

Portada: Koji Kamoji. *Haiku-woda (Haiku-agua)*.
Lomo: Zhi Wen Li. *Desplazamiento de la luz y del agua*
Contraportada: Micheal Haizer. *Displaced-Replaced Mass (Desplazada-Sustituida Masa)*

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**APROXIMACIÓN AL VACÍO MISTERIOSO DE
LA ESCULTURA. UNA VISIÓN DE LA
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA DE
ORIENTE Y OCCIDENTE**

Tesis doctoral presentada por:
D. Tsun Chen Tuan

Dirigida por:
Dra. Dña. Teresa Cháfer Bixquert

Valencia, JULIO 2012

A mi Madre

Agradecimientos

El primer lugar, doy las gracias a mi madre, que me apoya constantemente. Ese apoyo y su esperanza me han proporcionado la mayor energía para acabar la tesis.

A mi directora de tesis, Dra. Teresa Cháfer. Durante mucho tiempo me ha ayudado y apoyado con toda su profesionalidad, simpatía y paciencia. Sin su participación, hubiera sido imposible que terminase esta tesis.

A todos los amigos que me han aconsejado sobre el español. Gracias a ellos, puedo presentar esta tesis con un español más correcto.

Y a todas las personas que me han ayudado durante el tiempo que he residido en España. Por su simpatía y amistad, que me han ayudado a entender una cultura tan distinta y a pasar felizmente todo este tiempo.

*Treinta radios convergen en el cubo (de la rueda),
mas en su nada
radica la utilidad del carro.
Se labra el barro para hacer vasijas,
mas en su nada
radica la utilidad de la vasija.
Se horadan puertas y ventanas para hacer un aposento,
mas en su nada
radica la utilidad del aposento.
El ser es lo práctico,
la nada es lo útil*

Lao Zi

ÍNDICE

| | |
|--------------------------|-----------|
| INTRODUCCIÓN..... | 17 |
|--------------------------|-----------|

CAPÍTULO I

| | |
|--|-----------|
| La escultura, una interpretación de la cultura: El contexto histórico y el desarrollo de la escultura oriental vs occidental..... | 29 |
|--|-----------|

| | |
|---|----|
| 1.1 El contexto histórico del desarrollo del arte asiático. Desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales del Siglo XX | 39 |
| 1.2 La influencia del arte occidental y la tendencia de la escultura asiática moderna | 45 |

CAPÍTULO II

| | |
|---|-----------|
| Una aproximación al concepto de vacío..... | 57 |
|---|-----------|

| | |
|---|----|
| 2.1 Una interpretación: La semántica del vacío | 59 |
| 2.2 El mundo del espacio metafísico: La filosofía del vacío | 64 |

CAPÍTULO III

| | |
|---|-----------|
| Una aproximación a la definición del vacío en la escultura contemporánea en Oriente vs Occidente | 75 |
|---|-----------|

| | |
|---|-----------|
| 3.1 Conservar, coleccionar y presentar: El vacío de la caja..... | 83 |
|---|-----------|

| | |
|--|-----|
| 3.1.1 La caja como referente en la escultura..... | 92 |
| 3.1.2 El vacío que conserva la esencia | 94 |
| 3.1.2.1 La caja de líquidos: Hans Haacke | 94 |
| 3.1.2.2 El recipiente que registra el tiempo: Pu Zhuang..... | 97 |
| 3.1.2.3 El recipiente que conserva la realidad: Hui Chiao Chen .. | 100 |
| 3.1.3 El vacío como el lugar que conserva la memoria..... | 103 |
| 3.1.3.1 El dolor silencioso de la memoria: Christian Boltanski | 103 |
| 3.1.3.2 El recuerdo de la historia: Duck Hyun Cho | 107 |

| | |
|---|------------|
| 3.1.3.3 La memoria de la familia: Shun Zhu Chen..... | 112 |
| 3.1.4 El vacío como el lugar para conservar la naturaleza | 118 |
| 3.1.4.1 El laboratorio de la naturaleza: | |
| Helen y Newton Harrison | 118 |
| 3.1.4.2 La manifestación de la ecología: Pei Ling Lu..... | 122 |
| 3.1.4.3 Conserva los recursos naturales: Ming Hui Chen..... | 125 |
| 3.1.5 El vacío como el lugar para coleccionar y presentar | 128 |
| 3.1.5.1 El joyero surrealista: Joseph Cornell | 128 |
| 3.1.5.2 El espacio misterioso de la caja: Louise Nevelson | 131 |
| 3.1.5.3 La caja como escaparate. El mostrador del | |
| feminismo: Kasahara Emiko | 135 |
| 3.1.5.4 La caja vitrina. Coleccionando la vida: Jiu Ceng Lai..... | 138 |
| 3.2 La arquitectura, la casa y la miniaturización: | |
| La composición del vacío | 141 |
| 3.2.1 Hacia una filosofía del vacío en la escultura: La arquitectura..... | 153 |
| 3.2.2 El vacío como la imaginación de la vivienda | 158 |
| 3.2.2.1 La metáfora de la arquitectura: Eduardo Chillida..... | 158 |
| 3.2.2.2 El espacio arquitectónico metafísico de | |
| la filosofía china: Zhi Wen Li | 163 |
| 3.2.3 El vacío como la vivienda del espíritu | 167 |
| 3.2.3.1 La unidad meditativa de la vida: Absalon..... | 167 |
| 3.2.3.2 El habitáculo del alma: Gorou Hirata | 170 |
| 3.2.4 El vacío como el elemento espacial entre | |
| la arquitectura y la escultura | 174 |
| 3.2.4.1 La no-arquitectura. Gordon Matta-Clark: | |
| Los juegos del vacío | 174 |
| 3.2.4.2 El ambiguo límite entre la arquitectura y | |
| la escultura: Per Kirkeby | 180 |
| 3.2.5 La memoria de la arquitectura. La línea como límite del vacío | 184 |
| 3.2.5.1 La huella de la arquitectura desaparecida: | |
| Robert Venturi y Denise Scott Brown | 184 |
| 3.2.5.2 Entre la realidad y la ficción: Zheng Ren Xu..... | 187 |
| 3.2.6 El vacío y la miniaturización..... | 190 |
| 3.2.6.1 La casa es la miniatura: Miquel Navarro..... | 190 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.6.2 La vida moderna en miniatura: Wang Zhan | 194 |
| 3.3 El túnel entre espacio y el tiempo: Atravesar el vacío..... | 199 |
| 3.3.1 Hacía una filosofía del vacío en la escultura: El túnel..... | 204 |
| 3.3.2 El túnel o el acto de atravesar el vacío | 206 |
| 3.3.2.1 La experiencia del espacio y de la luz en el túnel: Olafur Eliasson..... | 206 |
| 3.3.2.2 El laberinto como túnel: Alice Aycock..... | 210 |
| 3.3.2.3 La apariencia del espacio. La percepción del tacto y la vista: De Yu Wang..... | 214 |
| 3.3.2.4 La topografía de la cultura: Kai Huang Chen | 219 |
| 3.3.3 Atravesar el vacío: Un acto filosófico | 223 |
| 3.3.3.1 El túnel. La filosofía china del vacío: Jin Shi Zhu | 223 |
| 3.3.3.2 La pregunta sobre la esencia de la vida: Zhong Ming Xu..... | 227 |
| 3.4 El vacío como el espacio de la muerte: La tumba..... | 231 |
| 3.4.1 Hacía una filosofía del vacío en la escultura: La tumba como referente | 237 |
| 3.4.2 El vacío, la añoranza del espacio arqueológico..... | 239 |
| 3.4.2.1 El vacío de la arquitectura, el monumento y la arqueología: Micheal Heizer | 239 |
| 3.4.2.2 El vacío arqueológico de la memoria: Gonzalo Fonseca | 244 |
| 3.4.2.3 El espacio vacío como la vivienda de la vida y de la muerte: Ichiro Matsuo | 250 |
| 3.4.3 La desaparición del material: Toshikatsu Endo | 256 |
| 3.4.4 La tumba de la memoria: Shueng Zhu Chen | 260 |
| 3.5 El vacío como la asociación física del cuerpo femenino: La estructura femenina y la reproducción | 265 |
| 3.5.1 El vacío como presentación de lo femenino en la escultura | 271 |
| 3.5.2 El vacío como el espacio interior del cuerpo femenino | 274 |
| 3.5.2.1 El centro de diversión del cuerpo femenino: Niki de Saint Phalle | 274 |
| 3.5.2.2 La disección de la cultura feminista: Shi fen Liu..... | 277 |

| | |
|--|------------|
| 3.5.3 El vacío y la estructura femenina | 281 |
| 3.5.3.1 La habitación del útero: Faith Wilding..... | 281 |
| 3.5.3.2 El hueco de la respiración de la vida: Hui Shi..... | 285 |
| 3.5.4 El vacío como símbolo de la reproducción | 289 |
| 3.5.4.1 El hueco que concibe la vida: Henry Moore..... | 289 |
| 3.5.4.2 La leyenda antigua de la reproducción: Anish Kapoor | 292 |
| 3.5.4.3 La semilla de la vida: Heng Xiong He | 297 |
| 3.6 La representación de la filosofía y de la estética asiática: | |
| El concepto oriental de vacío en la escultura..... | 301 |
| 3.6.1 El desarrollo del vacío en la filosofía asiática antigua..... | 302 |
| 3.6.2 El desarrollo del vacío en la estética asiática antigua..... | 310 |
| 3.6.3 Hacia una filosofía del vacío en la escultura oriental..... | 317 |
| 3.6.4 El vacío, la esencia de la filosofía china..... | 321 |
| 3.6.4.1 Contrastes y complementos: Ying Fong Yang | 321 |
| 3.6.4.2 La correspondencia entre el vacío y lo lleno: Zhi Wen Li..... | 327 |
| 3.6.4.3 La representación de la filosofía antigua de China: Zhong Wang Fu | 332 |
| 3.6.4.4 La tensión entre el <i>Yin</i> y el <i>Yang</i> : Zheng Hui Chen..... | 335 |
| 3.6.5 El vacío como el objetivo final de la filosofía budista..... | 339 |
| 3.6.5.1 La comprensión budista del vacío: Guang Yu Li..... | 339 |
| 3.6.5.2 El proceso de cambio del <i>Ser</i> al <i>No-ser</i> : Chun Chun Lai..... | 343 |
| 3.6.6 El vacío, la esencia del <i>Zen</i> japonés | 347 |
| 3.6.6.1 La representación concreta del <i>Zen</i> : Saburo Murakami..... | 347 |
| 3.6.6.2 El encuentro entre Occidente y Oriente: Isamu Noguchi..... | 351 |
| 3.6.6.3 El espacio poético <i>Zen</i> : Koji Kamoji | 355 |
| 3.6.6.4 El silencio. La música del vacío <i>Zen</i> : John Cage..... | 360 |
| 3.6.6.5 La búsqueda del vacío: Yves Klein..... | 364 |
| 3.7 La continuación del lenguaje formal y la investigación del espacio puro: El vacío de la escultura moderna | 369 |

| | |
|---|------------|
| 3.7.1 El vacío y la energía de la figura del vitalismo | 384 |
| 3.7.1.1 La insistencia de penetrar la figura: Henry Moore..... | 384 |
| 3.7.1.2 La naturaleza como referente: Barbara Hepworth | 388 |
| 3.7.1.3 Lo vacío y lo lleno. La alabanza de la vida: Qing Zhi Guo..... | 393 |
| 3.7.2 El vacío como elemento puro de la escultura | 398 |
| 3.7.2.1 El vacío como forma geométrica espacial: Donald Judd | 398 |
| 3.7.2.2 La distancia o el intervalo. El concepto de <i>Ma</i> : Kishio Suga..... | 404 |
| 3.7.3 El vacío como el espacio original interactivo con el material del <i>Mono-Ha</i> | 408 |
| 3.7.3.1 El estado original del mundo: Nobuo Sekine..... | 408 |
| 3.7.3.2 Entre el material y el espacio: Jiro Takamatsu | 412 |
| 3.7.4 La materialización del espacio negativo de la escultura | 416 |
| 3.7.4.1 La inexistencia que existe: Richel Whiteread..... | 416 |
| 3.7.4.2 La posibilidad de la transformación del espacio negativo: Yi Xing Mo..... | 421 |
| 3.7.4.3 La profundidad del vacío: Yong Duk Lee | 425 |
| A modo de conclusión..... | 429 |
| Bibliografía | 443 |
| Libros | 443 |
| Catálogos..... | 450 |
| Revistas | 452 |
| Internet..... | 454 |
| Resumen de la tesis en castellano..... | 457 |
| Resumen de la tesis en valenciano..... | 459 |
| Resumen de la tesis en inglés..... | 461 |

Introducción

“Lo que se compone de arriba, de abajo y de las cuatro direcciones, se llama *Yu*; lo que se compone del tiempo pasado y del tiempo futuro, se llama *Zhou*”.

Shi Zi, de Shi Jiao¹

Desde hace más de mil años, los filósofos de la antigua China poseían ya una enorme curiosidad por comprender la estructura del mundo. Creían, en este sentido, que el tiempo y el espacio eran como dos coordenadas, dos ejes que, a modo de elementos básicos y únicos, componían el mundo. En la lengua china, *Yu Zhou* significa *el universo*, cuya definición fue enunciada por Shi Jiao, perteneciente al período histórico de *los Reinos Combatientes* (403-222 d. C).

De esta manera, *Yu* significa el espacio inmenso que nos contiene, en el que vivimos y en el cual se desarrollan todas las actividades humanas. Cuando el hombre nace, es insertado en este espacio que nos rodea y en el que, a través de nuestro cuerpo, sentimos su existencia y entendemos su magnitud y su complejidad. Aún así, el hombre continúa otorgándole muy distintas definiciones. No obstante, el mundo es, solamente, la suma de las entidades que existen y del espacio. La materia ocupa el espacio y es ésta la que lo delimita y lo acota. Al mismo tiempo, el espacio no ocupado: el vacío o

¹ Shi Jiao, pensador del período chino de *los Reinos Combatientes* (476-221 a.C.). Este pasaje está tomado del *Shi Zi*, que es su obra principal

el lugar no lleno correspondería al espacio, por lo que no será de extrañar que éste aparezca siempre en nuestra vida, y lo haga a través de diversos aspectos y medidas.

Sin embargo, y de manera general, la definición que conferimos al vacío es muy limitada. Aunque éste ocupe la parte destinada al espacio, dependerá, totalmente, del objeto real. Desde este punto de vista, la calidad del vacío deberá ser igual a la del objeto que lo conforma, por lo que su representación debería ser numerosa y constante. Por esto, nos damos cuenta de que los múltiples aspectos del vacío se reflejan en las funciones que éste mismo nos ofrece y disfrutamos de ellas de manera espontánea, aunque todavía tratemos de valorar las cosas en base a *los materiales reales* que las componen. Estas funciones están estrechamente relacionadas con las comunes reacciones psicológicas de los hombres, y en este sentido, la escultura se presenta con la forma de la existencia material. Y es precisamente esta característica de la *existencia inexistente* del vacío lo que nos llama poderosamente la atención, pudiendo decir que, al considerarlo como un elemento de la escultura, el vacío puede ser tenido en cuenta como una existencia inmaterial dentro de la práctica artística que, paradójicamente, más estima el material. Por esta característica específica del espacio, evidentemente, el vacío se presenta como un tema sumamente apropiado para comentar la relación entre el espacio, el material y la escultura en sí misma.

Conviene también señalar que el elemento filosófico que caracteriza al vacío aumenta absolutamente en su valor de ser comentado. Ya sabemos, desde un principio, que el pensamiento filosófico asiático está regido por un punto de vista diferente al que impera en occidente. Podemos decir, haciendo referencia a esto, que en Asia su esfera es más amplia e influye de manera más profunda en la vida de las personas; teniendo en cuenta que, para la filosofía oriental, el significado del vacío no es sólo relativo al espacio en sí mismo, sino que posee un significado más ligado a la filosofía y a la religión. Y por esto mismo, para mí, criado en la cultura oriental pero educado en el

mundo occidental, el choque entre estos dos mundos se me presenta como un fenómeno formidable; además, en mi caso concreto, he tenido la oportunidad de adentrarme en tratar de encontrar las similitudes y las diferencias que existen en la definición del vacío entre las dos culturas; a la vez que, como escultor, me he centrado en representar la multiplicidad de aspectos que lleva consigo el propio concepto de *vacío*.

La pretensión de este trabajo no es, únicamente, un intercambio artístico entre oriente y occidente, sino que trataremos de referirlo a una esfera más amplia, como es el intercambio de la cultura en general. Por medio de este trabajo, pretendemos encontrar la posibilidad de conseguir una identidad común entre dos sistemas culturales radicalmente diferentes, además de ayudarme a conocer más profundamente mi propia cultura, siendo este el motivo principal por el que me he adentrado en la investigación de dicho tema.

Las características propias del vacío existen abundantemente en nuestra vida y llaman nuestra atención. Parece, en este sentido, que existe una relación sutil entre un *hueco real* y el *vacío de la filosofía metafísica*. En el siglo XX, los escultores modernos abandonan gradualmente el hecho de imitar la naturaleza y comienzan a adoptar un estilo abstracto, comenzando a estimar la relación entre el espacio y el objeto tridimensional. Esta manera de considerar el espacio se presenta muy distinta a la que imperaba anteriormente y, en este ambiente, el vacío comenzó a ser utilizado en la creación de la escultura.

El **objetivo** principal de este trabajo, es investigar el vacío desde el punto de vista filosófico y psicológico; integrando el contexto según las diferentes culturas. De manera que podamos utilizar este contexto para inducir las representaciones y los conocimientos sobre el vacío en la escultura dentro de los diferentes estilos y períodos artísticos, hasta llegar a la contemporaneidad. Intentamos definir la relación entre el vacío y la escultura, lo que hará necesario que limitemos el ámbito de la investigación, dadas las múltiples

formas que ha tomado en la expresión escultórica.

Evidentemente, para los escultores antiguos, el vacío fue considerado como un espacio negativo producido espontáneamente al crear la obra tridimensional, hecho que aparece frecuentemente en las obras escultóricas tanto occidentales como orientales. Sin embargo, como hemos mencionado, el hecho de considerar el vacío como un tema real a la hora de plantear el acto escultórico, germinará a partir del principio del Siglo XX. Por esto mismo, la concreción temporal de este trabajo abarcará desde el comienzo del Siglo XX hasta la contemporaneidad.

En cuanto a la investigación, la abordaremos desde dos esferas principalmente: *la función material*, por una parte y *el concepto filosófico* del vacío, por otra. Entendiendo que la función material, se concentra en las propias funciones prácticas que nos ofrece el vacío, a través de las reacciones psicológicas que se relacionan y se presentan en la esfera escultórica; y que el concepto filosófico, lo abarcaremos desde el conocimiento metafísico sobre el vacío y su representación en la escultura de las distintas culturas; donde limitaremos la escultura moderna asiática a los países del noreste, como son China, Japón, Corea y Taiwán, que poseen un origen cultural similar y cuya cultura se basa en la filosofía del vacío de Lao Zi, que la consideraremos como el fundamento filosófico principal del vacío en la escultura en nuestro trabajo.

En cuanto a la **metodología** de este trabajo, al principio, lo que realizaremos será una comparación. Comparamos la escultura oriental y la occidental, para tener un conocimiento general de las diferencias de ambas culturas. Además, incluiremos una explicación del concepto de *vacío* entre el idioma chino y el español, así como la reacción psicológica y el punto de vista filosófico sobre el mismo; también, a través de las representaciones múltiples del vacío en la escultura, conseguiremos elucidar una similitud propia y una serie de diferencias entre oriente y occidente, con ayuda de una comparación de enfoque. Después de comparar y definir la semántica del vacío, trataremos

de comparar el concepto filosófico del vacío entre los dos sistemas culturales, convirtiendo esto en el fundamento teórico de la investigación. Finalmente, a través de los procesos de comparación de la semántica, podremos entender un fenómeno común, las reacciones psicológicas humanas relacionadas con las funciones prácticas del vacío, tanto en oriente como en occidente.

Ya que la **hipótesis** de este trabajo es la representación común del vacío en la escultura occidental y en la oriental, lo que desarrollaremos posteriormente será la exposición de una completa información sobre un nutrido grupo de artistas y sus obras, relacionada en todo momento con el vacío y consiguiendo así una común relación teórica entre ellos. Podemos decir, por tanto, que el resultado de estas comparaciones se planteará como un material de inicio para la investigación, siendo el vacío el enlace perfecto entre ellas. Consecuentemente, las realidades y los fenómenos conseguidos tras la comparación todavía existen individualmente, y lo que pretenderemos es encontrar un principio general entre ellos y ordenar sistemáticamente la variedad de aspectos escultóricos, como sus similitudes, sus diferencias y sus razones correspondientes, basándonos en la inducción. De modo que, a través de la comparación y la inducción, encontraremos un contexto apropiado para integrar la multiplicidad de temas desordenados.

Otro **objetivo** de esta investigación, evidentemente, es tratar de esclarecer las representaciones comunes del vacío en la esfera escultórica entre oriente y occidente. Según la metodología arriba expuesta, la comparación y la confirmación de la semántica material del vacío, será también uno de los objetivos de este trabajo, así como el hecho de *conocer las funciones del vacío* en la escultura contemporánea.

Nos damos cuenta, al hilo de lo señalado anteriormente que la existencia del vacío se relaciona estrechamente con la función que ofrece al hombre, teniendo en cuenta que le proporciona opciones como conservar, cargar, vivir, etc. Aunque cada vacío alberga y ofrece distintas funciones, aquello que

relaciona todas estas funciones es el reflejo de la reacción psicológica que percibe el ser humano; que con el desarrollo de esta investigación, pretendemos demostrar que tiene una representación similar en ambas culturas, en la oriental y en la occidental. Podremos afirmar, por tanto, que éste es el conocimiento común del vacío, que es independiente de las diferencias culturales.

Sin embargo, también nos damos cuenta de que existen determinadas características procedentes de un sistema filosófico distinto desarrollado en el tiempo y cuyo concepto espacial resulta correspondiente, explicando la inevitable limitación del intercambio entre distintas culturas a través de un medio como la escultura. Al respecto de esto, queremos añadir, que aquello que analizaremos del vacío no sólo deberá referirse a la esfera de la escultura, sino también a la identidad y a la distinción de la representación del vacío, que pueden ser consideradas como una similitud y una diferencia entre la cultura occidental y la oriental. A través de estas comparaciones, podremos adquirir un concepto más completo del vacío en la escultura, siendo este el principal objetivo a la hora de abordar el tema.

Este trabajo se **estructura** en tres capítulos. El primero titulado “La escultura, una interpretación de la cultura: El contexto histórico y el desarrollo de la escultura oriental vs occidental”; el segundo, “Una aproximación al concepto de vacío”; y el tercero “Una aproximación a la definición del vacío en la escultura contemporánea en Oriente vs Occidente.

Evidentemente, la escultura occidental moderna está considerada como la corriente principal de la escultura moderna en general. En comparación con ésta, la escultura asiática moderna será mucho menos estimada. Sin embargo, y ya que pretendemos comparar la representación del vacío en la escultura occidental y en la oriental, en base a la tradición de la filosofía, la estética, la religión, y la estructura política y social de ambas culturas, además de incluir la profunda influencia de la cultura occidental sobre los países modernos

asiáticos, es necesario llevar a cabo un análisis básico sobre la diferencia entre la escultura occidental y la oriental, además de un resumen sobre la tradición y el desarrollo de la escultura asiática.

Será en el capítulo I: *La escultura, una interpretación de la cultura: El contexto histórico y el desarrollo de la escultura oriental vs occidental* en el nos centraremos en el análisis individual de los puntos arriba expuestos. Este análisis no sólo demostrará la diferencia estética de la escultura oriental respecto a la occidental, sino que también nos permitirá encontrar la manera de tratar la relación entre el vacío y la escultura de ambas culturas. Además, a través del análisis del contexto histórico de los países del noreste asiático, podremos entender mejor la tendencia y el dilema común de los artistas modernos asiáticos, explicando también porqué éstos emplean una forma similar a la occidental, siempre y cuando se considere el vacío como el tema y el concepto específico de la creación.

En cuanto al capítulo II, titulado: *Una aproximación al concepto de vacío*, abordaremos la semántica del vacío, que podrá ser diferente dependiendo del punto de vista del material y la forma, la psicológica y la filosofía. Por esto, antes de utilizar el sustantivo *vacío*, y otros tantos relativos a este concepto, habrá que confirmar la semántica y el significado que poseen. Queremos aclarar, que por la diferencia del idioma, algunos significados de las palabras en chino no equivalen a las del castellano. Sin confirmar ni comparar previamente la semántica de las palabras entre estos dos idiomas, podríamos tener problemas cuando aparezcan en su contexto. Por lo tanto, utilizaremos primero varios diccionarios para comparar la semántica del vacío y la de otros sustantivos relativos a este concepto, consiguiendo así una esfera concreta. Además, intentamos conseguir una idea en común entre la filosófica de vacío oriental y occidental. Mencionaremos a Platón y a Lao Zi, a la vez que comentaremos cómo sus ideas sobre el vacío parecen diferentes pero poseen grandes similitudes; será ésta la parte más importante de la teoría filosófica de este trabajo.

El vacío es uno de los elementos del espacio y, como tal, es una parte indispensable de la escultura. Sin embargo, este punto de vista es pocas veces considerado de manera consciente por los escultores anteriores al Siglo XX. Pero para los escultores modernos y contemporáneos, el vacío no sólo es un elemento del espacio, sino que también puede ser un elemento psicológico o filosófico, así como, un espacio poético o un elemento misterioso. Gracias a las sensaciones que provoca en el hombre, los escultores modernos considerarán el vacío como tema y nutrimento de sus creaciones, cuyo resultado serán los múltiples aspectos de la escultura moderna.

Así, en el capítulo III, y bajo el título: *Una aproximación a la definición del vacío en la escultura contemporánea en Oriente vs Occidente*, lo que trataremos de investigar son las distintas ideas que se tienen sobre el vacío, ya apuntadas en el segundo capítulo, y su relación con la escultura. Para hacer esto de forma sistemática, los clasificaremos en dos partes principales. La primera hará referencia al aspecto del vacío que une su función práctica con la reacción psicológica humana correspondiente que se presenta en la escultura, como es el hecho de conservar, residir, atravesar o enterrar. En cuanto a la segunda parte, se concentrará en la esfera inmaterial y metafísica, basada en la filosofía asiática del vacío, mientras se relaciona indirectamente con la idea sobre la reproducción del vacío; como consecuencia de esto, se establecerá una relación entre el vacío y la identidad sobre el cuerpo femenino en la escultura contemporánea. Estas ideas se basan en las funciones prácticas establecidas entre el vacío y el material, así como el comentario metafórico sobre el vacío de la filosofía y la religión, que se dividen en siete puntos principales según el tema concreto, relacionándolo siempre con los artistas y sus obras correspondientes.

Al principio de cada punto, analizaremos primero la teoría psicológica, filosófica o estética en la que se apoya y, posteriormente, investigaremos más profundamente la relación directa o indirecta establecida entre el vacío y la

teoría en sí. Seguidamente, estableceremos una tendencia aproximada para la representación del vacío en la escultura que se concentra en este tema, incluyendo la identidad o la parte diferenciada de ésta. Al final, coparemos algunas obras de artistas de las dos culturas, con el fin de demostrar nuestra teoría.

A través de comparar y inducir la filosofía y las presentaciones del vacío en la escultura oriental y la occidental, reorganizamos todas las resultas que conseguimos en el capítulo titulado *A modo de conclusión*. Podemos decir que, a través del enfoque de este trabajo, llegaremos a dilucidar la similitud entre la escultura occidental y la oriental a la hora de presentar el vacío, además de entender la parte que puede ser comprendida e intercambiada entre ambas culturas. Así, podremos afirmar que el vacío no sólo se considera como un elemento de la escultura, sino también es un símbolo cultural.

Sobre la **bibliografía**, y en relación con la estructura de la tesis, nos hemos apoyado en la adoptada por Ricardo Pérez Bochons en su tesis *El cubo, una constante en el arte: estudio ontológico y taxonomía de su utilización en la escultura de la segunda mitad del siglo XX*, la cual posee una forma amplia pero concreta. En cuanto al capítulo I, abordaremos la diferencia entre la escultura oriental y la occidental, además del fondo histórico y la tendencia de la escultura asiática moderna. Por lo tanto, la mayor parte de la bibliografía que emplearemos será referida a la teoría y la historia de la escultura de los países del noreste asiático, teniendo en cuenta que trataremos de realizar un resumen del desarrollo de la escultura asiática desde la antigüedad hasta la contemporaneidad.

En el capítulo II, emplearemos varios diccionarios para comparar y confirmar la semántica del vacío. Además, adoptamos obras filosóficas de china antigua comparando brevemente con la idea sobre el vacío del mundo occidental antiguo. El concepto del *portador* (*Bearer*) mencionado en *Timeo*, de Platón, nos ofrecerá una antigua idea espacial del mundo occidental,

favoreciendo así una posible comparación con la filosofía asiática antigua del vacío.

En cuanto al capítulo III, mencionaremos a varios artistas junto con sus obras con el fin de demostrar nuestra teoría, siendo los catálogos de dichos artistas una parte importante de la bibliografía. A través de estos catálogos, podremos conocer las obras que nos ocuparán, y serán una buena herramienta para comparar e indicar los conceptos sobre el vacío. Además de esto, *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, nos favorecerá la interpretación de los elementos del espacio, incluyendo la casa, la caja y la miniaturización. También utilizaremos *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura* de Javier Maderuelo y *La escultura moderna* de Herbert Read, obras que nos presentarán sistemáticamente el desarrollo de la escultura occidental a partir del Siglo XX, y que emplearemos como un resumen conciso a la hora de realizar una comparación con el mundo oriental. En cuanto a la obra *Art in the land*, de Alan Sonfist, nos dará algunos ejemplos para unir el arte paisajístico con la idea del vacío, constituyendo un punto de vista específico a la hora de tratar la representación del vacío en la escultura para esta investigación. Sobre la bibliografía de los artistas asiáticos, *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*, de Li Pan, nos servirá para presentar, detalladamente, a los artistas contemporáneos principales de Japón. Y lo más importante para nuestro trabajo será su análisis completo sobre el movimiento artístico *Mono-Ha*, que apareció en Japón en los años sesenta, que nos permitirá entender la relación entre el vacío y el material de los artistas japoneses.

En cuanto a la parte de la teoría de la filosofía asiática sobre el vacío, consultaremos numerosos libros canónicos de la China antigua, siendo el más importante de ellos el *Tao Te King*, de Lao Zi. *Tao Te King* no sólo interpreta lo que es el vacío según el punto de vista oriental sino que, además, es el fundamento del pensamiento chino, que es una parte principal de la filosofía asiática. Tampoco podemos omitir la obra de Helen Westgeest. En *Zen in the*

fifties: Interaction in art between east and west, se desarrolla una interpretación del arte occidental, que aborda la representación del vacío en la obra de los artistas occidentales, basándose en los puntos de vistas específicos sobre el *Zen* y el estilo artístico, que nos ayudará en gran medida a establecer una relación entre los escultores occidentales y orientales que se concentran en el tema del vacío.

Para finalizar, queremos señalar que a medida que se extiende la escultura de hoy en día, aceptamos que ésta se nos presente de cualquier modo. Cualquier lenguaje, material o forma es aceptado como solución artística y el vacío de la escultura posee muchos más aspectos significativos que antes. Observamos, por tanto, que el vacío ya no es fruto de la casualidad sino que, al contrario, ha ocupado su lugar en la escultura moderna de siglo XX. De este modo, los escultores modernos han adoptado el vacío como un tema más de creación, y consecuentemente, la relación entre el vacío y la escultura enriquecerá a ambos.

