

López Chuhurra

Osvaldo López Chuhurra

Qué es la escultura



IN OCTAVO
2022

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Oswaldo López Chuhurra

Qué es la escultura



IN OCTAVO
2022

Noticia

El público suele estar bastante familiarizado con la crítica de arte, que en su forma más accesible se le presenta día a día en revistas y periódicos; también con la historia del arte, de la que abundan suntuosas ediciones e innumerables colecciones de fascículos. Menor es la relación del público con la estética, que se encarga de buscar respuesta a la cuestión de por qué una obra de arte es bella, y mucho menor aún es su contacto con la filosofía del arte, que se propone explorar la naturaleza de la obra artística y su ubicación en el contexto de las actividades humanas. Cuando se habla de arte en términos generales, como lo acabamos de hacer, el lenguaje corriente parece aludir exclusivamente a las artes plásticas, omitiendo otras como las literarias o las musicales, y dentro de las artes plásticas principalmente a la pintura, cuando también incluyen la arquitectura y la escultura.

El trabajo que aquí presentamos ofrece un exhaustivo análisis filosófico sobre el arte escultórico, encarado desde una amplia gama de aspectos: desde la materia, el espacio, el tiempo, la luz y el movimiento, hasta la relación de artista con su obra, y la del público con el objeto creado. El autor, apoyándose en pensadores de su tiempo como Martin Heidegger o Pierre Francastel, propone puntos de vista originales y aporta categorías analíticas cuya agudeza las hace

♦ Qué es la escultura

fácilmente trasladables a otros ámbitos de la plástica. En el tramo final de su exposición, pone en juego esos puntos de vista y esas categorías en un recorrido histórico que traza la evolución del arte de la escultura en los grandes momentos de la cultura occidental.

Emilio López Chuhurra (1921-2001) se graduó como profesor de letras y de música en institutos argentinos, y perfeccionó sus estudios estéticos, filosóficos y teatrales en Francia, Italia y España. Fue docente en las universidades de Buenos Aires y La Plata y en las escuelas nacionales de Bellas Artes y de Arte Dramático. Autor de numerosos artículos sobre arte, música y teatro en revistas de la Argentina, Francia y España, publicó además, en el campo de la teoría del arte, Los significados de la imagen plástica (1982) y Estética de los elementos plásticos (1995), prologado por José Camón Aznar. Qué es la escultura apareció originalmente en 1967. Para facilitar la lectura, en esta edición digital se separó en dos partes el extenso capítulo final del trabajo.

El editor

Índice

Introducción

El problema de la escultura es la incorporación de una forma creada en el espacio real de la naturaleza

La materia, el espacio, y los dos aspectos de la “calidad”

Nacimiento de la imagen plástica y aparición de la forma escultórica

Presencia del artista en la materia y el espacio de una escultura

Luz, movimiento, tiempo en la existencia activa de la escultura

Materia y espacio se expresan en un tiempo histórico

La escultura en cada paso de la trayectoria humana

Bibliografía sumaria

Qué es la escultura

La esencia de las cosas varía según los individuos. Si me parece que las cosas son así, ellas “son así para mí”; si a ti te parecen de otra manera, “así lo serán para ti”.

PLATÓN - Cratilo

Introducción

*. . .y la estatua sin ojos
nos mira con todo su cuerpo.*

HEGEL

UNA ESCULTURA ES UNA COSA. Pero ¿qué es una cosa? En el lenguaje filosófico, cosa es “todo ente que es en general”. Cabe ahora preguntarnos: ¿qué es un ente? Siguiendo el camino más directo y explícito responderemos: “ente es todo lo que es”. Entonces, si la escultura *es* un ente —y de ello estamos seguros, porque su existencia está evidenciada por su propia presencia—, la **escultura** es una **cosa**.

Debemos subrayar ahora que una obra escultórica no es una *mera cosa*, como podría deducirse de la última afirmación. La mera cosa se caracteriza por ser “la cosa pura, la cosa simple y nada más”; un bloque de granito —para tomar el ejemplo de Hei-

♦ Qué es la escultura

degger, a quien estamos siguiendo— es una mera cosa, pero una escultura es algo más que eso; su ser complejo es lo que promueve todas nuestras reflexiones. La cosa que llamamos escultura es una materia formada, vale decir: un trozo de materia que ha tomado una forma determinada. Sin la materia no se hace posible la existencia de la cosa, porque ésta ha sido hecha con aquélla, pero, al mismo tiempo, sin la forma la cosa no existe, porque es la forma la que la presenta como una realidad.

Además de ser una materia formada, la escultura es una **forma creada**. Por lo tanto es una forma inédita: antes de ella, esa forma no existía; después de ella, *no puede ser otra*. (La llamada *obra abierta*—si es que se puede hablar de este tipo de obra cuando se estudia la escultura— parecería escapar a esta regla, porque a partir de una forma primera se pueden originar muchas otras, de número casi imprevisible. De todos modos, las variantes se producen gracias a las posibilidades que lleva en sí la forma originaria: *ésa* y no otra. Si recurrimos a otra forma como punto de partida, el sistema formal que se origina a partir de ella será también otro: el *suyo* y nada más que ése).

Reuniendo todos los elementos de que disponemos, diremos entonces que una escultura es una **creación** en la cual interviene el hombre. Para decirlo mejor: la creación de una escultura es obra del hombre creador, del artista, ser que puede denominarse Demiurgo, porque es la “causa eficiente de la

creación”. Al valor del demiurgo se refiere Platón cuando sostiene que existen tres principios de las cosas: a) uno *extrínseco* y trascendente que es el de las ideas o formas —para el filósofo, *morphé* (forma) es equivalente a *eidos* (idea)—; b) uno *intrínseco* que es de naturaleza eterna y amorfa, capaz de ser todas las cosas sin ser ninguna determinada; c) otro *extrínseco* distinto que es el *espacio*. Finalmente destaca que la causa eficiente de la creación es el Demiurgo, inferior a las ideas, pero superior al caos material.

En estos tres principios están definidos los elementos que determinan la aparición de una escultura. Los dos primeros, forma y materia, constituyen la existencia y esencia de la obra creada; el tercero —exento por el momento de toda posibilidad expresiva—, es el ente que hace posible la presencia y permanencia de la misma. Para cada obra creada habrá un lugar en el espacio, gracias al cual se la ve como una cosa de presencia *particular y distinta*.

Durante el proceso creador, la materia se somete o se presta a la realización de una estructura plástica; en el momento del *encuentro* total, la escultura habrá nacido. La nueva forma solicita un lugar en el espacio, lugar que roba al mismo espacio aéreo donde se muestra la totalidad de la naturaleza.

Ésta está constituida por un conjunto de cosas, pero que difieren sustancialmente de la cosa específica que hemos denominado escultura. Naturaleza “es esencialmente algo que brota de si mismo y en

virtud de si mismo". Cayendo quizá en una redundancia, diremos que el mundo de la naturaleza es *natural*; hoy es así por obra de ella misma y como resultado de su constante cambio. Su nacimiento no ha obedecido a lo que podríamos llamar *intencionalidad hecha obra*; su renacer cada vez no responde a un *telos* determinado.

En cambio la escultura ha nacido cumpliendo con los dictados de una *necesidad* y de una *voluntad de forma*; es una realidad, porque existe el hombre capaz de darle vida. Considerada desde el ángulo de la naturaleza, una obra escultórica —lo mismo que cualquier obra de arte—, pone de manifiesta una actividad **artificial**. La naturaleza espontánea donde habita el hombre se enriquece —en el número de sus cosas—, con la *espontánea artificialidad* de las obras de arte.

Quiere decir entonces que una escultura convive con las demás cosas de la naturaleza y las que no lo son, porque en el espacio aéreo —el que rodea al hombre, aquel que llamamos genéricamente aire— hay *lugar* para la naturaleza, para el hombre (forma natural privilegiada), y para todas las cosas hechas por el hombre, entre las que se encuentran las obras de arte con-formadas con la materia que brinda la misma naturaleza.

Desde el punto de vista de la relación *cosa-lugar*, la escultura tiene las mismas exigencias espaciales que las cosas que forman el marco natural, donde está ubicado el ser humano. (En este sentido, la pin-

♦ Qué es la escultura

tura juega mas con lo artificial, porque es capaz de encerrar en las pequeñas dimensiones de un cuadro muchos metros cuadrados de paisaje).

Establecida la relación *escultura-lugar-naturaleza*, podemos preguntarnos ahora: ¿Cómo ha tenido lugar el nacimiento de esa obra de arte?

La escultura aparece como resultado de un enfrentamiento entre dos elementos fuertes. Existe por una parte una materia que se va a oponer al hombre-creador cuando se enfrente con él y trate de imponerse; es poseedora de un rico potencial expresivo, que está esperando la concreción de una **forma expresiva**. Del otro lado de la lucha está el artista que pretende transformar la naturaleza de esa materia, manejando las fuerzas con las que cuenta la naturaleza de su propio ser de artista. El creador solicita de la materia una entrega, una subordinación, pero la respuesta está condicionada siempre a ciertas exigencias, porque no todas las formas convienen a todas las materias; muchas veces, la materia rechaza determinadas formas, y anuncia por su parte la eficacia de otras. Atracción y rechazo, lucha por ser más importante y más fuerte, van a culminar en el reposo de la obra terminada.

Hemos establecido la *lucha* de los elementos, para poder asistir al nacimiento de una escultura (y en esto seguimos siendo fieles a Heidegger). Esa situación de encuentro tiene caracteres muy distintos a los que presentan otras formas artísticas. Razones de orden físico que pesan en la realización de la obra

hacen que el arte de la escultura no sea muy adicto al sentimiento de lo íntimo. La fuerte tensión que se establece durante el enfrentamiento materia-creador organiza por regla general un sistema de fuerzas capaz de estructurar formas que aludan a lo monumental. Pero la monumentalidad no está en relación directa con el tamaño, sino con la importancia de una carga expresiva; obras pequeñas, estados emocionales pertenecientes a la esfera íntima del ser, se *agrandan* al encontrar su traducción en la piedra, el mármol, la madera.

Supongamos que una de esas tres materias haya participado en la lucha a la que hemos aludido; cuando se resuelve el conflicto, ¿cuál es la solución final? Es *una cosa* que se llama escultura. Este es el momento de preguntarnos: ¿Qué *representa* esa cosa? Aparencialmente asume la representación de algo, intrínsecamente ***no representa nada***. Quiere decir que en lo que tiene de aspecto epidérmico —o sea la forma con una representación—, la escultura puede poner en evidencia —siempre de manera ilusoria—, la presencia de un hombre, un animal, un objeto, una forma. De todas las artes es ella quizá —excepción hecha del teatro— la que resulta más afín con el estado aparencial del hombre, porque su propio “ser como apariencia” está hecho a imagen y semejanza de la apariencia del ser humano (una forma extrema de esta semejanza —semejanza, nunca identidad— la ofrece el Museo de Cera). Basándose quizás en este carácter especial Luc Benoist sostiene que la escultura “da un sentido a la materia, lite-

ralmente la humaniza”, y en apoyo de su afirmación sostiene que desde la prehistoria el cuerpo humano ha sido modelo por excelencia. Sin entrar a analizar y discutir este pensamiento, diremos que en principio confirma lo expuesto anteriormente. Al humanizarse, la materia se aproxima a lo que es apariencia del ser humano y, por extensión, a todas las formas de la existencia a las cuales pueda aludir.

Representación del hombre, animal, objeto —con toda la adjetivación que se puede agregar a estos sustantivos originarios—, constituyen la piel de la escultura. En lo referente a su contenido intrínseco, aquel que es *su propio ser* (vale decir que no es el ser de aquello que está representando), la escultura *no representa nada*, no significa nada que esté fuera de la significación de sí misma. La escultura no significa, *se significa*; es una **forma significativa**, nunca una forma significativa. Quiere decir que la forma que acaba de nacer no necesita de ningún préstamo otorgado por formas o significaciones preexistentes.

Se ha estructurado por lo tanto una forma inédita, que se origina y se cumple de acuerdo con la verdad de sus propios contenidos. Pero para hacer posible su existencia como fenómeno concreto, la escultura debe hacer suyo un estado aparential que haga posible la manifestación de su esencia, en la forma significativa.

A partir de ese momento, cuando la escultura es una realidad —y ocupa un lugar en el espacio—, se

♦ Qué es la escultura

la puede contemplar. La contemplación lleva implícito siempre un deseo de encuentro, de comunicación; y en este primer encuentro con las obras, lo que puede interesar en primera instancia es la variedad de tipos de escultura, o sea: los diferentes modos de estructurar un mismo lenguaje.

Nombremos en primer término la **escultura de bulto**, la estatua en general (la palabra “estatua” deriva de *estare*, que significa tenerse bien, contenerse, situarse). Es una estructura tridimensional, que penetra en el espacio, y allí permanece rodeada por él. Para aprehenderla —es decir, para tener conciencia de su totalidad—, es indispensable recorrerla siguiendo un movimiento de traslación. Sólo cuando la hayamos rodeado totalmente, podremos decir que la hemos visto. En este sentido, la escultura de bulto *cumple su forma* respondiendo a las exigencias de un dibujo melódico (en ello tiene semejanzas con la música). Cada momento de la contemplación es la estatua, pero al mismo tiempo, la estructura que se da ahora, solicita el complemento y la continuación de la visión siguiente. Teniendo en cuenta esto, podemos decir que la escultura de bulto exige un tiempo de lectura parcial (que se realiza cuando nos detenemos cada vez, para cumplir con un compás de espera), y otro tiempo de lectura total. Existe un tiempo en el presente, y otro que se cumple en función de un permanente futuro. Cuando ya no sea posible un próximo futuro, tendremos en el presente la totalidad y la unidad de la obra de arte.

♦ Qué es la escultura

En algunos casos la estatua puede incorporarse a un sistema arquitectónico, quedando ligada al muro del edificio, por ejemplo. En esas circunstancias, la escultura pierde el privilegio de ser rodeada en su totalidad. El campo de visión del espectador no logra abarcar los trescientos sesenta grados de una circunferencia, pero de todos modos la lectura de la obra, y el valor del tiempo de la misma, están regidos por los mismos principios estudiados para el caso anterior. La diferencia fundamental está señalada por el carácter frontal que tiene la estatuaria cuando hay un muro que se presta para ser telón de fondo.

Con el *relieve*, se cumple la ley de penetración en el muro o en un trozo de piedra; es una creación de formas tridimensionales ajustadas a la superficie de un plano. Para *leerlo* no es necesario rodearlo; en esto se parece a la pintura (arte que también se cumple dentro de un marco bidimensional). El relieve *es* y *está* en el muro, por ejemplo, y por ello acusa esa bidimensionalidad que lo hace participar de los caracteres de la pintura. Pero, a su vez, en el relieve las formas han sido estructuradas con una materia que tiene un volumen, una densidad, un peso, como lo tiene toda la materia elegida para hacer una escultura de bulto; el volumen reclama un espacio, pero espacio real, aéreo. Visto desde este ángulo, el relieve tiene puntos de contacto con la escultura de bulto. Con respecto a su contemplación y aprehensión debemos destacar que en el relieve se identifican casi los tiempos de lectura parcial y total; ha

desaparecido el desplazamiento del contemplador. El recorrido será solamente visual y el punto de vista para la lectura será uno.

Estas estatuas y relieves son una realidad incuestionable, porque existe una materia llamada barro, yeso, madera, piedra, mármol, bronce, oro, plata, marfil. Cada una de ellas lleva en sí una capacidad formal característica, y una posibilidad expresiva ilimitada; la transformación en una obra de arte apunta siempre a esta posibilidad sin límites, a partir de la capacidad primera. La predisposición para crear formas es un atributo de la materia, la expresión artística es hija de una **necesidad** que nace en el artista y se realiza gracias a su condición de ser *extra-ordinario*.

Disponiendo de los elementos estudiados, tratemos ahora de recapitular: Dijimos que la escultura es una cosa, pero no una mera cosa. Es una materia formada, una creación; aparece como forma inédita, vale decir que antes no existió, pero, a su vez, ella ya no puede ser otra. La obra creada, la escultura, ocupa un lugar en el espacio aéreo y se integra al mundo de la naturaleza, donde vive el hombre. Al preguntarnos *cómo surge* la escultura, descubrimos que nace como resultado del enfrentamiento *materia-hombre creador*. Esa nueva forma que acaba de nacer —y es realmente un alumbramiento, un *hacer la luz* a un ente, que antes *no era*, para que aparezca— presenta un estado aparential, una *circunstancia*, verdadera vestidura exterior de su ser, en cuan-

to forma expresiva. (Dice Ortega y Gasset que el ser de una cosa está siempre dentro de la cosa concreta y singular, está cubierto por ésta, oculto, latente. De ahí necesitamos *des-ocultarlo*, descubrirlo para hacer patente lo latente). La forma creada no alude a nada, no significa nada, *se significa*; en consecuencia, es una forma significante. Forma significante que se puede manifestar por medio de la escultura de bulto o el relieve, con todas las variantes posibles que surjan a partir de estas dos soluciones. Estatua y relieve deben su existencia a una materia *transformada*, elemento que dispone de una capacidad formal característica y una posibilidad expresiva ilimitada. La expresión es un arma privilegiada que maneja el creador, para que se haga realidad la *aparición* de una cosa, un nuevo ser, complejo, llamado escultura.

