muy concretos intenten estimular en el espectador un poco de lo que actualmente casi todos hemos perdido: la imaginación, la creatividad, la capacidad de asombro, el respeto y los nuevos modos de confraternizar, redescubriendo que la vida no se remite apáticamente a nacer, trabajar, comer, jubilarse y morir, sino que hay algo más, que surge de las ganas de humanizarnos, comenzando por lo más fácil, por humanizar nuestro propio entorno.

**ABRIR CONTINUACIÓN CAP. III**