A lo largo del tiempo, solemos comprender nuestra propia cultura sin llegar a compararla con otras, generándonos un planteamiento cognitivo demasiado subjetivo. La escultura es un fruto de la cultura del ser humano y, sin embargo, hay que depender de otros medios como las letras, los idiomas u otros conceptos abstractos, con el fin de llegar a establecer un intercambio entre distintos sistemas culturales. Por lo tanto, durante estos procesos del intercambio, es comprensible tener una falta o un error de entendimiento respecto a otras culturas. El vacío, en este sentido, se considera como un símbolo cultural que aparece con los aspectos múltiples del mundo en el que residimos. Las funciones prácticas que nos ofrece están estrechamente relacionadas con el mundo material; sin embargo, existe de una manera más metafórica. En esta investigación, nuestra **hipótesis** es considerar la escultura como un medio para conseguir la similitud del concepto de vacío entre la cultura occidental y la oriental. Al respecto de esto, nos damos cuenta de que, aunque el concepto del vacío parece sumamente distinto en ambas culturas,

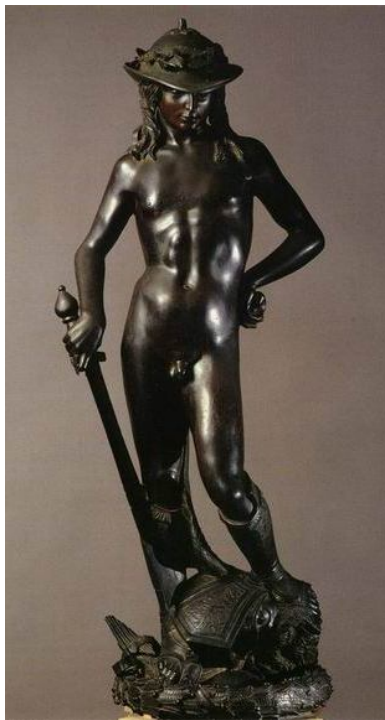
no existe esta diferencia en el mundo construido por las funciones del vacío, donde vivimos de manera espontánea. El vacío, así, es como el aire; parece que no existe pero realmente se encuentra a nuestro alrededor.

Los escultores modernos emplearán esta característica cotidiana del vacío y la transmutarán en sus creaciones. Además, el vacío será considerado como un concepto espiritual puro o un entendimiento sobre la vida, procedente de la filosofía asiática, pero también será representado en las obras de los artistas occidentales. A partir de éste, nuestra investigación explica cómo el vacío se considera un lenguaje escultórico común, que muestra una posibilidad de intercambio entre dos culturas distintas. Por ello, y a parte de las diferencias sutiles que existen entre ambas, podremos advertir una parte específica y un aspecto más completo de otra cultura que es común a ambas.

CAPÍTULO I

La escultura, una interpretación de la cultura: El contexto histórico y el desarrollo de la escultura oriental vs occidental

La escultura es el vehículo con que los hombres expresan sus emociones. Sin importar la época, la escultura refleja el espíritu de la cultura, expresando el pensamiento y la creatividad del propio artista. Por las diferencias culturales, de pensamiento, de estructura social, de contexto histórico, etc., se refleja, entre la escultura occidental y la oriental, una distinción obvia y notable.



1. Donatello. *David*, (1420-1450 d.C.). Bronce.



2. *Buda*, la dinastía *Tang* (618-907 d.C.). 143 cm (altura).

Centrándonos en el tema, observamos cómo, desde la Grecia antigua, los escultores fundamentaron la forma de la escultura considerando el cuerpo humano como el tema sustancial en todo proceso creativo. Desde este momento, hasta finales del Siglo XIX, el cuerpo humano ha constituido siempre el tema principal en torno al cual se ha centrado la escultura (fig.1). Este fenómeno se relaciona, evidentemente, con el humanismo que comenzó

a aflorar en Occidente, por el que se concebía al hombre como el ser superior entre todos los demás seres de la creación. A diferencia de esto, la escultura oriental antigua no se concentra deliberadamente en el tema de la ejecución del cuerpo humano sino que, a través del paisaje, los animales y las plantas, la escultura reflejará la cultura del tótem de la antigüedad y la espiritualidad de la naturaleza. Esta tendencia continuó durante un largo período, hasta que comenzó a prosperar la escultura religiosa, por la que se cultivó la forma humana y llegó a convertirse en el tema principal. Así, la mayoría de la escultura religiosa china se centra en la estatua budista, siendo las de la dinastía *Tang*² las que poseen mayor calidad (fig.2). La escultura budista no sólo es la parte más importante de la escultura asiática antigua, sino que su nivel formal supera, con creces, a las demás manifestaciones escultóricas. Si exceptuamos la escultura religiosa, la descripción del cuerpo humano en la escultura asiática antigua es muy poco común.

En cuanto a la función de la obra escultórica en Occidente observamos cómo, a consecuencia de ciertas políticas gubernamentales existentes durante el período grecorromano, una gran cantidad de esculturas de cuerpo humano se colocan en las calles y en las plazas. La escultura es un bien público que muestra la característica, también pública, de una función propia. Sin embargo, en Asia se da otro fenómeno. Para la sociedad de aquel período, el sistema *Zong Fa*³ es la parte principal de la organización social, sobre todo en la China antigua. A consecuencia de la influencia del sistema *Zong Fa* y de la cultura ritual, la escultura se plantea como el objeto que acompaña al difunto o se deposita delante de las tumbas de los emperadores, como si de su guardia personal se tratara. De este modo, la escultura se une estrechamente con el régimen político, los ritos funerales y la religión, poseyendo así una marcada función práctica. No obstante, aunque este fenómeno también se da en occidente, la escultura asiática antigua no tiene motivo alguno de servir al

² La dinastía *Tang* (618-907 d.C.), es el período de mayor poderío dentro de la nación y de la cultura en la historia de China.

³ El sistema sobre el orden de sucesión entre los descendientes de la esposa principal y los de las concubinas. El sistema *Zong Fa* es el símbolo de la sociedad patriarcal y feudal del Asia antigua.

público, conformando así la condición privada de la escultura asiática antigua.

La característica pública y la característica privada no sólo es la diferencia más visible entre la escultura occidental y la oriental ya que, además, nos interpreta el hecho de que la escultura del cuerpo humano en occidente podría considerarse un arte para los vivos (considerando también la existencia de una escultura propiamente funeraria) mientras que, a excepción de la escultura religiosa, la mayoría de las piezas escultóricas del Asia antigua se emplean para los muertos, explicando así la diferencia del motivo y de la función entre ambas.

Podríamos definirlo de una manera más simple si tenemos en cuenta que, además de las funciones religiosas o funerarias, la escultura occidental antigua se centrará en investigar el cuerpo humano y sus proporciones para tratar de lograr una representación estética y condicionada por el concepto de lo bello, influida por los postulados filosóficos de la época. Sin embargo, la escultura asiática antigua depende totalmente del valor de la función que ofrece al hombre, teniendo en cuenta que en la relación estrecha entre la escultura y su función práctica se explica porqué los escultores asiáticos antiguos no se situaron en una posición superior a la de la sociedad del momento. Como consecuencia de esta función, los escultores asiáticos antiguos son considerados, únicamente, como simples artesanos, destinados a vivir una vida propia de un indigente, exceptuando determinadas épocas en las que la escultura budista florece. A decir verdad, aunque el escultor creaba numerosas obras de gran valía, la historia apenas ha registrado algo sobre ellos, como tampoco existe una obra teórica, a modo de corpus, propiamente escultórica. Al contrario, en occidente, desde el período de la antigua Grecia, se ha ensalzado a un gran número de escultores, siendo ampliamente respetados por el público y gozando de una aceptable posición social. Estos escultores no sólo son creadores sino que, además, son explotadores (y exploradores) del pensamiento. Para ellos, la filosofía y la estética tienen la misma importancia que la escultura que crean. En esta línea, el escultor

occidental, sobre todo desde el S. XVI, se erigirá como teórico e intelectual, promoviendo no sólo unos parámetros artísticos formales sino también el desarrollo de todo un pensamiento propiamente occidental en relación a la creación artística. Según este punto de vista se explica, en parte, porqué la escultura asiática posee, en comparación con la occidental, una posición inferior desde antigüedad hasta la época moderna, ya que no pretenderá abarcar ningún tipo de reflexión teórica o estética.

Sin embargo, no importa el tema de creación o la función, ya que la diferencia más obvia entre la escultura occidental y la oriental es la diferencia de conceptos culturales y filosóficos en que se basa. El mundo occidental estima la lógica y el raciocinio, que une la ciencia en relación a la idea de la antigua Grecia, formándose así el fundamento de la escultura occidental. Como consecuencia de la reflexión acerca de la naturaleza y la ciencia, la escultura del cuerpo humano occidental aprecia la proporción y la estructura de la forma, así como la definición muscular y ósea. Se empleará, además, el concepto de la forma a través de una compresión geométrica, respaldada por la filosofía y la ciencia, imitando la naturaleza y aproximándose a un estado casi perfecto de *proporción canónica*. Este modo de hacer presenta un modelo para la escultura tradicional del cuerpo humano, además de inducir el cambio y el movimiento de la forma influyendo en el desarrollo de la escultura moderna.

En cuanto a la escultura oriental, al contrario, observamos como estima el sentido simbólico mucho más que la forma, ya que la cultura oriental describe los seres directamente según la percepción, teniendo en estima la construcción del significado. Y esta característica también se presenta en la compresión de escultura, por lo que la escultura asiática antigua no pretende conseguir una proporción ni una representación exacta, ni tampoco un aspecto realista de la forma, sino que estima la percepción y la experiencia vital. Este punto de vista no se concentra en la forma ni en el objeto, considerando que importa mucho más la estética del ritmo de los seres, así como la apariencia interior del hombre y del animal. La escultura oriental acentúa, exagera y

transforma deliberadamente las características formales del objeto, con el fin de que la obra tenga una forma más ligada a la impresión. Podemos comparar, a este respecto, la estatua *Augustus* (fig.3) de la Roma antigua, con la *Bailadora* (fig.4) de la dinastía *Han*⁴ de China, pertenecientes a una época similar, donde podemos notar que en la cultura occidental se estima, sobre todo, la representación y la imitación de la naturaleza, persiguiendo la fusión entre la belleza y la realidad; sin embargo, la cultura oriental aprecia el símbolo y el sentido, persiguiendo la unión entre la belleza y la virtud. Estas diferencias no sólo se reflejan en la escultura, sino que son obvias en la propia cultura en sí misma.



3. *Augustus*, Siglo I d.C.. Se conserva en el Museo del Vaticano.



4. *Bailadora*, la dinastía *Han* (206 a.C.-220 d.C.). Cerámica.

En *La historia de la escultura china* que Xin Ru redacta, agrupa las características de la escultura china en tres puntos, que podrían contener la mayoría de las características de la escultura del nordeste asiático antiguo. Éstas son *la característica perceptora*, *la característica pictórica* y *la característica decorativa*⁵. Sobre la característica perceptora ya se ha

⁴ La dinastía *Han* (202 a.C.-220 d.C.).

⁵ Xing Ru. *La historia de la escultura china*. Editorial la Publicación de Ningxia, Ningxia, 2003, p. 2.

mencionado algo en el párrafo anterior. La característica decorativa, por su parte, se refleja mayoritariamente en el utensilio de bronce y en la artesanía religiosa como, por ejemplo, la escultura del utensilio de bronce de la dinastía *Shang*⁶ que, originalmente, se sirvió como un elemento decorativo (fig.5). Además, la escultura tradicional del Asia antigua, incluye la escultura budista. En la escultura después del S. XVII, como la de la dinastía *Ming*⁷ y *Qing*⁸ de China, la dimensión se achica para que goce en la mano, desligándose de la función religiosa y, aunque algunas posean todavía una función práctica, la mayoría es considerada como un elemento decorativo.



5. *El Vaso de Elefante*, la dinastía *Shang* (1700 a.C.-1100 a.C.). Bronce, 17.2 cm (altura), se conserva en Freer Gallery Art, EE.UU.

En cuanto a la característica pictórica, se considera como otra parte sustancial de la escultura asiática antigua. En el nordeste asiático antiguo, particularmente en China, la pintura es el medio para expresar el pensamiento filosófico. Ésta será considerada como la parte principal del arte, por lo que podemos entender que influye profundamente en otros tipos de manifestación artística, incluyendo la escultura. Esta característica se refleja en diversas técnicas, como el uso de la línea del espacio negativo y la técnica de pintar. A través de la manera de pintar, los escultores representan los detalles que no se

⁶ La dinastía *Shang* (221-210 a.C.), la primera administración centralizada de China.

⁷ La dinastía *Ming* (1368-1644 d.C.).

⁸ La dinastía *Qing* (1636-1912 d.C.), la última dinastía de China.

pueden plasmar mediante la técnica escultórica, como los ojos de un retrato o los patrones de la ropa. Además, este hecho se refleja en la característica perceptora que hemos mencionado anteriormente. Podemos encontrar ejemplos adecuados en las estatuillas de madera pintada de la época de *los Reinos Combatientes*⁹ y las esculturas budistas japonesas de la edad media (fig.6). Podría decirse, así, que la unión entre la pintura y la escultura es la característica particular de la escultura asiática antigua. Esta característica no sólo pretende que la escultura tenga un aspecto más delicado o sutil, sino que además refuerza la expresión de la apariencia interior del objeto, que se corresponde con el concepto de que la escultura asiática estima el sentido más que la forma.



6. La estatua de Asura, 743 d.C.. Laca, 153.4 cm (altura), se conserva en el Templo *Kofuku*, Japón.

De un modo distinto, la escultura occidental se separa de la pintura en relación al uso que se hacía de ésta por parte de los escultores asiáticos. En comparación, la escultura occidental antigua es un tipo de arte más centrado en lo material, teniendo en cuenta que ocupa un espacio y posee un volumen. Esta característica refleja como la pintura y la escultura se dirigen, cada una, por su propio camino, volviéndose a integrar posteriormente en las tendencias artísticas contemporáneas, convirtiéndose

en el estilo idóneo para expresar la idea de los movimientos bidimensionales o tridimensionales.

⁹ La época de *los Reinos Combatientes* de China (476 - 221 a.C.).

La escultura asiática siempre se relaciona estrechamente con la época durante la cual se ha realizado. Sobre todo en China, ésta florecerá totalmente dependiendo del poder que posea el país en un momento concreto o en otro. Así, por ejemplo, como consecuencia de la enorme diferencia entre la economía occidental y la oriental desde el S. XIX hasta la segunda guerra mundial, se observa un menor y más lento desarrollo de la escultura asiática con respecto a la producción europea. A partir de este momento, la poderosa cultura occidental chocó violentamente con los países asiáticos, por lo cual, la estructura política y económica de éstos se reorganizó rápidamente. Acompañando a esta corriente, el aspecto de la escultura asiática también experimenta fuertes cambios; si bien la escultura occidental ocupa una posición principal frente a la asiática, la técnica y el concepto que le caracterizan abrieron una nueva ventana en la escultura oriental, favoreciendo una mayor multiplicidad de aspectos. Los escultores asiáticos contemporáneos consideran el estilo de la escultura occidental como un lugar del que nutrirse, a través de la cual se inspirarán para alimentar la propia tradición de la escultura asiática, favoreciendo su desarrollo y crecimiento. Estos escultores fundirán, así, la cultura occidental y la oriental siendo, la forma escultórica, testigo principal de ello.

1.1 El contexto histórico del desarrollo del arte asiático. Desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales del Siglo XX

Asía es el continente que posee mayor superficie y población de todo el mundo. Coexisten en él, además, distintas regiones particulares con diferentes desarrollos y contextos históricos, como pueden ser el territorio del nordeste, el sureste o el Asia central, teniendo cada uno dispares condiciones económicas, religiosas, culturales, etc. Cada región, por decirlo de alguna manera, tiene sus propias características nacionales. Realmente, es imposible que se consiga una unificación de la cultura entre estas regiones tan amplias, por lo cual, en nuestro trabajo, nos centraremos en la investigación de la región del nordeste, aproximándonos así a una idea más concreta. Los países de esta zona pertenecen a la cultura de los caracteres chinos antiguos, además de basarse en el mismo sistema filosófico confucionista. Los países que conformarían el territorio del nordeste son China, Taiwán, Japón y Corea. Sin embargo, si queremos investigar exactamente el fondo del desarrollo del arte de esta región, no se puede cortar radicalmente la comunicación con las otras regiones, sobre todo con algunos países del sureste. Entonces, lo que trabajaremos se corresponderá con una investigación de la muestra seleccionada, para que refleje un aspecto general del arte de los países del nordeste.

Antes de que occidente forzara la puerta de los países asiáticos con el poder militar moderno, la mayoría de países se encontraban en una situación de aislamiento. Además, aunque ejercieron intercambios mercantiles con occidente, estaban totalmente orgullosos de preservar su poder y su cultura. No hablamos de una imitación de la región occidental ya que, para los países asiáticos de esa época, la cultura occidental era una cultura salvaje, por lo que no existía ninguna necesidad de hacer intercambio cultural alguno con los no

civilizados. Sin embargo, la poderosa potencia militar de occidente rompió violentamente el sueño orgulloso del mundo oriental al promoverse la conquista de territorios asiáticos. Ante esto, los países asiáticos no podían menos que enfrentarse a la realidad de que la potencia de estos países salvajes ya había superado un nivel mucho más alto de lo que ellos imaginaban.

Por ejemplo, en Japón, *Tokugawa Shogunate*¹⁰ cortó la comunicación entre Japón y otros países, por lo que el gobierno feudal favoreció el retraso de Japón, además de impedir el desarrollo de la economía. A esto, lo acompañaba el desmoronamiento de la economía del señor feudal que, con la formación y el desarrollo del capitalismo, promovió el rechazo de la clase social, violentándose cada vez más. En cuanto a la China de la dinastía manchú de los *Qing*¹¹, experimentó una situación más complicada. Como en Japón, la dinastía *Qing* cortó la comunicación con el exterior. En el período posterior, la política se corrompió extremadamente, con el agravante de que el poder dinástico fue más débil que nunca. Las grandes potencias occidentales obligaron a la dinastía *Qing* a que abriera los mercados y firmara una serie de pactos injustos, por lo que China fue dividida y convertida prácticamente en una nación abocada a la desaparición.

Evidentemente, en esta situación, para los países asiáticos de principios del Siglo XX, imitar el sistema político y económico occidental fue una tendencia indispensable. El desarrollo de la cultura depende del desarrollo de la política y la economía, por lo cual, es lógico que la cultura y el arte occidental se convirtieran en el motivo a seguir por los países asiáticos. Podemos decir que, de este modo, el mundo occidental predominará en la época moderna, liderando la cultura y marcando la dirección del desarrollo mundial. Sin embargo, también podemos notar la influencia de la cultura oriental para con el mundo occidental, aunque no sea tan obvia como a la

¹⁰ *Tokugawa Shogunate* (1603 d.C. – 1867 d.C.), fue la última autoridad política de la feudalidad militar de Japón.

¹¹ La dinastía *Qing* (1636 d.C.- 1912 d.C.), la última dinastía feudal de China.

inversa. Realmente, hace cientos de años, la gente en occidente ya comprendió que la cultura oriental no era inferior sino que, al contrario, estaba repleta de sabiduría y misterio. Por ejemplo, en el evangelio de Mateo, se dice que “los sabios que vienen del oriente llegaron al lugar donde nace Jesús”¹². Esto deja constancia de lo expuesto, aunque el significado del oriente ya se ha trasladado desde hace siglos del oriente central al oriente próximo.

Sin embargo, la cultura oriental no fue comprendida realmente por el mundo occidental. Aun hasta el Siglo XIX, la gente occidental sólo pudo conseguir publicaciones específicas de manera muy escasa. El principio del Siglo XX fue un período de transición. Antes de la primera Guerra Mundial, el occidente empezó a apasionarse de repente por el pensamiento budista, situación que se relacionó con la aparición del idealismo y del neo humanismo. Estas corrientes del pensamiento emergieron a la necesidad social por adquirir un nuevo punto de vista sobre la vida, ya que no se creía tan firmemente como antaño en los artículos de fe que en lo que se apoyaban. El mundo occidental se interesaba cada vez más por la cultura oriental, comenzando a considerar la filosofía oriental como un objetivo indispensable para aprender e investigar. Algunos científicos opinan que la filosofía avanzada que posee la cultura oriental es la parte de la cual carece la filosofía en occidente, generándose así una fuerte pasión por todo lo relacionado con la cultura asiática. Por ejemplo, el *Zen* fue estimado rápidamente por el mundo occidental en los primeros años de Siglo XX. Bastantes artistas se inspirarán en el concepto de *Zen*, además de la caligrafía China y Japonesa, que es considerada como una de las fuentes de inspiración por los pintores abstractos. El *Zen*, por ejemplo, se desarrolla prósperamente en occidente, y el maestro Japonés D.T. Suzuki ocupará la mayoría de méritos¹³.

¹² Mt. 2, 1-12. Citado por Helen Westgeest en *Zen y el arte moderno: la interacción del arte entre el oriente y el occidente*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 40.

¹³ D. T. Suzuki (1870- 1966 d.C.). Famoso maestro de la filosofía *Zen* del Japón moderno, que tuvo una eminente capacidad de leer y expresarse en inglés, además de conocer perfectamente la cultura tradicional de China y de Japón. D. T. Suzuki presenta positivamente el *Zen* y la cultura oriental al pueblo occidental y, en comparación con otros filósofos de *Zen* japoneses, D. T. Suzuki es mucho más internacional, por lo que es conocido por los japoneses como *el*

Generalmente, en el inicio del Siglo XX, el mundo occidental trató a los países asiáticos con un sentimiento dividido. Aunque el occidente aceptaba que la filosofía asiática era importante, sin embargo, por el subdesarrollo de la política y la economía, además del complejo de superioridad cultural occidental, se generó un rechazo hacia el arte asiático y, en general, al de todas las regiones no occidentales. Realmente, en la historia del arte moderno, el arte del nordeste asiático casi no ocupa ni una página. La política y la poderosa economía occidental propagan y difunden su propia cultura, estableciendo el arte occidental como símbolo y paradigma supremo de la creación artística. Para el occidente, el arte moderno asiático de la primera mitad del Siglo XX es, únicamente, una copia del arte moderno occidental, explicándose así porqué el mundo occidental no se interesa por este arte.

Esta situación continuó hasta que terminó la Segunda Guerra Mundial. Después de la guerra, la economía de los países asiáticos creció de manera sorprendente. Estos países ya no serían la región pobre e inculta que occidente imaginaba sino que, al contrario, se habían convertido en una sociedad moderna que posee una inmensa riqueza material, como puede verse, sobre todo, en Japón. Además, Corea, Taiwán, Singapur y Hong Kong, en los años ochenta, comienzan a ver crecer su economía de manera rápida y sorprendente. En cuanto a China, después de la Segunda Guerra Mundial, se relacionó de manera distante con otros países demócratas, considerando su condición de estado comunista, que además contaba con una economía muy débil. Sin embargo, tras el desmoronamiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el gobierno de China comienza a ejecutar una serie de políticas aperturistas con respecto a la economía, convirtiéndose así en uno de los países con mayor influencia económica de todo el mundo. Por el desarrollo de la economía de estos países asiáticos, occidente adoptará otro punto de vista para considerar al mundo oriental. Además, la opulenta vida material ofrecerá las condiciones necesarias para desarrollar el arte moderno asiático.

A finales de los años ochenta, todos los países del nordeste asiático se encontraban en un momento de efervescencia económica. Durante este período, el arte moderno se desarrolló rápidamente, sobre todo en Japón. El gobierno nipón apoyará el arte moderno con todas sus fuerzas, con el propósito de promocionar a los artistas japoneses en la escena internacional. Así mismo, los países que organizaron exposiciones de arte moderno con el apoyo estatal, aparte de Japón, como Corea, Taiwán y Singapur, conseguirán también un éxito obvio y merecido. Durante esta corriente, aparecen algunos comisarios eminentes de los países del nordeste asiático, como Fumio Nanjo, Toshio Shimizu, etc., que contribuyen en gran medida al desarrollo del arte moderno de la zona. De este modo, se puede decir que en la segunda mitad del Siglo XX, las prósperas actividades e iniciativas artísticas del nordeste asiático llamaron la atención del mundo occidental, por lo que bastantes países comenzaron a cooperar con los países asiáticos con el fin de organizar exposiciones internacionales en los principales museos del mundo, sobre todo en los Estados Unidos. Por ejemplo, en el año 1998, tuvo lugar una exposición sobre el arte chino en el Museo Guggenheim de Nueva York (The Solomon R. Guggenheim Museum), así como una exposición colectiva de arte asiático expuesta colectivamente en los museos de Nueva York. Estos ejemplos explican bien que el arte moderno asiático ya no se limitó a su propia región, cercándose en un territorio concreto, sino que penetró con fuerza en el sistema artístico internacional.

Sin embargo, los artistas asiáticos, a la vez que se alegraban de la admiración surgida hacia su obra en occidente, debían pensar en la parte característica propiamente oriental que reflejaran en sus trabajos. En la escena artística internacional, si estos artistas sólo se limitaban a sus propias historias nacionales, o dependían de la impresión rutinaria sobre el lejano mundo oriental que se imaginaba en occidente, las obras corrían el peligro de convertirse en un desbordamiento cultural que solamente podría satisfacer el gusto extranjero que primaba en occidente. Sin embargo, por otro lado, como

la crítica de arte Qian Hui Gao indica¹⁴, occidente y oriente son ambos atraídos por el gusto extranjero, por lo que si la obra no comporta ningún elemento cultural propio del gusto extranjero, será bastante difícil establecer una comunicación con otra cultura. Por lo cual, para los artistas asiáticos contemporáneos, el hecho de cómo adquirir un equilibrio será la cuestión sustancial en el futuro.

La región cultural del nordeste asiático se unirá mutuamente presentando una integración indivisible basada en el sistema de los caracteres chinos antiguos y el pensamiento confucionista, mientras que cada país conservará su propia cultura y su propia historia, presentando así un aspecto múltiple en la creación artística. Como en la Bienal San Paulo en Brasil, la Bienal Venecia en Italia, u otras exposiciones contemporáneas internacionales, muchos artistas del nordeste de Asia interpretarán sus propias culturas a través de sus obras. Además, durante los últimos años, los artistas chinos han comenzado a participar positivamente en las actividades del arte contemporáneo, explicándose así, a través de esta tendencia, la determinación de China a pretender internacionalizarse, considerándose también como un símbolo importante del florecimiento artístico del nordeste asiático.

¹⁴ Qian Hui Gao. *Posterior original: el arte chino contemporáneo*. Editorial *Los artistas*, Taipéi, 2004, p. 48.

1.2 La influencia del arte occidental y la tendencia de la escultura asiática moderna

Como hemos comentado en el capítulo anterior, acompañada por el poder militar y económico, la cultura occidental también se convertirá en un punto importante del que aprender, que influirá profundamente en el desarrollo del arte moderno asiático. Realmente, desde el principio del Siglo XX hasta los años setenta, los movimientos artísticos modernos occidentales fueron, prácticamente, el único objetivo a imitar por los artistas asiáticos. Esta tendencia se reflejará, pues, en todos los aspectos del arte, incluyendo así la propia comprensión de la escultura.

Sin embargo, el arte moderno occidental no es un fenómeno simple, sino que constituye un complejo acontecimiento social y cultural. Su génesis no radica únicamente en la experiencia surgida de una nueva visión del mundo y de una revolución técnica, sino que se relaciona estrechamente con las transformaciones de la realidad social. Así mismo, podríamos decir que el arte moderno occidental es el reflejo de una serie de procesos de modernización de la propia sociedad occidental, surgido espontáneamente durante un espacio temporal concreto. En cuanto al mundo oriental, que conoce gradualmente el arte moderno a través del aprendizaje y la imitación de las obras occidentales, adoptarán, tanto en el proceso creativo como en el método y la norma de su propio arte moderno, el sistema de valores propio de Occidente. Sin embargo, al apropiarse del fruto cultivado por una cultura distinta sin experimentar una evolución propiamente espontánea, será lógico que emerjan innumerables disconformidades en numerosos frentes. Así, los países asiáticos se situarán frente al arte moderno occidental, adoptándolo e imitándolo sin reflexión alguna. El arte tradicional asiático será reemplazado, de esta manera, por una europeización de su propio arte moderno, resultando

así una lenta y difícil modernización de la creación artística. Es ésta una realidad cruel, pero es también un proceso inevitable consecuencia de la comunicación entre una cultura poderosa y otra más débil. Para los artistas asiáticos, adoptar esta realidad desde un punto de vista objetivo e intentar desarrollar sus historias propias desde una experiencia concreta y específica, será la manera más realista y apropiada de actuar.

Pero ya que el arte moderno occidental tiene una influencia tan profunda para el arte moderno asiático ¿cómo será, pues, el aspecto concreto de la escultura moderna del nordeste de Asia?

Como hemos mencionado en el capítulo anterior, los escultores asiáticos antiguos tuvieron una posición social inferior y, en comparación con la pintura, la escultura gozó únicamente de una función religiosa, además de ser considerada como un mero producto de artesanía que ofrecía a la gente una función práctica para la vida cotidiana. Consecuentemente, para empezar a comentar la escultura moderna del nordeste asiático, no podemos omitir la relación entre Japón y los países circundantes a finales del Siglo XIX. Desde principios de siglo, Japón comenzó a ejecutar una serie de movimientos estratégicos en pos de una reforma europeizante, denominada *La Reforma de Meiji*¹⁵. Japón se convirtió en un país poderoso gracias a esta reforma, además de reforzar, ya fuera directa o indirectamente, un militarismo nacional interno. En el año 1884, Japón ganó la guerra contra China, perdiendo este último su dominio sobre Corea y cediendo Taiwán. El efecto de la guerra demostró el éxito de la revolución, que otorgó una mayor confianza al militarismo japonés. Posteriormente, en 1937, Japón inició una guerra con el fin de invadir China, encendiendo así el fuego asiático durante la Segunda Guerra mundial.

Es necesario entender que *La Reforma de Meiji* fue un movimiento de reforma totalmente europeizante, por lo que también se incluye la imitación de

¹⁵ *Reforma de Meiji*, se ejecutó en Japón a finales de Siglo XIX. Fue un movimiento moderno de reforma que buscó una total europeización, cuya principal característica fue la introducción del capitalismo.

la cultura y el arte occidental. Esta imitación será, en consecuencia, la iniciación de la europeización de la escultura moderna japonesa. En cuanto a Corea y Taiwán, desde finales del Siglo XIX hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, fueron colonias de Japón, por lo que el desarrollo de la escultura transcurrió, básicamente, según el camino trazado por los japoneses. En efecto, excepto China, podemos considerar que el desarrollo de la escultura moderna del primer período de Japón, Corea y Taiwán, es una integración de conexiones recíprocas.

En cuanto a China, aunque experimentó un desarrollo distinto de la escultura moderna debido al elemento político, el choque cultural será el mismo, como consecuencia de la aceptación del arte moderno occidental. Por lo cual, podemos inducir algunas características similares de la escultura moderna del nordeste asiático posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pero, como hemos referido con anterioridad, la escultura es una miniaturización de la sociedad, por lo que es imposible conseguir una total identidad entre los países que componen dicho territorio. Pero ciertamente, este punto, puede considerarse como una línea aproximada para analizar el desarrollo de la escultura moderna del nordeste de Asia.

La tendencia de la escultura moderna de la región que nos ocupa, podemos resumirla de una manera muy simple, como es la eliminación de la función práctica. Es decir, a partir de este período, la escultura no servirá más a la religión, además de separar gradualmente la concepción de la artesanía, que será considerada como una clase artística individual, por lo que los escultores comenzarán a crear obras imitadoras del realismo occidental.