Vamos a formular la última pregunta de esta introducción, retomando la reflexión de Ortega. ¿De qué manera podemos llegar a des-ocultar el ser latente y oculto de esta cosa, cubierta por la forma concreta y singular de una estatua o de un relieve? La respuesta final y completa la obtendremos cuando hayamos analizado una serie de pensamientos que contestan directamente —sin que ello comporte una aseveración exclusiva y definitiva— esta pregunta fundamental, transformada en título del diálogo que ya hemos iniciado: *Qué es la escultura*.

El problema de la escultura es la incorporación de una forma creada en el espacio real de la naturaleza

LA CLÁUSULA ENUNCIADA está dividida en dos partes perfectamente definidas. Vamos a estudiar por separado cada una de ellas, tarea que facilitará el análisis y la comprensión del concepto general.

Lo que leemos en primer término es que la escultura tiene que resolver un problema para poder ser una *realidad*. El problema surge en el momento de **incorporar** una *forma creada*. Incorporar significa “hacer ingresar”, “agregar a una realidad ya existente”, “ubicar, para que participe...”; vale decir que a partir del instante en que se incorpora algo a la realidad preexistente, ésta queda modificada por la nueva presencia. En nuestro caso, el elemento modi-

ficador es una forma creada: la forma escultórica. La escultura tiene un cuerpo, una densidad, un peso, que provienen de la materia con la cual ha sido estructurada. Desde este punto de vista es una forma que tiene la misma realidad volumétrica —en su relación con un lugar— que la masa corpórea de un árbol, o el cuerpo de un pájaro. La pintura, por ejemplo, se propone incorporar formas que antes no existían, pero dichas formas —que deben mostrarse con la apariencia cabal de estructuras con cuerpo— no ingresan en el espacio donde viven el pájaro y el árbol (¡tan mínimo es el espacio que puede robar el espesor de la pincelada!), sino en un espacio inventado, que cumple su existencia *apoyado* en la superficie de la tela. Ella es la que ocupa realmente un lugar en el espacio aéreo; es una forma determinada que tiene dos dimensiones.

La escultura, en cambio, trabaja con volúmenes reales que solicitan un espacio real para ponerse de manifiesto. Cuando se la compara con la pintura, no resulta difícil deducir que, en lo referente al hacer, la escultura es un arte más directo que la pintura; da la apariencia de no ser tan elaborado, porque maneja menos la ilusión. (Estas conclusiones nada tienen que ver con la calidad y la importancia de las obras; son únicamente caracteres inherentes a una específica realización del hacer artístico).

Cuando el artista escultor se lanza a la aventura de la creación debe cumplir con un primer requisito: elegir un trozo de materia, con el cual va a estructu-

rar la forma inédita. Para facilitar la comprensión del proceso —y de su análisis correspondiente—, tendremos en cuenta una escultura de bulto por talla directa (el caso del bronce no conviene al análisis, porque la escultura presupone dos tiempos en la realización: el modelado y la fundición). El escultor parte, decíamos, del trozo de materia que ha elegido. Pero dicho *trozo* tiene una *forma*, de lo contrario no podría existir; en consecuencia, a partir de una ***forma dada*** hay que conquistar una ***forma creada***.

Frente a esta curiosa dualidad formal, debemos preguntarnos inmediatamente: ¿Qué entendemos por cada una de esas formas, qué tienen de común, en qué se diferencian?

Entendemos por *forma dada* las formas de las cosas que hacen a la naturaleza. El hombre, el pájaro, el árbol, el trozo de mármol elegido para hacer una escultura manifiestan una forma dada. Es la forma que ya está creada, y que nació exenta de todas las exigencias impuestas por una *voluntad de forma*, y más aún por una ***forma expresiva***. El hombre, el pájaro, el árbol, el trozo de mármol seleccionado no son formas expresivas, tal como lo entendemos cuando nos referimos a las formas plásticas. Si el espectador encuentra que la forma de la piedra hallada a orillas del lago es expresiva, es porque ella transmite una *expresividad formal* que coincide, en lo externo, con una de las tantas estructuras pertenecientes a ese *sistema de la expresión* que él maneja después de una larga experiencia, en el ejercicio

♦ Qué es la escultura

de la contemplación artística. Quiere decir que la forma observada coincide, en cierta manera, con una forma que él ya conoce. Y para completar el concepto diremos que, si dicha forma es *nueva*, lo inédito actúa como un adjetivo, pero nunca como un *sustantivo* (conviene destacar que este vocablo deriva de “sustancia”; la forma no sería en este caso la sustancia).

La expresividad es producto, entonces, de un *acoplamiento* que ofrece el contemplador. Las formas que nacen así, espontáneamente, podrán ser designadas como formas naturales (porque son las formas de la naturaleza); por medio de ellas se distinguen las cosas (la distinción está también en el significado, la finalidad, etc.). Pero lo importante — en lo que estamos estudiando—, es que la forma no preocupa —como problema— al ser de la cosa. Hablamos siempre de la forma *de* la cosa, o de cosas *con* una forma determinada.

La forma creada, por el contrario, presupone una actividad del hombre, preocupado —en términos de estética— por encontrar y concretar la realidad de una forma inédita. En la experiencia que lo lleva a ese encuentro está implícita la búsqueda de un *encontrarse*; en resumen, se trata de un **yo** que *necesita* manifestarse —expresarse—, y un **tú** que aparece para satisfacer la apetencia de ese yo. Cuando los dos términos de la ecuación llegan al acuerdo perfecto, la forma adquiere una validez definitiva y permanente.

Si tenemos en cuenta la necesidad originaria que mueve a la creación, es indiscutible que la nueva forma lleva en sí misma una intencionalidad, una trascendencia, que compromete la significación de su propia estructura. Si estos conceptos los referimos ahora al problema específico de la escultura, resulta legítimo decir con Alain que “la verdadera escultura no expresa nada más que la forma de un ser”. Con lo cual queda demostrado una vez más que la forma plástica, es decir la forma significativa, aparece siempre exenta de todos los atributos que resultan ajenos a los postulados propuestos por la estética.

En una oportunidad escribió Diderot, refiriéndose a las esculturas policromadas: “...la verdadera cosa es la estatua, sola, aislada, sólida”. Esta cosa es ahora una forma expresiva, porque ésa es su razón de ser, ésa la significación de su “ser significativo”. Y cuando se habla de expresión se nombra en silencio al hombre creador, el ser que “hace la expresividad”, dando forma a una materia.

“La vida se expresa en las formas —escribe F. Birabent—, ya que ésta es la manera humana de expresarse”. Vamos a poner en claro algunos conceptos. La forma que *tiene* un tenedor común —elemento por medio del cual el ser humano dio muestras de haber alcanzado un alto grado de civilización—, no es igual a la forma que *se significa* en la Venus de Milo. El tenedor expresa vida —del hombre en este caso—, mostrando con su sola presencia al Homo

Sapiens; en cambio la Venus de Milo alude a la vida en la significación especial que le da el Homo Ludens. Porque el arte es una actividad gratuita como lo es el juego, es una manera de jugar, en el sentido más profundo del vocablo. Arte y juego consiguen crear un mundo nuevo y distinto, al cual está invitado todo el ser humano que desee participar en él; y una vez que ha vivido la experiencia se queda con eso, con el *haber estado*, como cómplice de una situación que no lleva ninguna finalidad *a posteriori*. La vuelta a la habitualidad de la vida cotidiana le hace ver que su existencia se ha enriquecido con aquella experiencia en la cual ha gozado; prueba de ello es la permanencia —que no exige duración determinada—, en ese mundo inventado. El hombre llega a *suspender el tiempo* frente a una escultura, porque siente un placer, aunque la apariencia de la obra le provoque una sensación de rechazo. La curiosidad por encontrar la razón del rechazo es también una forma del goce.

Existe otra diferencia importantísima entre la forma dada y la forma creada. La relación y frecuentación que se establece con las cosas que tienen una forma ya dada llega a crear un estado de *habitualidad*. El habituarse a estar entre ellas conduce al desentendimiento de su presencia. Si son objetos inertes (esos que subsisten en un rincón, olvidados) no cuentan en la vida; si son *activos* (porque tienen una función específica), responden al llamado del hombre cuando éste los necesita. Pero nunca permanecen *ahí*, para que el hombre se detenga frente a

ellos, y *nada más*. Este “nada más” es lo que va a distinguir y caracterizar la cosa llamada escultura (como una de las formas del arte). La escultura no está abandonada en un rincón para ocupar únicamente un lugar en el espacio; no tiene ninguna función, y en consecuencia no está esperando el llamado que la transforme en un elemento útil. Pero en cambio solicita cada vez la contemplación, sin llegar a provocar jamás el estado de habitualidad al cual nos hemos referido. Esta característica es la que hace a la verdad de la forma significativa de una obra escultórica (y por extensión de toda obra de arte) ; la fuerza expresiva de la materia con-formada, la misma que da vida a la obra, debe ser siempre y en cada momento una energía *nueva*, “que llame a la contemplación”. La presencia de las cosas comunes no modifica el curso de la vida espiritual; la presencia de una escultura *distrae* al ser humano, apartándolo (por el tiempo que se haga necesario), del resto de las manifestaciones vitales. En ese matiz está encerrado el secreto que distingue a un objeto cualquiera de una obra de arte.

Resulta interesante preguntarse ahora cuál es el método que utiliza el escultor para obtener la forma que busca.

Debemos responder que la forma se consigue *quitando* a la totalidad de la materia inicial la parte que no le es necesaria a la nueva estructura. El trabajo del artista (excepción hecha del modelado que antecede a la fundición, por ejemplo), resulta inverso al del pintor. La pintura trabaja por adición; se

♦ Qué es la escultura

agrega materia a la superficie de una tela para conseguir la tercera dimensión, para lograr profundidad, para *agujerear* (en un sentido ilusorio) un plano. La materia pictórica se coloca desde la superficie *hacia afuera*, con el objeto de poder penetrar, de ir *hacia adentro*. Utilizando el método inverso, la escultura va sacando materia, a medida que *penetra* en el trozo elegido, cumpliendo una dirección que va desde afuera hacia adentro; es como si el escultor agujereara la piedra en cada uno de los lugares *señalados*, tratando de conseguir un volumen destinado a habitar en el espacio. Para poder vivir en él es necesario que lo penetre, que lo invada.

El espacio que recibe la nueva forma creada es... el espacio real de la naturaleza, segunda parte de la cláusula que nos preocupa como problema.

Cada vez que hablemos del espacio, en su relación con la materia de la forma escultórica, estaremos haciendo referencia a la masa de aire que envuelve la tierra; cuando la escultura, realidad visual de cuerpo tangible, necesita ocupar *su lugar*, lo solicita al espacio de la naturaleza. La existencia de una estatua o un relieve no se pregunta nada acerca de la filosófica “no-existencia” del espacio —una de las dos intuiciones de las que habla Kant—; por lo tanto y para nuestro entendimiento, el espacio está entendido siempre como un ente, como *una cosa* que aparece cada vez que nos enfrentamos con una escultura. La relación de estos dos elementos es inquestionable.

Si el espacio “anuncia una cierta vinculación indisoluble entre las cosas y yo”, como sostiene Merleau-Ponty, no podemos negar que el espacio forma parte de esa cosa específica llamada escultura. Existe, por lo tanto, una vinculación escultura-espacio; cuando esa vinculación desaparece es porque se ha agotado la fuerza expansiva de la forma artística. Cada escultura tiene su propia *capacidad de proyección* con respecto a la función que la hace ser elemento modificador del espacio. Lo concreto, lo real, lo visual, se detiene en esa zona; la imaginación puede llevar la posibilidad de una relación al campo de lo cuasi infinito. (Prueba de ello lo proporciona gran parte de la escultura de nuestro siglo).

Al hablar de la capacidad de proyección de una escultura, hemos introducido el término *modificador*, vocablo muy importante, porque la creación de una escultura presupone la inevitable modificación de la forma del espacio (y digámoslo sin temores: nuestro espacio tiene forma, de lo contrario no podría existir). Como el cuerpo que se incorpora es una forma plástica significativa, el espacio se modifica de una manera especial, porque se re-modela de acuerdo con los cánones que le impone dicha forma plástica.

Aquí también se puede establecer una diferencia entre dos binomios: por una parte, la relación entre un objeto cualquiera y el espacio que lo rodea, y en contraposición a ella, la relación existente entre una escultura y el espacio que dialoga con ella. El objeto común *no hace expresivo* al espacio que lo contiene;

se hace real una relación de continente-contenido en la cual el espacio actúa como receptáculo obligado de la forma que vive en él, ocupando un lugar físico delimitado.

Sin embargo, puede suceder que un objeto cualquiera —en virtud de ciertos caracteres formales que le pertenecen— sea capaz de otorgar expresividad al espacio que lo rodea y lo contiene. En este caso particular —que aparece con bastante frecuencia—, el objeto (que no es una escultura), modifica *plásticamente* el espacio. Se podría decir que es una expresividad *casual*, porque se origina a raíz del encuentro con un objeto que *casualmente* tiene caracteres formales que pertenecen a la familia de las formas expresivas.

Pero cuando la forma que tenemos delante es una escultura, la evidencia de la expresividad del espacio es innegable. La forma obliga al espacio a transformarse, por voluntad de su presencia, y cuando ello se produce se inicia un diálogo particular. El espacio se transforma, se hace expresivo. Pero ¿cómo ha sido posible dar forma expresiva a ese espacio en el cual está ubicada la escultura?

Mientras el artista con-forma la materia que ha elegido, tiene presente —en cada paso de la ejecución—, el espacio que la envuelve o la invade (según la naturaleza de la estructura plástica). Gracias a esta doble visión, a medida que el escultor trabaja la forma plástica que está naciendo, *provoca* la presencia de un determinado espacio, que por fuerza e in-

fluencia de la expresividad de la primera resulta también expresivo. Este juego aparentemente dialéctico (aparentemente, porque es la materia la que cuenta; el espacio expresivo es “la resultante de...”) debe resolverse en un acorde perfecto, para poder hablar de una obra lograda.

De donde, la **forma escultura** tiene un valor en sí misma, y además un valor que se proyecta, o sea el que le otorga a la porción de espacio que la rodea o invade. Esta proyección se produce, porque en la estructura íntima de su *ser-forma* pervive una voluntad formal, una intencionalidad que tiene prevista dicha dirección. El objeto que no es una obra escultórica carece de esa intencionalidad especial. Su finalidad se agota en la simple presencia o en la función que debe cumplir. Por eso la materia y el espacio son incapaces de iniciar un diálogo plástico: porque desconocen (al no estar en ellos) los contenidos que hacen a la expresión artística. Debemos dejar bien aclarado que no hay que confundir el espacio de la naturaleza —que está ahí siempre, que es un espacio real— con el espacio expresivo —aquél que aparece como una realidad, porque existe una forma expresiva que lo hace posible—. Porque si bien es cierto que la realidad de la materia es independiente de la realidad del espacio, gracias a ella se puede crear una **forma de espacio**. Vale decir que puede dar forma a un espacio, al que toma como una materia capaz de organizar un sistema formal.

Cada vez que se incorpora al espacio una nueva escultura, la estructura del mundo se modifica. Has-

ta ese momento, el conjunto de todas las cosas organizaba una estructura integral determinada. Con la llegada de la nueva obra, esa estructura se transforma (toma otra forma), y se crea en consecuencia un nuevo juego de tensiones, modificadoras de la vivencia espacial. Las tensiones nacen cuando actúan las energías que dan vida a las cosas que tienen su lugar en el espacio; y en el momento en que este último se hace expresivo posee sus correspondientes energías. ¿Cuál es el ser que se las otorga? La escultura, que se caracteriza precisamente porque debe toda su plasticidad (es decir su *ser signifiante*) a la lucha de tensiones que se origina cuando se produce el enfrentamiento entre su masa —su materia con una forma específica—, y el espacio aéreo. Este encuentro provoca atracción y rechazo, provoca fuerzas; en ellas está explicitada la vitalidad de la obra, y gracias a ellas se produce su incorporación en el espacio real de la naturaleza en calidad de obra de arte. El problema de la escultura estará resuelto cuando el sistema de fuerzas obtenga la resultante única insustituible, definitiva y permanente.

La materia, el espacio y los dos aspectos de la “calidad”

HASTA AHORA HEMOS HABLADO de la materia y el espacio como de dos elementos que nos son perfectamente conocidos; pero la escultura está hecha de muchos interrogantes, y para responder a algunos de ellos debemos insistir en el estudio de los dos elementos generadores. Vamos a comenzar por la **materia**, porque con ella se llega a la forma creada.

Toda materia tiene una calidad que le es propia, que le pertenece hasta convertirse en su auténtica naturaleza. Es la calidad intrínseca, que podríamos llamar de **primer grado**; por ser especial y distinta en cada materia, distinguimos la calidad piedra, mármol, madera, etc., manifestada a través de una textura, una densidad, una dureza, un color, una temperatura. Gracias a esa calidad primera, existen como objetos naturales, como cosas de la naturaleza. La piedra es vida, rica en energías interiores, es vi-

♦ Qué es la escultura

da natural, espontánea, que se hace visible a través de una calidad de superficie, es decir de una textura. El potencial energético y la textura darán fuerza vital a una estatua o un relieve en el momento de la creación.

Es justamente la textura la que tantas veces nos invita a detenernos frente a una piedra que hemos encontrado al azar. Entonces la observamos y permanecemos allí, llegando tal vez a *suspender el tiempo*, atraídos por una cosa que nos produce placer. Pero todo esto no significa que se produzca la misma situación que cuando nos enfrentamos con una escultura. Hablamos ya al respecto, al considerar el problema de la forma dada y la forma creada. La piedra que acabamos de encontrar no es una obra artística. ¿Por qué no se la puede considerar así? La respuesta es clara:

El arte es una actividad artificial, si por natural entendemos todos aquellos fenómenos que aparecen espontáneamente en la naturaleza. Pero a partir de un elemento natural se puede crear una existencia “no-natural”. El hombre es el único ser existente que puede realizar el paso que va de lo natural a lo artificial, de la naturaleza al arte. Él es el destinado a enriquecer, con las formas que nacen de su espíritu, la creación que está desde el principio.

Considerando todo lo expuesto, sería justo hablar de una *creación* y una *re-creación*. Pero este último término tiene dos significados que se ajustan perfectamente a los conceptos que estamos desarro-

llando: *re-crear* vale decir “volver a crear” (crear sobre la base de lo creado, con el auxilio de la materia que brinda la naturaleza), y *recrear*, en el sentido de “entretener y divertir”, es decir esa situación que se crea cuando se inventa el juego. Ya hemos aludido al *homo ludens*, en cuanto creador del goce estético. Digamos además que cuando el artista se entrega al hacer del arte se “re-crea”, porque la concreción de su *sentimiento vital* resulta cada vez diferente y única. (Vamos a entender por *sentimiento* aquello que nos dice Susan Langer: “Una obra de arte es una forma expresiva dada ... y lo que expresa es el sentimiento humano.” *Sentimiento* indica que “cualquier cosa puede ser sentida”, desde la sensación física hasta las emociones más complejas, tensiones intelectuales, tendencias sentimentales permanentes en la vida humana consciente). En función de esta *irrepetibilidad*, la obra de arte —que nace ahora del encuentro del artista consigo mismo—, surge como una cosa inédita y también única, porque no se puede sentir dos veces el mismo sentimiento.

Tomemos a este artista en el momento de entregarse al acto creador. Es un escultor que para realizar su obra necesita buscar y elegir una materia adecuada. Cuando la consigue, la trabaja de acuerdo con los dictados de una voluntad formal que se impone; al principio ella domina al artista, pero a medida que la obra va naciendo él consigue dominarla. Y aquella *voluntad de forma* que era una energía originaria se traduce en una realidad concreta, que tiene vida propia. Cuando asistimos a este naci-

miento comprobamos que la calidad de **primer grado**, natural y necesaria para la materia que el escultor había elegido, se ha transformado en una calidad de **segundo grado**. Esta afirmación provoca una pregunta acerca de lo que se entiende por un *segundo grado* en la calidad y por lo tanto debemos tratar de responderla.

Por obra de una actitud eminentemente subjetiva, la naturaleza primera de la materia llega a perderse (por lo menos en apariencia) en beneficio de una nueva forma que está naciendo. A veces no es necesaria la pérdida, al contrario: es posible especular con la fuerza expresiva de la que hace gala la materia elegida (sería su calidad de primer grado), tomándola como razón suficiente de la expresión artística. Pero, aun en estos casos, es imprescindible dar el paso decisivo que va de la simple materia a la materia *plásticamente expresiva*. Sostiene Pierre Francastel que “el artista hace de la naturaleza bruta un paisaje cultural, y de la *materia bruta* hace las estatuas”.

La *cosa* que es ahora una estatua —un *acuerdo* perfecto mantenido por la materia y la forma— era hace un instante un trozo de mármol, una piedra, que poseía una calidad determinada. Al prestarse para la transformación en una **forma significativa**, provoca el nacimiento de una vida nueva inmersa en una forma que *antes no era*, y que después de creada *no será más*. Y como es ley en todo organismo, esa vida “busca a partir de su primer impulso, confeccionar estructuras que le permitan organizar-

se”, aplicando el pensamiento de Rene Huyghe. Pero ¿quién ha dado el primer impulso, quién ha favorecido la organización de la nueva forma, cuya materia es incapaz de buscar ahora una auto-organización, como aquella que se da en la piedra que fue punto de partida? Y por último, ¿quién dirige y fija la organización de esa nueva vida que nace de una materia viva?

El artista es el único y auténtico responsable. El escultor elige la materia, *su* materia, para organizar una nueva estructura formal. El acto de la elección es fundamental, porque en él está implícito el nacimiento de la obra que preocupa: *elegir* la piedra es haber encontrado el cuerpo físico del ser que “es necesario” crear.

Cuando el escultor se decide por el mármol, por ejemplo, y lo prefiere como materia apta para su creación, es por que ve en él el *medium* que necesita para descargar su *sentimiento vital*. *Reconoce* inmediatamente en esa materia la obra que se le presenta como una posibilidad que se hace evidente detrás de un telón difuso y espeso. La claridad y la definición aparecerán cuando la obra esté físicamente resuelta, al cumplirse el proceso de elaboración. La intuición de todo este fenómeno es quizá lo que hizo decir a Miguel Ángel aquello de que detrás de un pedazo de mármol podía *des-cubrir* la forma que lo estaba esperando.

El florentino, ejemplo superlativo del subjetivismo, estaba convencido de que la piedra escondía el

ser de la estatua. Pero el problema que se mantiene latente durante la ejecución de una obra escultórica es más complicado.

En un principio, aflora en el artista una energía primera que lo incita a la creación, e inmediatamente después aparece la materia elegida, con sus específicas solicitaciones y exigencias. Comenzada la obra, y a medida que el creador ordena los ritmos y las tensiones, en procura de una forma que lo satisfaga, se produce una suerte de transferencia que va del hacedor a la materia que está dispuesta a transformarse —y para ello ofrece sus propias potencias cualitativas— en la energía capaz de engendrar una vida nueva. Según José Marcial Chacón, “la forma, al dar estructura a la materia, dignifica y eleva su naturaleza”. Quiere decir que existe una materia de *antes* (la del trozo de mármol) y una materia de *después* (la que tendríamos que llamar “dignificada”), que se consigue gracias a la intervención de una fuerza formal, destinada a crear una obra de arte.

Si todo ser que nace, nace para algo, la escultura en su dimensión vital nace para *expresar*. El máximo de expresividad de una estatua que se está trabajando (recurriré siempre a este ejemplo porque es el más conocido) se logra cuando la obra adquiere una conformación suficiente y definitiva. ¿Cómo sabe el escultor que debe poner punto final a su tarea? Se dará perfectamente cuenta de ello, en el preciso instante en que debe separarse de la obra, porque siente que ya no tiene nada más que hacer “con” y

“en” ella. La escultura está terminada y va a comenzar una existencia absolutamente independiente. La forma ha transformado *una* materia en *la* materia de una obra de arte definitiva y permanente.

Esta nueva materia vive sustentada por una *calidad de segundo grado*. Es la materia de siempre, pero con una nueva significación; sería legítimo decir que, si antes tenía una significación, en cuanto materia de la naturaleza, ahora ha alcanzado una significación *intencionada* que compromete también la forma, causa de su transformación. Y se convierte entonces en la materia que se complace en dejar de ser únicamente mármol, porque ha sido elegida para dar forma al ser del Doríforo, de la Pietà Rondanini, de Apolo y Dafne. La calidad de primer grado de una materia es eso: *materia*, “carne” de la escultura; la calidad de segundo grado es más que eso: es el “espíritu” que anima a la carne.

Al abordar el problema del **espacio**, todo el planteo acerca de la calidad intrínseca que se descubre en la materia se hace oscuro y confuso. En realidad, resulta casi imposible —tratándose de la escultura— separar la forma del espacio que dialoga con ella. Como en todos los fenómenos artísticos, las cosas no se dan así, por partículas separadas dispuestas a unirse en cualquier momento. Pero por una cuestión de método se hace indispensable la observación y el estudio de cada elemento, considerado en forma aislada.

Intentemos ahora estudiar la *calidad de primer grado* del espacio. Si recordamos la trayectoria se-

guida para analizar esa misma calidad en la materia estudiada, vamos a comprobar inmediatamente que las dificultades se han multiplicado. Y a manera de salvación transitoria procuremos responder a estas preguntas inevitables: ¿Cómo es posible hablar de una calidad, de una facultad *atributiva*, que debe ser aprehendida por vía visual (en la materia se daba a través de la textura), cuando nos resulta imposible percibir la cosa, el sustantivo que lleva en su misma sustancia el atributo de la calidad? ¿Cómo hacemos para *ver* (sólo así tendremos derecho a hablar con conocimiento de causa) la calidad de algo que *no vemos*? Porque el espacio en cuanto realidad visual *independiente* no existe; para aceptar su existencia debería tener una forma. No debemos confundir el problema que contempla la *intuición* de una forma del espacio con la forma que pretendemos para el espacio, considerado como un ente aislado de los demás entes. De todas maneras se puede abordar el problema, pero el camino por seguir va a presentar caracteres *sui generis*.

En realidad, nuestra visualización del espacio se produce por un *camino indirecto*. Así como tenemos una visión inmediata y directa de la materia de las cosas que nos rodean, podemos inferir que existe una visión *inteligente* de la materia-espacio, ente que se pone en evidencia gracias a la presencia de las cosas. Percibimos el espacio, por que existen las cosas. En consecuencia, las formas espaciales que estamos viendo de continuo, surgen como resultado de una coordinación intelectual, que tiene su origen

♦ Qué es la escultura

y su desarrollo en la serie de formas concretas, tangibles, que se dejan ver, y a las cuales tomamos como *elementos límites*. Y siempre habrá un límite, para que podamos tener conciencia de que ante nosotros se presenta el espacio. De donde resulta que las formas del espacio son siempre un fragmento de la totalidad. Dice Cassirer que el hombre adquiere la idea del espacio “a lo largo de un proceso intelectual arduo y complejo”. Éste sería el espacio tomado en su totalidad, tal como se presenta al hombre respondiendo a una especulación del intelecto; pero en nuestro caso, como es la visión la que actúa en calidad de instrumento principal, no es posible abarcar una totalidad del espacio.

Entonces, si el espacio que percibimos es una *resultante* de cierta y determinada ubicación de las cosas (contenidas en un espacio sin forma evidente), su presencia no depende de su materia, sino de la estructuración de una forma que *dibujan* las cosas y los objetos. La calidad de primer grado en el caso de la materia llamada espacio no puede ser tenida en cuenta para su estudio; conocemos el nitrógeno y el oxígeno como componentes del aire, es decir del espacio que nos interesa, pero dichos elementos resultan totalmente invisibles al ojo del hombre. Lo que tenemos por seguro es que *conocemos* un espacio que ofrece un *lugar* a cada uno de los objetos que lo solicitan. Si el objeto que reclama su lugar es una escultura, la estructura espacial varía en su forma (se modifica cada vez que recibe una nueva forma), y además se transforma en lo que respecta a la signi-

♦ Qué es la escultura
ficación. Para ser más exactos, en este caso adquiere una significación que antes no tenía.

Dijimos al referirnos a la materia, que la calidad de segundo grado era la propia de una forma expresiva; por lógica consecuencia, para conquistar una calidad de la misma importancia, es indispensable que el espacio se constituya también en una **forma expresiva**. Si lo logra —y de ello no hay que dudar cuando el factor que lo determina es una escultura—, se convierte en un *espacio plástico*. Claro que ahora, una vez más, el valor de esa forma del espacio depende de la forma escultórica, de esa *cosa* especial que ostenta una materia visible y aprehensible.

El espacio llega al contemplador por intermedio de una forma que asume una actitud de subordinación. Esta subordinación es tan importante y reviste caracteres tan complejos que inclusive la fuerza expresiva del elemento espacio —aquella que va a determinar una calidad de segundo grado— depende del grado de expresividad contenido en la forma que le ha dado origen. Lo difícil es separar y destacar el papel de cada parte; la materia da origen al espacio expresivo y al mismo tiempo procura permanecer en la sombra, pero eso resulta inconciliable, porque se necesita de su presencia y su expresividad para que podamos recibir y sentir la expresividad del espacio.

La fuerza que da vitalidad a una forma escultórica, es en este caso, expansiva; solo así se explica una transferencia, o mejor aún, una irradiación de energías que sirvan para vitalizar plásticamente el espa-

♦ Qué es la escultura

cio. El potencial energético de la materia, tomado en su totalidad, organiza la estructura espacial que le conviene, y al enriquecer las posibilidades expresivas del espacio, se enriquece en su expresión particular.

Si la calidad de primer grado de la materia es eso, materia, carne de la escultura, y la calidad de segundo grado es el espíritu que anima a esa carne, la calidad de primer grado del espacio, no es, no existe, y la calidad de segundo grado, es la respiración de la carne espiritualizada que sostiene el ser de la escultura.

Nacimiento de la imagen plástica y aparición de la forma escultórica

EL PROBLEMA AL QUE DEBEMOS abocarnos ahora es complejo y delicado; para facilitar el camino de la comprensión resulta conveniente retomar algunos conceptos que ya conocemos.

San Agustín sostenía que “todo cuanto existe no puede existir sin alguna forma”. La escultura tiene una forma, mejor aún es una forma, ya que nadie puede dudar de su existencia. La forma que tiene la escultura es el resultado de un proceso de creación que se inició a partir de una ***imagen generadora***. En este momento el camino se bifurca, porque el nacimiento de la imagen puede considerarse desde dos puntos de vista distintos: sosteniendo que ella nace en los estratos más profundos del ser del artista, o, por el contrario, aceptando que está inmersa en la materia que el creador ha elegido para hacer su escultura.

♦ Qué es la escultura

Comenzaremos por la posición subjetiva, dando con ello prioridad al ser humano. Guiados por el afán de encontrar el principio de todo, vamos a llegar a la zona del inconsciente donde aflora una imagen sin definición formal; es un estado de gestación, un *hacerse* indefinido en apariencia (doblemente indefinido: porque es confuso todavía y porque no se vislumbra el fin y el resultado del proceso). Se está gestando *algo*, y ese algo tiene urgencia por *expresarse*; si ello se consigue, la imagen confusa alcanzará una clarificación, y al mismo tiempo quedará satisfecha la *necesidad* del *decir* por medio del *hacer*.

La imagen se le presenta al artista como una energía vigorosa y dominante; el artista la siente, la vive. Intuye, sabe que dicha energía es capaz de *dar vida*, y por eso se entrega a la creación de un *ser que viva*. *Necesita* transformar en realidad concreta ese *sentimiento* vital que está viviendo. Pero si todo lo que existe debe tener una forma, se hace indispensable dar forma al sentimiento vital, a esa energía generadora de vida, para que se resuelva como existencia de una realidad concreta. En ese estado vivencial se encuentra el escultor, cuando se lanza al encuentro de la ***forma escultórica***.

Preguntemos sin embargo: ¿de qué manera un sentimiento puede llegar a tomar la forma de una escultura?

Para conseguir expresar su estado vivencial, el artista solicita la participación de la conciencia, gracias a la cual, aquella energía que vibraba en el in-

♦ Qué es la escultura

consciente va a organizarse en una forma (y por lo tanto va a existir), en virtud de las posibilidades de una óptima actividad como es la del arte. Podría decirse entonces que la conciencia, ente abstracto que vive en estado de intencionalidad permanente, proyecta en una materia tangible y conformable la *materia abstracta* que la nutre y la solicita en ese momento. La energía se hace fuerza, y lo que está en potencia se transforma en acto.

Expresar el sentimiento equivale a *decirlo*; para decir hay que recurrir a la *idea*, que en este caso será *idea de un sentimiento*. ¿Cómo *dice* esa idea el escultor? Por medio de la forma expresiva, testimonio de la *idea concretada plásticamente*. Pero hay que dejar bien establecido que esta idea tan especial no se propone transmitir ningún significado de conocimiento. Cuando nos acercamos a una estatua para contemplarla, no debemos pretender alejarnos de ella con el convencimiento de que *sabemos* una cosa más. La forma que tenemos delante se está expresando con un lenguaje particular y único; es el lenguaje que habla de un *sentimiento* del ser humano, que se ha hecho carne en una materia dotada también de posibilidades expresivas.

Esa *voluntad de trascendencia* del sentimiento es lo que provoca la actividad creadora. A medida que crea, el artista *se realiza*; conforma su existencia, de acuerdo con el constante trascender de su conciencia. Ese trascender (el más importante para él, que es artista) se resuelve en la obra de arte, que

♦ Qué es la escultura

alude entonces a una forma y un momento de la existencia. El yo que habita en el creador —que es el creador— se proyectará en la escultura (siguiendo un proceso muy particular, una suerte de transferencia). Pero en todos los casos, el trascender de la experiencia vivida por el yo —en un lugar y en un tiempo dados— lleva implícito un *desprendimiento*. La vivencia se hace escultura; en nuestro caso, la experiencia personal se transforma en obra de arte universal.

Alain decía que la forma de la escultura está “en la punta de los dedos”. Podríamos modificar un poco su afirmación diciendo que por la punta de los dedos se efectúa el desprendimiento que va a dar el ser a la escultura. Si el escultor se proyecta y se continúa —en su eterna actitud trascendente—, a través de la forma escultórica, los dedos se pueden ofrecer para improvisar el puente que una el espíritu del creador con la materia que lo recibe para poder ingresar en el mundo del “espíritu de las formas”.