Como hemos mencionado, *La Reforma de Meiji* constituyó una revolución clave para la escultura moderna japonesa, así como para la escultura moderna de los países del nordeste de Asia. A partir del año 1879, se estableció el departamento de escultura en las escuelas de artes y se contrató a Vincenzo Ragusa así como a otros escultores italianos, para que enseñaran a los



7. Morie Ogiwara. *Mujer*, 1910. 98 cm (Altura).

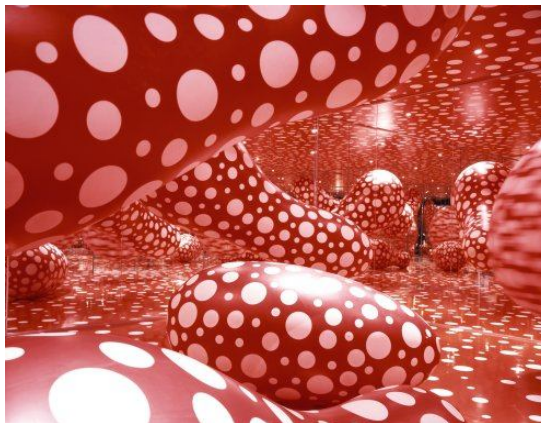
escultores japoneses la teoría y la técnica de la escultura moderna occidental.¹⁶ Gracias a estos conocimientos, los japoneses aprendieron la técnica de la escultura moderna occidental, además de comenzar a introducir nuevos materiales en la creación artística, como el marfil, el mármol y la escayola. Así, los escultores japoneses aprendieron la técnica realista de la escultura y, lo más importante, empezaron a considerar la escultura según el concepto de tridimensionalidad. Podemos decir, así, que

las obras creadas por los escultores modernos japoneses en el período de *La Reforma de Meiji*, poseen ya la forma básica de la escultura moderna, siendo muy distintas de las esculturas tradicionales japonesas. La obra de los escultores como Kotaro Takamura y Morie Ogiwara (fig.7) expresan perfectamente la técnica de la escultura realista occidental y la belleza tradicional específicamente japonesa, que empujarán a la escultura tradicional a la fase del romanticismo y del modernismo.



8. Takashi Naraha. *Structure Mandala (Estructura Mandala)*, 1991. Granito.

9. Yayoi Kusama. *Dots Obsession (Puntos Obsesión)*, 1998. Instalación escultórica, Dimensiones variables.



¹⁶ Wei Qu Ye. *La artesanía japonesa*. Editorial Shanghái Sanlian, Shanghái, 2005, p. 18.

Durante el período de la Segunda Guerra Mundial, el arte japonés se encontraba en un estado de aislamiento, por lo que el desarrollo de la modernización de la escultura japonesa se detuvo totalmente. Esta situación continuó hasta el fin de la guerra. Después, el ejército aliado ocupó Japón, promoviendo el desarrollo de la democracia e influyendo directamente en la modernización de la escultura japonesa. A medida que se producía una cada vez mayor recuperación económica, la escultura moderna japonesa pretenderá internacionalizarse positivamente, abandonando gradualmente la técnica y los materiales tradicionales. La forma abstracta se convierte en el estilo principal de la escultura moderna, como la obra de Takashi Naraha (fig.8), influenciada por arte minimalista y el arte conceptual, convirtiéndose esta tendencia en la dirección principal del desarrollo de la escultura moderna japonesa. Además las obras de otros escultores contemporáneos japoneses como Takashi Murakami y Yayoi Kusama (fig.9), pretenden relacionar la cultura popular japonesa y el concepto del arte contemporáneo occidental. Sus obras nos presentan la influencia profunda de la cultura popular japonesa, representando perfectamente la incipiente sociedad capitalista.



10. Hyo Jung Yun. *Sonar la Cuerda de Arco*, 1942. Madera, 165.8×119×36 cm.

En cuanto a la escultura moderna de Corea y Taiwán, aparecerán acompañando a la modernización del arte japonés. En 1910, Japón anexionó oficialmente a Corea como colonia. Durante los treinta y cinco años de ocupación, el gobierno de Japón no permitió que existiera ni se desarrollara una cultura local propiamente coreana, por lo que la cultura que prevaleció en esa época era japonesa o europea implantada por Japón. Por este hecho, los coreanos de principios del siglo XX se encontrarán

inmersos en un contexto cultural extraño y ajeno. Como otros países asiáticos,

la escultura antigua de Corea no sale del yugo de la religión. Sin embargo, a partir del período anterior a la escultura moderna coreana, la vida cotidiana de los pueblos reemplazará a la religión o a la leyenda, convirtiéndose en el tema principal de toda creación artística. El escultor coreano más importante es Jin Pu Taun, que estudió en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Tokyo en 1919. Su obra es similar a la de Hyo Jung Yun (fig.10) y Yeong Seung Gimg, presentando el concepto de la escultura moderna occidental en Corea. Sin embargo, la mayoría de los escultores de este período estudiaron en Japón, por lo que sus obras están influidas, obviamente, por la escultura moderna japonesa. Aunque alcanzarán la apertura de la escultura moderna coreana, sin embargo, su contribución para la modernización de la escultura local será limitada.



11. Myung Yong Choi. *El corazón deseado*.

12. Rule Hyun Shen. *El Hombre caminando*, 2011. Tubo de aluminio.



Después de la Segunda Guerra Mundial se inicia un período próspero para el desarrollo de la escultura moderna coreana. Durante los años sesenta y sesenta, por el cambio de las estructuras políticas y sociales, además del crecimiento económico, la escultura moderna coreana se desarrolló bajo una

serie de condiciones apropiadas. En el mundo occidental, la mitad del siglo XX será la cumbre del modernismo, corriente que también influirá a los artistas modernos coreanos. Notamos así que estos artistas, dedicados al modernismo de este período, activarán positivamente el campo artístico del país. A partir de los años ochenta, la escultura coreana entra en una fase postmodernista, por lo que el tema y el material creativo se desarrollarán hacia múltiples direcciones. Los escultores de este período, como Myung Yong Choi (fig.11) y Rule Hyun Shen (fig.12) representan *el concepto humano* a través de una forma más figurativa en vez de abstracta, pudiendo considerarse como una reacción contraria a la escultura del modernismo.



13. Tu Shui Huang. *El Niño Aborigen*, 1920. Escayola.

La situación de Corea también se dio en Taiwán. Por la derrota de la Guerra de *Jia Wu* (1894 d.C.), el gobierno de la dinastía Qing de China cedió Taiwán a Japón, por lo que la cultura taiwanesa mostrará una serie de características culturales tanto chinas como japonesas. Para los artistas taiwaneses de la época colonial japonesa, las exposiciones organizadas por el gobierno nipón serán la única manera de promocionar sus obras. Los escultores que siguen este camino, como Tu Shui Huang y Qing Cheng Huang, se les premiará por sus trabajos en estos certámenes, favoreciendo la apertura de

la escultura moderna taiwanesa. De estos escultores, Tu Shui Huang es el más importante. Sus obras (fig.13) son consideradas como un referente clave, por el que la escultura taiwanesa se librará de los grilletes de la artesanía, convirtiéndose en un estilo individual artístico independiente.



14. Ming Zhu. *Tai Ji-Látigo Sencillo y Empujar Hacia Abajo*, 1985. Bronce, 280×475 ×215 cm.

Por la derrota de la Segunda Guerra Mundial, Japón perdió las colonias de Corea y Taiwán, por lo que la escultura moderna taiwanesa se liberó gradualmente de la influencia del arte moderno japonés, formándose así un estilo específico. Sin embargo, después de la guerra, el arte taiwanés aún continuó, durante un tiempo prolongado, el estilo marcado por las exposiciones organizadas por el gobierno japonés durante período de la ocupación, sobre todo en relación a la comprensión de la escultura, que poseía una tendencia conservadora. Xia Yu Cheng y Tian Sheng Pu son los escultores más representativos de este período. Esta tendencia continuó hasta el inicio de los años ochenta, cuando los escultores que habían estudiado en países occidentales volvieron a Taiwán y presentaron el concepto de las nuevas tendencias artísticas occidentales, además de enseñar en el sistema de educación superior artística. Estos escultores investigarán el lenguaje artístico a través de la forma abstracta, presentándolo en la creación escultórica y convirtiéndose, de este modo, en la fuerza principal de los escultores taiwaneses. Ying Feng Yang puede considerarse a la vanguardia de estos escultores, mientras que otros se preocuparán de la cultura tradicional china y su empleo en la creación escultórica, como Ming Zhu. En la serie de la obra *Tai Ji* (fig.14), Ming Zhu adopta la posición del boxeo chino y la representa con una forma humana simple, mostrando así una estética silenciosa y de quietud. Estos escultores colaboran, además, con el

florecimiento de los museos y las galerías profesionales a través del sistema del comisariado internacional, uniendo exitosamente la escultura moderna taiwanesa con las corrientes artísticas occidentales. A partir de esta fase, la escultura moderna en Taiwán entra realmente en la época de la libertad creativa.

En cuanto a la situación de China, a partir del siglo XX, la escultura religiosa ya se encontraba en un estado de devaluación; aunque la escultura de formato reducido se popularizaba entre el público, nunca ha constituido parte principal dentro de la creación escultórica. Durante el período del movimiento del 4 del mayo¹⁷, bastantes escultores jóvenes se trasladaron a países occidentales para estudiar la escultura moderna. Después de volver a China, la mayoría de estos ocupó cargos en la universidad para impartir clases sobre arte



15. El departamento de Escultura de Facultad de Bellas Artes de Lusu. *Celebrar la Cosecha Abundante*, 1959. 800 cm (altura).

moderno, alumbrándose así la vanguardia de la escultura moderna China. Sin embargo, durante el establecimiento del gobierno de la República de China, hasta que se trasladó a Taiwán, la guerra azotó el país asiático ininterrumpidamente, generando una profunda influencia en el desarrollo del arte y deteniendo la modernización que se había comenzado logran. Después de la guerra civil, finalmente, se estableció el gobierno de la República Popular China. Durante este período, se designó una amplia representación de estudiantes con el fin de que viajaran a la Unión Soviética para estudiar escultura. Sin embargo, la escultura china de este período no estima ningún tipo de calidad artística o estética, considerando el hecho de que los

¹⁷ El movimiento del 4 del mayo se creó en Beijing en 1919. Principalmente se concibe como una manifestación o movimiento estudiantil, pero en el que también participa un considerable público de las clases medias y bajas, para expresar la insatisfacción sobre el gobierno. El movimiento del 4 del mayo, por extensión, se refiere al movimiento cultural surgido a favor de la democracia y la ciencia entre 1915 y 1926.

escultores crearán, principalmente, un gran número de obras monumentales así como estatuas políticas y politizadas del líder correspondiente (fig.15). Estas esculturas socialistas, aunque no poseen una función religiosa, se concebirán desde ese momento como un poderoso instrumento de propaganda política.

Podemos decir que, la escultura china desde 1949 hasta los años ochenta será un producto auténticamente político, mientras que el pensamiento artístico no estará incluido dentro de la comprensión o reflexión de los escultores.



16. Jian Guo Sui. *El Patrimonio*, 1997. Hierro, 240×160×130 cm.

En la segunda mitad de los años ochenta, el pensamiento del modernismo se extendió a China, influyendo profundamente a los intelectuales de la época. La escultura moderna china se reflejará en dos aspectos básicos: una línea más conceptual y otra con tintes de pop art. Escultores jóvenes como Wang Zhan y Jian Guo Sui (fig.16) considerarán el concepto como la parte más importante de la escultura, por lo que desecharán las características tradicionales de la obra escultórica. En cuanto al Pop Art, fue ampliamente adoptado por los escultores durante la segunda mitad de los años 90, como

puede observarse en las obras de Jian Hua Liu (fig.17). Este tipo de escultura muestra un estilo propio del gusto vulgar. Podemos decir que, la característica conceptual y la característica de Pop Art serán el principal objeto temático de la escultura moderna china, además de ser considerados como un símbolo específico del arte chino contemporáneo.



17. Jian Hua Liu. *La Memoria Obsesiva (La serie colorada)*, 1999. Cerámica, 320×510×430 cm.

A partir del siglo XIX, hasta la segunda mitad del siglo XX, los países del nordeste asiático se encontraban en una situación agitada tanto política como económicamente. La estrechas relaciones entre éstos se dieron en base a la cultura antigua de los caracteres chinos, generándose así una serie de influencias recíprocas entre estas realidades culturales, entre las que no faltaron los roces y las fricciones propias de la cercanía o el contacto territorial. En el siglo XX, desde la agresión militar de Japón hasta su derrota, los países del nordeste asiático experimentan por vez primera una reconstrucción cultural, mientras que la segunda se producirá bajo la fuerte influencia de la cultura del mundo occidental después de la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, no es difícil advertir que, aunque todavía existan bastantes escultores contemporáneos que consideran la filosofía tradicional asiática como el tema principal de creación como, por ejemplo, el concepto del vacío; no importará la forma exterior ni la manera de presentar la obra, teniendo en cuenta que podemos encontrar, claramente, la influencia de los movimientos artísticos occidentales. Este fenómeno explica, por tanto, la posibilidad del intercambio entre dos culturas distintas, acentuándose el principal problema del desarrollo de la escultura asiática moderna.

Para los países asiáticos, la escultura no es un estilo artístico que se tiene en gran estima ya que, además, refleja sencillamente las características propias de la época y la cultura. Y por todo esto, para los escultores asiáticos contemporáneos, se plantea el reto de cómo representar la identidad de la cultura asiática sin dejar de insistir en la parte específicamente cultural de la propia nación, además de ser comprendidos por el mundo occidental, que será el objetivo que tendrá mayor importancia en la actualidad.

CAPÍTULO II

Una aproximación al concepto de vacío

2.1 Una interpretación: La semántica del vacío

La escultura es dependiente del espacio; si el espacio no existiera, tampoco existiría la escultura. El mundo se asemeja a un espacio desgarradoramente inconmensurable, en el que recibimos todas las imágenes que habitan en él según nuestro entendimiento visual. Además, estamos influidos por los materiales, a través de los cuales conseguimos un conocimiento básico sobre el espacio tridimensional. Sin embargo, cuando nos concentramos detenidamente en la relación entre el espacio y la escultura, nos damos cuenta de todo aquello que existe aparte de la materia en sí misma. Aparecerá, de este modo, el vacío, inherente al espacio, que será el tema en el que nos detendremos para abordarlo desde diferentes puntos de vista.

Según la idea de Leonard Shlain, “Euclides ordena los conocimientos sobre el espacio sistemáticamente. Él cree que el espacio es un vacío total, que no contiene ningún material. Por lo tanto los hombres pueden depositar dentro de él cualquier objeto, imagen o número, libremente, sin que influya el espacio o el material”¹⁸. De este modo, por el vacío esencial que posee el espacio, entre éste y el material no existe ningún tipo de interacción mutua, por lo que el espacio puede ser considerado un recipiente capaz de conservar cualquier objeto. Esta idea fue concebida ya por el propio Euclides, aunque posteriormente fue descartada por Einstein en su teoría de la relatividad (Special Theory of Relativity). Sin embargo, si tratamos el tema desde el punto de vista del conocimiento general, esta idea, todavía hoy, sigue gozando de aceptación y validez.

Lo que podemos confirmar, hasta este punto, es que el vacío constituye una parte amplia de la comprensión del espacio. En la lengua española, el

¹⁸ Leonard Shlain. *Art and Physics*. Trad. Wen Yi Zhang, Tian Zheng, Chi Ying Wang. Editorial Cultura *Chengxing*, Taipéi, 2006, p.33.

espacio se define como “la magnitud en que están contenidos todos los cuerpos que existen al mismo tiempo y en la que se miden esos cuerpos y la separación entre ellos”¹⁹. Es decir, el espacio se trata como una magnitud, que puede ser llenado o, por el contrario, no contener ningún objeto. Esta característica del espacio puede interpretar una parte de los significados que le podemos atribuir al vacío, es decir, un estado físico o una función práctica. Así, según las características propias del mismo, es lógico pensar que el vacío posea una serie de funciones físicas, que son los elementos sustanciales para construir el mundo en el que vivimos.

Realmente, para la mayoría de las personas, lo primero que deviene sobre su mente al reflexionar entorno al concepto del *vacío*, es interrogarse acerca de su función, ya que ésta conecta estrechamente con nuestra vida, con nuestro día a día. Según la definición de *vacío* del *Diccionario de uso de español*, “vacío se aplica al recipiente o espacio que contiene sólo aire o no contiene la cosa de que se trata, o al espacio en que no existe ninguna materia”²⁰. Por lo tanto, el vacío se trata de (o se define como) un estado.

Además, si examinamos la palabra vacío en el diccionario de sinónimos y antónimos, nos daremos cuenta de que el concepto *vacío* puede ser tratado como un sustantivo, sinónimo de *hueco*. “El hueco se aplica a las cosas que no son macizas: que no tienen nada en su interior, que tienen un espacio, relativamente grande con relación a su volumen, sin materia sólida, o que no tienen dentro lo que les corresponde tener”²¹. Cuando lo utilizamos como un adjetivo, hueco se trata de un espacio que no está ocupado, es decir, es un espacio en el que no hay nada y que puede ser llenado por cualquier cosa. Según lo referido, advertimos que la semántica del hueco, al interpretarlo como un estado, sus características físicas tienen una gran similitud con las del vacío. De este modo, para que nuestra investigación adquiriera más

¹⁹ María Moliner. *Diccionario de uso del español, A-G*. Editorial Gredos, Madrid, 1988, p. 1196.

²⁰ María Moliner. *Diccionario de uso del Español, H-Z*. Editorial Gredos, Madrid, 1988, p. 1431.

²¹ *ibidem*. p. 70.

integridad, introduciremos las características físicas y conceptuales del hueco dentro del concepto propio del vacío, como una parte constituyente. Así, podremos investigar este tema, inherente al espacio escultórico desde un punto de vista más completo.

Cuando tratamos el hueco como una parte física del vacío, (siempre a modo de sustantivo) nos encontramos con las siguientes acepciones:

1. Cavidad, concavidad, seno.

2. “Cueva, antro, caverna, gruta, cripta. El antro y la caverna son cavidades naturales muy profundas. La cueva, la gruta y la cripta pueden ser naturales o artificiales, y pueden ser profundas o de escasa profundidad”²².

3. “Agujero, horadado, huraco, orificio, taladro, perforación, boquete, rotura, brecha, abertura. Orificio es un tecnicismo empleado en algunas artes y ciencias; taladro no sugiere precisamente un agujero de forma más o menos redondeada, sino de cualquier forma; perforación hace pensar principalmente en la acción, y no sólo en el resultado o efecto de la misma: se aplica en medicina, biología y minería. El agujero, el orificio y el horadado pueden ser naturales; el taladro y la perforación son el efecto de un acto”²³.

Estas definiciones del hueco tienen una relación estrecha con sus funciones físicas, aunque también podemos considerarlo como una de las descripciones objetivas físicas del vacío.

Si nos acercamos al concepto de espacio en la cultura china, vemos que espacio se escribe *Kong Jian* en chino. Según la consulta por el diccionario chino de internet²⁴, la semántica original de la palabra *Jian* (fig.18) se refiere a la rendija entre dos puertas, que se amplifica en el significado del vacío. En cuanto a la letra vacío, se escribe *Xu* (fig.19). Según la escritura de caracteres de los *pequeños sellos*, la estructura de letra *Xu* es como el espacio-hueco que existe entre las paredes de una cueva. Los chinos antiguos crearon la

²² *Diccionario escolar de sinónimos y antónimos lengua española*. Spes Editorial, Barcelona, 2004, p. 249.

²³ *íbidem*. p. 42.

²⁴ [Consulta: 20/04/2009]. <http://www.zidiantong.com/>

letra *Xu* según su experiencia del espacio, explicando así la característica espacial del vacío.



18. La letra china *Jian* en la escritura de caracteres de los *pequeños sellos*.



19. La letra china *Xu* en la escritura de caracteres de los *pequeños sellos*.

Sin embargo, aunque contenemos el hueco en la extensión del vacío, en comparación con el hueco, el vacío tiene una definición más amplia, que abarca el campo de la psicología y de la filosofía. En castellano, el vacío no sólo se trata de un estado, sino que se utiliza también para describir la personalidad o el carácter humano. Según este punto de vista, la definición del vacío ya no se limita a la descripción física del espacio, sino que también posee una parte psicológica. En Asia, la semántica del vacío es similar a la de castellano. Como en chino, el vacío se trata de un estado que contiene, contrario al estado lleno; o bien, se utiliza a modo de adjetivo, como inútil y utópico. Además, la misma palabra puede tener diferentes definiciones, dependiendo de la cultura o del sistema semántico. Lo más sustancial del vacío para la cultura oriental, es su valor espiritual. Es decir, en comparación con la característica física del hueco, la semántica del vacío se inclina más a la comprensión propia de la filosofía. El estado que simboliza no es físico, aunque podemos considerarlo como un tipo o porción del *espacio*; pero este espacio no es limitado, ya que se basa en la actitud concreta y determinada de la cultura oriental hacia la vida y la naturaleza, donde la palabra *vacío* contiene esta actitud global.

El vacío puede ser un espacio limitado, como un hueco, que conecta

estrechamente con sus funciones y que tiene una semántica más física; pero, además, puede ser ilimitado, como el espacio del universo o el pensamiento filosófico, convirtiéndose así en una palabra más metafísica. El vacío tiene estas dos características enfrentadas pero, a la vez, complementarias, ya que nos damos cuenta de que, si investigamos el vacío solamente según un punto de vista (el de la semántica o de la cultura), no hallaremos un resultado objetivo ni completo. También en la escultura, el vacío se trata como un elemento escultórico físico y un elemento escultórico filosófico, que otorga a ésta numerosos aspectos múltiples y atractivos que determinarán nuestro campo de investigación.

2.2 El mundo del espacio metafísico: La filosofía del vacío

Como hemos mencionado en el apartado anterior, el vacío es uno de los elementos del espacio, y el espacio es el tema sustancial que nunca se ha dejado de investigar por los filósofos y científicos.

Según la teoría del esteta Zuo Cheng Shi, que explica el espacio de una manera muy simple, éste posee en sí mismo tres formas básicas:

- “1. El espacio esencial, como la substancia del espacio. El espacio ilimitado, la forma interna, la aproximación del tiempo y la conciencia pura.
2. El espacio integral, como el espacio seleccionado por la visión del hombre, la naturaleza, los objetos de la naturaleza, los materiales, el contorno y la forma, etc.
3. El espacio individual, que son los detalles llenados por los artistas en el espacio seleccionado”²⁵.

La primera forma, el espacio esencial, explica la característica del vacío desde un punto de vista distinto al de la física, aludiendo directamente a un pensamiento filosófico. Cuando investigamos la procedencia y el significado del vacío observamos cómo, en cualquier cultura, se relaciona con el origen del universo. Para los filósofos antiguos, realmente, podemos decir que el universo es equivalente al espacio, equiparándose a él.

En la antigüedad, el conocimiento del espacio es un elemento importante en relación al concepto de la naturaleza, tanto en oriente como en occidente. En el mundo occidental, desde el atomismo clásico de la Grecia antigua, se intercalan las investigaciones de Platón, de Aristóteles y de los filósofos del Renacimiento, hasta la revolución científica moderna. De este modo, el

²⁵ Zuo Cheng Shi. Citado por Yi Ren Ho en *Naturaleza, espacio y escultura*. Editorial Yatai, Taipéi, 1966, p. 6.

espacio no sólo será un tema explícitamente filosófico, sino que su conocimiento y estudio se relacionará estrechamente con el desarrollo de la ciencia moderna. En la matemática, los matemáticos se concentran en el estudio de las dimensiones, como la altura, la anchura y la profundidad. El matemático Mariano Díaz definió el espacio como “la región tridimensional en que situamos todos los cuerpos y todos los movimientos”²⁶. En la física, Einstein cambió el conocimiento clásico sobre el espacio limitado, añadiendo el tiempo como cuarta dimensión. En cuanto a la filosofía, el tema del espacio casi nunca ha salido del concepto sobre el *Ser* y *No-ser*, o lleno y vacío.

En la cultura occidental, no podemos realizar una separación exacta entre el espacio y el vacío. Realmente, en la mayoría de los casos, tienen las mismas características. Para investigar el vacío, quizás los puntos de vista de los filósofos clásicos del atomismo sean un principio apropiado para comenzar.

El atomismo clásico tiene tres grandes protagonistas: Demócrito, Epicuro y Lucrecio. De entre ellos, Demócrito es considerado como el fundador del atomismo clásico. Piensa que el universo es construido por átomos extremadamente pequeños e indivisibles. A decir verdad, Demócrito cree que tanto los átomos como el vacío son, pues, los elementos últimos y verdaderos de lo existente. Él cree que “La naturaleza de estos átomos es in-divisible; esta indivisibilidad es condición de la inalterabilidad. Además, están formados sin fisuras, son perfectamente plenos, son sólidos -o sea, indeformables- e impenetrables”²⁷. Los átomos no tienen características diferentes, ya que están contruidos por una misma sustancia y tienen una idéntica densidad o peso. La diferencia radica, únicamente, en su orden, forma y situación. Los átomos, asimismo, se unen entre sí, dando forma a todos los seres y objetos del mundo.

²⁶ Mariano Díaz. Citado por Elena Blanch Gonzáles en *Espacio*, incluido en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006, p. 7.

²⁷ Albert Ribas Massana. *Biografía del vacío: Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Trad. Jaime López de Asiain. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1997, p. 18.

El átomo es el último ser que no se puede dividir, ya que su característica básica y primordial es la saturación. Al contrario, la característica básica del vacío es la vastedad, por lo tanto los átomos pueden moverse dentro; el vacío ofrece la condición para que los átomos puedan efectuar su propio movimiento. Los átomos, además, se mueven eternamente en el vacío, uniéndose mutuamente y formando seres y objetos innumerables, de distinta forma y composición. Al dividirse los átomos, los seres se deshacen.

El atomismo clásico acepta la existencia del vacío. El vacío que define Demócrito es el lugar donde existen y se mueven los átomos. Según este concepto, el filósofo griego piensa que los átomos equivalen al *Ser*, y el vacío equivale al *No-ser*. Sin embargo, él acentúa que el *Ser* y el *No-ser*, o los átomos y el vacío, son verdaderos, ya que el *Ser* no es más verdadero que el *No-ser*. Por lo cual, Demócrito supone el vacío como un *espacio vacío*, un recipiente que contiene el espacio ilimitado en que se pueden poner innumerables átomos. Según su opinión, al existir vacío, y precisamente porque existe, los átomos tienen lugar para moverse. El vacío, pues, es la condición indispensable para la existencia de los átomos.

Como indica Albert Ribas Massana, para todos los atomistas:

“El vacío es, por una parte, la conclusión lógica y complementaria del postulado de los átomos -o sea del límite impuesto a la divisibilidad de las cosas, de la imposibilidad de una división llevada al infinito-, y, por otra parte, constituye el necesario intervalo entre los átomos, es la condición de su movilidad”²⁸.

En cuanto a la lejana Asia, en la China antigua, aunque no se dio la misma investigación especializada sobre el átomo como la de la Grecia antigua, si que existió una interpretación específica del vacío. Los filósofos de la Grecia antigua explican el origen del universo a través de la unión de los

²⁸ ibídem. p. 19.

átomos, y de manera similar, los filósofos de la China antigua proponen la teoría del *soplo original*. Este concepto se origina de la filosofía de Lao Zi. Él indica en *Tao Te king*²⁹:

“*Tao (El Curso)*³⁰ genera el uno,
el uno genera el dos, el dos genera el tres,
el tres genera todos los seres.
Todos los seres llevan a espaldas la sombra y en brazos la luz.
Los fluidos que (de ambas) manan se armonizan (...)”³¹.

Lao Zi explica uno con *Qi* (soplo original), explica dos con el cielo y la tierra o *Yin* y *Yang* y explica tres con la armonía unida entre *Yin* y *Yang*, y al final se forman los seres del universo. Es decir, *Qi* es el fundamento de todos los seres, siendo este el elemento que llena totalmente el universo.

Zai Zhang³², el filósofo de la dinastía *Song*³³, propone la teoría de *Tai Xu* en *Zheng Mong*:

“*Tai Xu* equivale a *Qi*, que es invisible y la esencia de *Qi*. Al *Tai Xu* se unen, los seres se forman, por lo cual los seres son la forma objetiva del cambio de *Tai Xu*, y *Tai Xu* es la esencia; al deshacerse los seres, de nuevo vuelven a *Tai Xu*”³⁴.

²⁹ *Tao Te King*, la obra de Lao Zi (570-470 a.C.). Lao Zi es el filósofo del período *Chuen Qiu* (722-481 a.C.) de la dinastía de los *Zhou Orientales* (770-249 a.C.). La teoría de Lao Zi es el origen del pensamiento de la escuela taoísta. Su teoría fue desarrollada por Zhuang Zi. *Tao Te King* es el libro más valorado para los filósofos de la escuela taoísta. Tiene ochenta y un capítulos y es la primera obra completa de filosofía china. Mucha gente clasifica *Tao Te King* dentro de la obra del taoísmo; sin embargo, la escuela taoísta y la religión taoísta son bastante distintas.

³⁰ La traducción utiliza la palabra *Curso*. En nuestro trabajo, adoptamos la palabra *Tao* traducida directamente de la fonética de chino.

³¹ Lao Zi. *Tao Te King*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2007, p. 113.

³² Zai Zhang (1120-1077 d.C.) Filósofo de la Escuela neo-confucionista de la época de los *Song*. Establece un sistema filosófico del monismo a través del concepto de *Qi*. Además gozó de gran éxito en la comprensión del calendario y de las ciencias naturales.

³³ La dinastía *Song* (960-1297 d.C.), es considerada como la época en la que más se cultivó la ciencia y donde el confucianismo refloreció de nuevo. En comparación con otras dinastías de China, la dinastía *Song* es una de las épocas donde la economía la educación y la cultura tuvieron un mejor funcionamiento.

³⁴ *Zheng Mong*, la obra filosófica de Zai Zhang. Este pasaje está tomado del *Tai He*, que es el primer capítulo de *Zheng Mong*. Además, este capítulo es la parte más sustancial de la teoría de

Zai Zhang piensa que del soplo original se llena del espacio, naciendo así los seres del universo por la interacción y los cambios del estado entre *Yin* y *Yang*. Podemos decir así que, los filósofos de la China antigua consideraban *Qi* y el espacio como un conjunto, refiriéndose indirectamente, con esta idea, a la existencia del vacío. Tal vez, según algún punto de vista de la teoría, *Qi* y los átomos tienen características similares, sin embargo, la definición de *Qi* es más ambigua.

Como el atomismo de la Grecia antigua, la teoría del *soplo original* de la antigua China se queda, únicamente, en la fase del supuesto, sin poder formalizarse en una teoría científica concreta. Sin embargo, lo que sí podemos confirmar es que el *soplo original* es considerado por los filósofos de la China antigua como un ser en estado continuo. Por lo tanto, este concepto puede ser un complemento apropiado para la teoría de los seres que enuncia el atomismo clásico, sobre la unión y la división de las estructuras.

En cuanto al concepto occidental del vacío, Platón es, sin duda, una de las fuentes más influyentes del pensamiento filosófico. La teoría de *las ideas* es el núcleo del sistema filosófico de Platón, ya que propone la existencia de un mundo metafísico aparte del mundo material. El mundo metafísico es verdadero, mientras que el material es irreal, considerado como un mero reflejo del mundo metafísico. En el texto *Espacio* de Elena Blanch Gonzáles, encontramos un párrafo sobre esta idea de Platón:

“Platón consideró el ser bajo tres aspectos: uno, el de las formas o las ideas, común para todos, increado, indestructible, invisible e inmutable para los sentidos; otro, las cosas sensibles, siempre en transformación, movimiento creado, perceptible para los sentidos y la opinión; y por fin el espacio, eterno, indestructible, habitáculo de las cosas creadas y aprehendido”³⁵.

Qi de Zai Zheng.

³⁵ Elena Blanch. *Espacio*. Incluido en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006, p. 7.

Antes de comentar la teoría del vacío de Platón, deberíamos sistematizar la relación entre el espacio y el vacío que se establece en su pensamiento. El espacio, asimismo, constituye una realidad verdadera del universo, como si se tratara de una serie de lugares o habitáculos libres, donde se puede depositar cualquier objeto. Por esto mismo, Platón cree que el tercer aspecto del ser es el lugar que existe eternamente, que nunca se deshará y que ofrece el espacio para que los seres puedan existir. En el diálogo *Timeo*, encontramos un concepto específico, el *portador (Bearer)*³⁶, que nunca ha sido enunciado en otra teoría. Según Platón, el portador es considerado el estado original de los seres, además de ser el material original que los constituye. El portador no tiene ni forma ni característica alguna, ya que es único y existe eternamente. Evidentemente, un material original que no tiene forma ni características, tiene que ser capaz de albergar todas las formas y características existentes. Sin embargo, ya que el portador no tiene ni forma ni características, no hay posibilidad de comentarlo o describirlo a través de éstas. Por esto, Platón cree que el supuesto sobre la existencia del *portador* no se puede razonar de una manera pura, por lo que hay que interpretarlo de manera simbólica. Sin embargo, la existencia del espacio es más fácil de confirmar, aunque, como el *portador*, tampoco posee forma o característica alguna. Por lo tanto, considerar el espacio como el portador, sería una manera apropiada para describir un material que no tiene ni forma ni característica.

Podemos afirmar que, para Platón, el espacio es la parte indispensable para construir la sustancia del universo que, además, es utilizado con el fin de simbolizar el concepto del *portador*. Sin embargo, en el diálogo *Timeo*, Platón se pronuncia claramente contra el vacío. Según este punto de vista, en la filosofía de Platón, el espacio y el vacío no se equiparan. Platón no adopta la palabra *vacío* que emplean frecuentemente los atomistas; de hecho, niega una y otra vez la existencia de éste. En su opinión, el fuego, la tierra, el agua y el

³⁶ Platón (Grecia antigua). *Timeo*. Trad. Wen Yu Xie. Editorial El siglo de Shanghái, 2005, p. 36.

aire son los elementos fundamentales del mundo, que se unen mutuamente y llenan todo el universo. Cornelis Van de Ve cree que esta idea identificó el mundo corpóreo, incluido el cosmos, como *sólidos regulares*³⁷. Este concepto rechaza claramente la posibilidad de la existencia del vacío. El espacio es llenado, aunque no tiene ni forma ni características, la cual cosa nos expresa una impresión del *No-ser* pero, a la vez, es un *Ser* totalmente verdadero. Si el espacio es llenado, es lógico afirmar la no existencia del vacío. En este sentido, también podemos encontrar una idea similar en la teoría de Aristóteles, por la que dice que la naturaleza odia el vacío. Esto, según la opinión de Margaret Wertheim, puede constituir la esencia del concepto espacial de Aristóteles³⁸, teniendo en cuenta que el filósofo griego cree que no existe un enorme vacío en el universo que pueda ser llenado por los materiales, ya que el vacío sólo es el límite entre ellos. Esta idea se corresponde con la de Platón, que expresa un diferente concepto espacial común de ambos filósofos, distinto al de Demócrito.

A diferencia de Platón, el pensamiento en torno al vacío de Lao Zi, filósofo de la antigua China que nació casi doscientos años antes, influyó profundamente en el pensamiento oriental, no sólo en la filosofía, sino también en la cultura popular.

Si consideramos que el núcleo de la filosofía de Platón es la teoría de *la idea*, el de Lao Zi es, indudablemente, el *Tao*. Para Platón y Lao Zi existe un mundo ideal en todo su pensamiento. La diferencia entre ellos es que el mundo metafísico de Platón está separado del mundo material, mientras que Lao Zi describe un mundo uniforme aglutinado por *Tao*. En comparación con la teoría de Platón, Lao Zi no cree que la esencia del universo sea constante, sino que se transforma y avanza ininterrumpidamente, siendo el vacío el elemento más importante que construye la sustancia del universo.

³⁷ Cornelis Van de Ven. *El espacio en arquitectura*. Trad. Fernando Valero. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1977, p. 28.

³⁸ Margaret Wertheim. *The pearly gates of cyberspace*. Trad. Xun Xue. Editorial La Prensa Comercial de Taiwán, Taipéi, 1999, p. 71-72.

El concepto del vacío es la parte fundamental de la filosofía de Lao Zi que, al mismo tiempo, también interpreta su propio concepto del espacio. Cornelis Van de Ven indica:

“La intuición de Lao Zi llegó hasta tres niveles jerárquicos del espacio: en primer lugar, el espacio como resultado de un ensamblaje tectónico; en segundo lugar la forma estereotómica que engloba al espacio; y, finalmente, los espacios transicionales que establecen un nexo entre el mundo interior y el exterior”³⁹.

El vacío en la teoría de Lao Zi se contrapone con el *Ser*, que podríamos llamarlo *No-ser*. En *Tao Te King*, *No-ser* se podría equiparar a *Tao*, que se utiliza para describir toda ausencia de forma y característica. Sin embargo, aunque *Tao* es considerado como *No-ser*, no es un vacío real, sino que contiene una vitalidad ilimitada. Podemos decir que el *No-ser* contiene el *Ser* inmenso. Según el cuarto capítulo de *Tao Te King*, vislumbramos claramente este concepto:

“*Tao (El Curso)* es vacío que mana,
mas su uso no alcanza plenitud.
Abismal,
diríase el antepasado de todos los seres.
Mella lo agudo,
deslía lo enredado,
templa lo luminoso,
se confunde con el polvo.
Profundo,
diríase perpetuo.
No sé de quién es hijo,
parece anterior al emperador (del cielo)”⁴⁰.

Según esto, entendemos que *Tao* es el vacío, el origen de todos los seres.

³⁹ Cornelis Van de Ven. *El espacio en arquitectura*. Trad. Fernando Valero. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1977, p. 24.

⁴⁰ Lao Zi. *Tao Te King*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2007, p. 37.

Dentro de este concepto se niega la idea de que el universo fue creado por un dios, además de explicar la relación entre el vacío y la reproducción de los seres humanos en la cultura tradicional asiática.

Para conocer la filosofía de Lao Zi, se podría realizar una interpretación simplificada asociándola a los conceptos de *Ser* y *No-ser*. Este concepto induce la teoría posterior del *Yin* y *Yang*, además de construir la estructura filosófica de una amplia zona cultural en Asia, unida por el uso de la letra china. Lo lleno y el vacío, *Ser* y *No-ser*, o *Yin* y *Yang* son, realmente, una misma idea que no se puede distinguir claramente. Podemos decir que, el vacío, es la representación más concreta del *No-ser* en la filosofía de Lao Zi. Entre cualquier objeto o fenómeno existen una serie de contrariedades generales que avanzan y se intercalan mutuamente para, finalmente, acabar uniéndose. El mundo se desarrolla a través de la armonía de *Tao*, que se refleja en todos los seres del mundo, como una característica absoluta y eterna de sí mismo.

Tao es considerado como el núcleo de la filosofía de Lao Zi, aunque generalmente se descuida la posición sustancial del *No-ser* en su pensamiento. Sin embargo, por *No-ser*, *Tao* puede mostrar el significado de sí mismo. Podemos decir que *No-ser* es el fundamento de la filosofía metafísica de Lao Zi, que nos explica el origen filosófico asiático del vacío.

Hemos mencionado a Platón y a Lao Zi para comparar el significado del concepto de *vacío* entre occidente y oriente que, a pesar de tener algunos puntos de vista supuestamente contrarios, realmente se comunican entre sí. Como hemos apuntado anteriormente, Platón niega la existencia del vacío en contraposición a la teoría de Lao Zi. Sin embargo, en su opinión, el portador, que equivaldría al espacio, está lleno, a la vez que podría contener cualquier material. Desde él, además, nacen y se nutren todos los seres. Este concepto se corresponde con la idea de Lao Zi, por la que podemos decir que es posible percibir el *Ser* inmenso a través de la característica vacía del *No-ser*, ya que la interacción entre *Ser* y *No-ser* produce el universo, permitiendo que avance

ininterrumpidamente.

El vacío nos ofrece un lugar para meditar, que inspira nuestra imaginación. No queremos acabar este apartado, sin nombrar la posición de Wolfgang Meisenheimer. Según el arquitecto alemán cree que “el espacio vacío correspondiente al estado de *No-ser (nothingness)*, describe *No-ser* como una tendencia de calidad (*quality*), y esta tendencia es el método para llegar a la sublimidad”⁴¹. El vacío se refiere a un pensamiento filosófico que, tras ser investigado, permite encontrar determinados puntos de vista que, aún pareciendo distintos en la cultura occidental y oriental, llegan a manifestarse como similares. Ésta es la uniformidad entre ambas culturas; por esta uniformidad, el vacío se convierte en un tema sustancial de la filosofía y del arte en la época moderna.

⁴¹ Wolfgang Meisenheimer. *Choreography of the architectural space: The disappearance of space and time*. Seoul, Dongnyok Publishers, 2007, p. 297.

CAPÍTULO III

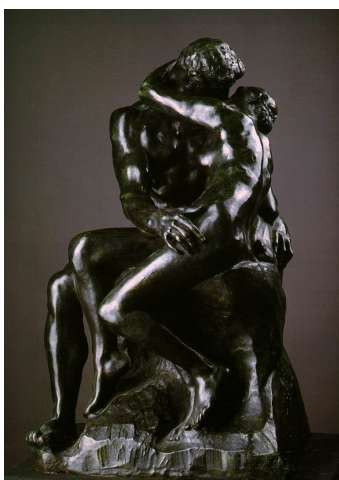
Una aproximación a la definición del vacío en la escultura contemporánea en Oriente vs Occidente

Antes de definir el vacío en la escultura deberíamos acotar, en primer lugar, a que ámbito o ámbitos nos ceñiremos. Como ya sabemos, la esfera actual de la escultura es muy amplia, por lo que solamente nos centraremos en algunos tipos de obras, de modo que el territorio a comentar quede limitado.

Hasta el Renacimiento, el público en Occidente pensaba que la escultura era únicamente una parte de la arquitectura o de la pintura. Los escultores utilizaban la pintura como referente y creaban las obras según las necesidades de la catedral, iglesia o cualquier otro espacio arquitectónico, por lo que se deduce que no utilizaban directamente el carácter de la escultura para enfrentarse a cuestiones diversas como el espacio, la estructura, el material, etc. Para ellos, estas cuestiones carecían de importancia. La invención de la perspectiva otorgó a los pintores un método para armonizar el mundo real y el mundo imaginario, sin embargo, el Renacimiento podríamos decir que no concede a los escultores otra elección que la de reflejar el objeto real.

En Asia, el tema de la creación en la escultura se asemejará al de occidente y, en la época moderna, se volverá todavía más elemental y menos variada. Exceptuando las esculturas religiosas, la mayoría tratarán el objeto escultórico como elemento funerario o de mera artesanía. Se retratará, pues, la vida de aquella época, tratando de describir el objeto real. Aunque la filosofía asiática es, ciertamente, el reflejo de la expresión del conocimiento, sin embargo, los escultores todavía insistirán en crear obras a través de la imitación de la realidad. Con todo ello, en comparación con la escultura, la pintura oriental gozará de una mayor riqueza.

Evidentemente, la escultura es una forma artística física, a diferencia de la pintura, que reduce su campo de investigación al ámbito de la bidimensionalidad. Antes de probar un nuevo método creativo, los escultores tienen que pensar en los materiales que van a utilizar y si éstos pueden soportar en sí mismos la tridimensionalidad. Si encuentran dificultades prácticas para realizar las obras con dichos materiales, las ideas se relegan, súbitamente, al terreno de la ilusión.



20. Auguste Rodin. *Beso*, 1886. Bronce, 87×51×55 cm, Musée Rodin, Paris.

Por otro lado, en general, la diferencia obvia entre la escultura y la pintura es su relación con el espacio, ya que la escultura ocupa un espacio real y posee una dimensión auténtica extendiéndose, como objeto, en la tridimensionalidad. Antes del siglo XX, los escultores utilizaban diversos materiales, esculpían o moldeaban y reflejaban la realidad todo cuanto fuera posible. Sobre todo, en este sentido, el cuerpo humano constituyó el tema principal de la creación artística.

La pintura, a medida que transcurre el tiempo y aparecen nuevos estilos artísticos, cambia en el modo de ejecutarse. Los pintores intentarán de este modo, gradualmente no imitar la naturaleza ni insistir en el hecho de que la pintura tenga que ser una reconstrucción de la tridimensionalidad en un soporte bidimensional. La pintura, así, nos atrae para entrar en el mundo imaginario de lo bidimensional. Sin embargo, los escultores eliminarán esta posibilidad, considerando que hasta el principio del siglo XX insistirán en que la escultura tenía que ser una unidad completa. La obra de Miguel Ángel y Rodin (fig.20) se erige como un ejemplo perfecto de la escultura tradicional, para la que los escultores utilizaban técnicas de creación con el fin de admirar la belleza que Dios había creado o basada en la naturaleza y en un estilo clasicista.

Sin embargo, la estructura social se transformó gradualmente como consecuencia inevitable de la revolución industrial. La escultura, como la pintura, comenzó a asumir un nuevo papel. La obra escultórica, en este sentido, ya no sería más un accesorio dependiente de la arquitectura o de la pintura, ni tampoco un monumento local o una bella ofrenda. Hasta la segunda mitad del siglo XX, la forma y la definición de la escultura fue transformada por los artistas, mientras que los nuevos materiales y técnicas fomentaron la posibilidad de que la obra escultórica se presentara en varios formatos. Por ejemplo, el *Land Art* crea una imponente obra a través del paisaje natural, el arte conceptual enfatiza la expresión del concepto y el audiovisual se centra en la forma artística más popular de hoy en día, que también puede pertenecer al ámbito de la escultura.

Hemos intentado acotar, con todo lo expuesto anteriormente, el concepto de escultura. Pero ¿cómo definir el vacío en la escultura?

Teniendo en cuenta que, hoy en día, la definición de la escultura se extiende ampliamente por esferas muy variadas; comparativamente, el vacío, que fue considerado como un espacio producido dependiendo la forma del material, se convertirá en un lenguaje espacial de la escultura. Al mismo tiempo, el vacío en la escultura no dependerá de su manera de existir, sino



21. Marcel Duchamp. *Fountain (Fuente)*, 1917. *Ready made*, 36×48×61 cm.

de la filosofía de la época y de la de los propios escultores. Tomamos por ejemplo la famosa obra *Fountain (Fuente)* (fig.21) de Duchamp; desde el momento en el que el artista francés utiliza un objeto y simplemente lo descontextualiza, sus llenos y vacíos, se convierten en lenguaje escultórico; ahora el vacío del urinario es el material de creación, se convierte en un

espacio escultórico. Por la misma idea, el vacío de la escultura puede ser el tabernáculo de una catedral medieval, la boca de un jarrón chino de hace 5000 años, el vacío de las obras constructivistas o el espacio que forman los cuerpos de los bailarines en una danza (fig.22).



22. Rudolf Koppitz. *Movement Study (Estudio de Movimiento)*, 1926. Fotografía.

Esta idea explica los aspectos múltiples del vacío en la escultura contemporánea, siendo este el tema principal que nos ocupará en el capítulo III. Además, también nos ayuda para demostrar que estos aspectos son comunes entre la cultura occidental y la oriental, ya que es un elemento capaz de superar el límite de la cultura. Por lo tanto, para investigar estos aspectos de una forma sistemática, los clasificaremos en dos partes principales. La primera será el aspecto del vacío, que une su función práctica con la reacción psicológica humana correspondiente, representado en la escultura mediante las acciones de conservar, residir, atravesar o enterrar. Y la segunda parte, se concentrará en la esfera inmaterial metafísica, que se basará en la filosofía asiática del vacío, mientras se relaciona indirectamente con la ideación de la representación del mismo; estableciéndose posteriormente una relación entre el vacío y la identidad sobre el cuerpo femenino en la escultura

contemporánea.

Además de las dos partes arriba expuestas, clasificaremos la idea que considera el vacío como un lenguaje espacial puro de la escultura. En este punto, advertimos la influencia del vitalismo para el empleo del vacío en la escultura asiática moderna. Escultores



23. Antoine Pevsner. *Projection in Space (Proyección en el Espacio)*, 1924. Metal.

constructivistas, como Antoine Pevsner (fig.23) y Naum Gabo, enfatizarán que la escultura equivale a la estructura del espacio, oponiéndose a que *la masa y el volumen* sean los elementos más importantes de la figura y no aprobando que la escultura sea sólo un objeto tridimensional que ocupa un espacio concreto. Esta idea influye directamente en el concepto espacial de la escultura del Siglo XX, por el que el vacío será considerado un tema individual de la creación escultórica.

Creemos que lo más importante es el sentido que los escultores confieren al vacío, donde se observa concretamente el juicio propio del artista en relación al vacío en sí mismo y a la escultura.

No importa si el vacío se presenta en la obra tridimensional o si extendemos su ámbito hasta que se convierta en el espacio que albergue toda la obra, ya que será la reflexión filosófica lo que centre nuestro análisis. Lo que queremos destacar es, por encima de todo, que el vacío constituye un reflejo de varios espacios en la propia escultura. De modo que, nos encontramos frente al arte de hoy en día, absolutamente actual, poblado de una infinidad abismal de estilos y materiales.

Queremos apuntar, que cuando intentamos definir la relación entre el vacío y la escultura, es necesario que limitemos la esfera en la que nos centraremos, que, en el caso de esta investigación, se tratará, en su mayoría, de la escultura material.

Por otro lado, según las funciones prácticas que nos ofrece el vacío, además de la comprensión filosófica del mismo que perseguimos, pretendemos analizar la similitud de características entre la cultura occidental y la oriental, centrándonos en aspectos propiamente escultóricos. Serán las filosofías del vacío las que nos marcarán la elección tanto de los artistas como de sus obras, para demostrar así nuestra teoría y poder organizar un trabajo más concreto.

3.1 Conservar, coleccionar y presentar: El vacío de la caja

| | |
|---|-----|
| 3.1.1 La caja como referente en la escultura..... | 92 |
| 3.1.2 El vacío que conserva la esencia..... | 94 |
| 3.1.2.1 La caja de líquidos: Hans Haacke..... | 94 |
| 3.1.2.2 El recipiente que registra el tiempo: Pu Zhuang..... | 97 |
| 3.1.2.3 El recipiente que conserva la realidad: Hui Chiao Chen..... | 100 |
| 3.1.3 El vacío como el lugar que conserva la memoria..... | 103 |
| 3.1.3.1 El dolor silencioso de la memoria: Christian Boltansk..... | 103 |
| 3.1.3.2 El recuerdo de la historia: Duck Hyun Cho..... | 107 |
| 3.1.3.3 La memoria de la familia: Shun Zhu Chen..... | 112 |
| 3.1.4 El vacío como el lugar para conservar la naturaleza..... | 118 |
| 3.1.4.1 El laboratorio de la naturaleza: Helen y Newton Harrison..... | 118 |
| 3.1.4.2 La manifestación de la ecología: Pei Ling Lu..... | 122 |
| 3.1.4.3 Conserva los recursos naturales: Ming Hui Chen..... | 125 |
| 3.1.5 El vacío como el lugar para coleccionar y presentar..... | 128 |
| 3.1.5.1 El joyero surrealista: Joseph Cornell..... | 128 |
| 3.1.5.2 El espacio misterioso de la caja: Louise Nevelson..... | 131 |
| 3.1.5.3 La caja como escaparate. El mostrador del feminismo: Kasahara Emiko..... | 135 |
| 3.1.5.4 La caja vitrina. Coleccionando la vida: Jiu Ceng Lai..... | 138 |

3.1 Conservar, coleccionar y presentar: El vacío de la caja

Entendemos que, a diferencia de lo macizo, el vacío es un espacio capaz de contener diversos objetos, razón por la que, según esta conciencia, los hombres crean diversos recipientes para conservar y preservar las cosas. Podemos decir, por esto, que la aparición del recipiente guarda una relación directa con la función física del vacío; al hablar del vacío según este punto de vista, la impresión que nos da será, tal vez, totalmente física, sin referirse a ningún tipo de comprensión psicológica.

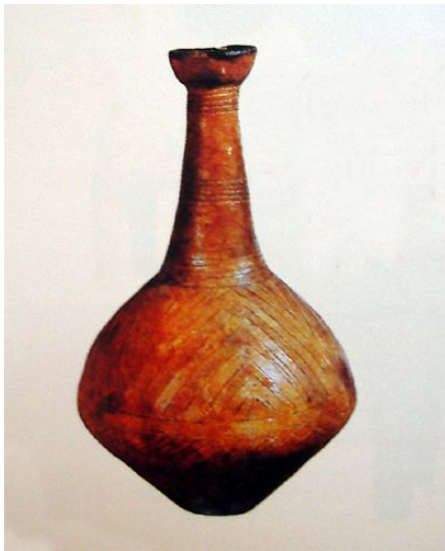
Dentro de esta función de espacio contenedor, podemos diferenciar y destacar tres funciones: conservar, coleccionar o presentar. Cada una de ellas tiene matices que las clasifican, y añaden significado a la obra escultórica.

Conservar no equivale a coleccionar. Según la idea de Baudrillard sobre la colección⁴², entendemos que un objeto es considerado como una colección, o no, dependiendo de si este objeto posee una función práctica y física o no. Evidentemente, no importa que el objeto sea considerado en sí mismo como colección o no, ya que el vacío es siempre el lugar dónde guardamos o depositamos. Conservar y coleccionar son dos comportamientos relacionados y ordenados entre sí; sin el acto de conservar, no existiría el hecho de coleccionar, ni mucho menos el de presentar. El comportamiento simple de conservar pertenece, únicamente, a la función física del vacío. Sin embargo, coleccionar y presentar se refieren a una comprensión psicología del mismo como espacio donde lo contenido toma importancia.

Por la seguridad y la intimidad que nos ofrece el vacío de un recipiente,

⁴² Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. Trad. Francisco Gonzales Aramburu. Siglo XXI Editores. S. A. de c. v., México, 1984, p. 98.

depositamos nuestros objetos preciados dentro de éste; mientras que un vacío abierto del mismo u otro recipiente se revela como un espacio adecuado para que mostremos estos objetos a otras personas o a nosotros mismos. Evidentemente, cualquier recipiente, como unas manos, una jarra o cualquier objeto con un espacio vacío, puede conservar en sí mismo otros objetos. Sin embargo, al hablar de conservar y coleccionar y, sobre todo, de presentar, la figura de la caja es lo primero que nos surge por sus características intrínsecas en relación al espacio. Por esto mismo, nos concentraremos en el vacío de la caja, ya que será una manera más concreta y adecuada de abordar el tema.



24. *La vasija con cuello estrecho*, El período *Yayoi* de Japón (450 a. C.-250 d. C.). Cerámica, 17.5 cm (altura).

Ciertamente, la caja es considerada como un espacio para conservar, coleccionar y presentar, que se relaciona estrechamente con el desarrollo de la civilización humana. Si observamos los objetos que fueron descubiertos como vestigios prehistóricos, notamos que apenas existen recipientes con forma de caja, ya que su aparición deviene del hecho en sí de coleccionar. La mayoría de estos recipientes poseen un hueco profundo, siendo la boca más estrecha que el cuerpo (fig.24). El recipiente, con

esta forma, es apropiado para conservar otros objetos o elementos dentro de sí. En cuanto al tazón o al plato, nos ofrecen, exclusivamente, la función de contener elementos. Por todo esto, observamos como las funciones que estos recipientes nos ofrecen satisfacían las necesidades más primitivas de la especie humana, ya que en cualquier época, incluso antes de la aparición de la civilización, podemos encontrar una huella de los mismos.

El concepto de coleccionar se forjó después de la aparición de las primeras civilizaciones. Los hombres prehistóricos también coleccionaron

objetos, pero poseían una función muy primaria relacionada con la comida o los materiales para producir las armas. Después del neolítico, se comenzó a producir utensilios para contener o conservar los alimentos. Sin embargo, el hecho explícito de coleccionar todavía no había surgido en la mentalidad humana



25. La caja lacada con las incrustaciones de la imagen de Rueda, Al final del siglo VIII. Se conserva en el Museo Nacional de Tokyo.

de este período, hasta que los hombres salieron de la cueva y comenzaron a edificar sus propias casas. Después de este momento, los seres humanos comienzan a poseer una sobreabundancia relativa de bienes y, una vez cubiertas sus necesidades básicas, se dará paso a la acción concreta de coleccionar. A partir de esta fase, la caja apareció en la vida humana, dándonos cuenta de que la invención y la utilización del mueble será la clave de este fenómeno. Aunque retrocediéramos a un pasado milenario, ya podríamos encontrar la forma originaria de los muebles actuales. Los hombres se dieron cuenta de que, mediante la unión de distintas planchas, podían conseguir un espacio para guardar los objetos. En comparación con la jarra u otro recipiente, la forma de la caja nos resulta más cómoda para conservar y recoger estos objetos, por lo que puede considerarse un recipiente estrechamente relacionado con la vida cotidiana de los hombres, aun siendo tratado como una obra artística (fig.25). Consecuentemente, aparecerán diversos tipos de armarios, semejantes a una caja simple, que se dividen en otras cajas más pequeñas, a modo de cajones. Los hombres guardarán, así, objetos dentro de este espacio.

Estos objetos no son solamente utensilios para la vida cotidiana, sino que también guardarán objetos de valor para el sujeto que los posee. De esta manera, el concepto de coleccionar comienza a tomar forma y, quizás por esta experiencia, la figura de la caja atrae al hombre a la necesidad y el deseo de

coleccionar inconscientemente.

Además de la experiencia de la utilización de los muebles, la caja concuerda con el hecho de coleccionar, ya que no es otra cosa que la *confianza* y la *intimidad* lo que ésta ofrece al hombre. En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard explica la confianza que la caja ofrece al ser humano a través de la obra de Henri Bosco:

“De todos los muebles de Carre-Benoit, uno sólo le enternecía, era su archivero de encina. Siempre que pasaba ante el mueble macizo, lo miraba complacido. Por lo menos allí todo era sólido, fiel. Lo sustituía todo: era una memoria y una inteligencia. Nada huidizo ni vago en ese cubo tan bien ensamblado. Lo que se metía en él una vez, cien veces, diez mil veces, se podía encontrar en un abrir y cerrar de ojos”⁴³.

Nos damos cuenta de que lo que nos atrae de la caja es la confianza que posee el carácter típico de un vacío cerrado, ya que la acción de coleccionar existe, siempre, basada en la *confianza*. Si el lugar para guardar los objetos no conlleva un carácter de *evitar la pérdida*, la acción de coleccionar es imposible que exista.

Otro concepto que debemos comentar es el de la *intimidad*, ya que limitaremos nuestra esfera a comentar la colección *privada*. Esta palabra ya explica suficientemente la intimidad propia de la caja. Cualquier objeto que es guardado en una caja por el hombre tiene, por lo menos, algún significado para él, ya sea a nivel práctico o a nivel emocional. Guardamos la ropa en el armario, los documentos en el cajón de la mesa, las joyas en una caja decorada lujosamente, etc. Incluso los niños tienen también una caja secreta en la que se guardan los objetos que no quieren enseñar a los demás. Estas cajas tan diversas son los órganos vivos de la intimidad de los hombres, que contienen sus secretos, incluido el objeto real o la sensación abstracta que provoca.

⁴³ Henri Bosco. Citado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 110.

Para nosotros, lo que nos ofrece el vacío de la caja es similar a la función del granero. Por la existencia de las cajas, la casa ya no es un espacio desprovisto de cosa alguna, ya que las cajas son los órganos que componen la casa y que éstas respiran en cualquier momento, siempre a nuestro lado. Estos órganos conservan y digieren adecuadamente la intimidad que casi desborda nuestros sentidos y que, si no existieran, nuestra vida perdería parte de su intimidad.



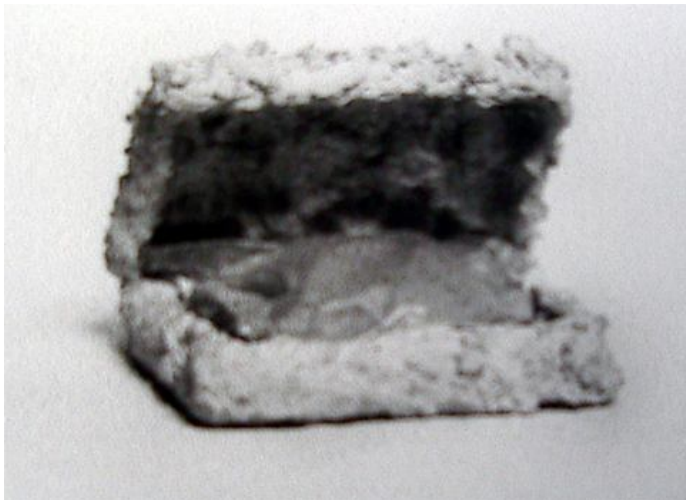
26. Arman. *Accumulation de Brocs (La acumulación de Jarras)*, 1961. *Ready made*, 83×142×42 cm.

La caja atrae nuestra necesidad de coleccionar. Además, su forma decide el tipo de objeto que los hombres coleccionarán en ella. Una caja sin tapa (o con tapa transparente), nos transmite poca confianza, considerando que la intimidad sugerida es incompleta. Aunque constituya un vacío cerrado, nos atrae a depositar los objetos de nuestras colecciones dentro, aún saliéndose de la esfera de la intimidad. Por ejemplo, en el mueble que se sitúa en el salón, se suelen depositar botellas de alcohol, delicados objetos de artesanía u antiguas obras de arte. O también otro ejemplo. La estantería, que está llena de libros, se revela como un conjunto de cajas sin tapas. Lo que se guarda en esta caja son también nuestras colecciones que, sin embargo, no tenemos necesidad de *ocultar*. Al contrario, esta caja presenta nuestra colección a otras

personas de manera muy positiva.

De la misma manera, los escaparates de las tiendas se presentan ante transeúnte.

Si focalizamos este punto, podemos darnos cuenta de que muchos escultores modernos han creado un marco escénico a través de la figura de la caja para depositar los objetos escultóricos, presentándoselos de este modo al espectador, como sucede en la obra de Arman (fig.26). Para ellos, estas cajas sin tapa les despiertan el deseo de coleccionar pero, lo más importante, es que también les preparan el escenario para presentar sus colecciones. Esculturas que reflexionan sobre ese afán por consumir, guardar y acumular, a veces sin sentido.



27. Eve Hesse. *For Joseph (Para Joseph)*, 1967. Madera, acrílico, papel-maché, pelo y plástico.

Al contrario de las cajas sin tapa, las cajas que están cerradas pertenecen a la esfera de la intimidad completa. Estas cajas son controladas fácilmente por nosotros, sobre todo las de pequeño formato. Según la opinión de Gaston Bachelard, esto responde al hecho de que estas cajas *se pueden abrir*, pudiendo así decidir su estado nosotros mismos, por lo que conseguimos un dominio inconsciente a través de la acción de abrirlas o cerrarlas. Esta característica ha sido empleada generalmente por artistas contemporáneos, siendo la obra *For Joseph* (fig.27) de Eve Hesse uno de los ejemplos. Estas

cajas, en definitiva, son el ente más adecuado para explicar la confianza y la intimidad ya que, cada vez que las abrimos, nos sorprende que los objetos que guardamos siempre se encuentren dentro.

En comparación con las cajas sin tapa, la acción de coleccionar es mucho más propia de las cajas con tapa. Los coleccionistas no pretenden que otra gente contemple los objetos que se guardan en la caja, por lo menos antes de que se les permita. *El poderse abrir* es una de las características principales de la caja, por lo que, la caja que no se puede abrir, será mutilada en una de sus características principales, convirtiéndose en un *cuco*, una forma geométrica neutra⁴⁴ como indica Bochons en su tesis doctoral. De esta manera, los objetos que se guardan dentro, desde el momento en el que se cierra la caja, se convertirán en algo antiguo, teniendo en cuenta que han sido apartados del mundo exterior y no volverán a establecer conexión nunca más.

Además, parece que existe otro mundo que no podemos tocar dentro de la caja cerrada. Charles Cros describe un cofrecillo en el párrafo siguiente:

“Pero he entrevisto, por fin, la fiesta clandestina, he oído los minuets minúsculos, he sorprendido las complicadas intrigas que se traman en el mueble. Se abren los batientes de las puertas, se ve un salón como para insectos, se advierten las baldosas blancas, marrones y negras en una perspectiva exagerada”⁴⁵.

Las cajas cerradas siempre despiertan nuestra imaginación y, por esto mismo, lo que se guarda en ellas no es sólo nuestra colección, sino nuestra concepción imaginaria sobre el espacio cerrado que alberga la propia caja. Como indica Gaston Bachelard, “habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La comprobación es la muerte de las

⁴⁴ Esta idea, que relaciona el vacío y la forma del cubo, procede de la tesis de Ricardo Pérez Bochons, *El cubo, una constante en el arte: estudio ontológico y taxonomía de su utilización en la escultura de la segunda mitad del siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002.