Habíamos dicho que la imagen podía estar inmersa en la materia. Si es así, permanece en ella, a la espera de un *des-cubrimiento*, función que compete al artista. Des-cubrir la imagen oculta significa entonces quitar toda la materia que la cubre en favor de una aparición clara y definida (con intuición genial ya profetizaba esto Miguel Ángel). Pero ¿cómo se produce el acto de des-ocultamiento de la imagen que está metida en la materia, y, a través de ese acto, qué es lo que busca el creador?

Cuando el escultor se entrega al acto de la creación, *va hacia* la materia que necesita y elige. Se produce un acercamiento que lo aproxima al encuentro con la imagen que le preocupa. Intuye la presencia de ella, pero la forma la presiente de manera todavía confusa. Con un impulso —que nace de él, evidentemente— comienza a quitar la materia que *sobra* y molesta a la imagen que subyace en la interioridad de la piedra. Hablando precisamente de escultura, escribía una vez más Alain: “Es como si la forma naciera en el interior y fuese a fortificar la superficie”. Claro que, en este caso, la escultura está ya hecha, pero valga la referencia para explicar el nacimiento de una forma que desea *aparecer*, necesitando, para lograrlo, desprenderse de toda la materia que no es *su* materia. La imagen desde dentro pide una forma, que por imperativo de una elaboración ineludible le viene de *afuera*. Porque de no ser así, de no existir el artista que modele la forma, ¿es posible que la materia misma imponga una forma determinada, entregue su forma?

Si es verdad que la materia tiene **vocación formal**, vale decir: si busca una forma para poder existir, tendríamos que aceptar —tomando los conceptos con un sentido totalmente objetivo— que la forma por nacer debe seguir los sistemas estructurales impuestos por la materia. (Como confirmación de lo dicho, agregaremos que algunas formas se estructuran solamente con ciertas y determinadas materias; en tanto no se trabaje con ellas, toda tentativa de ejecución permanece en el fracaso). De todo esto se

desprende que también la materia tiene una **necesidad de forma** que se revela como *una fuerza interior y libre*. Necesidad, vocación, imagen, materia, forma, imponen, a no dudar, un tipo de elaboración especial para cada proceso creador. Estructurar una forma será por lo tanto relacionar las tensiones energéticas que habitan en la materia con el objeto de provocar la fuerza expresiva que da vitalidad a la obra. Esta relación de tensiones se produce natural y espontáneamente; la materia misma la sugiere. El escultor obedece a la piedra, descubre la imagen, que estaba oculta, y surge la *forma significativa*.

Terminado el análisis de estas dos posiciones, nos sentimos tentados de preguntar: ¿Es la necesidad de expresar su sentimiento vital lo que lleva al artista a elegir una materia que le convenga y lo satisfaga? O lo contrario, ¿es la materia (con sus caracteres específicos) la que se impone al artista, *anticipando* —en el momento de la elección— una respuesta al problema plástico planteado?

En arte las cosas no se definen de una manera tan drástica; la escultura no es hija exclusiva de una actitud subjetiva, ni aparece como resultado de una solución objetiva. No se trata de esto o aquello, y nada más. No debemos olvidar que desde el comienzo participan de la creación un artista y una materia; el factor subjetivo y el elemento objetivo se encuentran para colaborar en calidad de responsables del hecho artístico. De este lado está el escultor que ve nacer la imagen eidética (aquella que se presenta como la vibración de una nebulosa que *quiere ser*),

♦ Qué es la escultura

que va a concretarse en la forma plástica significativa. Y frente a él, la materia, elemento agente que hace posible la concreción de dicha imagen y hace visible la existencia de la forma expresiva. Sin la intervención de la materia, la imagen eidética original quedaría en el artista como una visión confusa, destinada a desaparecer.

Pero no hay que exagerar pensando como aquel teórico que sostenía: “No se esculpe lo que uno quiere, sino lo que la cosa quiere”. Si así ocurriese, el artista asumiría el papel de un siervo eficaz de la materia, dictadora de una actividad artificial, de la cual hemos hecho responsable al hombre. No hay que exagerar, pero hay que estar atentos. Resulta curioso y de extraordinario interés el buscar las causas y los efectos de una situación real, proporcionada por la historia del arte. Es la que se refiere a la relación que se establece entre las obras aparecidas en un lugar y una época determinadas y los materiales de que se dispone en ese lugar y durante esa época. Tenemos que suponer que la historia de las obras de arte se hubiera escrito de distinta manera si los egipcios hubiesen tenido cerca —o lejos: ellos no podían aventurarse a tener noción de las distancias— las canteras de Carrara, o si el Renacimiento italiano hubiera saciado la necesidad de expresión de los escultores florentinos con enormes bloques de granito. Pero debemos detenernos aquí, porque esta nueva problemática no entra en el contexto de nuestros intereses. Dejamos la ventana abierta para futuras investigaciones.

♦ Qué es la escultura

Queda por resolver, por último, el problema que atañe a la responsabilidad de la subjetividad, o la objetividad, en la creación de una escultura. Vamos a solicitar la intervención de René Huyghe, porque es autor de un pensamiento que puede responder perfectamente a los interrogantes y a las dudas que provocaron la situación planteada. Dice Huyghe: “la obra de arte refleja al hombre y además es parte del mundo físico, porque se presenta a las apariencias del mundo exterior, se instala en el espacio. La obra de arte no se puede reducir a ninguno de los dos mundos, pero participa de los dos”.

Reconocer una participación conjunta no significa proponer una solución de compromiso. La escultura —forma del arte que absorbe nuestro interés— *es y está* en el artista, porque sin él lo artificial de la creación no sería una realidad; hay esculturas porque existen creadores que necesitan expresarse por medio de la forma escultórica. Pero a su vez la escultura es una cosa (hecha de materia) desprendida del artista, que ocupa un lugar en el espacio, gracias a lo cual podrá *estar* en los demás cada vez que un ser humano se le acerque con el deseo de contemplarla. El eterno diálogo de lucha entre un “yo” y un “tú” hace posible el nacimiento y la existencia de una forma expresiva. Estructura plástica que en el momento de la génesis se fue con-formando mientras se cumplía un *acto de entrega* vivido por el ser que la creaba, y que ahora aparece como una obra de arte que se proyecta y se entrega al contemplador, estímulo valioso que la hace vivir un presente sin tiempo.

Presencia del artista en la materia y el espacio de una escultura

EL DESARROLLO DE LA SERIE DE IDEAS que hemos tomado como base para nuestro estudio ha considerado preponderantemente el elemento materia. Intentemos organizar ahora el encadenamiento de algunas de esas ideas; por medio de él podremos llegar a conclusiones de gran interés.

Dijimos que el escultor necesita de una *tierra* especial (la materia) con la cual va a modelar una forma expresiva. Materia y creador entablan una lucha, provocada por el encuentro de dos naturalezas distintas. La lucha es la creación; durante la misma, la materia “aporta una serie de estructuras, de leyes físicas de las cuales no se puede liberar ni la obra ni el artista”, como respondería Souriau si le hiciéramos una pregunta acerca del nacimiento de la forma. Cuando el creador elige su materia, ya conoce o intuye el cuadro de posibilidades que ella le puede

ofrecer. Trabajar el granito no es lo mismo que trabajar la madera; uno y otra solicitan y exigen un tratamiento especial. Comprendido el problema, una voluntad creadora organiza las energías que dan vida a ese trozo de piedra o madera. A pesar de todo, a veces la materia misma es capaz de sugerir estructuras formales imprevistas, las que en ciertas ocasiones resultan ineludibles.

Estructura formal, en términos de arte, significa ya una forma plástica; y esta forma no puede nacer de la materia. La forma aparece pura y exclusivamente por voluntad del artista, y la materia es el elemento que hace posible la realidad concreta de dicha voluntad. Esta nace de una necesidad de expresar y la escultura responde a esa urgencia vital.

Cuando el escultor *se ve* en la obra realizada se da cuenta de que ha sufrido una pérdida; aquello que *sentía* se despegó de él, a través de la punta de los dedos, en el momento en que entraba en comunicación con la materia que modelaba, o en distintos tiempos de ejecución, en cada *golpe* con el que hería a la piedra para hacer de ella una materia espiritualizada. Este espíritu que anima al ser natural de la piedra (o de otra materia cualquiera) es su espíritu que se proyecta —en un “aquí” y un “ahora”—, y lo abandona casi, al integrarse en la unidad de la naturaleza particular de la escultura.

Dijimos que cada uno de los golpes por medio de los cuales el artista *penetra* en la piedra lleva la impronta de una fuerza de la que se despoja el realiza-

dor. ¿Cómo explicar la presencia viva del escultor en cada uno de esos golpes? La respuesta más directa la proporcionan la observación y el análisis del hacer específico del arte que él practica.

La transformación de un trozo de piedra en una forma escultórica se produce a medida que el escultor practica una serie indefinida de golpes, sobre la materia escogida. El golpe escultórico correspondería a la pincelada que va dejando el pintor sobre la superficie de la tela. En ambos casos se ha producido un contacto *provocado* entre el artista y la materia. Los instrumentos con los cuales trabaja el escultor se convierten en una especie de “continuación de los dedos”, porque si bien son ellos (los instrumentos) los que penetran la materia, en realidad lo hacen impulsados y guiados por dos manos que dibujan, paso a paso, la forma que nace. De modo tal que se establece una relación íntima y directa entre golpe y forma, relación más real y evidente que la que se podría producir entre golpe y materia.

La intencionalidad del golpe se concreta en la forma. Cada uno de ellos indica una dirección y supone una descarga de energías. El conjunto de golpes *intencionados* hace posible la aparición de la forma expresiva. Si cada golpe lleva en sí mismo una carga energética se lo debe considerar entonces como una fuerza; y esta fuerza necesita ser dirigida. Preguntemos inmediatamente: ¿De dónde viene la fuerza y quién la dirige? La respuesta ha sido formulada antes que la pregunta.

Tenemos por lo tanto una fuerza dirigida que se alimenta con una energía que está dotada de expresividad. Estas son las fuerzas rectoras que organizan el trozo de materia, en un juego de tensiones ordenadas según su sistema que va estructurando el escultor. Y el factor ejecutivo de este complicado proceso es el **golpe escultórico**.

Destacamos hace un instante que la intencionalidad del golpe se concreta en la forma, de lo cual se deduce que la materia modifica su forma primera, pero no altera su naturaleza *material*. Sin embargo resulta fácil encontrar esculturas en las cuales la textura original —la superficie natural de esa materia— se ha modificado. Trabajar las superficies en procura de nuevas “apariencias” significa falsear en cierto modo la epidermis de la piedra, y el resultado es el de una apariencia visual que más tiene que ver con la pintura que con lo que específicamente se entiende por escultura. El golpe estructura las masas, conforma volúmenes, aunque a veces se entretenga en trabajar alguna superficie.

Diremos, por último, que una escultura se presenta, de acuerdo con lo que hemos sostenido, como una *sinfonía de golpes*, arquitecturada con una materia concreta y tangible. En ella hay también melodías, armonías, pausas, ritmos, tiempos. No vamos a insistir acerca de la presencia del artista en la materia de esta sinfonía que *se deja ver*. La relación hombre-materia ha tenido que estar presente en el transcurso de nuestras reflexiones, para poder dilu-

cidar las incógnitas que han ido apareciendo. Si una escultura es, en su aspecto formal, materia y espacio, corresponde ahora hacer el intento de penetrar en esta segunda realidad (la del espacio), para ver si es posible descubrir, en la interioridad de su materia transparente, la presencia y permanencia de su creador.

A medida que el escultor trabaja la materia de la que desea obtener una forma, va modelando indirectamente, un espacio. Sabemos, porque lo hemos dicho, que éste se hará expresivo en el momento en que una forma expresiva le otorgue expresividad.

Supongamos que estamos frente a una obra terminada; la estructura en su totalidad se nos presenta siguiendo el perfil de sus límites, como un dibujo. Pero, al mismo tiempo, dicho perfil “ha dibujado un espacio”; este dibujo se caracteriza por tener una forma *inversa* al dibujo de la escultura. Otra vez, el espacio dependiendo de la materia. El artista, al trabajar simultáneamente con estos dos elementos, puede obtener todas las soluciones que se proponga.

Pero no siempre el espacio se hace expresivo, para establecer el *acorde* que solicita la forma; en muchos casos, el escultor puede elegirlo como factor preponderante de la expresión. Para lograr su cometido deberá estructurar plásticamente una **forma espacial**, con la ayuda de una materia que se preste a darle realidad visual. En este momento la calidad de segundo grado del espacio alcanza su punto culminante.

Cuando el escultor termina su escultura de espacio la incorpora al espacio real de la naturaleza, y a partir de ahí se entabla el diálogo entre el espacio *que es la escultura misma* y el espacio que la contiene y la rodea. La problemática que puede presentarse ahora con respecto a la relación materia-espacio es idéntica a la que puede plantear una escultura de bulto. En este caso ha cambiado la materia, pero siempre se trata de una materia con un cuerpo, una densidad, un peso. Es una materia cargada con una energía que origina un sistema de fuerzas expansivas. Estas fuerzas resultan de las tensiones que nacen como resultado de una *disposición* especial de la materia, responsable absoluta de la forma espacial. La materia se descarga de todas las fuerzas que contiene, en beneficio de una vitalidad que debe transmitir al espacio, para que éste se organice como una forma plástica, expresiva, y en consecuencia significativa.

No resulta desacertado llamar al espacio de la escultura **espacio contenido**, y al que lo rodea, **espacio continente**. Este segundo llega a perder su forma específica —aquella que surge por la presencia de las cosas— en la inmensidad de su propia dimensión. Llega un momento en que desaparecen los límites que pueden darle una forma. En cambio el primero tiene siempre una forma acabada, definida; si perdiera su forma, dejaría de ser una *cosa*, no sería una escultura. Inclusive en aquellos casos en los cuales un hilo de alambre, por ejemplo, se propone únicamente *dinamizar* el espacio que embiste

(razón por la cual se hace muy difícil separar contenido de continente), es indispensable aprehender una forma cualquiera —la que parezca en primera instancia— o un conjunto de formas que surgen al azar, para poder entrar en comunicación con los contenidos de la expresión.

La materia espacio tiene posibilidades expresivas, como la tiene el mármol, la madera, el bronce. Justamente por ser una materia especialísima se presta a la comunicación de particulares estados vivenciales. El espacio está incorporado a la vida del hombre; desde la prehistoria hasta nuestros días, le sirve de escenario donde se desarrolla su existencia, pero, a su vez, participa como uno de los protagonistas de la gran aventura espiritual.

Al filósofo le preocupa la existencia del espacio; al artista lo atraen las posibilidades expresivas de ese elemento, al que ya da por existente. Siempre lo tiene presente: cuando hace una Venus, cuando coordina y ensambla veinte láminas de metal, lo necesita para poder ubicar su obra, una vez que la ha terminado. Y los creadores que son nuestros contemporáneos se entregan a él para expresar con ese *medium* cercano y dócil un *sentimiento* ambicioso cuyas dimensiones exceden los límites de lo alcanzable. Hoy es así esta realidad, y siempre lo fue de alguna manera, de acuerdo con los hombres y con las épocas. El espacio también tiene historia; o digamos mejor que en la historia del hombre figura el espacio. En la escultura, la presencia del espacio habla,

♦ Qué es la escultura
con lenguaje plástico, de un artista al cual debe su
existencia. Y si habla de él *lo expresa*.

Luz, movimiento, tiempo en la existencia activa de la escultura

TOMEMOS COMO AFIRMACIÓN irrefutable que es la luz el factor que hace posible la aparición de una escultura, por tratarse de un ente que *llega* a nosotros por intermedio de la visión. Pero al mismo tiempo la luz juega un papel muy importante en la vida de las formas escultóricas. Es un elemento que participa de la existencia activa de la escultura. Antes de seguir debemos preguntarnos: ¿Qué entendemos por existencia activa de la escultura?

Una estatua es una forma ubicada en el espacio. Tiene una realidad *ahí*, frente a nosotros, y se manifiesta como un ser vital, pero en actitud pasiva. (La actitud contraria a ésta la ofrece el bailarín, cuerpo en permanente actitud plástica que tan emparentado está con la escultura). Sin embargo existen factores que pueden dinamizar de manera explícita —ya

♦ Qué es la escultura

que de modo implícito siempre hay una dinámica latente— ese estado de pasividad, de permanencia. Cuando ellos intervienen, aparece el cambio, lo inestable.

Uno de los factores modificadores del estado aparental de estabilidad de la escultura es la **luz**. El artista trabaja con la materia y el espacio, pero teniendo en cuenta siempre la influencia e importancia de la luz que va a actuar sobre ella. Para algunos escultores este factor se constituye en el elemento capital de la expresión. Dice Jacques Lipchitz: “Es necesario que las formas plásticas estén dispuestas de tal modo, como para que de la totalidad surja una composición de luces reflejadas, sombras y concavidades”.

La luz llega a la superficie de la estatua y se apoya en su epidermis; desde ese instante ya forma parte de la misma. En algunos casos su influencia es tan definitiva que llega a modificar la “estructura visual” de la obra. Estas modificaciones, fruto de la atracción y el rechazo, dependen siempre de la calidad epidérmica de la materia. Gracias a ese ir y venir de **luz** y **no-luz** (sombra entonces), la escultura se anima respondiendo a un nuevo modo de ser, y crea un lenguaje “óptico-sensual” que se traduce en una de las formas del movimiento.

La sollicitación de la luz a la sombra o viceversa va creando una trayectoria que *obliga* al contemplador a pasar de una zona a otra, en una determinada superficie, o en la totalidad de la obra. El recorrido

de la luz sigue un ritmo impuesto por el propio creador, ritmo que se complica cuando a su natural desarrollo se le suman los ritmos que crea la luz ambiente, en las distintas horas del día. A la cadencia rítmica de luces y sombras, previstas en la problemática específica de esa obra, se le acopla la variante de una luz accidental. Por lo menos las cosas parecen así a primera vista.

Todas esas armonías —o desarmonías a veces— hacen más compleja, más rica, la forma aparential de la escultura. Es como si en cada cambio de acorde, la estatua viviera un momento distinto de su vida; por eso cambia, por eso parece cada vez una figura diferente. Pero la escultura ¿deja de ser lo que es, a pesar de experimentar cambios —en apariencia fundamentales— como resultado de sus encuentros con la luz?

Una respuesta total a esta pregunta nos llevaría a meditar acerca de la esencia y la existencia, lo mutable y lo inmutable, la apariencia y la realidad intrínseca.

Limitándonos a considerar las cosas en su aspecto más simple, diremos que el futuro de la estatua ya estaba previsto. El verdadero escultor sabe de antemano que su obra va a sufrir alteraciones transitorias en su aspecto aparential, y como el fenómeno es inevitable debe prepararla para ello. Entonces, al trabajar la forma, tiene en cuenta el aporte y los efectos de la luz, y en consecuencia la “prepara” para que pueda responder positivamente a las

reclamaciones de dicho elemento. Por eso, más tarde, la luz puede modificar al infinito la apariencia de la estatua. Se producirán cambios en el transcurso de su existencia, pero su esencia permanecerá inalterable.

El **movimiento** es otro factor que participa de la existencia activa de la escultura. Ya hemos dicho algo acerca de una forma del movimiento que se produce como consecuencia de la presencia de la luz y la sombra; pero debemos insistir en las indagaciones. Llegaremos a saber entonces por qué hay un movimiento en la escultura, y en qué medida el primero modifica y enriquece la existencia de la segunda.

Dice Muñoz Fillol que “el reposo no existe en el espacio, todo está en movimiento”. Podemos dar a esta cláusula dos interpretaciones: aceptar el movimiento como una *traslación* de todas las cosas que pueblan el espacio, o bien suponer que una cosa en particular vive la experiencia de un permanente *estar en movimiento*. La segunda interpretación es la que nos conviene, porque nada agregaríamos, si supiésemos que todas las obras de arte participan de un movimiento general que tiene lugar en el espacio (el sistema solar — con sus movimientos— también participa del movimiento cósmico).

Todavía no sabemos si la estatua carece de reposo, pero de lo que estamos seguros es de que está en el espacio; por lo tanto, su presencia debe manifestar “movimiento”.

Sin embargo, nuestro silogismo se destruye, en cuanto leemos esta reflexión de Herbert Read: “El movimiento es por sí mismo inestable, y no conviene a una cosa ‘durable’ —que permanece, quiere decir— como lo es la estatua a menos que el artista haya tenido conciencia de la acción completa de la cual va a representar sólo un momento”.

El resultado del enfrentamiento de los conceptos mencionados promueve la insistencia acerca de una pregunta que tenemos *in mente* desde el comienzo del análisis: El movimiento ¿es o no es un patrimonio de la escultura? Una vez más, el camino del éxito dependerá del punto de partida y del enfoque que demos al problema.

Si consideramos el movimiento como una acción que se produce cuando un elemento cualquiera cumple infinitos —no interesa cuántos— y sucesivos cambios de lugar, vale decir que *se traslada*, entonces Herbert Read tiene razón. Porque la estatua *no se mueve*; lo más que puede hacer es “insinuar” la posibilidad de un movimiento, utilizando el gesto que lo sugiera como movimiento que va a iniciarse, que se está produciendo, que se ha detenido. Tres ejemplos pueden aclarar lo expuesto: escojamos el Discóbolo de Mirón, el relieve de la Cantoría de Donatello, las dos manos que sugieren la “Catedral” de Rodin. Tenemos representadas así las tres actitudes: el gesto inmediatamente anterior al movimiento, la sugerencia de un movimiento mostrado en el momento mismo de la acción, el estado de reposo

que sigue al movimiento. En los tres casos, la solución apela a la expresividad del gesto, ese “momento solo” al que hace referencia Herbert Read.

Pero si, en cambio, tomamos la estructura formal de una escultura como un juego de fuerzas, tensiones y direcciones, que animan rítmicamente la totalidad de una masa cuyos perfiles alteran la serenidad del espacio (elemento receptor pasivo) , entonces vamos a descubrir el movimiento, manifestado en su auténtica expresión plástica. Los ejemplos citados resultan útiles otra vez: el Discóbolo, el relieve de la Cantoría, la Catedral son formas estructuradas de acuerdo con una organización rítmica que les es particular; y este ritmo vital es el que les procura la existencia. Seguir el ritmo de esa “sinfonía de golpes” (como llamamos alguna vez a la escultura) equivale a recorrer las distintas secuencias rítmicas. El cumplimiento de esta marcación de ritmos nos introduce en el movimiento. Así debe entenderse el movimiento que anima a la estatua o al relieve, movimiento que nos conduce y nos sumerge en los dominios del otro elemento que está comprometido con la existencia activa de la escultura: el factor **tiempo**.

La escultura, así como todas las artes de la visión (concepto que está más cerca de la verdad que el de “artes espaciales” como tantas veces se las ha llamado), se resiste a presentar de manera clara y concisa, el problema del tiempo. Esto no ocurre con el grupo de las artes de la audición (como son la música, la poesía, el teatro), formas artísticas que “necesitan absolutamente de un tiempo”. A pesar de

todo podemos asegurar y destacar la existencia de una relación escultura-tiempo; procuraremos ir al encuentro de ese tiempo, siguiendo un camino similar al que elegimos para hablar del movimiento.

Conrad-Martius sostiene que “todo ente ... *se extiende en el espacio*. Todo ente en cuanto posee extensión según su ‘ser ahí’ o su existencia, *se extiende en el tiempo*”. Quiere decir que la escultura es tiempo, porque se extiende en un espacio, en un *espacio-tiempo* real. Y para que la existencia de ella se cumpla plenamente debe intervenir el factor que nos preocupa, porque de él depende en muchos aspectos.

En primer lugar la escultura *se va haciendo* en un tiempo; la dialéctica mantenida en ese fluir de búsqueda y encuentro, diálogo del que participan el escultor y su materia, se resuelve en una obra que ha necesitado un tiempo de ejecución para ser. La vivencia original que apareció en un presente ha necesitado de un tiempo futuro para concretarse. Cuando la estatua está terminada aparece otra vez en el presente. Pero coincidentemente, la forma plástica que tenemos delante se presenta *abierta al tiempo*, porque va a ser cada vez que sea objeto de contemplación.

La escultura necesita siempre del espectador, porque es una obra de arte, y el arte es lenguaje. La escultura *expresa* —por eso es un lenguaje—, y para que sea una realidad eso que expresa es imprescindible la presencia del interlocutor. Podemos deducir ahora que si la estatua está destinada a *ser en el futuro*, su existencia se cumple también en función de

un tiempo. Ese tiempo implícito, que *va a ser*, compromete el presente, es decir el momento de la contemplación. Así como la creación necesitó de un tiempo (*suspendido para el creador*, porque mientras trabaja pierde la noción de su existencia), el acto de *ser otra vez* en la experiencia de la contemplación se cumple también en un tiempo (*suspendido para el contemplador*, porque lo olvida) que no coincide para nada con el anterior. En ambos casos hay *necesidad de tiempo*, que se satisface cuando se cumple y se agota la experiencia estética.

Veamos ahora cómo se traduce la marcha del tiempo en el acto creador. Durante la ejecución de la obra, el escultor toma la piedra —pensemos otra vez en una estatua— y la trabaja melódicamente; cada golpe conferido a la materia actúa como una nota expresiva de esa melodía.

Cuando la escultura está terminada se presenta como una unidad armónica que en principio requiere *un tiempo* para ser captada. De ese modo, el tiempo melódico empleado para la creación se convierte en un tiempo *armónico* (porque, como en un acorde musical, la totalidad se muestra en forma simultánea), cuando se establece el primer contacto con la obra. Por eso al observar una escultura tenemos la impresión de captarla íntegramente desde el primer momento, por lo menos en lo que se refiere a su aspecto formal. A partir de este encuentro debemos analizar algunos conceptos capitales, esbozados en la ***Introducción***.

Cada vez que nos enfrentamos con una estatua, necesitamos un tiempo de contemplación; es el tiempo que *elaboramos* nosotros mismos para *permanecer en ella*. Por su parte la estatua solicita ese tiempo para que realicemos un movimiento de traslación, la rodeemos y la conozcamos; sólo conociéndola, podremos disfrutar de lo expresivo de su lenguaje. Si respondemos a ese *llamado al conocimiento*, somos nosotros los que avanzamos a través del espacio, y nos movemos en él, ocupando, como es lógico suponer, distintos lugares. Mientras se produce el recorrido, *pasa el tiempo*, y nuestro desplazamiento es el que va manifestando su marcha. Por lo tanto, nuestra actuación es la que da la realidad del *tiempo* como reflejo de un tiempo que con-vive con la obra desde que comenzó su gestación. (Si en lugar de ser una estatua, el motivo de la contemplación es un relieve, será la visión la que recorra la obra en un tiempo determinado; se producirá una *traslación* de la visión —el cuerpo no necesita participar—, verdadero testimonio de la realidad temporal).

Mientras vivimos la experiencia, nos sentimos ubicados en un tiempo que podríamos calificar de *ahora, sin cambio*. La estatua se da entonces en un presente; pero este presente lleva un tiempo pasado implícito en su presencia. La obra terminada alude siempre a un tiempo de ejecución, pero, a su vez, la escultura que contemplamos compromete una época histórico-cultural que en su momento se manifestó en el *presente*. La estatua puede volver atrás en el tiempo —llevando al contemplador a un presente

histórico—, porque tiene elementos aparentiales que la ubican en un lugar y en un momento dados.

La creación artística responde a sistemas formales que son propios y específicos de una época (Pierre Francastel estudia exhaustivamente este fenómeno cultural). Si tenemos en cuenta esta premisa, vamos a llegar a la conclusión de que la escultura —lo mismo que las otras manifestaciones humanas— *marca* el tiempo de la vida. En cierta medida, las esculturas son formas concretas del tiempo; su realidad —la de la escultura— se verifica en el *acontecer* (que es tiempo) de la creación, acontecimiento que se *fija* en la obra de arte. Entonces, una forma de estar en el tiempo es ser un protagonista de la Historia del Arte, y, en nuestro caso, la escultura asume ese papel.

Sostuvimos que el acontecer de la creación se fija en la obra; pero también se fija en un tiempo. De ser así, ¿pierde por ello la escultura su valor de *cosa* presente? En absoluto. Recordemos lo que dijimos: una estatua es cada vez que se acerca a ella un contemplador; por eso la obra de arte existe en un eterno presente. A este propósito escribe E. Souriau “la obra continúa viviendo, porque es temporal”; a lo que se puede agregar: porque es una vida *artificial*, ubicada en el tiempo que desconoce los matices del “antes” y el “después”. Porque siempre *es*, “ahora-aquí”. Cuando la escultura pierda su capacidad de ser en el futuro, habrá perdido su poder expresivo, convirtiéndose desde ese momento en un *no-ser*.

♦ Qué es la escultura

Porque siempre ha podido *ser en el tiempo*, puede permanecer en un presente.

Y si las esculturas son formas concretas del tiempo, podemos afirmar sin titubeos que el tiempo histórico —al cual alude la apariencia de una escultura— está también *abierto a un futuro*. Por eso, hoy podemos re-construir la existencia de un tiempo a través de los testimonios artísticos.

La historia vale en función de su proyección. La escultura es historia —del arte, y por lo tanto del hombre— en lo que tiene de acontecimiento *detenido* con capacidad de proyección. Al proyectarse se hace presente. Este privilegio le confiere un valor, y una permanencia a través del tiempo.

Materia y espacio se expresan en un tiempo histórico

DEJAMOS ESTABLECIDO que el tiempo que hace a la historia es hijo de la obra del hombre; el actuar y el hacer fijan y determinan los momentos y las épocas. En la historia de la escultura está eternizado el ser humano, en ese fluir sin descanso que es la vida; la materia y el espacio son los encargados de mantener en vigencia su eternidad, a través del diálogo que sostienen al *encontrarse*. Pero, por su parte, es el artista el que ofrece la posibilidad de que se produzca dicho diálogo, al provocar la relación de los dos elementos fundamentales de la creación escultórica. Y la causa de todo es un proceso que se cumple en su propia interioridad.

El creador, en cuanto espíritu humano, vive en una permanente “relación con...” Se puede caracterizar al hombre cumpliendo los tres aspectos ineludibles de esa relación total y continua: la que se es-

tablece con Dios —mirando hacia una esfera superior—, con la naturaleza —abarcando la totalidad de lo que está a la altura de su propia existencia— y con el mundo que pertenece a su individualidad —procurando ver a través de la oscuridad y el laberinto de su “yo” intransferible—.

Estos serían los tres factores poderosos que se le enfrentan al hombre artista incitándolo a la creación. Para expresar su *sentimiento* (nacido de quién sabe qué raíces extrañas y remotas), debe *elegir* uno de los tres caminos por los que marcha la expresión: el que marca la actitud subjetiva, el que traza la actitud objetiva, o el puente de equilibrio que une las anteriores, es decir: la actitud clásica.

Con los tres vértices de este “triángulo de la creación” podemos estructurar un esquema de la historia de la cultura en Occidente. Para nosotros, que somos hombres occidentales, la escultura es una realidad accesible, concreta y determinada. En Oriente, África, América precolombina también lo es, pero su estudio y su comprensión reclaman una mirada específica por medio de la cual resulte posible penetrar en una serie de problemas que escapan, en su casi totalidad, al encuadre de los sistemas utilizados para descifrar y responder a las incógnitas que presenta el arte practicado por el hombre de raza blanca.

Por eso nuestra visión retrospectiva, en busca del ser de la escultura en las distintas épocas de la historia, se va a detener en los pueblos que habitaron el continente europeo —y el americano a partir

del descubrimiento—, pero aceptando una sola excepción: la del arte egipcio, por estar éste en estrecha relación con Grecia, la primera gran cultura de Occidente.

Y a manera de prólogo, vamos a dedicar dos palabras al momento en el cual nace la escultura, cuando acaba de nacer el hombre. Es ése un momento que no conoce diferenciaciones; son los primeros pasos simples de una futura marcha complicada.

Nos hemos propuesto buscar el ser de la escultura en las diferentes épocas históricas. Podemos adelantar que en cada una de ellas, la forma particular que aparezca representará la escultura *sui generis* de ese momento especial de la humanidad. Para el griego del siglo V, por ejemplo, la escultura es el friso que “comenta” (en el Partenón) la procesión de las Grandes Panateneas; para el hombre del siglo XIX, la escultura es “La Danza” de Carpeaux, una de las tantas formas escultóricas de la época. Los dos tienen razón; la escultura es la verdad aparential que viste a la forma. Aquello que no cambia es la relación recíproca entre la materia y el espacio, manejados por un artista que en cada paso del tiempo se va confirmando en la verdad de su “ser expresivo”.

Ese creador, en el trascurso de la historia, se enfrentó con alguna de las tres realidades mencionadas —la divinidad, la naturaleza, el hombre mismo—, en el momento en que puso delante de sí un trozo de materia trans-formable. Entre él y la piedra se

produce entonces, un *choque de voluntades* y de esta mutua voluntad va a surgir la estatua o el relieve.

Las obras *sin solución de continuidad* aparecerán en el mar de la historia, revelando flujos y reflujos en lo que se refiere a la posición del artista con respecto a su actitud frente al fenómeno de la creación. **Objetividad, subjetividad, actitud clásica**, se resolverán de acuerdo con un espíritu creador y un sistema de formas. Dice Francastel: “Cada época del pasado ... corresponde a la implantación de un orden coherente, de un sistema”. En dicho orden, en ese sistema, está incorporado lógicamente el arte, y por extensión la escultura. Por esa razón a partir de una pequeña estatuilla podemos reconstruir un lugar y una época, re-vivir un momento histórico-cultural. Esta obra de pequeñas dimensiones puede responder a una de las tres “actitudes” mencionadas; embarcados en la tarea de reconocerlas, es lógico preguntarse qué caracteriza a cada una de ellas. Responderemos ajustando los conceptos generales a las soluciones que ofrece la escultura.