⁴⁵ Charles Cros. Citado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 121.

imágenes. Imaginar será siempre más grande que vivir⁴⁶.

Según el comentario arriba expuesto, entendemos que lo que nos ofrece el vacío no es sólo una función práctica de conservar y coleccionar sino que, además, es también una fantasía sobre el espacio misterioso contenido por el objeto. La caja es considerada un recipiente que satisface totalmente la necesidad de conservar y el deseo de coleccionar de los hombres. Por este hecho, depositamos dentro nuestros objetos valiosos y disfrutamos de la seguridad y la intimidad que nos ofrece el vacío, mientras somos atraídos por su característica misteriosa en relación con el espacio. En base de la actitud de coleccionar *objetos preciosos*, razonablemente, el vacío de la caja también se considera como el espacio para presentar.

Conservar, coleccionar y presentar son, por todo lo expuesto, una serie de comportamientos de casualidad recíproca. El vacío adquiere la propiedad de unir estos comportamientos con la condición necesaria del espacio, que nos ofrece una función práctica, además de ser considerado como un elemento espacial de la escultura.

Veamos algunos de esos ejemplos de obras de escultores del Siglo XX en los que la caja ha sido el objeto seleccionado para construir su discurso plástico.

⁴⁶ Gaston Bachelard. *íbidem*.

3.1.1 La caja como referente en la escultura

Conservar, coleccionar y presentar, son tres características espaciales propias del vacío de una caja en las que un gran número de escultores modernos se han apoyado para crear sus obras. Para ellos, el vacío es el lugar donde depositar los objetos que exponen, mientras que estos objetos pueden estar formados por un material visible o por un concepto o idea abstracta. De esta manera, podemos encontrar en las obras de distintos artistas, tanto occidentales como orientales, esta conciencia psicológica común, en relación al espacio. Por ejemplo, Joseph Beuys utiliza la caja como el lugar para presentar sus objetos metafísicos (fig.28), expresando así la idea de *la escultura social* a la que se dedica. En cuanto a la artista femenina china Xiu Zhen Yin, en la serie *El paisaje portátil* (fig.29), considera la caja como una maleta, dentro de la cual se conservan objetos escultóricos que simbolizan su experiencia o su propia memoria, como su parte más íntima y preciosa.



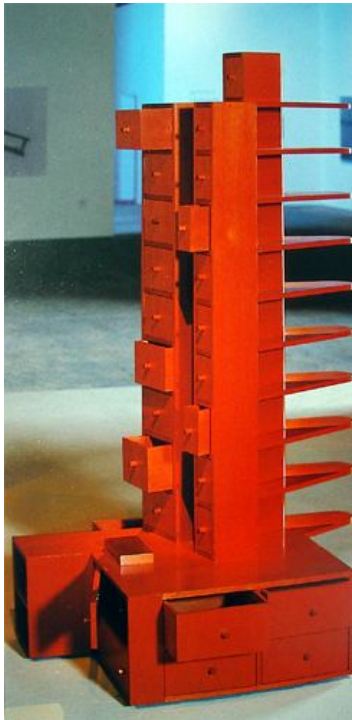
28. Joseph Beuys. Fettecke (Prozess) [*Rincón de grasa (Proceso)*], 1968. Técnica mixta.



29. Xiu Zhen Yin. *El paisaje portátil: Jiayuguan*, 2010. Técnica mixta.

Sin embargo, el vacío de la caja es considerado como una presentación de la función de conservar, coleccionar y presentar en la escultura, ya que los

escultores que abordan este concepto no se centran en un aspecto específico, sino que suelen emplear los tres juntos. Es decir, el vacío es considerado como un elemento propicio del espacio para este tipo de obras, que se relaciona directa o indirectamente con los objetos que contiene. Estos artistas consideran que el vacío de una caja (recipiente) es un *lugar*, y lo que se conserva en él puede ser cualquier objeto, aunque no esté compuesto por un material concreto como, por ejemplo, la reflexión sobre los recursos naturales o la memoria humana. Para los artistas, tal vez, el vacío es considerado, en principio, como un espacio negativo en el que depositar los objetos. Sin embargo, la relación entre el vacío y los objetos dentro de la caja es tan inseparable como la relación entre el vacío y lo macizo. La caja limita un espacio vacío para los objetos, mientras que el vacío limitado contiene estos objetos, representando una relación espacialmente interactiva entre el vacío y lo macizo. Esta manera, también sería como la de presentar un cuadro enmarcado, focaliza la mirada de los espectadores hacia el interior de la caja, además de provocarles curiosidad por el propio vacío y su contenido.



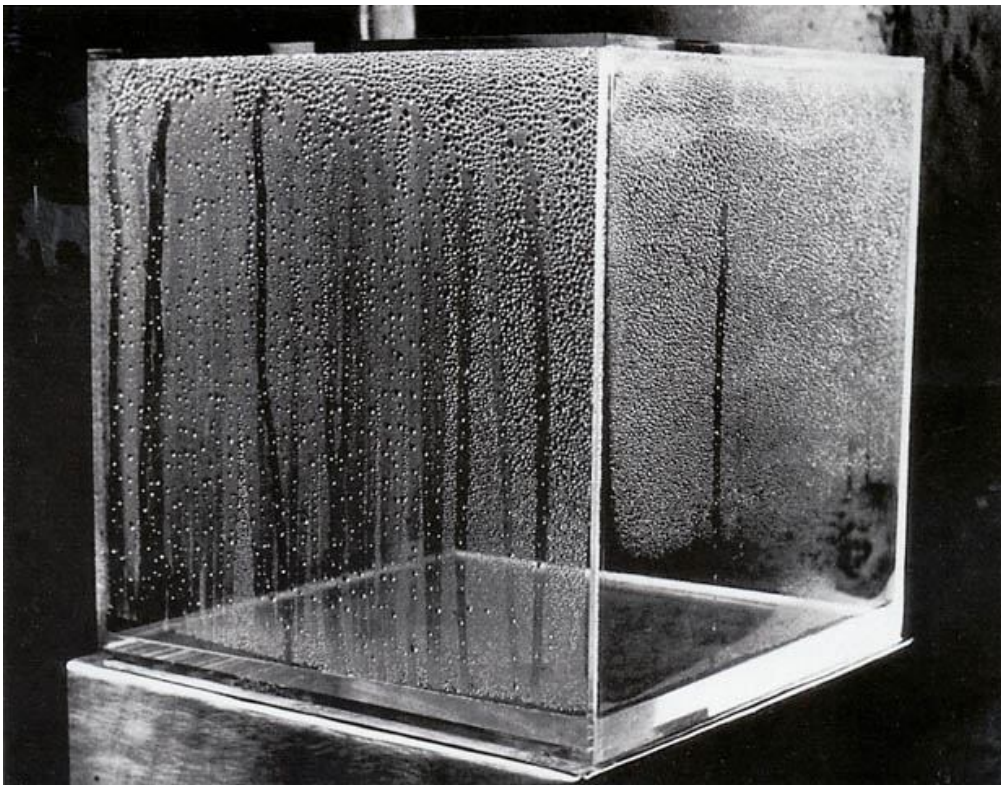
Las obras con forma de caja representan la uniformidad psicológica del hombre frente al espacio, que es una característica empleada por bastantes artistas, como podemos observar en la obra del grupo artístico Los Carpinteros (fig.30). De este modo, nos despiertan la curiosidad por conocer su interior, a la vez que nos resultan familiares, teniendo en cuenta que estos recipientes son como los órganos de una casa, de los que estamos completamente rodeados en nuestra intimidad personal.

30. Los Carpinteros. *Edificio Cuchillo*, 2003. Contrachapado de cedro laminado, 179×70×105 cm.

3.1.2 El vacío que conserva la esencia

3.1.2.1 La caja de líquidos: Hans Haacke

Un ejemplo sobre como el vacío puede ser utilizado para hacernos reflexionar sobre el análisis del sistema artístico, una reflexión sobre el patrocinio de las empresas y una crítica hacia la realidad política, lo tenemos en las obras de Hans Haacke. Este artista explora la cultura y la política según una visión múltiple y peculiar. Su obra pertenece al arte conceptual, por lo que es fácil advertir que su mayor preocupación, reflejada en sus creaciones, es el complejo tema de la sociedad. Además, Haacke se interesará también por el tema del sistema y del proceso artístico, como podemos advertir en su obra anterior en el caso de, por ejemplo, *Condensation Cube (Cubo de condensación)* (fig.31).



31. Hans Haacke. *Condensation Cube (Cubo de condensación)*, 1963. Técnica mixta, Colección de Wulf Herzogenrath, Bremen.

La obra *Condensation Cube* de Hans Haacke consiste en un cubo de cristal con agua. Por la temperatura y la presión a la que está expuesta la sala, el agua se evapora y se enfría gradualmente, formándose vapor en la superficie interior del recipiente. Finalmente, se forman gotas de agua, volviendo de nuevo al elemento líquido que contenía el recipiente. Haacke rechazará el tornillo, el clip de acero inoxidable o cualquier otro tipo de pasta para unir el recipiente, reivindicando una proporción exacta y una técnica perfecta. Sin embargo, sobre el proceso efectuado en el recipiente, Haacke adopta una actitud bastante libre. En este concepto de creación, según la crítica de Haacke que Jack Burnham publica en *Art in the land*⁴⁷, nos damos cuenta de que la obra de Haacke está influenciada por la *forma breve y exacta* del arte japonés. Pero, aunque *Condensation Cube* es una obra bajo un control exacto, dentro del cubo de cristal el agua se transformará según una forma poética, que para Haacke es como *Haiku* japonés⁴⁸, reflejando así la realidad del cosmos.

Según esta forma, Haacke quizás exprese, también, el ambiente físico y biológico humano. A medida que la temperatura cambia fuera del recipiente, el estado del vapor en la superficie se transforma ininterrumpidamente. Haacke dice:

“En el proceso de coagulación continua, el recipiente de cristal contiene en sí mismo innumerables cambios. Este estado es parecido al de las complejas reacciones físicas que resultan en los seres al adaptarse a diferentes cambios de ambiente. La imagen de la coagulación es impredecible, me gusta esta libertad”.⁴⁹

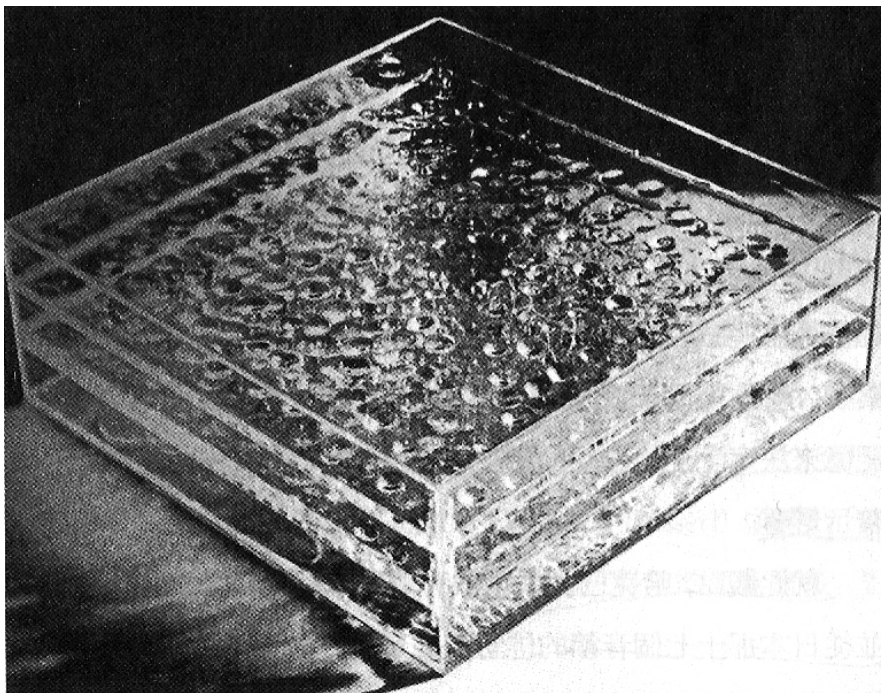
La caja del cristal de Hans Haacke posee una ambigüedad indescriptible,

⁴⁷ Jack Burnham. *Hans Haacke-La escultura del viento y del agua*. Incluido por Alan Sonfist en *Art in the land*. Trad. Mei Rong Li. Editorial Yuanliu, Taipéi, 1996, p. 150.

⁴⁸ Es el poema corto clásico de Japón, formado por diecisiete sílabas. Haiku es, así, un poema que tiene una forma específica. Antes de la primera guerra mundial, los Haiku ya se extendieron por el mundo occidental y bastantes países crearon una literatura en su propia lengua según esta forma oriental. El representante de Haiku más importante es el Japonés Matsuo Bashō (1644-1694).

⁴⁹ *La forma de la arquitectura paisajística de MVRDV-Villa VPRO*. [Consulta: 30/04/2010]. <http://forgemind.net/xoops/modules/news/print.php?storyid=174>

que procede de la afición a la energía de la organización natural, por lo que su obra expresa el movimiento líquido vital. Este movimiento se efectúa en el ambiente concreto que ofrece el artista, conservando en el recipiente la esencia del cambio ininterrumpido de la naturaleza. Esta idea también la podemos encontrar en otras obras suyas, como *Double-Decker Rain (Lluvia de dos pisos)* (fig.32). Sin embargo, Haacke espera que, a excepción del cálculo exacto científico, las demás partes de la obra deberían completarse desde el punto de vista de los espectadores. Es decir, lo que nos ofrece el artista es un espacio para imaginar. Como comenta Ricardo Pérez Bochons sobre *Condensation Cube*, “cuyo concepto sólo se manifiesta en el espectador mediante la conjunción de las siguientes actividades: ver, pensar e imaginar”⁵⁰.



32. Hans Haacke. *Double-Decker Rain (Lluvia de dos pisos)*, 1963. Técnica mixta.

⁵⁰ Ricardo Pérez Bochons. Tesis doctoral: *El cubo, una constante en el arte: estudio ontológico y taxonomía de su utilización en la escultura de la segunda mitad del siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002, p. 177.

3.1.2.2 El recipiente que registra el tiempo: Pu Zhuang

Pu Zhung está considerado como uno de los artistas más representativos que desarrollan un arte contemporáneo propio de Taiwán. Estudió en la universidad de Taiwán y en los años sesenta se trasladó a España para formarse en el arte contemporáneo europeo. En 1983, ya de regreso a Taiwán, comenzó a crear basándose en una forma simple y abstracta, presentando nuevos conceptos y técnicas al público de Taiwán. La instalación escultórica será la forma más utilizada por Pu Zhung. Para él, todas las cosas cotidianas son materiales creativos. De este modo, su principal fuente de inspiración residirá en el día a día, explorando así también las posibilidades entre el arte, el material y el espacio. Sin embargo, Pu Zhung cree que los artistas tienen que rechazar cualquier interferencia que provenga de los objetos figurativos, con el fin de despertar el pensamiento abstracto-plástico de los espectadores.

Pu Zhung suele expresar su conciencia sobre el arte por medio de las formas simples. Para él, *la pureza* del concepto y del material son dos características indispensables. Esta estricta condición eleva la capacidad de la obra de expresar por sí misma, provocando además que el material consiga una forma nueva de ser presentado. La crítica de arte Zhi Mei Hong piensa que lo que expresa la obra de Pu Zhung es *el cambio de la naturaleza*:

“La naturaleza contiene todos los objetos y fenómenos, pero sólo los objetos y los fenómenos puros pueden expresar la naturaleza real. Todo lo que vemos cambia y transcurre ininterrumpidamente. La parte más preciosa del arte es que el arte que puede reflejar un aspecto de nuestra vida, coger el sentimiento común del hombre y representar el cambio y la revivificación de la naturaleza”.⁵¹

Podemos advertir claramente este concepto en la obra *Desplazamiento de la luz y del agua* (fig.33), que Pu Zhung creó en 1992. En ella, se representa un ambiente de un tono frío a través de la unión de materiales simples como

⁵¹ Zhi Mei Hong. *La serie del arte contemporáneo de Taiwán: La instalación y el arte del espacio*. Ed. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004, p. 108.

recipientes de cristal, placas de metal oxidadas y piedras. La transparencia del cristal y del agua delata la huella del cambio acaecida en la placa de metal y en la piedra a medida que transcurre el tiempo. El recipiente de cristal es sólido, a la vez, que capaz de conservar un material tan blando como el agua. Ambos materiales tienen, además, la característica de la transparencia y, aunque cada uno expresa una serie de aspectos propios, sin embargo, se funden armoniosamente.



33. Pu Zhung. *Desplazamiento de la luz y del agua*, 1992. Técnica mixta, 25×26×60 cm .
Cada pieza.

Notamos que el agua se evapora en el recipiente, a la vez que el desplazamiento de la luz y del agua registra la huella del tiempo transcurrido, fugaz y etéreo. En esta obra, por lo tanto, el recipiente de cristal es como un lugar para representar el proceso y el cambio por lo que, *Desplazamiento de la luz y del agua*, refleja concretamente la estimación sobre *el cambio del material puro* del artista. Nos damos cuenta de que, en este sentido, no importa el punto de vista ni la manera de presentar esta obra, que posee ciertas similitudes con la caja de Hans Haacke. El proceso del cambio del agua dentro de la caja de ambos artistas es como un cálculo preciso pero, al mismo

tiempo, contiene un elemento poético. La diferencia reside en que Pu Zhuang, además, muestra la huella del tiempo a través del largo proceso que supone herrumbrar las placas de metal, como un principio de la naturaleza por el que todo se dirige a la aniquilación, presentando una filosofía del vacío perteneciente al mundo budista.

Según la opinión de crítico de arte Rui Zhong Yao, lo que conserva estas cajas es “una característica inacabablemente inquieta”⁵². Podríamos añadir, también, que lo que el recipiente conserva es la esencia del hecho de que el tiempo transcurre ininterrumpidamente siendo, además, el proceso coagulador del líquido, que es el proceso abstracto generalmente conocido por los hombres. A medida que el transcurso del tiempo se registra en el recipiente de cristal, los materiales cambian silenciosa y lentamente.

Para Pu Zhung, la caja ofrece un lugar en el que conservar su idea, además de poder representar en ella los cambios de la naturaleza. La obra de Pu Zhung, en definitiva, se construye mediante un análisis mental, acompañado de la personalidad poética del artista. La razón y la sensibilidad existen simultáneamente, siendo esta la característica principal de las obras de Pu Zhung desde 1984, que también hemos descubierto en Hans Haacke.

⁵² Rui Zhong Yao. *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002, p. 136.

3.1.2.3 El recipiente que conserva la realidad: Hui Chiao Chen

Hui Chiao Chen es una artista taiwanesa que suele utilizar materiales sugerentes en relación con la característica intrínseca de lo femenino, como el hilo, el algodón, la aguja, la luz azul y el agua; o materiales industriales como la placa de zinc o el acero inoxidable. A través de la unión de estos materiales, que poseen características distintas, se produce un efecto visual nuevo que parte de la oposición a modo oximorou (fig.34). Por su inclinación al mundo de los sueños y de la astrología, Hui Chiao Chen adoptará, en los últimos años, objetos populares para su creación artística. Ella considera, en este sentido, que el cosmos y las estrellas son como símbolos de la forma artística y que, por medio de las formas abstractas, su obra expresa una concepción sobre el vacío infinito del universo.



34. Hui Chiao Chen.
Duerme, mi amor;
1998. Técnica mixta,
176×219×113 cm.

Nos damos cuenta que las obras de Hui Chiao Chen suelen estar formadas por cajas sencillas, asociándose a las obras minimalistas. Para ella, la caja es el recipiente que conserva y limita los materiales que fluyen ininterrumpidamente, como la luz y el agua. En su obra, la caja es el ejecutor razonable que existe para que las cosas que poseen la esencia corriente puedan ser manejadas y manipuladas. La artista y crítica artística Ma Li Wu piensa que la caja es la extensión del compartimento, citando la crítica que hace Rosalind Krauss sobre el compartimento para describir la obra de Hui

Chiao Chen. Dice así: “El compartimento limita las artes plásticas en una esfera de la visión pura, rechazando la violación de la palabra”⁵³, pudiendo ser esto una interpretación apropiada para las obras de Hui Chiao Chen.

En el interior de mí, fuera de mí, en el espacio dentro del espacio (fig.35), obra de Hui Chiao Chen creada en 1997, está formada por unos cubos transparentes de cristal. Estos cubos se colocan en un espacio cubierto por placas negras de zinc, revelando así un ambiente extremadamente frío. El crítico de arte Rui Zhong Yao piensa que esta obra está influenciada por misticismo y el subconsciente, expresando un ambiente parecido al del sueño, siendo éste un elemento de vital importancia para las obras de Hui Chiao Chen⁵⁴.



35. Hui Chiao Chen. *En el interior de mí, fuera de mí, en el espacio dentro del espacio*, 1997. Técnica mixta, 1000×430×288 cm.

Estos cubos se llenan de agua; agua tan clara que los cubos parecen grandes bloques de hielo. A primera vista, estos cubos provocan en los

⁵³ Rosalind Krauss. Citado por Ma Li Wu. *La persecución bonita de la escéptica*. [Consulta: 30/04/2010]. http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/37/59/231

⁵⁴ Rui Zhong Yao. *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002, p. 137.

espectadores la ilusión de que están vacíos. Sin embargo, a través del tacto real, se comprende que lo que conservan estas cajas no es un espacio vacío negativo sino un material verdadero. Hui Chiao Chen cree que, al juzgar las cosas sólo por la percepción que nos provoca, caemos en el error del conocimiento. Pero, al tocar el agua los espectadores, ¿cómo definir la imagen que reciben por los ojos? La percepción de la que dependemos para sentir los fenómenos se convierte, a veces, en una barrera que impide que recibamos el mensaje desde la esencia. ¿Qué es la realidad? ¿Qué es lo falso? Lo que quiere expresar Hui Chiao Chen es una pureza razonable.

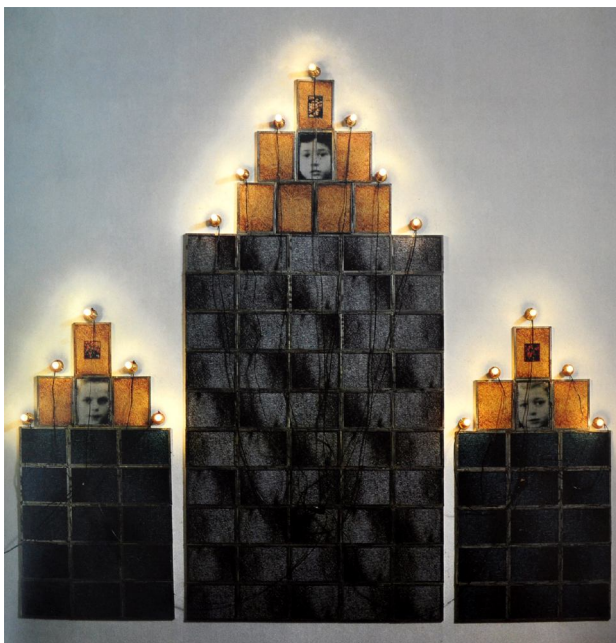
Aunque la función de la caja sea conservar, en la obra de Hui Chiao Chen, de la misma manera que en la de Hans Haacke y Pu Zhuang, se utiliza como contenedor de agua que simboliza la esencia de la vida. Sin embargo, quizás podamos añadir que lo que realmente importa tanto a Haacke como a Pu Zhuang no sea guardarla o mostrarla, sino el proceso mismo. Aunque la artista taiwanesa omite los elementos cambiantes y nos presenta directamente el resultado, como una condición totalmente establecida. El agua conservada por el recipiente de cristal es, realmente, la realidad del material que la artista quería expresar a través de esta obra. Es decir, una esencia que no cambiara por el entendimiento erróneo de la percepción y que ha sido es vehículo de la construcción en sendos discursos artísticos.

3.1.3 El vacío como el lugar que conserva la memoria

3.1.3.1 El dolor silencioso de la memoria: Christian Boltanski

Christian Boltanski es un artista contemporáneo francés de ascendencia judía, famoso por sus instalaciones escultóricas. Boltanski suele utilizar la técnica de *re-photographed* para reproducir una foto nueva y ampliarla al tamaño real de un hombre, revelando un efecto borroso que confiere a los espectadores una sensación de extrañeza y lejanía.

Para Boltanski, la memoria es siempre el elemento más importante de toda creación. El artista cree que lo que hace es “un tipo de búsqueda para la parte muerta de sí mismo, una arqueología para explorar la parte más profunda de su memoria”⁵⁵. Evidentemente, este tema posee una relación íntima con el origen judío de Boltanski.



36. Christian Boltanski. *Monumento*, 1985. Fotografías, marcos metales, bombillas, alambre. Dimensiones varias.

A partir de 1985, Boltanski comenzó a crear la serie *Monumento* (fig.36), que explica claramente su propia identidad, la segunda generación de

⁵⁵ Judith Collins. *Sculpture today*. Editorial Phaidon Press Limited, London, 2007, p. 292.

supervivientes judíos tras la Segunda Guerra Mundial. El espacio para exponer las obras se plantea como si fuera un lugar para refrescar la memoria de los muertos anónimos. La obra *Monumento* se expuso en varios lugares durante los años ochenta o mejor nombrada serie ya que, para corresponder a la dimensión y la iluminación de las diferentes salas, esta instalación escultórica tuvo que adaptarse a diferentes dimensiones de altura y de anchura. Sin embargo, no importa con qué dimensiones se expusiera esta obra ya que, tanto las fotos de *re-photographed*, como las bombillas o las cajas metálicas, son los elementos indispensables que se repiten y que no podían faltar.

Las fotos de *re-photographed* de los niños están enmarcadas por marcos metálicos de color negro o blanco y los alambres arrastran las líneas, desordenándose sobre la superficie de las fotos. Las bombillas se colocan en los alrededores, permitiendo que la luz ilumine la cara de los niños. Estas fotos enmarcadas se depositan encima de cajas oxidadas, presentando las bombillas como si fueran las velas de una ofrenda y revelando así la obra en su totalidad como si fuera un altar de la memoria. ¿Nos preguntamos quién son estos niños? Nadie puede contestar a esta pregunta. Boltanski dice:

“Entre estos niños me he encontrado a mí mismo; entre ellos quizás estuviera la chica de la que me enamoré. A excepción de las caras de las fotos no recuerdo nada. Se puede decir que ellos desaparecieron de mi memoria, que ese período de tiempo ya murió”⁵⁶.

Boltanski espera que los espectadores comparen esta obra con su propia situación, recordando así el transcurso de su propia memoria. Quizás, estos niños todavía vivan físicamente; sin embargo, para Boltanski, en las fotos permanecen en un transcurso eterno.

Además, no es difícil que imaginemos que las cajas de metal situadas

⁵⁶ Christian Boltanski. Citado por Ernst van Alphen en *Art in Mind: How contemporary Images Shape Thought*. University of Chicago Press, Chicago, 2005, p 38.

debajo de las fotos iluminadas puedan ser como los compartimentos para conservar los archivos de los niños que aparecen en las fotos. Estos archivos antiguos quizás fueran el expediente médico, el certificado de nacimiento o de defunción, o cualquier documento que podría demostrar la identidad de estos niños anónimos. Las cajas son, así, el recipiente para conservar la memoria, que conservará no sólo la memoria de estos niños, sino la propia memoria del artista. Aunque el cuerpo físico desaparezca, la memoria sobre ellos podrá ser conservada entera y eternamente por la existencia de estas cajas.



37. Christian Boltanski. *Los archivos de C.B. 1965-1988, 1989*. Caja metal, fotografías, lámparas, alambres, 270×693×35.5 cm.

38. Detalle de *Los archivos de C.B. 1965-1988*.

La misma idea la podemos encontrar en la obra *Los archivos de C.B. 1965-1988* (fig.37), que se expuso en el *Centre Georges Pompidou* de París en 1989. Esta obra es como un muro gigante formado por cajas oxidadas de galletas. Cada caja lleva una etiqueta con números, colgándose una lámpara encima de cada una de la primera fila superior. Esta forma de depositar posee

una similitud extraordinaria con la de depositar la urna en el mundo oriental, que expresa un potente sentimiento de antigüedad, en relación con el ambiente de la muerte. Estas cajas son, en total, seiscientos cuarenta y seis. Pero, si la contemplamos desde la lejanía, la obra es como una gigante masa de metal oxidado. En estas cajas se conserva un total de mil doscientas fotos y ochocientos archivos, que fueron coleccionados por el artista. Boltanski, fruto de una actitud de fanatismo hacia todo tipo de archivos, documentos y registros, intentará preservar la impresión del objeto y la memoria que dejan los hombres, como una huella en el transcurso de la vida. Para él, a fin de cuentas, el cuerpo desaparece, pero la memoria existe para siempre aunque únicamente se conserve una pequeña porción. En *Los archivos de C.B. 1965-1988*, quizás no se reconozca a ninguno de los propietarios de los archivos que conservan las cajas. Sin embargo, para Boltanski no tiene ninguna importancia. Estos archivos son, más bien, un símbolo de la memoria; memoria de las personas que han sufrido el mismo dolor que él. Boltanski, de este modo, conserva la memoria, así como también conserva (y presenta) una demostración de que los anónimos existieron y existirán siempre en nuestro recuerdo.

La obra de Boltanski visualiza el dramatismo de la memoria, para ello utiliza objetos y fotos de lo cotidiano. Sin embargo, como lo que el crítico de arte Yu Chen Cai cree, “estos objetos causan en los espectadores un potente sentimiento, por medio de la forma de instalar (valiéndose de la luz y de la sombra) la experiencia y la memoria propia de cada uno de ellos”⁵⁷. Para Boltanski, la caja es el lugar donde se conserva la memoria, no solo la de otros, sino también donde el artista deposita la parte más íntima la suya propia.

⁵⁷ Yu Chen Cai. *El falso y la realidad de la memoria y su presentación. A partir del “Álbum familiar de D” de Christian Boltanski*. En la revista *Las personas que comentan el arte*. El instituto universitario del arte de la Universidad Nacional Central, Zhongli, N.9, Mayo, 2007, p. 107.

3.1.3.2 El recuerdo de la historia: Duck Hyun Cho

En la mayoría de los países occidentales, el arte asiático contemporáneo es mencionado escasamente por los críticos. El antropólogo James Cifford cree que “el pasado tradicional de Asia tiene su parte ventajosa en la que el arte es definido como la presentación cultural única de esta zona”⁵⁸. Evidentemente, esta versión expresa una parte de la realidad, pero también explica el dilema que acosa a los artistas contemporáneos asiáticos. La forma y las corrientes del arte contemporáneo asiático están influidas, claramente, por la cultura occidental. Sin embargo, por otra parte, la insistencia en la tradición, la nación, la región y la religión, se convierten en una razón de los artistas para recordar y respetar su propia tradición cultural, o también como una manera para oponerse a la cultura occidental. Podemos decir que al mezclar la forma y la técnica del arte moderno occidental y el concepto local propiamente oriental, se produce la característica principal del arte contemporáneo asiático. Sobre esta característica se preocupa, concretamente, la obra de Duck Hyun Cho.

Duck Hyun Cho es uno de los artistas contemporáneos más importantes de Corea. En el Siglo XX, la poderosa violación por parte de la cultura occidental y el poder industrial desplazarán rápidamente la cultura tradicional coreana, perdiendo los habitantes gradualmente la confianza y el orgullo de su propia cultura. Para la generación de Duck Hyun Cho, aunque la contradicción violenta de la política ya había acabado, todavía existía la huella de la época pasada, que ocupó su infancia entera. Por esto mismo, notamos que al unir la memoria antigua transcurrida (la cultura tradicional) con las corrientes actuales (la influencia de la cultura occidental), se manifiesta el núcleo de la creación de Duck Hyun Cho.