Actitud objetiva. La presencia del modelo se impone, exigiendo —dentro de lo que es posible en arte— una fidelidad en la trasposición. El elemento que está “fuera” del artista actúa como rector del acto creador. Pareciera que la naturaleza se ha enfrentado al hombre que la penetra y la interpreta; de donde el artista asume el papel de *intérprete* de la misma. Aun suponiendo que el escultor fuese un intérprete de la naturaleza, la versión que da de ella

no se propone nunca mostrar dicha naturaleza con la vestidura de una apariencia distinta (eso sería interpretarla). Cuando el creador acude al modelo y “permanece” en él, dice algo más, algo que esa naturaleza a la que está entregado no puede expresar porque no maneja la actitud intencional. La intencionalidad está en el hombre; porque es intencional, es trascendente, y se da como fenómeno que aparece en la conciencia (ya dijimos que la conciencia es intencionalidad). Entonces el intérprete hace suya la naturaleza (como haría el actor de teatro con su personaje), y la “devuelve” convertida en *otra naturaleza*, aquella que se ha hecho gracias a la participación de su ser de artista. Sólo así se puede concebir la objetividad en arte, ese hacer del hombre que lleva siempre la marca de su personalidad.

Actitud subjetiva. Aparece aquí el artista, con el dominio pleno de su imposición yoísta. Todo se transforma por obra de una voluntad individual que obedece a una fuerza emocional modificadora. Si existe un modelo como punto de partida, la deformación atenta con destruir su apariencia; si el modelo no existe “fuera del artista”, la materia se modela con la libertad que nace de la ausencia de una limitación temática. Retomando el término “intérprete” tendremos que decir que ahora el escultor se hace intérprete acabado de sí mismo, intérprete de un modelo que está oculto en su propia interioridad. La subjetividad es total, y la objetividad se presta para “concretarla” en una escultura. Si en el caso anterior —en la actitud objetiva—, el artista *se muestra*

en la transparencia de la naturaleza, en este caso la naturaleza *está ahí* (alterada siempre en su conformación y equilibrio aparente), para satisfacer las exigencias impuestas por un espíritu creador, que ocupa el primer plano en la “representación”.

Actitud clásica. Subjetividad y objetividad logran un equilibrio. El modelo, sin perder preeminencia, se ajusta a las exigencias del creador, y éste por su parte respeta las imposiciones del primero, al cual le imprime su fuerza personal. La materia, con su aporte —que representa la objetividad—, y el espacio con el valor que le otorga el artista —valor de origen subjetivo, porque el espacio es intuición, es entonces subjetividad— logran el balance equitativo. Es éste el gran momento de la escultura, porque de esa simbiosis equilibrada surge la “armonía”, armonía de la apariencia y de la esencia (debemos destacar que la armonía formal —la esencial— es una condición *sine qua non* que debe cumplir toda obra que aspire a lograr una unidad; la nota especial está puesta en este caso en el aspecto aparential de la escultura). Armonía significa entonces ajuste perfecto y equitativo de las partes constitutivas. Materia y espacio son al mismo tiempo *naturaleza* —“algo que brota de sí mismo y en virtud de sí mismo”— y *artista* —una naturaleza trascendente, con capacidad creadora—. El encuentro armónico produce el acorde perfecto.

Como balance de todo lo expuesto, diremos que por ser el arte obra de una voluntad del hombre, es *su* obra, es él en la obra. La voluntad surge por im-

♦ Qué es la escultura

pulso de una energía que va en busca de la energía de la piedra, el mármol, la madera; es una vida que necesita de otra vida, para engendrar un nuevo ser, dotado de energía expresiva. La génesis reclama las manos de un artista y una materia apta para la metamorfosis. La materia necesita del espacio como complemento de su expresividad. Los dos elementos participan simultáneamente durante la gestación, y, cuando la obra está cumplida, actúan al unísono para representar al hombre dentro del escenario cultural.

Vamos a aprovechar la terminología teatral para explicar la participación e importancia de la materia y el espacio en un tiempo histórico. Comenzaremos por la primera, situándola en los tiempos más lejanos, por ser ella el elemento *buscado* por los hombres que protagonizaron estas primeras experiencias. Al estudiar el espacio, resultará curioso e interesante comprobar que su participación sigue un camino inverso al que realiza su compañera la materia.

Tanto el uno como la otra tienen la oportunidad de hacer tres *apariciones* importantes, las cuales se cumplen en un orden perfectamente invertido. La materia es:

Protagonista, es decir el elemento problematizado, porque aparece como responsable absoluto de la expresión (debemos tomar estos términos con la elasticidad que solicita toda experiencia de tipo espiritual; *absoluto* en este caso es un vocablo que no tiene la misma significación que cuando lo empleamos dentro de un razonamiento lógico-matemático).

♦ Qué es la escultura

La escultura se cumple y se justifica por la presencia de este elemento. **Ejemplo característico:** Una estatua romántica del siglo XI.

Deuteragonista o contrafigura: vale decir, cuando la materia debe “compartir” la responsabilidad expresiva. El espacio adquiere importancia: invade la materia con un propósito de destrucción cada vez más acentuado, procurando subrayar los alcances de su valor. **Ejemplo característico:** una obra del siglo XVII.

Un “**cuasi espectador**”: Cuando el espacio adquiere toda la importancia dentro del campo de la expresividad, la razón de ser de una escultura descansa en el valor plástico que adquiere dicho elemento. La materia responde con una mínima participación —a pesar de ser ella la que va a modelar la forma espacial—, y, al conformarse de acuerdo con las exigencias y la voluntad del artista, va a aparecer como el continente expresivo de la forma creada. **Ejemplo característico:** una escultura de espacio del siglo XX.

Siguiendo el curso de la historia, el espacio aparece como:

“**Cuasi espectador**”: Es el momento de apogeo de la materia; entonces la participación del otro elemento es mínima —a veces no participa siquiera; recibe la escultura y la contiene—; se presta en todos los casos a contener esa materia que se expresa a través de una forma específica. **Ejemplo característico:** una estatua románica.

Deuteragonista o contrafigura. Se produce esta situación cuando el elemento espacio participa activamente en el problema de la expresión. Para ello invade a la materia, que se somete a su voluntad y exigencias. Se destaca de manera notoria el movimiento, y su compañero el “tiempo” hace evidente su presencia. **Ejemplo característico:** una obra del barroco.

Protagonista: el espacio logra transformarse en el elemento problematizado; la materia lo sirve en todo aquello que sea expresión. Es el contenido en sí mismo, de una forma plástica. La escultura se cumple y se justifica por su presencia preponderante. **Ejemplo característico:** una escultura de espacio de la época actual.

Si colocamos frente a frente estas dos trilogías, vamos a comprobar que su estrecha relación conduce a un perfecto equilibrio formal y expresivo. Está claro que la expresión artística ha seguido un camino que va de la materia al espacio; se puede inferir en consecuencia que el hombre ha partido —y se ha mantenido durante mucho tiempo—, apoyado por un ente concreto como es la materia, pero teniendo en cuenta siempre un ente abstracto como es el espacio, sin el cual la primera no podría manifestarse.

Llegará el momento en el cual este ente abstracto va a ser su preocupación y su conquista más importante; entonces lo modelará para otorgarle toda la responsabilidad de la expresión. Sin embargo, en las épocas más remotas, el espacio no fue tenido en

♦ Qué es la escultura

cuenta. Los egipcios “no lo veían”, y por lo tanto no podían proponerlo como problema; de lo que estaban seguros era de que disponían de un lugar para depositar esas inmensas moles que tomaban la forma de una estatua. En el principio fue la materia...

La escultura en cada paso de la trayectoria humana

Y AHORA SÍ HA LLEGADO EL MOMENTO de penetrar en la historia para saber qué es la escultura en cada paso cultural de la trayectoria humana. Dejemos la palabra a la materia y el espacio, que se encargarán de darnos respuestas claras y precisas.

Prehistoria

Cuando el hombre miró por primera vez el mundo todo era naturaleza; también él era una naturaleza que se desarrollaba al compás del tiempo biológico que marcaba el devenir de los elementos con vida. El momento de mayor trascendencia en la evolu-

ción del ser humano puede ser aquel que marca el despertar de la conciencia, instrumento que le va a servir para darse cuenta de que *es distinto* del resto de la creación; ese instante en el cual comienza a separar de sí aquello que está fuera de él, transformándose en consecuencia en espectador del universo. Y más tarde la trascendencia alcanzará su punto culminante cuando la conciencia adquiera la facultad de *mirarse* en ese estado de desdoblamiento que le confiere el privilegio de ser actor y espectador de los actos de su vida. En medio de esa larga experiencia asomará la *voluntad creadora*, provocada al principio por inminentes *necesidades vitales* —las del simple vivir—, y con el andar del tiempo, respondiendo a la supuestas exigencias de la fuerzas misteriosas que rigen y conforman su existencia.

El arte nace en el período auriñaciense, cuando asoma la Edad del Reno; nace *entre los dedos*, que han dejado de ser peludos como en el hombre del Cromañón (al decir de Levi-Gourhan). En los orígenes lo utilitario es el *leit-motiv* del objeto creado. Crear tiene en esas circunstancias un significado muy especial; la necesidad de un *uso inmediato* provoca la creación de un objeto que lleva una forma. Es una imposición de la vida; cuando desaparezca ese *telos* inmediato de carácter utilitario, nacerá la escultura.

Pero existe otro sistema de formas que debe inventar el hombre de esta época; es el que corresponde a las esculturas que tienen una relación directa

♦ Qué es la escultura

con los elementos que intervienen en su vida, de una u otra manera. Luc Benoist considera dos formas expresivas características del Paleolítico Superior, el período más antiguo que registra la historia:

a) Los animales modelados en altorrelieves, que aparecen en la civilización de los cazadores.

b) Las estatuillas femeninas, tal vez ídolos de la fecundidad, esas famosas Venus de Willendorf, Lussel, Lespurgue, Sereuil, etc.

Encontrar en ambos casos una relación entre la materia y el espacio resulta una tarea inútil. El hombre del paleolítico *vivía* en el espacio, pero lejos estaba de ver y menos aún de pensar en él, en el momento de modelar las imágenes. Su actitud de enfrentamiento con la materia es más que suficiente; con ella quedan satisfechas todas sus **preocupaciones**. La forma que surge de la materia que él transforma encierra en sí misma una significación (de carácter mágico, por ejemplo) que expresa la intencionalidad *interesada* que dio origen al acto creador. Las anticipaciones del ritual de la caza, las exageraciones que aparecen en las Venus —símbolo de un permanente deseo de *vuelta a la fecundidad*— señalan una referencia directa de la escultura, con los distintos momentos trascendentales de esa vida que despertaba al mundo. En medio de ese caos lleno de sorpresa no hay *lugar* para el espacio; si aparece en la serie de animales modelados, por ejemplo, es porque también en la naturaleza queda *un sitio* entre la piedra y el árbol que está un poco más lejos. Ade-

más, solamente así puede el hombre distinguir las cosas, porque existe una respiración espacial que las separa.

Un problema de disposición natural de ninguna manera implica una problemática espacial. Falta todavía mucho tiempo para que nazca una noción de espacio; para ello, el hombre tiene que ver, pero además tiene que saber ver. El hombre de la prehistoria pudo llegar tal vez a ver y sentir el espacio —conquista que podemos inferir, nunca afirmar rotundamente—, experiencia que habrá aprovechado para explicar la realidad inmediata de muchas de las cosas que lo rodeaban. Por ahora modela formas que permanecen en el ámbito que él mismo habita. No sabe si las ha incorporado a un espacio; lo que le interesa es la fuerza que puede emerger de dicha forma, porque confía en ella para sobrevivir y para sobrellevar una existencia tan llena de sorpresa alarmantes.

Nacen en este período los dos tipos de escultura que se harán característicos en toda la historia: el relieve y la estatua. A partir de ahora, el hombre puede seguir transformando la materia; mucho más adelante llegará el momento de modelar la pasta inasible del espacio.

Con el auriñacense ya podemos decir que aparecen “cosas” que son esculturas. Es éste el primer eslabón de una cadena ininterrumpida de obras que representan al hombre en lo que era y sentía en un tiempo histórico. Al llegar al valle del Nilo, vamos a

♦ Qué es la escultura

dar comienzo al análisis de las estructuras específicas que caracterizan las épocas que nos interesan. Dichas obras definen el carácter distintivo y sobresaliente de la forma expresiva que corresponde a la voluntad creadora del ser humano.

Egipto

El monumento más importante de este pueblo es la pirámide; es útil de la superficie para adentro. El espacio cargado de valor está oculto y aislado; esto podría indicar ya una posición del hombre frente al problema espacial. En la cultura egipcia es fácil comprobar una falta de ubicación del *yo* en el espacio en el cual se cumple la existencia del hombre.

Egipto es un ejemplo típico de cultura de oasis. En las extensiones inmensas del desierto, el espacio no adquiere forma; sin esa forma es imposible hacerse una *idea de espacio*, y por lo tanto no puede ser concebido como una realidad. Esta era la situación del hombre del Nilo, que tenía delante de sí una extensión sin límite, un horizonte y un bóveda celeste.

Como no puede vivir una experiencia de esa naturaleza, el hombre se mueve, actúa, en un mundo que está ubicado en la esfera espiritual anterior a la que admite y hace suya, una concepción espacial. Pero al mismo tiempo es congénito en él un horror de perderse, de desaparecer en esa inmensidad inaprehensible. Por eso va a ubicar al muerto —que

♦ Qué es la escultura

deja esta vida, pero que no *muere*— en la interioridad de una pirámide. Ahí dispone de un lugar seguro para rendir culto a la eternidad.

La eternidad escapa al tiempo y al espacio: *es* siempre. El ser humano (para el egipcio) *es* siempre acá y para siempre.

La **estatua** se hace teniendo en cuenta estrictamente estos dos principios indiscutibles; entonces aparece como una “figura prometida a la eternidad”, según la concibe A. Malraux. La estatua es una mediadora de la eternidad, es el *doble*, el retrato del muerto, y lleva adherida el alma de aquel que ha pasado a *otra vida*. El creador de ese doble es el escultor, *el que mantiene esa vida* (esto quería decir para ellos esa palabra); en consecuencia no existe el devenir porque ello significaría cambio. La forma de la estatua es la materialización de una idea que *se fija*, razón por la cual la significación está y se cumple en el trozo de granito. Colocada en un lugar, la escultura participa de un tiempo sin medida.

La materia que trabaja el escultor se transforma en el cuerpo de lo eterno; toma la apariencia de estructura pseudogeométrica porque *sirve* a una concepción cósmica. Cuando se incorpora al espacio queda contenida (por lo tanto *no se pierde*) en él, eso es todo. No se vislumbra ninguna posibilidad de diálogo entre la *imagen significativa* y el elemento que le ha ofrecido un *lugar* para que cumpla su existencia.

La divinidad tomó también la forma de una estatua, con apariencia de animal o de ser humano. La

♦ Qué es la escultura

concepción realista es la que domina la producción artística, actitud que no es nada casual; el realismo estaba impuesto por la práctica de una obligación ritual. No debe extrañar esta exigencia en un pueblo cuyo soberano estaba investido de poder teocrático.

En ese sistema realista el espacio no tiene posibilidad de actuación; la materia es la protagonista absoluta. Lo que preocupa e interesa es conseguir de la piedra un testimonio del sentido de lo que es eterno, de lo que no cambia, sea en la figura de la divinidad o en la del muerto, personaje que debe ser excepcional para merecer el *doblo*.

No necesitamos insistir mucho acerca de la influencia que ejerce el espacio sobre la materia. Digamos solamente que, en términos generales, con su participación la forma se dinamiza; si la dinamiza, le otorga un movimiento. Movimiento significa cambio, tiempo con devenir. Nada de esto concuerda con la aspiración a la eternidad. Quiere decir que esta cultura de oasis desconoció el espacio como elemento problematizador, por influencia de dos factores preponderantes: esa *extensión sin forma* en la cual vivía el egipcio y la *concepción cosmológica* que lo llevaba a tener un rechazo instintivo por todo lo que significara una intuición o noción del espacio como ente que alude a lo dinámico, a lo que es en última instancia tiempo. La escultura resulta una forma que se incorpora en el espacio —esto lo decimos hoy nosotros—, que la recibe para sostenerla, hacerla real y evidente.

Grecia

Egipto arrojó sus semillas más allá de las márgenes del Nilo. Grecia fue una heredera que dispuso muy pronto de la riqueza para poder crear nuevas formas. Cuando aparecen las *xoanas*, estamos todavía con el recuerdo fresco de las formas egipcias, pero en el momento que irrumpen en escena los *kouros* se produce la ruptura. Surge el movimiento y, por lo tanto, se pone de manifiesto el cambio, se valoriza la contingencia terrenal sujeta a mutaciones. Este *paso inicial* es el exponente de un nuevo sistema cosmológico. Al cambiar las estructuras del pensamiento resulta lógico que sean otras obras las que lo signifiquen.

Para el pensamiento griego, el universo obedece a una ley susceptible de explicación, y ella se refiere en especial al orden de las cosas. Orden va a significar ubicación, distribución —o composición—, interrelación; como todo se puede llegar a concebir y conocer, no se admite la noción de infinito.

La razón construye un cosmos hecho de materia, y también de espacio. Este elemento resulta complementario de la materia visible y táctil, y está limitado por ella. Si el espacio pertenece al cosmos, no puede ser infinito; si tiene finitud, tiene una forma. El artista puede dar una forma al espacio, porque está dotado de una capacidad creadora de espacio.