Duck Hyun Cho suele utilizar fotografías antiguas para crear sus trabajos,

⁵⁸James Cifford. Citado por Vishakha Desai en *Contrariar el mundo: El presente y el pasado*. En la revista *El arte moderno*. El Museo Municipal de Taipéi, Taipéi, N 80, octubre, 1998, p. 4.

notándose una evidente influencia, sobre todo, de Gerhard Richter y Christian Boltanski. Lo que narra directamente al espectador la vetusta foto que utiliza Duck Hyun Cho es el concepto en sí: *la memoria*; una memoria común de todos los coreanos que el propio artista quería despertar. Por esto mismo, muchas de estas fotos proceden de la época colonial japonesa, la Segunda Guerra Mundial o la guerra civil de Corea; registrando el dolor común de los coreanos y uniéndolo con el recuerdo de su propia familia y de sí mismo, razón por la que algunas de las fotos que utiliza proceden de su familia.



39. Duck Hyun Cho. *Una memoria del siglo XX*, 1996. Grafito, carboncillo sobre lienzo, estructura de madera.

40. Detalle de *Una memoria del siglo XX*.

A partir de 1993, Duck Hyun Cho empezó a crear la serie *Una memoria del siglo XX* (fig.39). En ésta, amplía las fotos a tamaño real y utiliza el carboncillo para dibujarlas sobre el lienzo con una técnica extraordinariamente detallista. Estos dibujos se depositan en las cajas negras, profundas o poco profundas, que posteriormente son iluminadas por una luz, plasmándose en la obra una sensación como si de un altar o estructura arquitectónica se tratase. Además, el artista deposita objetos reales, o deja que la tela o el ropaje del personaje del dibujo que se extienda a las afueras del cuadro. Estos objetos se salen, de este modo, del cuadro bidimensional y entran en un espacio tridimensional, donde se encuentran con los espectadores. Lo falso y la realidad se entrecruzan, y el artista relaciona la memoria pasada de la foto con la actualidad que procede de los espectadores. Duck Hyun Cho conserva las imágenes en las cajas, además de la memoria histórica de cada anónimo. Al presentar estas imágenes a los espectadores, parece abrirse una antigua maleta de la memoria.

Para Duck Hyun Cho, la caja es el recipiente para conservar la memoria y la historia. Sin embargo, la memoria y la historia son cosas transcurridas difíciles de imaginar, por lo que estas cajas llevan, inevitablemente, el olor de la muerte. También podemos encontrar esta característica en la obra de Christian Boltanski que, realmente, está considerado como un maestro del arte contemporáneo occidental, y cuya manera especial para expresar la memoria pasada influye profundamente en el estilo de Duck Hyun Cho. El vacío de la caja de ambos artistas se presenta como si contuviera una profundidad insondable; lo que conecta este vacío es la parte pasada misteriosa, que constituye la parte esencial de sus obras. Según este punto de vista, encontramos el trabajo común que desempeña la caja tanto en la escultura occidental como en la oriental, siendo el recipiente que conserva la memoria. Sin embargo, lo que expresa Boltanski es un luto cargado de sentimiento por la triste memoria colectiva de los judíos, mientras que Duck Hyun Cho, a través de una forma similar, se centra en representar la memoria como la historia, de una manera más próxima a la objetividad.



41. Duck Hyun Cho. *Acumulación*, 1995. Grafito, carboncillo sobre lienzo, 200 cajas de maderas de los paneles enterrados durante varios meses.

La obra *Acumulación* (fig.41) consiste en doscientas cajas pequeñas de maderas. Antes de instalarlas, Duck Hyun Cho enterró estas cajas durante varios meses para que tuvieran un aspecto antiguo, como el botín de un arqueólogo. Ya instaladas, estas cajas se apilan hacía arriba formando un triángulo a modo de pirámide, que se asocia con la serie de la obra *Monumento* de Christian Boltanski. En algunas de estas cajas se depositan dibujos de bebés, creados por el mismo artista. Se crea así una apariencia de ataúdes enterrados, coexistiendo una sensación antagónica de vida y muerte, explicando el hecho de que la vida se desaparece inevitablemente pero, a la vez, circula ininterrumpidamente. Lo que conservan estas cajas es la memoria que van a tener los bebés; la memoria que la vida que se acabó y regresó a la tierra.

La historia y la memoria son los dos elementos más importantes de las obras de Duck Hyun Cho. Para él, la historia significa más que la memoria, y lo que puede expresar una foto decolorada no alcanza la importancia de la memoria⁵⁹. Al contemplar la obra de Duck Hyun Cho, no importa a que

⁵⁹ Susan Candel. *Photographic Memories*. [Consulta: 03/03/2010].

nacionalidad o cultura se pertenezca, ya que lo que se percibe sea, quizás, la misma cosa. Es decir, que la memoria pertenece a nuestros antepasados, siendo a la vez tan lejana y tan conocida.

3.1.3.3 La memoria de la familia: Shun Zhu Chen

Shuen Zhu Chen, es uno de los representantes más conocidos en el ámbito de la instalación fotográfica en Taiwán. Su obra se caracteriza por la utilización de la fotografía y el espacio tridimensional para presentar la relación entre la vida y la muerte, el ser y el no ser. Si bien en el arte contemporáneo el registro fotográfico ya no cumple una función tan importante como lo hacía con anterioridad, esta función de la fotografía todavía sobrepasa hoy a la de otras manifestaciones. Para Shuen Zhu Chen, en el momento en que pulsa el disparador, la memoria de ese mismo instante ya se ha plasmado en la foto. Ese momento pasó y todas las fotos se convierten en el testimonio del tiempo pasado y de la memoria muerta. La mayoría de las fotos que utiliza son de sus familiares; algunas son retratos individuales o de grupo y otras sacadas en momentos especiales. Estos retales de la memoria son la fuente de su creación, además de ser un recuerdo de sus familiares y de otros tiempos pasados.

La característica principal de la fotografía de Shun Zhu Chen, además de añadir otros materiales, reside en el hecho de que la expone de forma tridimensional, uniéndola así con el espacio y el ambiente. Como él mismo dice:

“A veces, la fotografía no puede expresar exactamente lo que piensa el artista y me gustaría introducir *el objeto* para que sea una parte de la obra. Deposito el objeto junto con la fotografía o los pongo de forma entrecruzada, para que resulte un estado contrario pero equilibrado”⁶⁰.

A partir de 1992, Shun Zhu Chen empezó a crear la serie *Caja negra de la familia* (fig.42). Aquí, une la fotografía y la escultura, que se convertirá en el estilo predominante de sus obras posteriores. Las cajas que utiliza en sus obras son el recipiente de su memoria, la memoria sobre su infancia y sus

⁶⁰ Shun Zhu Chen. Citado en el catálogo de la fotografía *Entre el falso y la realidad*. Editorial Galería APU, Taipéi, 1994.

familiares. Lo que la caja ofrece a Shun Zhu Chen, de este modo, es intimidad y seguridad, ya que las imágenes que conserva en la caja son aquellos objetos preciosos que necesitan ser protegidos. El artista Ding Yan Mei cree que “el espacio cerrado de la caja de Shun Zhu Chen, lleva la ilusión de la privacidad y la posesión”⁶¹, que puede ser la explicación adecuada para la obra del artista taiwanés.



42. Shun Zhu Chen. La sala de la exposición *Caja negra de la familia*, 1993.

La serie *Caja negra de la familia* está formada por un total de siete obras, donde el artista reflexiona sobre el recuerdo de la memoria transcurrida de la familia y la cuestión sobre la existencia de sí mismo. Shun Zhu Chen adoptará la forma del collage, depositando y pegando las vetustas fotografías de los

miembros familiares en cajas antiguas. Para él, la caja simboliza el lugar que conserva la memoria empolvada, en la que el artista cuenta la historia de su propia familia. Además la caja es como un pequeño ataúd, donde yace la vida y la juventud de los familiares que ya nunca volverán.

En la obra *El acuario de la familia*, de esta misma serie, la tapa interior de la caja lleva una foto del cielo en blanco negro, pero está limitado por el marco de madera de color azul brillante. En cuanto a la fotografía antigua de la familia del artista que se expone dentro de la caja, también se deposita encima de la superficie del interior de la caja, que tiene el mismo color que el marco de la tapa. Entre el color blanco y negro de la foto y el azul de la superficie de la caja resulta un fuerte contraste que, sin embargo, se funde hábilmente, revelándose así el recuerdo de la memoria transcurrida y la tristeza del tiempo

⁶¹ Ding Yan Mei. *El aspecto de la nostalgia que no se arrepiente-El comentario sobre la obra de Shun Zhu Chen*. [Consulta: 03/05/2011]. http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/20/109/282

pasado.

En cuanto a la obra *El amor del padre y el amor de la madre* (fig.43), de la misma serie, Shun Zhu Chen deposita las fotos de sus padres, en blanco y negro y en color, tanto en el interior como en la tapa de la caja. Añadido a esto, el artista deposita también un espejo en la superficie del fondo de caja. Las fotos registran la vida de los padres del artista, desde que se conocen y se enamoran hasta que forman una familia propia. Lo que leen los espectadores en la caja abierta



43. Shun Zhu Chen. *El amor del padre y el amor de la madre*, 1993. Técnica mixta.

es la historia general de la mayoría de las familias de Taiwán durante los años cincuenta y sesenta, y la obra se convierte en la propia historia del espectador al verse reflejado en el fondo de la caja. Sin embargo, para Shun Zhu Chen, cuando es él mismo el que contempla esta obra, ve como su rostro se refleja en el espejo, encontrándose en el mismo espacio de la caja donde están las fotos de sus padres. En comparación con otras personas, el artista puede percibir, en mayor medida, el transcurso del tiempo y la tristeza indecible de la alternancia generacional. Los padres, jóvenes en las fotografías, parecían querer contarse algo mutuamente; algo que sólo podían expresar a través de la mirada. El ambiente de la obra que crea el artista explica así la idea del sentimiento sobre la memoria, que sólo puede ser entendido a través de la percepción, sin depender de las palabras.

Las fotografías en blanco negro de la familia y la caja son, también, los elementos básicos de la obra *El aspecto del agua* (fig.44), realizada después

de la serie *Caja negra de la familia*, que ya hemos comentado. Dentro de cada una de las veinticinco cajas de madera, depositadas ordenadamente, Shun Zhu Chen pega una foto de gran formato del rostro de alguno de sus familiares. Posteriormente, dentro de cada caja de madera, deposita una caja de cristal y la llena de agua. Los rostros pasan a mostrar una imagen de visiones múltiples por el reflejo del cristal y del agua, transmitiéndonos una sensación de extrañeza e irrealidad. Además, nos damos cuenta de que lo que sitúa en la posición más elevada de la estructura es una foto de un bebé varón, pareciendo sugerir la idea del mundo oriental de tener en mayor estima lo masculino que lo femenino. Pero, sobre todo, esta obra explica la esencia ética de la cultura confucionista, que es buscar la perpetuación de la familia.



44. Shun Zhu Chen. *El aspecto del agua*, 1993. Fotografías, cajas de madera, cristal y agua. Instalación

En resumen, lo que comenta *El aspecto del agua* no es el recuerdo de la memoria, sino más bien el contexto de la ética familiar tradicional de China. En cuanto al agua que conserva en las cajas, Ding Yan Mei cree que se relaciona con la memoria sobre el mar, teniendo en cuenta que Shun Zhu Chen creció

en la isla Penghu⁶². Esta memoria produce en el artista una sensación enfrentada, ya que está formada por una serie de buenos recuerdos pero, al mismo tiempo, le inquieta profundamente. Vemos que el agua en la caja cubre hasta la boca y la nariz de las fotografías. El hecho de que el agua esté contenida y encerrada en la caja simboliza el transcurso del tiempo, que se detiene totalmente, generando así en los espectadores una fuerte sensación de opresión y de asfixia. Por todo esto se explica que, para Shun Zhu Chen, la memoria pasada y la ética familiar se convierten, a veces, en una pesada carga.

Shun Zhu Chen convierte las fotografías de su familia en un material importante para la creación, otorgándoles un significado mucho mayor que el de la simple foto tradicional de la familia. La creación de Shun Zhu Chen se basa en la conversación que surge entre cada una de estas fotos; lo que persigue no sólo es mostrar la relación entre su familia y él mismo, sino la cuestión de cómo enfrentarse al pasado transcurrido.

Como Boltanski, Shun Zhu Chen también considera el vacío de la caja como el lugar donde se conserva la memoria y el pasado. Sin embargo, la mayoría de las cajas que utiliza poseen la característica de poderse abrir y cerrar, como un joyero. Este hecho explica que lo que se conserva en la caja es la cosa preciosa para el artista, es decir, la memoria pasada de su familia. En comparación con la de Boltanski, esta memoria es más íntima, mientras que aquello que existe en la caja de Shun Zhu Chen, es una tristeza inexplicable. Sin embargo este sentimiento no es una ceremonia del luto, sino más acerca a estimación de la memoria pasada. Así, depositar la foto dentro de la caja no solamente es la forma que adopta para presentarla, sino que es la mejor manera de proteger su preciada memoria. Como él mismo dirá:

“En el espacio preparado, al entrecruzar las fotografías y los objetos

⁶² Ding Yan Mei. *El aspecto de la nostalgia que no se arrepiente-El comentario sobre la obra de Shun Zhu Chen*. [Consulta: 03/05/2011].
http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/20/109/282

según una idea distinta que quería expresar, se muestran los aspectos múltiples del pasado, la actualidad y el transcurso y la reproducción. Estos aspectos son individuales, pero se complementan mutuamente⁶³.

⁶³ Shun Zhu Chen. Citado en *La huella de las estaciones*. Editorial Mao Teng Fa Mai S.A. Taipéi, 2004, p.1.

3.1.4 El vacío como el lugar para conservar la naturaleza

3.1.4.1 El laboratorio de la naturaleza: Helen y Newton Harrison

A causa de una tendencia globalizada, la cuestión ecológica se ha convertido en un tema actualmente popular. Los hombres empiezan a pensar en la relación con la naturaleza, por lo que su comportamiento, en este sentido, no sólo se refleja en la vida cotidiana sino en la forma artística. En efecto, el arte ecológico es un nombre general, que podríamos considerarlo como una presentación del propio concepto. En general, la mayoría de las obras pertenecientes al arte ecológico se presentan bajo la forma de la instalación. No importa si se representa directamente en la naturaleza o a través de un medio documental; el arte ecológico deja que hombres se enfrenten al núcleo de la cuestión de la naturaleza.

Helen y Newton Harrison pueden considerarse como la vanguardia del arte ecológico. Su modo de trabajar es, como el de los artistas, los ecologistas, los historiadores y los diplomados, el de explicar sus obras a través del planteamiento de un proyecto para solucionar cualquier problema ecológico. Podemos decir que el conocimiento general del arte no es el tema por el que se preocupan los Harrison ya que, como opina el crítico Michael Auping, “lo que les preocupa es la investigación técnica y científica de la ecología actual”⁶⁴.

A partir de 1970, los Harrison trasladaron sus inquietudes de la tecnología a la ecología. En 1971, expusieron la obra *Air, Earth, Water Interface (Aire, Tierra, Interface de Agua)*, en la que plantaron unas semillas en una caja de ocho por seis pies, y la expusieron directamente en una sala. Durante el período de la exposición, los espectadores pudieron contemplar el proceso de crecimiento de la planta. Para los Harrison, en definitiva, este proceso es una

⁶⁴ Michael Auping. *Land art-la investigación estratégica de la ecología*. Includido por Alan Sonfist en *Art in the land*. Trad. Li, Mei Rong. Editorial Yuanliu, Taipéi, 1996, p. 137.

representación del sistema ecológico.



45. Hans Haccke. *Grass Grown* (*Crece la hierba*), 1969.

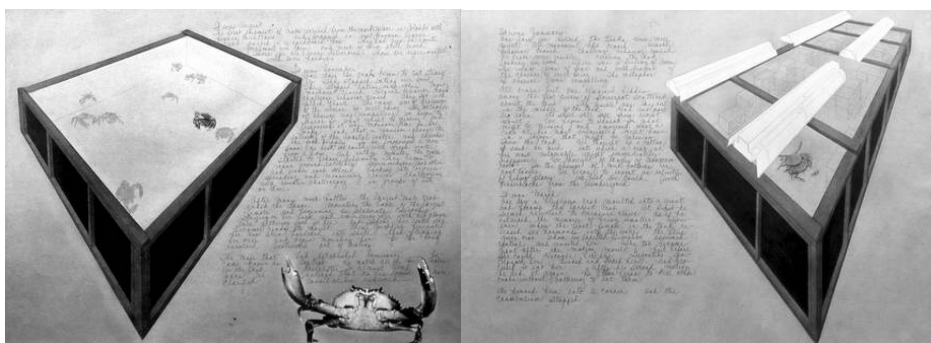


46. Helen y Newton Harrison. *brine shrimp farm* (*Granja de Artemia salina*), 1971.

Este trabajo de asocia con la obra *Grass Grows* (*Crece la hierba*) (fig.45) que Hans Haccke expuso en la galería Courtesy Paula Cooper en 1969. Ambos consideran que el crecimiento de la hierba es una representación del sistema de la naturaleza, sin embargo, los Harrison se centraron más en *la forma de investigar*, por lo que plantaron la hierba en la caja para controlar mejor el desarrollo del crecimiento y ofrecer una manera más sistemática de contemplar el proceso. Este concepto también puede advertirse en la obra *Brine shrimp farm* (*Granja de Artemia salina*) (fig.46), de 1971. Los Harrison trasladan los seres de la naturaleza a un ambiente artificial producido por ellos mismos, tratando de conservar, mediante cajas, la naturaleza en miniatura. Los espectadores no tienen que entrar realmente en la naturaleza, pero pueden entender ciertas relaciones del sistema ecológico a través del

comportamiento de los Harrison de trasladar el espacio natural a un espacio cerrado.

La obra *The Lagoon Cycle (El Ciclo de la Laguna)* (fig.47), de 1972, es un proyecto llevado a cabo durante diez años, con el fin de investigar el sistema ecológico de un espacio natural. Los Harrison coleccionaron los ermitaños de una laguna de Sri Lanka y los trasladaron a un estudio de Santiago. Posteriormente, construyeron un acuario totalmente equipado, e intentaron instalar un ambiente lo más parecido posible al de la laguna de Sri Lanka. Esta obra se presentó como un documental, con fotografías y textos narrativos, donde aparecía una biografía de los Harrison mezclada con el registro de sus trabajos, además de contener diálogos de ellos mismos sobre el proceso de solucionar un problema determinado. Todo esto se desarrollaba en el marco de la filosofía ecológica.



47. Helen y Newton Harrison. *The Lagoon Cycle (El Ciclo de la Laguna)*, la segunda laguna, 1972. El Panel 3: 8' x 9'9" y el panel 4: 8' x 7'5". Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York.

Esta obra presenta las distintas etapas del ciclo a través de cincuenta paneles, presentados bajo la forma de un collage de fotos y dibujos, formándose así un mural de ciento seis metros aproximadamente. Matilsky indica que "el ciclo de la laguna es un viaje personal y filosófico, donde se empieza por observar la vida de un crustáceo pequeño y se acaba con las profecías del calentamiento global"⁶⁵. Los Harrison consideran el arte desde

⁶⁵ Barbara Matilsky. Citado por Don Krug en *Ecological Restoration: Helen and Newton Harrison, The lagoon cycle*. 2006. [Consulta: 05/05/2011].

una perspectiva totalmente científica ya que, para ellos, el ciclo ecológico de la naturaleza es mucho más importante que la pintura del lienzo. Ellos representan, de este modo, los estados de la naturaleza en los recipientes de cristal, que son muy diferentes de las esculturas que generalmente imaginamos.

Las cajas de los seres que crean los Harrison parecen envueltas por complicados datos científicos; sin embargo, si volvemos al punto de vista de la contemplación de la obra, notaríamos que estas cajas no tienen muchas diferencias con un acuario en el que los niños crían peces, por lo que, únicamente, lo que añaden los artistas es un análisis razonable y científico sobre la naturaleza. Para los Harrison, en definitiva, estas cajas son un recipiente con el que conservar el sistema ecológico, además de constituir una miniatura de la naturaleza.

3.1.4.2 La manifestación de la ecología: Pei Ling Lu

El agua es uno de los recursos más importantes de la tierra. Un gran número de artistas la han empleado como material creativo con el fin de expresar sus preocupaciones acerca de la naturaleza. En la obra *Serie flotante- Documento IV* (fig.48), el artista taiwanés Pei Ling Lu expresa, precisamente, su punto de vista sobre ecología a través del agua y el vacío del recipiente.



48. Pei Lin Lu. *La serie flotante-el documento IV*, 1998. Técnica mixta.

La obra se expone en un edificio abandonado, donde el artista cava la tierra formando seis fosas, dentro de las cuales deposita un tubo fluorescente. Al lado de estas fosas, Pei Ling Lu pone seis recipientes con forma humana, y dentro de cada uno introduce un pez vivo. Estos recipientes están conectados a gran caja rectangular con aproximadamente diez conductos transparentes. Dentro de la caja hay peces y algas, asemejándose a un mundo submarino en

miniatura. A través de la función de la bomba, el agua fluye entre los recipientes y la caja cristal, para ofrecer a los peces un ambiente viable y propicio.

Los seis recipientes antropomorfos reposan encima de unos caballetes

metálicos negros, cuyo tono es frío y no manifiestan sentimiento alguno, como si fueran un grupo de enfermos agonizantes, mientras que el ambiente de la instalación parece reflejar una unidad de cuidados intensivos. En cuanto a la caja de cristal que simboliza el mar, se presenta como el único recurso que puede ofrecer socorro a los enfermos. Cualquiera día la bomba dejará de funcionar, el agua de la caja no se transportará a los recipientes y dejará de fluir, por lo que los peces morirán gradualmente en el agua estancada. La relación entre la caja y los recipientes de esta obra es como la relación entre el recurso del agua y los hombres. Esta razón parece simple pero, sin embargo, nos permite entender que el recurso de la naturaleza posee una relación íntimamente ligada a nuestra existencia. A través de esta obra, Pei Ling Lu nos recuerda el daño que ejercemos a la naturaleza al extraer los recursos de la tierra. El crítico Dong Shan Xie piensa que esta obra refleja la actualidad en la que nos encontramos, al decir que “en esta obra, el agua y el suelo simbolizan los recursos de la tierra, y estos dos elementos se presentan con una forma caótica e inquieta, sugiriendo el dilema que resulta por el consumo desenfrenado de los hombres”⁶⁶.

Además, en esta obra, podemos notar la preocupación por el espacio escultórico de Pei Ling Lu. Al finalizar la exposición, Pei Ling Lu llenó las seis fosas con resina transparente, dejando dentro el tubo fluorescente. Un año después, el artista sacó las piezas y las expuso en la exposición *Fei Chang Miao*, en el año 2000 (fig.49). Estos conos transparentes son objetos



49. Pei Lin Lu. Las piezas de *La serie flotante-el documento IV*, 1999. Técnica mixta.

⁶⁶ Dong Shan Xie. *El arte contemporáneo de Taiwán, 1980- 2000*. Editorial los Artistas, Taipéi, 2002, p. 78.

tridimensionales, pero pertenecieron al espacio negativo de las fosas. Para Pei Ling Lu, lo que expresa esta obra es el concepto *rumiante* que subyace en su creación. Él explica: “El espacio no sólo debe ser considerado como el medio estático del comportamiento artístico para presentar la creación pasada o actual. Por lo cual, considero la creación como algo “rumiante”, un comportamiento de los seres”⁶⁷. A través de la característica de reproductibilidad del vacío de la escultura, Pei Ling Lu expresa la posibilidad de la reproducción de sí misma de cualquier obra.

Para Pei Lin Lu, la caja es el recipiente que conserva la vida y los recursos de la tierra. Él presenta la vida y los recursos invisibles en el recipiente, de manera *limitada*. Sin embargo, si lo consideramos desde el punto de vista de la miniatura, esta manera puede expresar mejor la característica *limitada* de los recursos naturales y lo más importante, al materializar el vacío con el positivado de la resina, confiere a éste una entidad compacta que lo hace presente y lo enfatiza.

⁶⁷ Pei Ling Lu. Incluido en *El catálogo de la solicitud de exposición durante los años 1999-2000*. El museo municipal de Taipéi, Taipéi, 2002/3, p. 165.

3.1.4.3 Conserva los recursos naturales: Ming Hui Chen

Ming Hui Chen es un artista taiwanés de generación intermedia que se graduó en el instituto universitario de la Universidad Estatal de Nueva York. Sus obras expresan el aspecto y la esencia propios de la vida, ya que cree que la obra plástica es la representación que resulta a través de la preocupación continua por la vida y la transformación de la forma visual. Para él, La creación es la introspección y el reflejo de los hombres. Hay que proponer la duda sobre el ambiente donde se encuentra, reflejar la solución del dilema y expresar el sentimiento a través de la interpretación de la creación⁶⁸. Su creación se basa en el pensamiento visual, según el punto de vista de la instalación, desarrollando un proyecto completo.

En los últimos años, el tema de la creación de Ming Hui Chen se concentra en la experiencia de la vida. Él piensa que la relación dependiente y mutual entre los hombres, el espacio y la naturaleza ha de producirse según una distancia prudencial. Ming Hui Chen indica:

“Intento proponer un tema serio sobre al ambiente donde se encuentran los hombres, reflejando el ciclo de la esencia de la vida y sus aspectos varios, que provoca que los espectadores participen en *un diálogo del ambiente de la vida* a través de la representación de mis obras”⁶⁹.

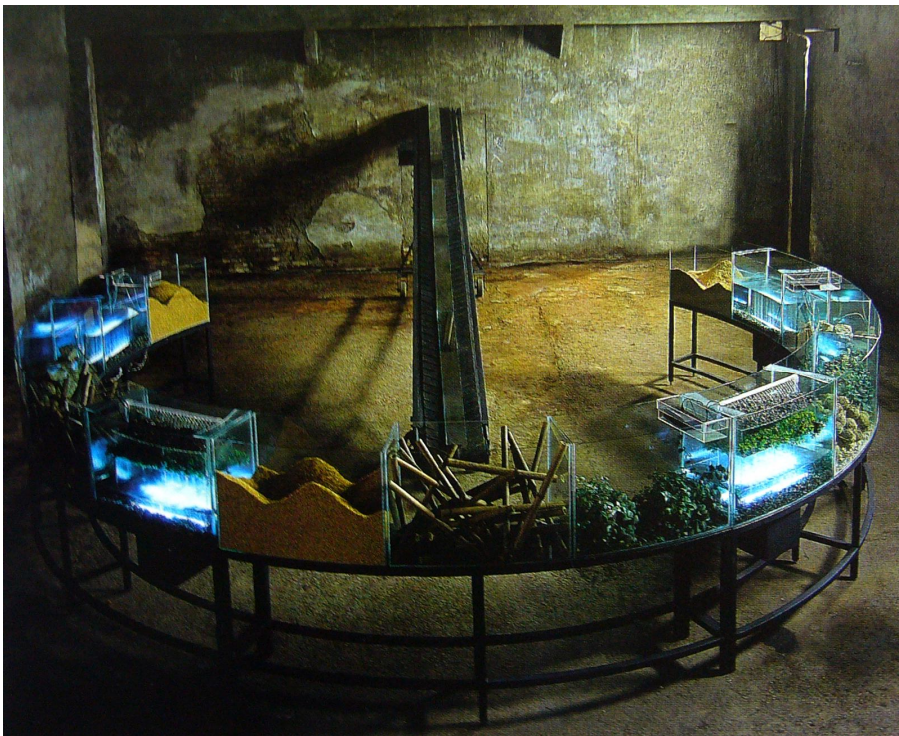
La obra *Quince asociaciones esperando para ser abiertas* (fig.50), del año 2000, comenta la relación simbiótica entre los propios hombres y los hombres con la tierra. Esta obra consiste en quince cajas de cristal formando un semicírculo. Las cajas conservan elementos naturales como plantas, agua, rocas y tierra. Estos elementos se colocan simbólicamente, sugiriendo algún tipo de enlace natural. Además, una cinta transportadora agrícola se deposita en el centro de semicírculo formado por las cajas, conectando el espacio

⁶⁸ Ming Hui Chen. [Consulta: 08/05/2011].

<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/authordisplay.asp?code=0000002454&kind=B&viewsource=list>

⁶⁹ Ming Hui Chen. Citado en el catálogo *Ming Hui Chen. La exposición individual: El ambiente corriente de la vida*. El Museo Municipal de Kaohsiung, Kaohsiung, 2001, p. 15.

interior de la arquitectura y el ambiente natural del exterior. El artista se vale de la curiosidad de los espectadores para configurar el espacio de la caja ya que, por la forma de presentar la obra, nos damos cuenta de que éstos contemplan las cajas que conservan los elementos naturales como si contemplaran el acuario de su propia casa. Los espectadores contemplan, de este modo, los elementos que contienen las cajas, que diariamente están a nuestro alrededor pero nunca llaman nuestra atención, según una visión distinta, propia del que contempla cosas preciosas. Estos materiales todavía existen a nuestro alrededor, sin embargo ¿quién puede garantizar que estos materiales nunca desaparecerán?



50. Ming Hui Chen. *Quince asociaciones esperando para ser abiertos*, 2000. Técnica mixta, 1500 × 600 × 510 cm.

Como en la obra de los Harrison, la caja también es el elemento importante del artista taiwanés. Lo que construyen los Harrison en la caja es un ambiente, una miniaturización de la naturaleza. Sin embargo, Ming Hui Cheng reduce el vacío de la caja a su función original, es decir, la de conservar y presentar. Estos materiales conservados en la caja son como el objeto simbólico que procede de un mito lejano, que se presenta recordándonos la

advertencia de la naturaleza mediante una forma silenciosa. Ming Hui Chen cree que los hombres tienen que entender bien la situación en la que nos encontramos, así como la distancia prudencial que debemos mantener con respecto a la naturaleza. A través de lo que se conserva en estas cajas, Ming Hui Chen nos presenta el valor duradero y el espíritu de la producción ininterrumpida de la naturaleza.

3.1.5 El vacío como el lugar para coleccionar y presentar

3.1.5.1 El joyero surrealista: Joseph Cornell

La caja de Joseph Cornell es el joyero que se emplea para coleccionar y presentar el objeto valioso. El artista norteamericano es un escultor surrealista que utiliza el objeto para su creación artística, además de ser considerado el precursor del *assemblage*. Realmente, después que Duchamp hubiera utilizado el objeto para crear, los artistas surrealistas consideraron que el uso de éste era el inicio para comenzar a crear obras tridimensionales. Para ellos, completar sus ideas con el objeto poético les llevará a utilizar lo que designarán como *objetos preciosos*. Con este nombre no nos referimos a aquellos objetos que sean costosos en cuanto a su precio, sino a los *objetos que únicamente pueden ser vistos en los sueños*, según la interpretación de Breton⁷⁰.



51. Joseph Cornell. *Untitled (Soap Bubble Set) (Sin título (Set de Burbuja de Jabón))*, 1936. Construcción, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT. Walker Art Center.

Los objetos insólitos que Cornell colecciona en la caja, concuerdan totalmente con la imaginación de los objetos preciosos de Breton. Estos son totalmente cotidianos, pero se convierten, después de haber sido introducidos

⁷⁰ Willy Rotzler. *Objektkunst*. Trad. Ma Li Wu. Editorial *Yuanliu*, Taipéi, 1996, p. 89.

en la caja de Cornell, en objetos preciosos que relegarán su existencia al terreno de lo onírico.

Cornell empezó a trabajar el *collage* desde 1930, mientras que sus primeras cajas surrealistas están datadas en 1933. Estas cajas, que también poseen apariencia de nicho, fueron el elemento más frecuente de las exposiciones surrealistas a finales de los años treinta.



52. Joseph Cornell. *Eclipsing binary, algol with magnitude changes (Binaria eclipsante, Algol con los cambios de magnitud)*, 1936. Madera, cristal, papel maché, arcilla, caucho, acero y papel. Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, Walker Art Center.