♦ Qué es la escultura

La escultura griega es una “cosa”, un cuerpo inventado. “Todo cuerpo ocupa un lugar y no puede existir si no tiene su lugar”, decía un pensador griego. Vale decir que está presente en el pensamiento ordenador el sitio, la *parte de espacio* que ocupa la escultura.

Pero la relación que se puede establecer entre la obra y el espacio donde ella tiene su lugar está condicionada a la presencia de la materia que *se ordena* de acuerdo con un sistema de relaciones y proporciones. El acuerdo feliz de las proporciones conquista la belleza; el equilibrio y la armonía son los pilares sobre los cuales descansa la expresión de lo “bello”.

Por su parte, ese equilibrio y esa armonía solicitan la participación del espacio; objetividad y subjetividad (materia y espacio) se comprometen a conseguir el equilibrio perfecto.

En última instancia la escultura griega, testimonio de un sentimiento antropocéntrico por excelencia —donde la perfección humana es el canon primero con el cual se mide la razón de ser del cosmos—, manifiesta el “sentimiento vital” del artista por medio de un juego abstracto que reclama relaciones, proporciones, equilibrio, armonía, *belleza*. El artista griego consigue filtrar por el tamiz de la lógica la energía vital que alimenta a la intuición, para crear con ella una forma significativa clara, precisa, armoniosa. Y si embargo, dentro de esa unidad aparentemente inalterable, hay cabida para la relatividad, matiz cuya vida depende de la participación activa de cada uno de los elementos constitutivos de la es-

tructura plástica. Si pensamos que la música —que es ritmo y armonía— ocupa en esta cultura un puesto destacado, comprenderemos la constante armónica que acusan las estatuas más representativas de la época.

La escultura griega perfecciona el desnudo, porque él puede ofrecer la versión más pura del juego plástico de las relaciones y proporciones. La perfección física del ser humano es el aspecto exterior de un sentimiento de perfección integral a la cual aspira la cultura de ese pueblo. La armonía es ley fundamental: en el hombre resulta una verdad cuando el cuerpo y el espíritu se amalgaman para lanzarse a la conquista de la perfección; en la escultura se pone en evidencia cuando se consigue el ajuste perfecto entre la materia y el espacio (entendido siempre según los principios establecidos). El cumplimiento de esa ley, en arte, significa confesar adhesión incondicional a una actitud eminentemente clásica frente al problema de la creación. Esta solución de apariencia inmutable se hace carne en el espíritu del arte occidental, y permanece en él durante quince siglos. Después, la crisis prolongada y violenta de un desequilibrio total; y a continuación, la vuelta a las relaciones, al equilibrio, a la armonía.

Toda armonía invita a la tranquilidad, al reposo, propios de las situaciones definitivas; pero en ella subyace siempre el germen de un desacuerdo, de una convulsión interior, prometida para el futuro. La escultura griega fija una situación estable, pero

♦ Qué es la escultura

las generaciones que vivieron después del gran período *clásico* sintieron ya el ruido provocado por la ruptura de la armonía alcanzada. De todos modos, la ciencia de la razón resultaba la rectora insustituible. Las esculturas y relieves de los artistas griegos aparecen siempre como la imagen de una divina proporción —*avant la lettre*—, donde la materia y el espacio entregan todas sus fuerzas expresivas para modelar la forma que obedece a la medida y al orden, al módulo y al canon.

Roma

En un pueblo que practica la devoción a la tierra y desarrolla las fuerzas de un sentimiento que va en procura de un beneficio inmediato, el sentido positivista de la vida rige los destinos humanos, la ciencia figura como base o referencia necesaria para poder llevar a cabo cualquier empresa importante y lo práctico aparece como rótulo de toda actividad. La escultura, en consecuencia, reviste caracteres particulares; todo se hace con una finalidad determinada, cada obra debe cumplir una misión. El arte es primordialmente una institución social, con fines prácticos. Así se comprende la glorificación de los generales, materializada en el arco del triunfo; así se explica la proliferación del retrato, que sirve para “perpetuar” al ser humano (el valor por excelencia para los romanos), considerado como parte integran-

♦ Qué es la escultura

te de una sociedad a la cual se debe. De su actuación en ella nace el busto, el relieve, forma expresiva que no lo muestra en su dimensión universal, sino en su calidad de ser mortal, cuyo poder e influencia merecen ser eternizados en el trozo de piedra, de mármol o de bronce. Y como homenaje póstumo a su cuerpo, se le brinda el espacio *encerrado* de un sarcófago.

Un pueblo que vive y marcha hacia el futuro, observando el horizonte de la grandeza y el imperio, tenía que producir el arco de triunfo, el retrato, la estatua ecuestre, la columna historiada, los sarcófagos, los cenotafios. Eso era la escultura para los romanos en el momento que aspiraban a ser dueños del mundo. El arco de triunfo tiene por finalidad crear un espacio por donde va a pasar el personaje que se glorifica; pero dicho espacio está tomado, en este caso, con la significación de un lugar, un sitio *destinado a...*

El retrato y la estatua ecuestre, otras dos formas de la gloria, no insinúa siquiera la intención de establecer el menor conflicto entre la materia y el espacio. Para hacer el busto o la figura del hombre a caballo, el escultor debe observar muy bien a su modelo, porque de lo contrario la materia que obedece a sus manos se hace cómplice de una falsa realidad que nada tiene que ver con la imagen del personaje elegido. El espacio hace de marco a la figura esculpida acomodándose a los caprichos de la forma. En las *historias de mármol* de las columnas o en los relieves, el espacio actúa como una respiración rítmica

♦ Qué es la escultura

entre figura y figura. Si llega a tener una significación plástica es porque las imágenes esculpidas son formas auténticamente plásticas; la plasticidad espacial es entonces una *resultante*, porque en estos relieves no se trata de problematizar el espacio, sino de “llenar un espacio” con esas figuras de la narración que necesitan un lugar para poder existir.

En los relieves de los sarcófagos se repite la solución anterior. Pero ahora existe también un espacio real con un volumen variable; es el que queda encerrado en la caja de mármol. Espacio inexpresivo que va a contener un cadáver.

La escultura romana manifiesta un evidente predominio de la materia; con ella se consigue mantener en permanencia los valores temporales. Y para apoyar esta ambición desmesurada que reclama un tiempo histórico está el espacio.

Medioevo

Los diez siglos abarcados por el medioevo permiten la manifestación de dos formas de arte, que corresponden a dos sistemas expresivos perfectamente definidos: el románico y el gótico. Es el período que glorifica la divinidad cristiana en grado superlativo. El cristianismo necesitó de la representación, del lenguaje iconográfico, porque con él facilitó el acercamiento y la comprensión de su contenido y de su

alcance. Éste es el momento de recordar las palabras de Francastel, cuando dice que “el arte no es un encantamiento que se brinda a sí mismo el artista; es función humana, *lenguaje, institución*”. La escultura medieval luchó por hacer de esa institución, de ese lenguaje —que apuntaba a valores universales y abstractos—, una palabra fácil, directa, comprensible. Veamos cuáles son los móviles que engendran un lenguaje especial en cada uno de los sistemas mencionados.

El románico

Cuando se afirma el poder espiritual de la doctrina de Cristo, el cuerpo y el alma, la materia y el espíritu, lo concreto y lo abstracto constituyen los contenidos de una vida problematizada que especula con un mundo cercano en el cual se vive y con otro intuido que se anhela. El todo se constituye en una unidad finita, inmutable, definitiva.

El universo se presenta como una totalidad estática, sin cambio; la representación terrenal de ese universo es la catedral, símbolo cosmológico por excelencia. Y así como existe una muralla que limita la extensión del universo, existe la forma amurallada de la catedral. Todas las fuerzas del cosmos *convergen* en este edificio, símbolo terrenal del gran edificio de la creación.

El engranaje general está concebido en función de una permanencia y una eternidad; carácter noto-

rio de esta visión ordenadora y precisa es el *estatismo*. Nada cambia, porque todo ya es así por ser eterno; el universo es la realidad concebida en esa forma, y por lo tanto no admite mutaciones.

El desprecio por la carne agudiza el amor por lo espiritual. La escultura se convierte en una sierva de la Teología, porque el arte está al servicio de la fe; no debe extrañar entonces que aparezca en el muro, en la *muralla* de la catedral, formando parte de esa versión terrena del sistema cósmico. Este tipo de escultura denominada monumental está sometido a las leyes que le imponen un marco —el que forma la arquitectura—, y una estilística específica (cumpliendo con ciertos requisitos inevitables).

Detengámonos un poco en los relieves de este período. Decíamos que las formas plásticas estaban ordenadas dentro de un marco impuesto por la misma arquitectura. Existe un espacio, plano, dentro del cual hay que ubicar el *texto de piedra* que se ha elegido. Desde el punto de vista de la relación materia-espacio, en nada se diferencia un tímpano románico —o gótico—, de un frontón del Partenón, o del Ara Pacis de Roma (en consecuencia, estudiando un tipo de relieve quedan estudiados los demás). Se vuelve a presentar ahora el *espacio límite* del que habla Focillon, que se caracteriza porque tiene una dimensión y una forma estipuladas de antemano (el autor toma como ejemplo justamente la arquitectura románica). Dentro del marco surge el dibujo lineal de los perfiles de las imágenes, y esos mismos perfiles van dando forma el espacio que queda libre. El ar-

tista del románico demuestra siempre una especie de infantil *horror vacui*; ello hace posible la proliferación de las figuras en la escultura monumental, pero al mismo favorece el empobrecimiento de las relaciones espaciales. Una solución de esta naturaleza no significa olvido o subestimación del espacio; el escultor medieval sabía —digamos mejor, intuía— que la existencia de la escultura “está condicionada por su relación con el espacio circundante, tal como la vida humana depende del aire que se respira”. Porque el espacio, en la época de las grandes catedrales, es un atributo de Dios, o, como reza el Zohar, *Dios es espacio en sí mismo*. Pero dentro de un sistema jerárquico de valores como lo fue el medieval, cada cosa ocupa el lugar que le corresponde; por eso, en el momento de distribuir las figuras que aluden a ese mundo que promete la salvación y la vida eterna, son ellas las que asumen el papel protagónico.

A pesar de todo, el espacio es el origen de la obra escultórica, porque todo se inicia a partir de una superficie vacía; lo que ocurre es que más tarde se transforma en un *medio*, porque gracias a su poder de adaptación se pueden incorporar y distribuir las imágenes dentro de los límites de sus dominios. Si el espacio plástico depende de los perfiles de las formas esculpidas, el espacio como elemento originario *impone* un nuevo sistema de composición; el imaginero de los pórticos, portales, capiteles, debe encontrar nuevas soluciones cuando emprende la tarea de componer —de *poner junto*, según el significado de la palabra—, y para lograrlo puede hacer uso de la

libertad más absoluta. Así se explican las deformaciones que manifiestan la mayoría de las figuras, y las relaciones plásticas tan extrañas que se establecen entre ellas.

La transcripción en piedra de una *página sagrada* —no olvidemos que la catedral fue llamada “La Biblia de los pobres”— recuerda en algunos aspectos el texto original al cual se refiere: aquí también las palabras se pueden *leer*, gracias a los espacios que las separan.

Con respecto a la escultura de bulto, aquello que se destaca en primera instancia es la distribución simétrica de los volúmenes y los espacios, con lo cual se pone en evidencia de manera notoria el equilibrio que sostiene a la obra. Este equilibrio conseguido por el encuentro entre volúmenes que tienen el mismo *peso plástico* y la misma estructura otorga a la forma un estatismo definitivo. La estatua está ubicada en medio de un espacio *que la rodea*, sostenida por un conjunto de fuerzas concéntricas perfectamente organizadas, sistema similar al que domina la fisonomía de la catedral; carece de fuerza expansiva, por que las tensiones se resuelven dentro de la misma estructura plástica. El espacio, al revelar los ritmos de las formas y valorizar la textura de las superficies, adquiere un tipo especial de expresividad.

Los siglos del románico se preocupan por estructurar la idea de un espacio que va a unir el mundo del más acá con el del más allá. Gracias a él se puede ir al encuentro con una realidad que el hombre

♦ Qué es la escultura

desconoce por experiencia directa, pero a la que aspira a llegar. Ese mundo sobrenatural, poblado de imágenes, necesita de una *materia* que lo transforme en una verdad concreta, y necesita también de un *espacio* que se preste para ser apoyo y sostén de esa verdad.

El gótico

El hombre del gótico disfruta de un derecho a la vida; vive y piensa: he ahí otra de las grandes conquistas de la época que asiste a una transformación de la estructura social. El hombre puede llegar a amar a Dios por vía del conocimiento, así como en el período románico podía conocer a Dios por vía del amor. Dos formas distintas de estar *con* la divinidad.

El conocimiento lleva implícita una confianza en el ser humano; aprovechando de esta autoridad intelectual reconocida, el hombre medieval se atreve a humanizar la figura de Cristo (segunda Persona de la Trinidad que no pierde su carácter divino), a quien acompaña siempre la figura de la Virgen. Estamos en la época del apogeo del culto mariano, y por eso los temas preferidos son la crucifixión y el descendimiento. Humanización de Cristo, exaltación de la Divina Madre viviendo el Drama *de* y *con* su Hijo, se resuelven plásticamente en una representación realista. La emoción y la sentimentalidad aparecen como notas características de ese realismo religioso (si cabe esta aparente contradicción). Emo-

ción y sentimentalidad aluden en este caso al dolor, pero llegan a ser intérpretes también de un estado de alegría peculiar: la que puede sentir una Madre Elegida que tiene en sus brazos al Salvador del mundo.

La escultura se acerca al hombre, pero no se aleja de Dios. La vida respira en cada una de las formas creadas; es la vida de la piedra que da vida a la figura de la Virgen, del Santo, del Profeta, formas que alcanzan a veces un grado de perfección en la naturalidad de sus gestos y actitudes.

El espacio —cuando se trata del relieve— adquiere una movilidad que dista mucho de ser la del románico, y la materia estructura escenas que se desarrollan siguiendo un ritmo más acelerado que las del período anterior. Cuando la escultura es una estatua, la ruptura de esa rígida verticalidad que caracterizaba a una Virgen catalana, por ejemplo, pone de manifiesto la presencia de un espacio más maleable, más comprometido en el diálogo con la materia.

El arte gótico tiene una tendencia a la indefinición (el espacio arquitectónico se encarga de demostrarlo) y si en el tímpano de la fachada de la catedral se da a través de una composición de apariencia menos nítida y concisa que aquella que se advierte en un tímpano románico, en la estatua puede aparecer en esa curva que dibuja el cuerpo de la Virgen, cuya posición hace peligrar la fuerza de la ley de gravedad, o en la sonrisa de una imagen que trasunta un estado emocional indefinido.

♦ Qué es la escultura

Curva y sonrisa, sensualidad y sugerencia, se dirigen y se entregan al contemplador (con la ayuda de fuerzas expansivas) para conseguir un acercamiento, una comunicación más inmediata. La realidad sobrenatural que desea expresar el artista vive en un mundo de abstracciones; a ese mundo de la eternidad debe acercarse el mortal para *participar* de él y no solamente para *conocerlo* (pensemos en las imágenes del románico, y en el actitud del hombre frente a ellas). Al quedar *comprometido*, el ser humano adquiere una responsabilidad; la experiencia es individual y la *interpretación* resulta inevitable. Cuando el contemplador *solicitado* consiga transformar los contenidos de las interpretaciones —que afloraron la mayoría de las veces de manera inconsciente y espontánea— en un sistema ordenado y preciso, ya habrá traspuesto los umbrales de una nueva época.

Renacimiento

Para el pensamiento de este período, el universo no se somete a reglas trascendentales; el cosmos está regido por leyes immanentes. El hombre (que adquiere otra vez el pleno dominio de sus facultades y de sus derechos) está convencido de ello porque se lo dice su razón. Esta facultad extraordinaria le permite construir un mundo en cuyo centro se destaca su propia figura. Por eso existe un *re-nacer*, un volver a observar y considerar la naturaleza del hombre, una

♦ Qué es la escultura

confirmación y reconocimiento de las fuerzas del intelecto, que necesita el complemento de una emoción *medida*.

El humanismo configura un tipo de personalidad individual; el hombre puede abarcar la naturaleza de todas las cosas, y una vez dueño de ellas es capaz de arquitecturar la realidad invariable de una *cosmología humanizada*. En el mundo de su invención hay *cosas* y hay espacio. Las cosas están cerca de él, son de materia tangible, pero el espacio debe concebirlo, construirlo de acuerdo con las leyes que estipula el intelecto.

En el Renacimiento el espacio es para el arte un elemento primordial, representa la “base de toda existencia”, como decía Patrizzi. Durante el siglo XV, la experiencia de espacio se da en la forma de un conocimiento. Es un conocimiento nuevo, por eso no se lo re-presenta; no se puede *volver a presentar* lo que es versión inédita de una realidad abstracta modelada por la mente del hombre. En el momento de transponer este espacio *ficticio* (si llamamos real al que nos muestra la naturaleza), la perspectiva matemática es el instrumento preciso que permite conformar esta irrealidad, cuyos alcances abarcan los límites *abarcables* de un espacio terrenal más fácilmente que aquellos *inconcebibles* del espacio cósmico.