En efecto, el concepto básico de las cajas de Cornell es el mismo que el del *collage*. Los materiales que se utilizan en el *collage* son planos, mientras que los que utiliza Cornell son objetos tridimensionales que encuentra. Por ejemplo, en la obra *Eclipsing binary, algol with magnitude changes (Binaria eclipsante, algol con los cambios de magnitud)* (fig.52), los objetos utilizados son un gráfico celeste, una pipa blanca, una bola, un cubo con imagen y dos barras paralelas simbolizando el movimiento del planeta. De este modo, Cornell construye su propio mundo a través de los objetos que él mismo encuentra.

Para Cornell, estos objetos que nunca han llamado la atención a otras personas, son los elementos más importantes para construir el universo que él

mismo conserva. Estas cajas no sólo conservan objetos, sino que se convertirán en el lugar para presentarlos a los demás. Además, al no estar cerradas, Cornell no sólo pretende coleccionar objetos, sino que también busca presentar, positivamente, su propio mundo a los espectadores; mundo donde él es el dios que tiene total autonomía y es capaz ordenar todas las cosas según su voluntad.

Cornell como los niños, está satisfecho con las cajas que conservan sus objetos preciosos, ya que los espectadores no pueden intervenir en el mundo que construye. Sólo lo contemplan y lo admiran.

Willam C. Seitz describió las obras de Cornell “como los secretos herméticos de un mago silencioso y discreto (...), talismanes hieráticos como las preciadas posesiones de un niño. Cualquier cosa: un sello de correos de Haití, una pipa de porcelana, un compás, incluso la noche”⁷¹. Lo que conserva Cornell en las cajas son meras imaginaciones por lo que, los objetos, después de ser conservados en cajas y presentados al espectador, habrán perdido sus funciones y significados originales. Así mismo, serán reemplazados por un espacio poético, después de que se junten unos con otros.

⁷¹ Willam C. Seitz. Citado por Herbert Read en *La escultura moderna*. Trad. Antoni Vicen. Ediciones Destino, S.A., 1994, p. 264.

3.1.5.2 El espacio misterioso de la caja: Louise Nevelson

Louise Nevelson es una escultora de los Estados Unidos nacida en Rusia. Partiendo de sus primeras afinidades con el Constructivismo y el Surrealismo, desarrolló un lenguaje propio del *assemblage* de madera a modo de relieve. A través de su propia idea y la poética de su trabajo, Nevelson continuará los relieves en madera dadaístas como las obras que Schwitters y Arp crearon en 1920, otorgándoles un nuevo significado.

A partir de los años cuarenta, Nevelson comenzó a crear esculturas de *assemblage*, con aquellos trozos de madera que poseían una forma insólita y que habían sido desmontados de algunos objetos que habían atraído su atención. Todos los materiales que utiliza en sus obras fueron encontrados en Nueva York, la gran ciudad industrial y comercial. No importa si en serrería, la maderería o la basura ya que, para Nevelson, todos estos son lugares que ofrecen cantidad de materiales para crear. Así, la escultora americana amontona los trozos en el plano construyendo el espacio de la estratificación que resulta, en apariencia, como un altar prehistórico. Sus obras más conocidas son las cajas escultóricas de *assemblage*, que están formadas por distintas maderas. Estas cajas, como los muebles modulares, pueden ser aumentadas constantemente con otras piezas, según el deseo de la artista.

Las formas de los trozos de madera que coloca en el interior de las cajitas son elegidas por Nevelson después de una reflexión minuciosa. Pueden ser una columna, una pata de la cama, una empalizada o un trozo de madera que no tiene una forma concreta. Cada cajita puede ser considerada como una escultura independiente y, sin embargo, cuando se juntan y se amontonan, se convierten en un armario o, mejor dicho, en un espacio que posee una función similar a la del armario o la estantería. Algunas de estas cajitas tienen tapa o cerradura y, las más grandes, pueden llegar a tener una puerta. Este espacio, cubierto por varias estratificaciones, nos despierta la curiosidad de saber qué es aquello que se esconde dentro de la cajita.



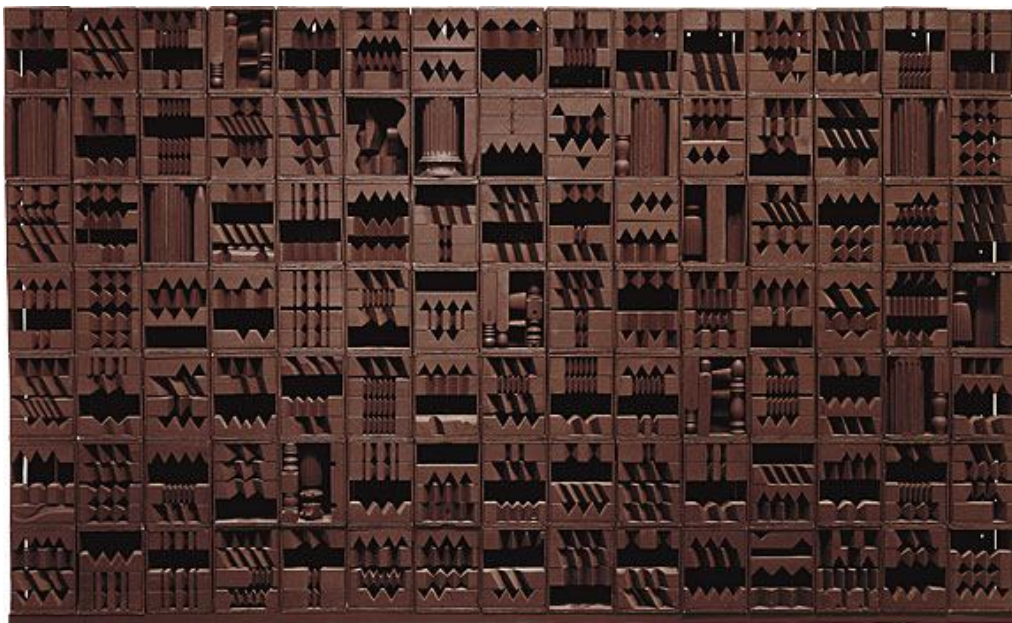
53. Louise Nevelson. *Sky Cathedral (Catedral celeste)*, 1958. Construcción de madera pintada, 70.8×64.52 cm. MOMA. Nueva York.

La obra de Nevelson es una escultura de *assemblage* gigante, como un mueble enorme, pero sin una función práctica determinada; la función de la caja en su obra es la de *coleccionar*. La obra *Sky Cathedral (Catedral celeste)* (fig.53) de 1958, puede ser un ejemplo adecuado para explicar esta característica en su creación. Aquí, concretamente, los objetos son conservados en la caja como objetos preciosos, contando ésta con varias estratificaciones. El espacio de dentro de la caja es muy denso y los objetos delanteros casi cubren enteramente a los objetos de detrás. Además, para que los objetos no caigan, Nevelson utiliza unas barras o empalizadas que coloca delante. Estos obstáculos en la estratificación no dejan que el espectador vea claramente lo que se conserva el fondo de la caja, despertando nuestra curiosidad en mayor medida y facilitándonos el hecho de imaginar sobre el vacío de la caja.

La caja de Nevelson no sólo ejerce una función coleccionista, sino que también *protege* y *presenta*, y a su vez esta construida por los objetos que colecciona. La diferencia entre esta caja y la de Cornell radica en el hecho de que esta última se emplea para coleccionar objetos valiosos y presentarlos a

los espectadores; espera de nosotros que admiremos la belleza del mundo imaginario que se conserva en la caja. Sin embargo, la caja de Nevelson no sólo colecciona en sí misma los objetos, sino que también los protege y conserva cuidadosamente. Así, aunque la escultora americana piensa que el secreto que yace en la caja debe de ser protegido, sin embargo, no las cerrará completamente con el fin de que los espectadores todavía puedan atisbar aquello que se conserva en el fondo, atravesando las estratificaciones, aunque únicamente sean unas figuras turbias que no pueden ser tocadas.

Nevelson entiende muy bien que los hombres poseen en sí mismos el deseo inherente de abrir y descubrir las cajas; deseo que empleará con el fin de caracterizar sus obras, para que ejerzan una mayor atracción sobre nosotros. Sin embargo, aunque no podamos ver claramente aquello que se conserva en la caja, teniendo en cuenta que Nevelson lo presenta con esta forma ambigua, nos sugerirá un amplio abanico de posibilidades imaginativas. Podemos decir que, en resumidas cuentas, la caja de Nevelson colecciona los objetos a la vez que nos presenta el misterio del vacío de la caja.



54. Louise Nevelson. *Luminous Zag: Night (Luminoso Zag: Noche)*, 1971. Madera pintada, 120×193×10 3/4 pulgadas.

Según la opinión de Willy Rotzler, “conservar los objetos en la cueva es un comportamiento que, si lo analizamos desde el punto de la vista de la psicología, sugiere el hecho de que los hombres poseen un deseo explícito de volver a la matriz”⁷². Muchos escultores contemporáneos crean obras que poseen forma de caja, con el fin de transmitir este carácter determinado. La obra *Luminous Zag: Night (Luminoso Zag: Noche)* (fig.54) de Nevelson en 1971, que contiene figuras tridimensionales, no expresivas y desapegadas; conservan, sin embargo, el deseo más primitivo de los hombres. Y bajo este deseo de conservar los objetos, puede decirse que subyace un deseo latente de conservarse a sí mismos en la cueva. A través de este comportamiento, el ser humano podría sentirse protegido, como si volviera a la matriz donde había vivido antes de nacer, durante el período de la gestación, seguro y arropado.

Para Nevelson, aquello que el espacio de la cueva puede abarcar es ilimitado, incluido el cosmos. Como ella indica:

“Toda mi vida he intentado constantemente buscar una nueva visión, una nueva imagen y un nuevo concepto. Pero lo que busco no es sólo el objeto, sino lo que reside en la hendidura y en la cueva, lo que está entre el mundo material y el cosmos, entre la tierra y el mar”⁷³.

Podríamos afirmar que a ese espacio “entre” al que refiere Nevelson es el vacío que se produce en la hendidura o en la cueva y nos permite existir.

⁷² Willy Rotzler. *Objektkunst*. Trad. Ma Li Wu. Editorial *Yuanliu*, Taipéi, 1996, p. 139.

⁷³ Luise Nevelson. Citado por Willy Rotzler. *ibidem*.

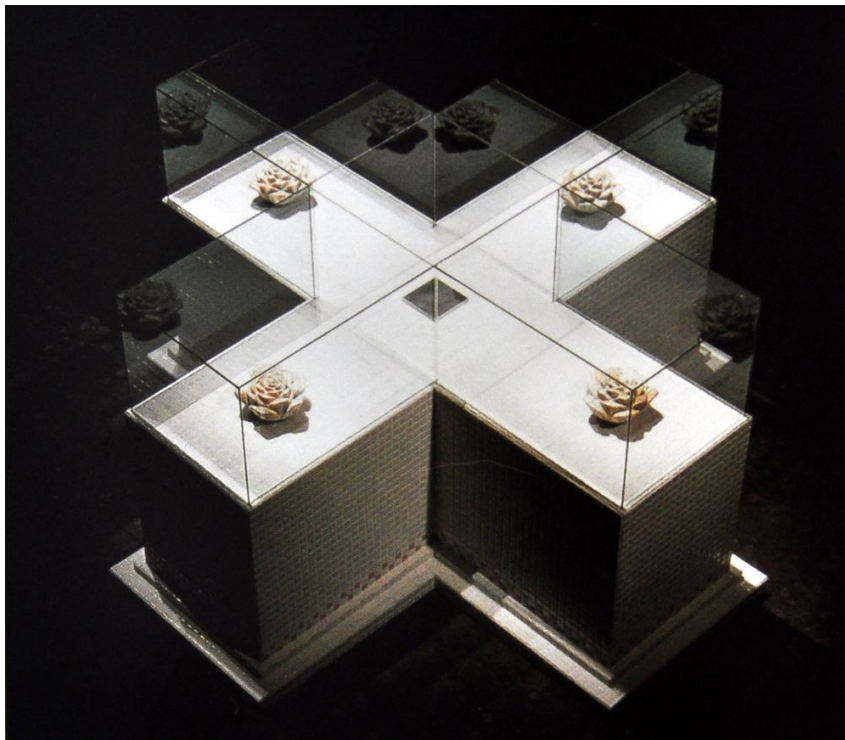
3.1.5.3 La caja como escaparate. El mostrador del feminismo: Kasahara Emiko

Kasahara Emiko es una escultora contemporánea oriunda de Japón. Su tema se centra en la creación del cuerpo y el comportamiento femenino, como el maquillaje; para lo que utiliza diversos medios creativos, incluyendo el video, la instalación, la escultura y el collage. La mayoría de las obras de Kasahara Emiko se preocupan por los aspectos del cuerpo femenino y los símbolos sexuales que hacen referencia a éste en la sociedad japonesa. En comparación con otras artistas, nos damos cuenta de que al enfrentarse Kasahara Emiko con este tema, siempre lo hace a través de una manera analítica y objetiva. *La nota artística (Bijutsu Techo)* y otras revistas llaman a Emiko *Super Girl*, considerando que sus obras muestran un punto de vista feminista de una forma muy *americana*.

La flor y el color blanco son los elementos más importantes en las obras de la escultora japonesa. *Sin título 90-8* (fig.55) es la obra que mejor representa su trabajo. Esta pieza está compuesta por una serie de mostradores recubiertos de azulejos, sobre los que se coloca una caja de cristal que forma una cruz. Dentro de la caja transparente se introduce una rosa tallada en mármol. La rosa es el núcleo de la obra, ya que se presenta como un símbolo de la suavidad femenina, además de manifestar una estética tentadora. El material del que está formada la rosa es el mármol, duro y frío, y está aislado por el recipiente transparente. Esta forma de instalar genera un ambiente frío, en el que los espectadores sólo pueden contemplar las rosas con los ojos pero sin establecer un contacto físico real. Además, si contemplamos esta obra desde un punto de vista superior, nos damos cuenta de que la forma que generan los mostradores es una cruz, reflejando, a modo de metáfora, a las mujeres como sujeto sacrificial, e interpretando así la situación en la que se encuentran las artistas femeninas, como Kasahara Emiko, en la sociedad japonesa. El crítico de arte Li Pan cree que:

“A través de una manera simbólica y metafórica, Kasahara Emiko

produce una relación nueva entre los objetos que utiliza. La artista emplea admirablemente esta relación y la entrecruza con diversas emociones, provocando en los espectadores que comprendan la sutil conciencia feminista de esta obra⁷⁴.



55. Kasahara Emiko. *Sin título 90-8*, 1990. Azulejo, cristal, mármol y aluminio, 101×206.1×206.1 cm.

Tanto Emiko como Nevelson son artistas femeninas y, además, la caja es un elemento fundamental en su creación artística. Pero Kasahara Emiko posee una forma bastante distinta de representar la obra en relación a como lo hace Luis Nevelson, teniendo en cuenta que esta última deposita los objetos en una caja semi-abierta; de este modo, lo que conserva dentro del vacío de la caja es el símbolo de aquello que, según la artista, debería ser estimado y protegido, siendo ella la dominadora y la que tiene total poder para tomar esta decisión. Sin embargo, en la obra *Sin título 90-8* de Kasahara Emiko, la rosa que simboliza a las mujeres está cubierta por una caja de cristal transparente, que puede ser considerada como un elemento de *protección*, aunque también como una *prisión*, que se presenta como una mercancía. De esta manera,

⁷⁴ Li Pan. *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*. Editorial la Educación de Hebei, Hebei, 2000, p. 170.

trata de explicarnos la representación específica sobre el espacio de las artistas femeninas de la sociedad tradicional oriental, sujetas tradicionalmente a los hombres. Para Kasahara Emiko, el vacío del recipiente es un lugar para *presentar*. Sin embargo, lo que presenta no sólo es un contenido estético, sino la conciencia feminista que expresa a través del empleo de símbolos objetuales. Podemos decir que no es el arte por lo que se preocupa Kasahara Emiko, sino la cultura y la psicología de los hombres.

3.1.5.4 La caja vitrina. Coleccionando la vida: Jiu Ceng Lai

La mayoría de las obras de Jiu Ceng Lai poseen un marcado estilo caricaturesco, advirtiéndose la influencia de artistas japoneses como Yoshitomo Nara y Takashi Muradami. El artista taiwanés se ha acostumbrado a coleccionar objetos cotidianos, empleándolos para su creación y, en los últimos años, continúa su interés por los huesos de los seres vivos creando instalaciones escultóricas a modo de vitrinas.



56. Jiu Ceng Lai. *Documento, suelto, el material de los seres*, 2000. Técnica mixta.

La obra *Documento suelto, el material de los seres* (fig.56), que creó en el año 2000 a través de la colección y posterior presentación de huesos de seres vivos en una caja, expresa su propio lenguaje creativo. Estos huesos pertenecen a animales como el cerdo, el pollo, la cabra y la vaca, siendo todos ellos restos pertenecientes de los tipos de carne que comió el artista. Jiu Ceng Lai quita los restos de carne adheridos a los huesos, los moja en líquido aséptico y, tras secarlos, lleva a cabo un

tratamiento para evitar la humedad. Con esto, sigue todos los procesos que se emplean para disecar a un animal. Las articulaciones de estos huesos se descomponen totalmente, sin que podamos reconocer su aspecto original o a qué ser concreto pertenecieron. Después, los deposita ordenadamente según las fechas en las que los comió y, finalmente, los introduce en doce cajas

acrílicas planas y transparentes, presentándolos a los espectadores. Esta forma sistemática de depositar se asocia a la de los especímenes de un laboratorio biológico, de manera similar a las obras con forma de caja de Joseph Beuys, como por ejemplo *Wirtschaftswerte* (*Los valores económicos*) (fig.57) de 1980.

Esta obra presenta ordenadamente, repartidos en estantes, una serie de alimentos comprados en Alemania del Este y, de la misma manera que Jiu Ceng Lai, Beuys pega las etiquetas encima de estos. Ambos artistas establecen una relación fría y razonada entre el espacio y los objetos a través de una forma



57. Joseph Beuys. *Wirtschaftswerte* (*Los valores económicos*), 1980. Técnica mixta, 290×400×265 cm.

objetiva de representarlos. Sin embargo, lo que expresa Beuys, según la opinión del crítico de arte taiwanés Qi Xiang Chen, “es una indicación cultural sobre la economía, cuestión común tanto de los países capitalistas como de los socialistas”⁷⁵. Así, Jiu Ceng Lai, nos presenta un tema tan grande y profundo como es *la desaparición de la vida*, a través de un comportamiento cotidiano como la ingesta de carne.

Jiu Ceng Lai cree que, exceptuando los objetos cotidianos que utilizamos en nuestro día a día, lo que nos relaciona más estrechamente es la comida. Ésta no sólo es una condición para sobrevivir, sino que simboliza la potencia de la vida humana. Como dice el propio artista:

“Para mí, los restos de comida no son la basura que se tira después de comer sino que, al contrario, se quedan en la mesa como una forma de la huella del documento. Lo que más me interesa de estos restos son los

⁷⁵ Qi Xiang Chen. *El maestro del arte performance alemán: Joseph Beuys*. Editorial Los artistas, Taipéi, 2005, p. 63.

huesos, que son la demostración de que estos seres vivían antes. Realmente, lo que hago es como los paleontólogos cuando excavan los fósiles, la diferencia es, únicamente, la forma de coleccionar y el tiempo que se concentra⁷⁶.

Según lo que expresa el artista, para él, redactar los anales, archivar y presentar los huesos es un comportamiento simple. Lo que nos presenta Jiu Ceng Lai no se diferencia apenas de los fósiles de hace miles de millones de años, ya que en ambos casos se demuestra de que los seres han existido verdaderamente. Estas cajas transparentes son, así, el lugar para presentar la vida, mostrándose el ambiente intelectual de la ciencia a la vez que se nos transmite una fuerte sensación de frialdad. Estos seres existieron verdaderamente pero, al final, son depositados según una serie de números y fechas, revelándose la tristeza del artista por la desaparición de la vida.

⁷⁶ Jiu Ceng Lai. Citado por Rui Zhong Yao en *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002, p. 182.

3.2 La arquitectura, la casa y la miniaturización: La composición del vacío

| | | |
|---------|--|-----|
| 3.2.1 | Hacia una filosofía del vacío en la escultura: La arquitectura..... | 153 |
| 3.2.2 | El vacío como la imaginación de la vivienda..... | 158 |
| 3.2.2.1 | La metáfora de la arquitectura: Eduardo Chillida..... | 158 |
| 3.2.2.2 | El espacio arquitectónico metafísico de la filosofía china: Zhi Wen Li..... | 163 |
| 3.2.3 | El vacío como la vivienda del espíritu..... | 167 |
| 3.2.3.1 | La unidad meditativa de la vida: Absalon..... | 167 |
| 3.2.3.2 | El habitáculo del alma: Gorou Hirata..... | 170 |
| 3.2.4 | El vacío como el elemento espacial entre la arquitectura y la escultura..... | 174 |
| 3.2.4.1 | La no-arquitectura. Gordon Matta-Clark: Los juegos del vacío..... | 174 |
| 3.2.4.2 | El ambiguo límite entre la arquitectura y la escultura: Per Kirkeby..... | 180 |
| 3.2.5 | La memoria de la arquitectura. La línea como límite del vacío..... | 184 |
| 3.2.5.1 | La huella de la arquitectura desaparecida: Robert Venturi y Denise Scott Brown..... | 184 |
| 3.2.5.2 | Entre la realidad y la ficción: Zheng Ren Xu..... | 187 |
| 3.2.6 | El vacío y la miniaturización..... | 190 |
| 3.2.6.1 | La casa es la miniatura: Miquel Navarro..... | 190 |
| 3.2.6.2 | La vida moderna en miniatura: Wang Zhan..... | 194 |

3.2 La arquitectura, la casa y la miniaturización: La composición del vacío

Los filósofos de la China antigua pensaban que el universo era como una gran tapa compuesta de tiempo y de espacio, bajo la cual vivía el hombre. Es decir, el universo se manifiesta como un vacío voluminoso en el que habitan



58. Jardín *Zhuo Zheng*. Suzhou, China.

los hombres. Pero estos, oponiéndose a las crueles condiciones naturales, crearán correspondientemente distintas arquitecturas, como un estilo artístico tridimensional, basado en una función espacial, como es la propia función de vivir que nos ofrece el vacío. Podemos confirmar que esta idea es una realidad indiscutible, sin importar cualquiera que sea la cultura a la que nos refiramos. Sin embargo, nos damos cuenta de que la cultura oriental posee una opinión específica sobre la relación entre el espacio y la arquitectura.

A través de las estructuras vacías de la arquitectura, como la puerta y la ventana, la arquitectura tradicional China se comunica con la naturaleza ampliando la percepción de los hombres sobre la belleza del espacio (fig.58).

El crítico de arte Tong Yu Zhang cree que:

“Los chinos comunican deliberadamente la arquitectura con la naturaleza, empleando varias maneras de organizar el espacio, para poder contemplar así el paisaje lejano que converge en una parte visual de la vivienda. La dimensión de la puerta y la ventana es grande, y además, en la arquitectura tradicional china se enfatiza el empleo del vacío en la arquitectura, que corresponde al uso del blanco de la pintura y la caligrafía

china”⁷⁷.

La obra *Ying Yang II* (fig.59) de Qi Kuan Chen, creada en 1985, interpreta perfectamente la relación entre el vacío y la arquitectura a través de la obra bidimensional. La escena de *Ying Yang II* se extiende desde el agua hasta la tierra, para retornar de nuevo al agua, organizando un espacio que cambia ininterrumpidamente. Las formas dibujadas parecen simples pero, a la vez, se revelan algunas pistas del espacio. En relación a esta obra, el crítico de arte Yun Kang Xu apunta:

“Las estructuras arquitectónicas como la puerta, el corredor, el salón, el patio y la habitación, se comunican mutuamente como el espacio de la escena. El paisaje próximo contiene el lejano, mientras que la organización espacial muestra las características del vacío y el macizo, interpretando claramente la forma de la arquitectura tradicional china”⁷⁸.



59. Qi Kuan Chen. *Ying Yang II*, 1985. Tinta china de colores en papel, 30×546 cm.

El vacío tiene más significados filosóficos en la cultura oriental, sin embargo, la función práctica que ofrece a los hombres no se diferencia de la occidental. Los hombres realizan varias actividades en el espacio arquitectónico, donde no sólo se nos ofrece un lugar para oponernos a las

⁷⁷ Tong Yu Zhuang. *Los cien pintores chinos y sus obras que tienes que conocer*. Editorial Gaotan, Taipéi, 2005, p. 13.

⁷⁸ Yun Kang Xu. *En el nombre del arte: Investigar el arte plástico de Taiwán de la modernidad a contemporaneidad*. La Televisión Pública, Taipéi, 2009, p. 119.

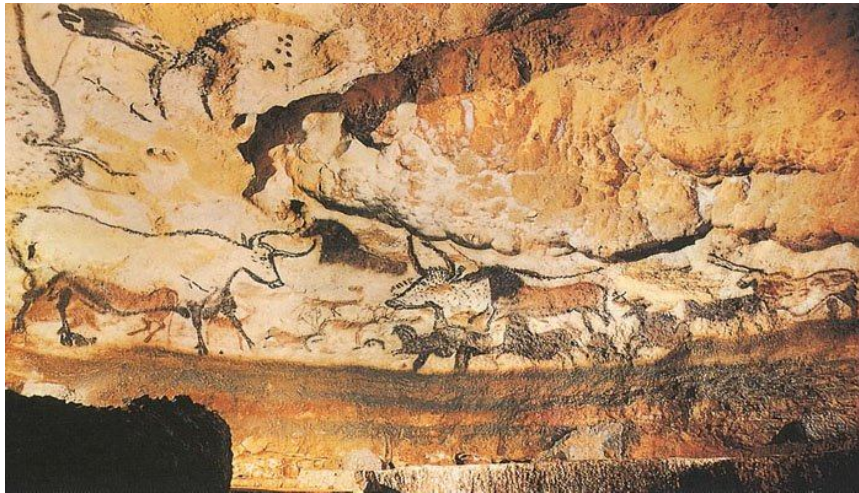
cruelas condiciones naturales sino que, además, se nos garantiza la seguridad y la intimidad, que son importantes funciones psicológicas que nos ofrece el vacío mismo de la arquitectura. Obviamente, la casa es la forma original de todo tipo de arquitecturas actuales por lo que, si hablamos de la relación entre el vacío y la arquitectura, tomarla por ejemplo será la manera más adecuada de proceder.

Según la opinión de Bachelard, “como se ha dicho con frecuencia, la casa es nuestro primer universo, y la casa concuerda con todos los significados de la palabra universo”⁷⁹. El hombre se siente protegido cuando está en la casa y, como hemos apuntado, es ésta una de las funciones esenciales del vacío. Al principio, redujimos la función que la casa ejercía sobre el hombre en el estado primitivo, que es, simplemente, la de vivir. Podemos imaginarnos que el hombre prehistórico no tenía nada en su casa, ya que el lugar donde vivía era una cueva grande y diáfana. El hombre prehistórico comenzó a residir en la cueva, únicamente, para huir del clima extremo y de los ataques de las fieras. En esta fase, el ser humano todavía no se preocupa por *la intimidad*, teniendo en cuenta que la casa que necesita la era un hueco que pudiera ofrecerle, únicamente, la función básica de vivir. Los arqueólogos descubrieron bastantes herramientas en las ruinas de la localidad de *Hopei*, en *Pekín*, quedando en evidencia que el sinántropo no gozó de una gran capacidad mental ni de la necesidad práctica de producir, por ejemplo, un armario para depositar las herramientas. No tiene cama, ni cajones, ni armario; no existe ningún vacío, bajo ninguna forma, en este tipo de casa, exceptuando el vacío de sí misma.

A medida que transcurre el tiempo, nos damos cuenta de que la casa del hombre ha evolucionado. Es decir, la representación de la función del vacío en ésta ha ido completándose por partes. En las cuevas del sur de Francia y en las del norte de España, los vestigios del período posterior al paleolítico

⁷⁹ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p 34.

(30000-10000 a. C.) demuestran perfectamente el desarrollo de la casa (fig.60). El hombre del paleolítico comenzó una de las creaciones artísticas más primitivas en las cuevas que habitó, como son las pinturas murales o las estatuillas de pequeño formato. Así, la función que el hombre de este período otorgó al vacío no se limitó a la de vivir, sino que comenzó a desarrollar la civilización misma, dentro de la propia cueva. De hecho, los arqueólogos piensan que el origen de estas obras está relacionado con una serie de conceptos mágicos y místicos de la época.



60. La cueva de Lascaux (ca. 14.000 años a.C.) en Dordoña, Francia.

Después de la aparición de la civilización, consideramos el vacío como la casa humana, que es el lugar en el que el hombre vive y en el que adquiere su intimidad. Ya no se desnuda en público ni presenta su espacio íntimo, sin escrúpulo alguno, a otras personas, como hacía el hombre prehistórico. En consecuencia, aparece la puerta, que servirá para impedir la invasión de la fiera y del ladrón, además de completar el significado propio, por el cual la casa se convertirá en un lugar donde el hombre goza de una intimidad propia y personal. Por lo tanto, la casa se ha convertido en un espacio que *puede estar cerrado*; cuando cerramos la puerta, disfrutamos de la intimidad que necesitamos, mientras nos damos cuenta del consuelo que el vacío nos aporta.

De este modo, la casa se ha convertido en un espacio totalmente propio, aunque la función más primigenia que ésta ofrece al hombre no se diferencia de la cueva en la que vivió el hombre prehistórico. Pero, dadas las necesidades incipientes de la vida humana, son varios los muebles y otros instrumentos que han aparecido a lo largo del tiempo. Es el caso, por ejemplo, de la chimenea, en la que podemos quemar leña para calentarnos. O también, de los armarios, en los que podemos poner la ropa o los cubiertos. Y finalmente, como otro ejemplo más, los utensilios y los recipientes, en los que podemos conservar tanto comida como líquidos. Podemos decir, tras la aparición de la civilización humana, que la casa se ha convertido en una composición de distintos vacíos que, a su vez, despliegan sus funciones propias; aunque estas funciones de los vacíos que los objetos contienen son distintas, podemos decir que todas se integran perfectamente en un todo: la casa humana.

Con todo esto, el espacio de la casa ya no es un vacío simple, teniendo en cuenta que el hombre ha comenzado a proyectarlo partiendo desde un vacío completo a una serie de vacíos más reducidos (habitaciones), siendo éste el principal concepto del diseño del espacio moderno. Cada habitación tiene un destino estrictamente marcado, que se corresponde con las diversas funciones de la célula familiar, considerando que estos vacíos compartimentados ofrecen una intimidad necesaria al sujeto que los posee y habita. Y la puerta, por su parte, es el vacío por el cual la casa conecta con el exterior, convirtiéndose en un vacío totalmente cerrado a través de su función inherente. Por lo tanto, el sujeto que posee la casa puede salir de este vacío cuando quiera y entrar al mundo exterior. En cuanto a las ventanas, pequeños huecos de la casa, se erigen como un personaje importante que lleva al interior la luz y el aire, comparándose, además, con los ojos de la vivienda humana.

La puerta y las ventanas son los huecos de los que depende el hombre para conectar con el exterior. Como indica Bollnow:

“Para que la casa no se le convierta al hombre en prisión, necesita aberturas hacia el mundo que comuniquen el interior con el exterior de una forma apropiada. Ellas abren la casa para relacionarla con el mundo. Son la puerta y la ventana. Ambas son miembros de conexión que relacionan el mundo de dentro con el de fuera”⁸⁰.

Sin embargo, Paul Claudel piensa que en la ciudad no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas. Escribe: “Nuestro cuarto parisiense, entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario”⁸¹. En su opinión, aunque el vacío pueda ofrecer al hombre la función de vivir como en una casa, no se equipara propiamente con ésta. Para constituir la casa humana, es necesario que exista un sótano, una buhardilla, un rincón silencioso, etc. Es decir, debe tratarse de un espacio completo. Sin embargo, la casa se desarrolla según la civilización humana, ya que el hombre moderno no podría vivir en una cueva tan rudimentaria como la que habitó el hombre prehistórico y, por el mismo motivo, para el hombre prehistórico, la casa moderna también sería absolutamente incómoda e inhabitable. Por lo tanto, desde el punto de vista por el cual la casa ofrece al hombre una cierta comodidad, no existe diferencia alguna entre la vivienda del hombre moderno y la del hombre prehistórico. En este sentido, la casa ofrecerá al hombre varias y diversas funciones, dependiendo de la época, como hace también el vacío.