Observado dentro del campo de la escultura, el espacio aparece envolviendo a la estatua, por ejemplo, pero al mismo tiempo actuando en ese juego de proporciones armónicas que maneja el creador para lograr la belleza de las formas. Proporción, armonía,

♦ Qué es la escultura

belleza —trilogía que conoció el arte de los griegos— representan la *intención hecha obra* del arte del Renacimiento. El artista de esta época *se convierte en sabio* porque maneja la fuerza rectora del pensamiento; lo demuestra consiguiendo que la forma termine por imponerse a la materia.

Materia y espacio se someten al sistema que crea la razón. La primera consigue transformarse en la imagen de una *idea materializada*, sólida, definida, y en razón de ello mantiene la apariencia vital de su densidad y su peso; el espacio se deja modelar de acuerdo con los cánones estipulados. La resultante es una obra que denuncia la seguridad de un pensamiento esclarecido, capaz de concretar un *sentimiento vital*, con ayuda de la razón que se apoya en una realidad que quiere ser inmutable.

El escultor renacentista se siente capaz de recrear el mundo (que es cosas y espacio) valiéndose del derecho que le otorga su ser de *hombre universal*. Para dar cumplimiento a semejante ambición se hace aliado de la materia y el espacio, a los que otorga idéntica jerarquía. Hombre y obra van a ser los exponentes de la actitud clásica que reclama un equilibrio perfecto y aspira a la permanencia de una armonía.

Barroco

Estamos en el momento del triunfo absoluto del espacio; Gassendi lanza su aventurada afirmación:

“antes de que Dios creara el mundo, moraban los inmensos espacios”. Es la época que considera al espacio como un elemento necesario, incorpóreo y de dimensiones infinitas. Para poder dar idea de esa infinitud hay que *atraparla* en su totalidad; en el instante de la trasposición de la idea a la obra concreta, se recurrirá a la fantasía y la metáfora, la contrarreforma exige una iconografía convincente, que haga referencia a lo sensorial, a lo que es materia, anatomía, “un alfabeto plástico, nuevo, fastuoso, mundano y persuasivo” que actúe en beneficio de la reconquista de una fe debilitada.

El barroco juega así con un complejo lenguaje expresivo: recurre a lo heroico para caracterizar a las figuras capitales de la Iglesia, tratando de fijar para siempre aquellos sentimiento perdidos o debilitados, al mismo tiempo se declara un admirador (y un *practicante*) de lo *fortuito*, de todo lo que admite cambio. Se fija como ideal lo sublime, que está más allá de la esfera de la experiencia sensible, pero para conseguirlo tiene que ser a veces un artífice de lo material, de lo que es conocimiento demostrable. Aspira a crear un lenguaje cuya estructura pueda ser captada y aprehendida por el alma popular, pero paralelamente está exigiendo del contemplador una predisposición especial de la que sólo puede hacer gala un *iniciado*.

Apliquemos estas características generales a la forma escultórica. Nos encontraremos con obras que acusan un marcado realismo, actitud que correspon-

de al deseo de establecer una relación accesible e inmediata con la divinidad y lo sublime; una forma de esa realidad la ofrece el drama sacro ubicado en un tiempo que alude a la permanencia de un sentimiento patético. Misterio e infinito comulgan en la solución de todo el clima teñido por lo santo, y, cuando se trata de expresar el indefinido estado místico, lo erótico lucha por alimentar la forma.

La infinitud es siempre espacio porque la *cosa material*, observada o imaginada, tiene siempre una forma, una finitud; el espacio, en cambio, *se pierde* —como se pierde el pensamiento cuando trata de magnificar su forma— y se hace amorfo. Los recursos ilusionistas y la alegoría, empleados, para visualizar la ilusión de estos *imposibles*, están en su apogeo, y la libertad en *el hacer* y en *el decir* es el común denominador de las infinitas soluciones plásticas.

La escultura resulta entonces una forma volante, inquieta, sensual, ligera, fortuita. La materia sigue siendo importante, pero ahora manifiesta los caracteres de lo inestable. Hierde el espacio y adquiere una movilidad *sin reposo* que hace se pierda la *fijación* de su presencia. La pérdida de ciertas posibilidades expresivas actúa, en algunos casos, en provecho de otras; el espacio, que ha invadido y penetrado la materia, se convierte en el elemento importante de la expresión. Impone ritmos y cadencias nuevas, exige soluciones inéditas para llegar a estructurar la armonía de un aparente *desequilibrio perfecto*. Y mientras trata de poner en relieve su presencia, permite que aflore espontáneamente la subjetividad,

♦ Qué es la escultura
fuerza que luchará por convertirse en la figura protagonista de la acción.

Del neoclasicismo al impresionismo

El pensamiento de los siglos XVIII y XIX establece una nítida distinción entre materia y espacio. Mientras Newton sostiene la teoría de un universo formado por una materia sólida, compacta, inactiva, Kant piensa en la existencia y realidad de un espacio absoluto, independiente de la existencia de la materia. Estamos en un momento de la historia en el cual se produce un divorcio entre la naturaleza y el espíritu, divorcio que provoca la permanencia de una actitud especulativa y crítica.

La actividad creadora no es justamente la manifestación que más se presta a ese tipo de especulaciones. El hombre dirige su mirada hacia otros horizontes, pero a pesar de todo no puede negar que es un ser que *siente*, y además tiene *necesidad de expresar lo que siente*. Entonces se entrega al arte, que cumple en este largo periodo el ciclo completo de las tres actitudes estudiadas (subjetiva, objetiva, clásica).

La vuelta a lo *natural*, al principio de las cosas, organiza un sistema de formas naturalistas. Materia y espacio recobran la serenidad —tan perturbada en experiencias anteriores—, tanto en su aspecto

formal como en su significación emocional. Este momento del naturalismo (actitud que esta siempre a un paso del realismo) establece un sistema de relaciones entre la materia y el espacio cuyas soluciones recuerdan los retratos de mármol del siglo I o las figuras de piedra del siglo XIII. El interés por la *representación* no deja demasiado tiempo para provocar problemas entre los responsables de la forma plástica.

El clasicismo resurge cuando los artistas se aferran a los cánones de un pasado ya lejano. Las soluciones plásticas están casi previstas de antemano, porque el modelo de la antigüedad es extremadamente aleccionador. Desde este punto de vista no se innova, con lo cual no se quiere decir que durante este periodo no se hayan hecho obras importantes. En el siglo XIX, el modelo terminará por sugerir una fórmula que se convierte en receta, y entonces las formas carecerán de esa vibración particular que otorga vitalidad a las obras auténticas. Con ese sistema se crea la academia, maquinaria que amenaza con la destrucción de la verdad del arte.

Pero cada vez que se anuncia o se produce un agotamiento de las formas se oye el grito de protesta del creador, que irrumpe para demostrar que aún no se ha extinguido la voz interior que lo obliga a proclamar el prestigio de su personalidad. Entonces, apoyado por su propia convicción, entona el himno del romanticismo, hijo primogénito y heredero del barroco. El siglo XIX hace suya esta tendencia (en

intención ya había aparecido), que pretende modelar un nuevo mundo con el aliento de su convulsionado énfasis. La materia y el espacio se compenetran y se confunden para poder expresar al demiurgo que los está transformando. La solidez, la precisión y el equilibrio no revelan su presencia porque el espacio se ha constituido en un elemento revolucionario agente (que actúa sobre la materia) destinado a expresar un agudo estado emocional. El resultado es la apariencia de lo inestable, de lo indefinido.

Como experiencia —tomada en todos sus aspectos—, la actitud romántica es extraordinaria, porque toda esa aparente indefinición inevitable —propia por otra parte de los estados emotivos que no quieren analizar—, aparece como una realidad gracias a que la materia y el espacio se propusieron ser *aliados* en la expresión de un *sentimiento* que se entrega, casi, en su estado original; y para lograr ese cometido estructuraron una forma sólida, precisa, equilibrada. Lo que interesa al romanticismo es el mundo interior del hombre —mundo de naturaleza abstracta—, que se manifiesta con la materia que le brinda el universo —realidad concreta—; y esa parte del universo que no es concreta precisamente (la realidad abstracta del espacio) es la que sirve al artista romántico para hacer resaltar el alcance de su emoción.

El compás de espera de estos dos siglos marca el ritmo de un acontecer artístico, cuyas experiencias culminan en el caos maravilloso de nuestra época.

El siglo XX

Se hace tarea difícil hablar de la época en la cual se está viviendo, sobre todo si ella es tan complicada como la nuestra. En lo que respecta a los problemas estéticos en particular, podemos colocarnos en un plano de auténtica objetividad, y sin embargo muchas veces resulta aventurado emitir un juicio acerca del alcance e importancia de los movimientos plásticos que se van sucediendo ininterrumpida y velozmente a lo largo del siglo. Vamos a contemplar y estudiar la escultura dentro del contexto de esta época que vive momentos trascendentales para el devenir de la historia.

El escenario del mundo ha sufrido una radical transformación; ahora la mente del hombre está ocupada por las distancias siderales, y para verificar la eficacia de las nuevas y complicadas operaciones que lo acercan a los astros más próximos se aventura a recorrer la inmensidad del espacio. La intuición y el cálculo demuestran que éste es *enedimensional*, y que *no hay espacio absoluto porque no existe la perspectiva absoluta*. La ley de la relatividad domina entonces, el pensamiento físico-matemático.

Esta relatividad participa, como es lógico, de la realidad de todas las experiencias; en virtud de ello, *un hecho tiene una infinidad de posibles explicaciones mecánicas*. La experiencia que nos preocupa

ahora es la *experiencia de espacio*, la que procuraremos explicar desde un punto de vista que no es precisamente el que solicita la física.

La relación hombre-espacio se produce a raíz de los intentos del ser humano, por apresarlos y dominarlos (el viaje a la luna es la prueba más contundente). El espíritu romántico del hombre contemporáneo desafía el espacio y se sumerge en él para poder vivir el misterio de lo desconocido. Y mientras piensa en el espacio y se arriesga a permanecer en la infinitud de sus dominios, va modelando una nueva realidad del mundo que es y existe por obra de su sentimiento, inteligencia y voluntad. Nuestro siglo es a no dudar el período más romántico que ha conocido la historia de Occidente.

En el campo del arte, y para nosotros en la escultura, a una inédita manera de ver (de ver esa realidad que es siempre, pero que se presenta con una apariencia particular y diferente en los distintos momentos históricos) corresponde una nueva forma de ser de la imagen. La escultura que representa al siglo XX es, en realidad, la *escultura de espacio* (con esa afirmación no intentamos establecer un juicio axiológico; no hay en ello una valoración de las obras sino una consideración acerca del problema plástico, que solicita siempre soluciones inéditas).

En este tipo de esculturas queda explicitada la necesidad de expresión —que se concreta en una voluntad de forma— del hombre que está viviendo una extraordinaria experiencia espacial.

Dar privilegio al espacio no significa que la materia deba ser descartada; frente a las grandes obras de nuestro siglo tenemos que reconocer que esta última es el elemento plástico elegido preferentemente por los escultores más famosos. De todos modos, y volvemos sobre lo mismo, para los planteamientos estéticos, el espacio aparece como *protagonista* de la acción y la materia actúa en calidad de *cuasi espectador*.

Algunos artistas destacados vislumbraron la verdad de esta situación jerárquica. Umberto Boccioni, por ejemplo, escribía (a pesar de que su hacer artístico no cumple con las exigencias de la *escultura de espacio*): “Hay un punto que une lo infinito plástico exterior con lo infinito plástico interior”. La palabra clave es *infinito*, término que se acopla perfectamente a la noción de espacio. En cambio Moholy Naguy afirma —y confirma con su obra— que “el constructivismo es la actividad del espacio que se cumple por medio de un sistema de fuerzas dinámico-constructivas; en el hacer del hombre, es un colaborador activo”. Y a manera de axioma artístico para nuestro siglo proclama: “en la plástica, las formas son modeladoras de espacio”. Después de este pensamiento, poco queda por agregar.

Pero estos conceptos no deben ser tomados y considerados como exclusivos, sobre todo cuando se habla de un arte como el de la escultura. Las formas escultóricas denuncian siempre una corporeidad volumétrica; la escultura es un arte que necesita de las tres dimensiones para poder existir. El plano no conviene a estas formas; inventar una imagen a par-

♦ Qué es la escultura

tir de un sistema que tenga como elemento generador y constructivo el plano, significa exigir de la materia que se conforme de acuerdo con los dictados de una voluntad racional. La escultura es por naturaleza antiplanística; la forma tiene su origen en un trozo de materia, en un volumen, del cual no puede renegar. Cuando gobierna la razón, la materia pierde prestigio. De todos modos, no queda descartada la posibilidad de lograr la *ilusión* de un plano de espacio, obtenido por el empleo de un sistema de ejes —ahí estará la materia—, ordenados en forma ortogonal. Pero el resultado será siempre una aproximación, una ilusión.

En la forma espacial que se resuelve en un volumen, el escultor puede poner en evidencia una porción de espacio plásticamente expresivo, o bien pueda insinuar, provocar, la búsqueda de una forma espacial con un hilo de alambre, por ejemplo, al que se da una forma con intencionalidad plástica. En el primer caso, los razonamientos por seguir, para hablar de las relaciones entre la materia y el espacio, casi no difieren de aquellos empleados para analizar las esculturas de bulto en general. Ha variado el tipo de materia, pero el problema sigue siendo el mismo (esta forma escultórica puede tomar distintas apariencias: presentadas como una masa uniforme y compacta de espacio que aparece integrado en la escultura de bulto, o como una estructura que se resuelve formalmente en un juego dialéctico de formas de materia y formas de espacio que están dispuestas de acuerdo con una necesidad plástica).

En cambio, cuando es un hilo de alambre el que consigue crear estructuras plásticas, el problema de las *relaciones* dispone de un solo elemento (aparentemente) para llegar a una solución. La materia está tomada en su *mínima expresión* para hacer posible la presencia de un espacio que se manifiesta con su *máxima expresividad*.

La relación se establece ahora entre *espacio de escultura* y *espacio aéreo* (que es el que contiene al otro). Pero como el elemento de *separación* es un hilo, nada más, los dos tipos de espacio —el de la escultura y el aéreo— se compenetran y se confunden, creando una imagen visual que invita al contemplador al ejercicio de la imaginación, a que penetre con su fantasía en ese *laberinto espacial* de estructura indefinida, que insinúa perderse en el infinito. Aquí también el espíritu romántico es el *hilo conductor* de la experiencia expresiva.

Sin embargo, para establecer el equilibrio —aspiración congénita en el hombre—, la escultura de nuestro siglo ha encontrado siempre la posibilidad de afirmarse en las nuevas soluciones que le puede ofrecer la materia.

Desde este punto de vista, la forma significativa de nuestra época *se significa* con la apariencia de una forma *no figurativa*. Es la forma que es *eso* y *nada más que eso*: **forma**. Podemos arriesgarnos a decir que por primera vez el arte cumple con sus postulados estéticos en la integridad de su intención. ¿Por qué? Porque la forma obtenida para con-

♦ Qué es la escultura

cretar el sentimiento vital del artista no se adorna con ninguna vestidura extra-formal. El sentimiento del artista (que lo impulsa a crear), de naturaleza abstracta, encuentra la correspondencia formal abstracta en la forma desnuda; es la forma pura de la idea del sentimiento vital del creador. A la idea, que es siempre abstracta, le corresponde la forma abstracta, que se plasma en un ente concreto como es la materia. Sin esta *concreción*, no habría obra de arte.

La escultura abstracta corresponde al pensamiento de nuestro siglo. Ella es *materia con-formada*. A partir de aquí podríamos recomenzar la historia de la escultura. Hemos vuelto a la materia; una y otra vez tendríamos que volver a ella, inclusive para poder hablar pura y exclusivamente del espacio. Sin la materia no se concibe ese maravilloso hacer de la creación que representa un nacimiento, una vida que comienza.

Madrid, 1966

Bibliografía sumaria

- Alain: *Entretiens chez le sculpteur*.
- Bosanquet, Bernard: *Historia de la estética*.
- Boutmy, Émile: *El Partenón*.
- Bréhier, Émile: *Historia de la filosofía*.
- Bühler, Johannes: *Vida y cultura en la Edad Media*.
- Conrad-Martius, Hedwig: *El tiempo*.
- Faure, Élie: *Historia del arte*.
- Francastel, Pierre: *Peinture et société*.
- Francastel, Pierre (ed.): *Les sculpteurs célèbres*.
- Gombrich, E. H.: *Historia del arte*
- Heidegger, Martin: *El origen de la obra de arte*.
- Huyghe, René: *Les puissances de l'image*.
- Jammer, Max: *Storia del concetto di spazio*.
- Malraux, André: *Le musée imaginaire*.
- Moholy Nagy, Laszlo: *La nueva visión*.
- Ortega y Gasset, José: *En torno a Galileo*.
- Pijoan, José: *Historia del mundo*.
- Reichenbach, Hans: *De Copérnico a Einstein*.
- Souhiau, Etienne: *Les structures maitresses de l'oeuvre d'art*
- Weber, Alfred: *Historia de la Cultura*.
- Weinsbach, Werner: *El barroco. Arte de la Contrarreforma*.
- Worringer, Guillermo: *El arte egipcio*.
- Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*.

Qué es la escultura
por Osvaldo López Chuhurra

Edición original
Buenos Aires, Columba, 1967
(Colección Esquemas, 69)

Revisión, notas y edición digital
© In Octavo, 2022