Sin embargo, si nos centramos en la función propia del vacío, consideramos entonces que todos los edificios constituyen una representación de este vacío en sí mismo, razón por la cual debería ser ésta la idea más adecuada a tener en cuenta. El vacío se ha convertido en un lugar en el que el hombre lleva a cabo la actividad después de haberse forjado la civilización

⁸⁰ Otto Friedrich Bollnow. *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Editorial Labor, Barcelona, 1969, p. 143.

⁸¹ Paul Claudel. Citado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 57.

humana, ya que no sólo ofrece la función de *vivir* de una manera tan simple como al principio; el hombre, de esta manera, ha comenzado a desarrollar, en este espacio, el mercado o la construcción de catedrales y templos para llevar a cabo la actividad religiosa, etc.

La casa, por su parte, ha evolucionado en distintos edificios. Desde esta fase, la función que el vacío ofrece al hombre se ha vuelto más compleja, por lo que estas funciones compuestas han ido transformándose para concordar con la necesidad social y humana a medida que transcurren las distintas épocas.

Si la forma de los edificios cambia a medida que la civilización humana se desarrolla, es lógico que la composición del espacio y la manera de los muebles y de los edificios se vea influida por el motivo arriba expuesto.

Como ya hemos apuntado, la casa humana está compuesta por varios huecos surgidos tras la aparición de la civilización, como son los espacios separados y los espacios de los muebles que se forman poco a poco desde la casa más primitiva, como la cueva, hasta la actual. A medida que se ha desarrollado el urbanismo, el precio del suelo ha aumentado. Por el contrario, el espacio en el que vive el hombre se ha achicado progresivamente, por lo que el espacio de los edificios y la manera de organizar los muebles han cambiado notablemente. Las cosas se repliegan y se despliegan, desaparecen, entran en escena en el momento adecuado, siendo éste el ajuste para solucionar la falta del espacio. Es decir, los vacíos, compuestos por muebles y objetos, han ido cambiando para concordar con la necesidad del sujeto que los posee. Por ejemplo, quizás el cojín de un sofá sin respaldo se pueda abrir para que la gente pueda poner libros u otros objetos en el vacío que existe debajo del cojín mismo. En este caso, la función del hueco de la estantería para depositar libros se ha reemplazado. Innumerables ejemplos demuestran, de este modo, el carácter cambiante del espacio de la habitación moderna, por lo que las funciones que los muebles (los vacíos) ofrecen al hombre, son mucho

más ambiguas que las primitivas.

Todo esto no se limita únicamente a los muebles, ya que los elementos más básicos de la casa, como puedan ser las ventanas, también experimentan cambios de naturaleza similar a los ya expuestos. Como indica Baudrillard:

“Las ventanas ya no son esos orificios impuestos a la irrupción del aire y de la luz, la cual venía desde el exterior a posarse sobre los objetos, para iluminarlos *como desde el interior*. Mas simplemente, ya no hay ventanas y la luz, que interviene libremente, se ha convertido en una función universal de la existencia de las cosas”⁸².

Otra vez, la función del vacío es reemplazada.

Sin embargo, sea como sea, el vacío es el elemento más básico de la arquitectura, siendo ésta una verdad inmutable. Observamos el desarrollo de la arquitectura humana, mientras testimoniamos el carácter cambiante de la función del vacío que, por sí mismo, es la casa, el lugar que nos protege y nos deja soñar tranquilamente. Sin embargo, al hablar de la relación entre el vacío, la arquitectura y la escultura, no deberíamos omitir la parte de la “arquitectura en miniatura”, que se refleja en la relación íntima entre los hombres y la arquitectura propiamente dicha, además de la imaginación sobre el vacío que la compone y complementa.

Vivimos en la casa, la casa evoluciona en edificios de varios tipos, los edificios componen la ciudad, las ciudades componen el país, los países componen el mundo y los mundos conocidos y desconocidos componen el universo. Nos damos cuenta de que la casa se asemeja a una miniatura del universo, donde el hombre vive basándose en esta filosofía. Es decir, si podemos controlar la casa, podremos entender el universo entero, y un poco más. Este concepto universal nos enseña una cosa primordial: lo grande está contenido en lo pequeño.

⁸² Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. Trad. Francisco Gonzales Aramburu. Siglo XXI Editores. S.A. de c. v., México, 1984, p. 20.

El universo es un vacío enorme ilimitado que se miniaturiza en la casa humana. La casa es el vacío en el que el hombre vive, basándose en el deseo de miniaturizar las cosas y explicando por qué la casa aparece con tanta frecuencia en el mundo miniaturizado que el hombre concibe. Cuando éste observa pequeños objetos se los imagina, a menudo y espontáneamente, como si de grandes edificios se trataran, y pasea así por ellos a través de su imaginación. El hombre puede, de este modo, relajarse cuando se encuentra en el mundo en miniatura.

Podemos encontrar un ejemplo de cómo el hombre se imagina los objetos pequeños como edificios en miniatura en el artículo de Pieyre de Mandiargues:

“El euforbio, bajo su mirada demasiado atenta, como un corte de pulga bajo la lente de un microscopio, había crecido misteriosamente: ahora era una fortaleza pentagonal, erigida ante él a una altura prodigiosa, en un desierto de rocas blancas y de flechas rosas que aparecían inaccesibles desde las cinco torres que estrellaban el castillo situado en vanguardia de la flora sobre la región árida”⁸³.

Sin embargo, aunque los edificios aparezcan con tanta frecuencia en el mundo en miniatura que el hombre crea, éste casi nunca aprecia al personaje que actúa en los mismos. Generalmente, los edificios en miniatura son considerados como el juguete de un niño, e incluso los psicólogos y los filósofos prestan poca atención a los juegos miniaturizados que intervienen con frecuencia en los cuentos de hadas. Bachelard expresa su opinión sobre la miniatura:

“Para el psicólogo, el escritor se divierte fabricando casas que caben dentro de un garbanzo. Sin embargo, es preciso concederlos cierta objetividad, por el hecho de recibir la adhesión, incluso el interés, de muchos soñadores. Puede decirse que esas casas en miniatura son objetos falsos provistos de una objetividad psicológica verdadera”⁸⁴.

⁸³ Pieyre de Mandiargues. Citado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 98.

⁸⁴ Gaston Bachelard. *ibidem*. p. 184.

Nos sentimos libres en el mundo en miniatura porque es éste un mundo susceptible de ser controlado por nosotros mismos, lo que explica bien la razón de por qué nos interesan, por ejemplo, las artesanías de los edificios miniaturizados. La observación de la miniatura nos permite la ilusión de poder controlar el espacio en el que nos encontramos; cuando observamos este mundo, no sólo somos observadores, sino soberanos. De esta manera, en este campo, la imaginación nunca se detiene, como si pudiéramos vernos a nosotros mismos actuando en los pequeños edificios.



61. *La botella cerámica verde con los personajes y los edificios, Los Jin Occidentales (265-316 d.C.).*
El objeto del ajuar funerario.

Así mismo, actuamos en los edificios porque el edificio es un vacío que nos ofrece funciones compuestas. Si el edificio fuera un objeto macizo, por el contrario, no podría ofrecernos las funciones propias del vacío; si no podemos actuar dentro del edificio que no tiene relación alguna con nuestra vida, no lo dejamos aparecer en el mundo miniaturizado que nosotros mismos creamos. Es decir, lo que nos ofrece la arquitectura en miniatura es una imaginación sobre la función del hecho de vivir del vacío. Podemos decir, entonces, que la casa en miniatura es el universo, también en miniatura. Es decir, un espacio (vacío) que podemos controlar totalmente. Observando, al hilo de esto, las

esculturas o artesanías en miniatura, nos damos cuenta de que el hombre se acostumbra a reflejar su vida en esas obras (fig.61). Estas esculturas con forma de edificio son la miniaturización del vacío en el que el hombre actúa.

En este sentido, la arquitectura y la escultura constituyen un estilo artístico relacionado estrechamente con el espacio y el material; sin embargo, el vacío

en la arquitectura ofrece la función práctica de *residir*, mientras que en la escultura, el vacío constituye una *existencia*, comparado con el volumen real ya que, además, nos otorga una imaginación concreta sobre la vivienda humana. Los artistas contemporáneos eliminan, de esta manera, el límite entre la arquitectura y la escultura, presentándonos su idea sobre el vacío en la escultura pero con un lenguaje arquitectónico metafórico.

3.2.1 Hacia una filosofía del vacío en la escultura: La arquitectura

Ya que hemos comentado la relación entre el vacío y la arquitectura, entendemos que el vacío es considerado como un elemento espacial para la obra tridimensional. Además, la arquitectura y la escultura pertenecen al estilo artístico tridimensional, ambas basadas en el espacio, por lo que habrá que plantearse diversas cuestiones sobre la forma estética. Por lo tanto ¿Dónde radica la diferencia entre la arquitectura y la escultura? ¿Con qué aspecto se presenta el vacío en la escultura contemporánea? Según la opinión de Javier Maderuelo:

“Cuando necesitamos diferenciar sus esencias y sus naturalezas para averiguar hasta qué punto una obra puede ser considerada escultórica o arquitectónica, nos encontramos con que la funcionalidad, como valor, se la considera asociada con la arquitectura, mientras que la cualidad formal se identifica con la plasticidad de la escultura”⁸⁵.

Es decir, la arquitectura se basa en una función práctica, mientras que la escultura es contradictoria. Lo que expresa el vacío de la escultura es la estética de la forma o la idea de creación del artista sobre el espacio. Por lo tanto, no importa la estética escultórica de la arquitectura o la característica arquitectónica de la escultura, ya que él será el vacío el que nos ofrezca una función práctica, así como el criterio apropiado para definir que el objeto tridimensional pertenece al ámbito de la arquitectura o de la escultura.

Herbert Read cree que “existe una relación íntima entre la estructura de los escultores y la de los arquitectos. La diferencia entre ellos es que los escultores no están limitados por ningún motivo práctico, por lo que pueden desarrollar una forma extrema pura en la estética”⁸⁶. Esta afirmación interpreta la tendencia por la que la arquitectura contemporánea adopta un punto de vista concreto sobre la estética, partiendo de la escultura; pero, mientras tanto,

⁸⁵ Javier Maderuelo. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990, p. 31.

⁸⁶ Herbert Read. *The Meaning of Art*. Trad. Jin Xin Laing. Editorial Yuanliu, Taipéi, 2006, p. 280.

la característica arquitectónica también se convertirá en un elemento espacial de la escultura contemporánea. La arquitectura y la escultura se influyen mutuamente. Por la influencia escultórica, lo que realizan los arquitectos contemporáneos no es dividir ni limitar un espacio vacío, sino construir la vivienda en función de la forma artística. Según la opinión de Henry Focillon, “al organizar el espacio, el arquitecto es como un escultor, creando un espacio exhaustivo”⁸⁷.

Realmente, la primera fase del modernismo se basa en la influencia interactiva entre la arquitectura y la escultura. Artistas como Vladimir Tatlin, Constantin Malevich y El Lissitsky, creen que en la esencia de la arquitectura y de la escultura no hay una diferencia obvia. Los arquitectos modernos consiguen la inspiración desde la escultura experimental; también los escultores modernos se basan en el proyecto y el concepto de estructura de los arquitectos, empleándolos en la creación escultórica.



62. Charles Édouard Jeanneret “Le Corbusier”. *Notre Dame de Haut*, 1951.

Podemos encontrar en muchas obras pertenecientes a la arquitectura moderna un gran número de creaciones que responden el ejemplo anteriormente expuesto tomando, por ejemplo, la obra *Notre Dame de Haut* (fig.62) de Charles Édouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier. El espacio interior de esta arquitectura está dispuesto a modo de ambiente misterioso, similar a un juego lumínico. Esta manera de tratar el espacio y la luz es muy parecida a la que emplean los escultores, ya que la función práctica propia de la arquitectura no es una condición única. Para Le Corbusier, según la idea de Elena Blanch Gonzáles, “la luz es el espacio. Podría decir que esta arquitectura pretende ser escultura,

⁸⁷ Henry Focillon. *The life of forms in art*. Trad. Yu Cheng Wu. Editorial *Tianyuanchengshi*, Taipéi, 2003, p. 75.

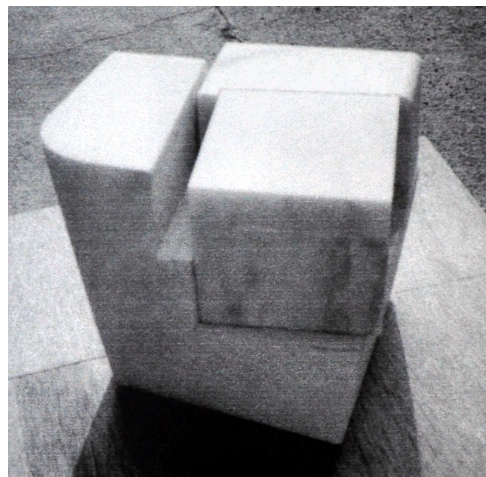
una escultura cuya luz descubre un espacio interior que recorrer”.⁸⁸

En cuanto a la inferencia de la arquitectura sobre la escultura, de la que hablábamos también con anterioridad, podemos destacar las obras de Gordon Matta-Clark o de Richard Serra (fig.63). Estos trabajos conservan una forma básica arquitectónica donde, paradójicamente, las estructuras arquitectónicas se pierden, siendo desposeídas de cualquier función práctica. Desde esta óptica, podemos considerar estas obras como esculturas arquitectónicas.



63. Richard Serra. *Fulcrum (Fulcro)*, 1987. 16.8 m (altura).

64. Shi Tai Zheng. *Construir-5*, 2001. Mármol, 28×27.5×29 cm.



Sin embargo, en los países asiáticos, por la conciencia tradicional conservadora de la arquitectura, advertimos que entre ésta y la escultura existe un límite mucho más obvio que en Occidente. Además, por la carencia de espacios ciudadanos, la gente apenas aprecia el arte público, siendo pocos los escultores que adopten esta manera creativa como la de Gordon Matta-Clark o Richard Serra; sin embargo, la mayoría de estas obras se reflejarán en las esculturas abstractas, como la obra de Chillida, que nos sugieren la función y la forma del espacio de la arquitectura, pudiendo ser otra

⁸⁸ Elena Blanch Gonzáles. *Espacio*. Incluido en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006, p. 23.

representación del vacío (fig.64).



65. Thomas Schütte. *Känguru Siedlung*. 2004, Madera y cartón, 177×150×220 cm.

Evidentemente, para estas esculturas arquitectónicas, el vacío es un elemento indispensable en el espacio. Los escultores lo considerarán como una vivienda, donde no sólo residen hombres sino también espíritus o ideas abstractas. Además, la característica del vacío puede ampliarse, convirtiéndose en idea principal de la obra y construyendo la escultura arquitectónica desde la estructura vacía. Sin embargo, existe otro comportamiento, a modo de psicología empática, que se refleja en la imaginación sobre la función de vivir que el vacío ofrece en la escultura arquitectónica en miniatura. El psicólogo artístico Jian Zhang cree que “al contemplar los hombres una obra plástica, realmente se contemplan a sí mismos y a la totalidad de su vida. Este proceso es considerado por los teóricos como empatía”⁸⁹. Es decir, al contemplar una obra, vemos reflejados en ella a nosotros mismos. En cuanto a la percepción que recibimos, dependerá tanto de aquello que encontremos como de la posición que ocupe

⁸⁹ Jian Zhang. *La vida de la forma visual*. Editorial La Academia de Bellas Artes de China, Zhejiang, 2004, p. 144.

en la obra. La empatía, de esta manera, puede interpretar claramente porqué nos atraen estas esculturas arquitectónicas en miniatura, como la obra de Miguel Navarro y Thomas Schütte (fig.65), que serán un ejemplo adecuado e idóneo para aproximarnos a este concepto.

Las esculturas arquitectónicas no sólo representan la relación con las características intrínsecas de la arquitectura, sino que también reflejan una variedad de aspectos múltiples sobre el espacio que crean los escultores. El vacío nos ofrece la función de vivir, además de un lugar para reposar nuestra alma.

3.2.2 El vacío como la imaginación de la vivienda

3.2.2.1 La metáfora de la arquitectura: Eduardo Chillida

Eduardo Chillida es, junto con Jorge Oteiza, uno de los escultores vascos más representativos del siglo XX. Abandonando la estética clásica que aprendió en la academia, encontrará un camino para crear en el que será capaz de representarse a sí mismo y el espíritu de la tierra en la que vive. Sin embargo, como otros artistas eminentes, este camino no será tan fácil de alcanzar; en su incansable búsqueda, Chillida estudiará arquitectura durante tres años, justificándose así el hecho de que el lenguaje arquitectónico de la escultura ocupe una posición importante en su obra posterior.

Chillida utilizará el acero, la madera, el hierro, la cerámica o el cemento, incluyendo obras bidimensionales como el dibujo o el grabado. No importa la materia o la manera que utilice para crear; lo que expresan sus obras no excederá jamás el interés por el espacio que se refleja en todo su trabajo. Además, una consideración importante para Chillida en el momento de elegir el material, será la concordancia entre el estilo creativo de cada fase. J. M. Tasende indica:

“En la obra de Chillida los materiales no sirven para reproducir imágenes; ni siquiera son utilizados con el propósito de seguir abstracciones o minimalismos. Siendo el espacio y la materia sus únicos componentes visibles, la densidad resulta un factor fundamental para describir la escultura de Chillida, y tan importante como el propio volumen”⁹⁰.

Chillida, además, será considerado como el escultor que mejor representa el espíritu vasco. La razón principal reside en el hecho de que los materiales que utiliza reflejan una estrecha relación entre sí mismo y la tierra en la que vive. En 1951, acaeció un importante cambio en su obra creativa, por el que se concentró en el empleo del hierro. En este proceso, Chillida encontró la

⁹⁰ J. M. Tasende. *Materia Espacio Tiempo*. Incluido en el catálogo *Chillida*. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1999, p.32.

tradición propia del País Vasco, que reside en la raíz procedente de la sociedad rural. Los instrumentos agrícolas, que al principio fueron utilizados para cultivar y arar la tierra, se convirtieron en la base figurativa de sus esculturas (fig.66). Sin embargo, en este estadio, no será tan difícil advertir la influencia de Brancusi. A partir de los años sesenta, las obras de Chillida fueron transformándose en formas sencillas y geométricas, fundamentalmente cuadradas y esféricas, cuyo fin no era únicamente el de expresarse a sí mismas sino que, además, convergían en una dialéctica espacial a modo de experimentación arquitectónica.



66. Eduardo Chillida. *Yunque de sueños IX*, 1959. Hierro y madera.



67. Eduardo Chillida. *Arquitectura Heterodoxa I*, 1978.

En efecto, intentando entender la relación entre el volumen y el vacío que será el motivo de la ininterrumpida creación de Chillida, su consideración nunca se alejará de las dos cuestiones más importantes de la escultura, que serán la comparación entre el *Ser* y el *No-ser*.

Así, las obras del escultor vasco se asociarán, siempre, a la arquitectura, a los objetos tridimensionales que contienen el volumen y al vacío; al entender muy bien el carácter de sus obras, se definirá a sí mismo como un “*Arquitecto*”

*del Vacío*⁹¹. La obra *Arquitectura Heterodoxa I* (fig.67), que creó en 1978 y que había comenzado siendo una masa compacta de cemento, terminó por convertirse en una escultura contenedora de un gran vacío. Así, las hendiduras paralelas y verticales conforman unos vacíos asimétricos, que guiarían las miradas hacia la profundidad y el interior de la escultura. Esta disposición resultaba como el interior de un edificio pero, aunque estos espacios constituyen, también, un vacío, no pueden ofrecer a los hombres la verdadera función de vivir; es decir, la función que ofrecen los huecos de esta obra no equivale a la de una casa, ya que no concuerda con la función legítima de la arquitectura. Sin embargo, para una escultura, esta pieza lleva en sí misma otro tipo de sugestión arquitectónica, considerando que lo que expresa este vacío pertenece a otro tipo de interés.



68. Eduardo Chillida. *Lo profundo es el aire XIX*, 1998.

Hemos mencionado que la mayoría de las obras de Chillida consisten en establecer una relación entre el volumen verdadero y el vacío. Sin embargo, nos damos cuenta de que Chillida también estima importante el carácter de la materia que emplea. En la obra *Lo profundo es el aire XIX* (fig.68), Chillida utilizó alabastro, respetando la textura pesada y rugosa de la piedra, y abrió dos agujeros cuadrados. Estos dos espacios vacíos generaban, así, un contraste entre lo sólido y la dureza del volumen verdadero de la piedra.

En cuanto a la textura de estos dos agujeros, contrasta en comparación con la textura exterior. Obviamente, nos damos cuenta de que estos dos agujeros no tienen salida y, aunque son oscuros, gozan de estabilidad, otorgándonos la misma sensación que la de otros huecos cerrados. El aire de esta obra permanece sellado y nunca tendrá corriente.

⁹¹ *Eduardo Chillida: Mutació*. [Consulta: 05/12/2007]
<http://www.xtec.cat/~jarrimad/contemp/chillida.html>

Además, *Lo profundo es el aire XIX* se asocia con un proyecto sin finalizar de Chillida. Él perfora sus obras, produce un espacio y permite que la luz penetre en el interior más profundo del material que utiliza. Realmente, en esta obra está la base del proyecto que quería realizar en la montaña de Tindaya, en Fuerteventura, donde Chillida quería construir un espacio cúbico vacío de cincuenta metros y que, a modo de túnel, desembocaría en el mar. Además, en este vacío planeó abrir dos agujeros cuadrados que pudieran recibir la luz del sol y de la luna desde diferentes ángulos, dependiendo de la hora del día (fig.69). En este proyecto sin terminar, la voluntad de Chillida era expresar su respecto a los hombres. Él dice: “cuando nos encontremos en un espacio vacío tan enorme, nos daremos cuenta de que somos tan exiguos y, al mismo tiempo, notaremos que la distancia entre cada uno se reducirá”⁹². Chillida considera el vacío como un lugar sagrado y, aunque sus obras obedezcan a un lenguaje escultórico objetivo, para él, a fin de cuentas, el arte procede de la humanidad. Aunque el volumen y el vacío son dos puntos contrarios, sin embargo, en la esencia del espacio, éstos se complementan mutuamente. Evidentemente, en su caso, el espacio concuerda con la condición de ser un *espacio humano*.



69. Eduardo Chillida. *El proyecto en la montaña de Tindaya*. En Fuerteventura.

⁹² Eduardo Chillida. Citado por Xiao Ling Liu en *Las materias se funden y se suenan en el juego: La exposición del maestro escultórico de ESPAÑA, Eduardo Chillida*. En *Los artistas*.

La obra de Chillida insiste en abordar, una y otra vez, un comentario continuo acerca del espacio. El poeta Octavio Paz piensa que cada escultura de Chillida es como un pájaro, como un símbolo espacial, que describe siempre una misma cosa: el espacio⁹³. Para Chillida, el espacio no es una lengua abstracta; está formado, realmente, por volumen y vacío. Emplear varias materias para experimentar la relación entre el volumen y el vacío, además de reflejarlo en sus obras de una forma poética, será la meta que el aclamado escultor vasco intentará conseguir, como una constante perpetua, durante toda su vida.

Editorial Los Artistas, Taipéi, Enero, 2004, p.146.

⁹³ Octavio Paz. *íbidem*. p.149.

3.2.2.2 El espacio arquitectónico metafísico de la filosofía china: Zhi Wen Li

No es difícil advertir, en la obra del escultor contemporáneo Zhi Wen Li, la posición importante que ocupa filosofía Oriental, así como sus conceptos más relevantes. La idea de *Yin* y *Yang* se refleja en su creación, según un material concreto, que nos presenta su concepto específico del espacio en la escultura. Sin embargo, sobre el espacio vacío, Zhi Wen Li no se limita a comentar las tesis filosóficas del *Yin Yang*; a través de la obra *Entre* (fig.70), que creó en 1983, nos muestra su interés por investigar el espacio con un lenguaje puramente escultórico. Esta obra consiste en dos masas de mármol que se sitúan de forma opuesta, engendrando un espacio vacío, alargado y estrecho entre las dos masas. Este vacío está unido por el espacio exterior, mientras que la diferencia de tamaño con las masas de mármol hace que parezca como si éstas se unieran mutuamente. Sin embargo, cuando nos detenemos en la contemplación de este vacío, nos damos cuenta de la tensión que existe como consecuencia de la presión que procede desde los lados, como si quisiera librarse de la atadura de las dos masas y reventar hacia el exterior.



70. Zhi Wen Li. *Entre*, 1983 [No.099]. Mármol

En efecto, desde *Entre*, Zhi Wen Li fue transmutando su estilo creativo. Para comentar sus obras de este período, deberíamos centrarnos en dos puntos básicos, el primero de los cuales lo ocuparía el concepto de *Yin Yang*. En este sentido, Zhi Wen Li nunca ha dejado de trabajar sobre la representación del contraste y del complemento. En cuanto al segundo punto, destaca el hecho de que considere sus obras como un universo en miniatura, que es a lo que nos hemos referido en el apartado sobre la relación entre el vacío y la casa humana. Durante esta fase, Zhi Wen Li continuará desarrollando sus nociones anteriores, por las que buscará un equilibrio completo a través de los elementos contrarios.



71. Zhi Wen Li. *Entre el Paisaje*, 1998. Granito, 216 cm (altura).

Según la opinión de crítico de arte Yan Tao Jiang, Zhi Wen Li adopta dos maneras distintas en la interpretación de su concepto sobre espacio en la escultura, como son la coagulación dinámica y el vacío del volumen⁹⁴. Sobre la característica del vacío del volumen, podemos encontrar numerosos ejemplos en la serie de la obra *El Paisaje* (fig.71). Aquí, Zhi Wen Li une el vacío y la forma abstracta simple, otorgando a sus obras una concepción imaginaria,

⁹⁴ Yian Tao Jiang. *El serie del arte contemporáneo de Taiwán: la escultura estructural abstracta*. Ed. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004, p. 81.

como de vivienda. El escultor esculpirá la masa generando un espacio interior, que podría asociarse a algunas obras de Chillida. En estas creaciones, podemos afirmar que la escultura posee un carácter arquitectónico. En otras obras de esta etapa, la escalera será otra figura que utilice con frecuencia, siendo como una guía de la mirada de los espectadores hacia la explícita interioridad de sus obras, como si existiera un espacio vacío individual interior, remitiéndonos al hueco tallado, que no es otra cosa que la imaginación de la vivencia. Zhi Wen Li denominará a esta serie de sus obras *El paisaje*, miniaturizando el universo en el paisaje que crea en sus obras.

Lo que Zhi Wen Li expresa en la serie *El Paisaje* es la excavación del espacio interior del material, que presenta el vacío a través de la metáfora de la arquitectura. Además, más allá de presentar un espacio arquitectónico imaginario interior, ampliará el vacío interior de la escultura hasta el ambiente concreto donde se encuentra el espectador, enfatizando así la representación del vacío en la escultura.

La obra *El Paisaje' 95/8* (fig.72) de 1995 consiste en dos partes principales. Una de ellas se presenta bajo la forma de casa conocida por todos, donde el techo, las columnas, y el interior de la forma conforman un todo vacío, sugiriéndonos así la función del vacío en la arquitectura. En cuanto a la otra forma, se trata de un óvalo macizo, mostrando un contraste obvio con la forma arquitectónica vacía. En la filosofía china, la forma circular y la cuadrada son elementos importantes de suma importancia, por lo que su unión simboliza la construcción del mundo⁹⁵. Además, la forma arquitectónica es artificial

⁹⁵ Esta idea se procede de la filosofía *Tian Uan Di Fang*, es una representación de la filosofía *Yin Yang*. Para los chinos antiguos, el universo poseía una condición caótica en la que no existía separación alguna entre el cielo y la tierra, llamado *Tai Ji*. De esta condición partió *Yin* y *Yang*, formando el cielo y la tierra, llamando al universo que formaban las estrellas *Tian*, y al lugar en el que residieron *Di*. Los cuerpos celestes como el sol y la luna se mueven periódicamente y sin interrupción, como un círculo sin entrada ni salida, mientras la tierra nos soporta silenciosamente como un objeto cuadrado, apacible y estable. Por esto, *el cielo circular y la tierra cuadrada* puede ser una explicación más fácil de entender, así como otra interpretación de *Tian Ren He Yi*. Los chinos, de este modo, suelen construir un estanque circular en un patio cuadrado o edificar la puerta en forma de luna completa entre ambos patios, siendo estas algunas representaciones determinadas del concepto de *Tian Uan Di Fang*.

mientras que la forma ovalada pertenece a la naturaleza. Para Zhi Wen Li, así, lo artificial y lo natural se depositan juntos, representando el estado del mundo. En cuanto a la imaginación de la vivienda formada por el vacío, interpretará su conciencia sobre la relación entre los hombres y el espacio en el que se encuentran.



72. Zhi Wen Li. *El Paisaje'* 95/8, 1995. Andesita, 110×70×53 cm.

Zhi Wen Li creará sus obras sirviéndose de materiales simples, investigando la posibilidad de explorar el espacio interior de la piedra, que nos presenta un aspecto específico del vacío en la arquitectura y en la escultura. Por ello, en la obra casi geométrica de Zhi Wen Li, encontramos elementos arquitectónicos similares a los de Chillida, atendiendo al hecho de que el vacío no sólo es un elemento espacial de la escultura, sino que nos sugiere una imaginación sobre la vivienda. Sin embargo, la diferencia principal entre la obra de Zhi Wen Li y la del escultor vasco es, precisamente, que el vacío, además, se une con la filosofía oriental sobre la forma del mundo, que considera todo el universo como una vivienda extrema enorme, entre el cuadrado y el círculo, el vacío y lo macizo, lo material y lo inmaterial. Por ello, para el artista taiwanés, el vacío es el lenguaje espacial más simbólico del oriente antiguo.

3.2.3 El vacío como la vivienda del espíritu

3.2.3.1 La unidad meditativa de la vida: Absalon

Absalon es un artista israelí que falleció a la edad de veintinueve años. Sin embargo, durante su corta vida creativa, llevó a cabo una serie de obras que influyeron profundamente sobre numerosos arquitectos y escultores, generándose nuevas ideas y concepciones sobre el espacio residencial de los seres humanos.



73. Absalon. *Célula n°1*, 1992. Madera, cartón, pintada de blanco, luz de neón, 255×490×250 cm.

La principal fascinación de Absalon es el espacio. Se trasladó a París cuando tenía veintitrés años y comenzó a crear la serie *Las células* (fig.73). Por medio de esta obra, Absalon reinvestigará el tema del comportamiento humano y el de las formas básicas geométricas, que serán presentados a través de obras arquitectónicas minimalistas. La serie está formada por un conjunto de casas de tamaño reducido, todas ellas compuestas por formas geométricas, como son el rectángulo, el cuadrado, el triángulo y el círculo,

cuya idea y estética proceden de la celda monacal. El uso estas formas es la manera típicamente creativa de Absalon, que podemos encontrar de forma más obvia en otras obras suyas como, por ejemplo, *Propuestas para habitar* (fig.74). Estos pequeños habitáculos contienen todas las necesidades básicas que pueda ofrecernos la arquitectura en la que residimos, como la puerta, la ventana y los muebles, así como la zona de la cocina. La dimensión exacta de estas casas está proyectada en base a las dimensiones físicas del cuerpo del artista, con el fin de limitar el cuerpo y los comportamientos humanos. En cuanto a los materiales empleados para la ejecución, nos encontramos con madera, cartón y escayola. Las casas son todas de color blanco, por ser el más neutro y que no transmite ninguna emoción, asemejándose así a un conjunto de cajas blancas. Por la forma y el color estereotipado, estas figuras geométricas nos plantean un silencio casi asfixiante, como el vacío que existe en el mundo remoto. Por ello, al enfrentamos a estas pequeñas casas, sentimos el silencio absoluto del vacío, ofreciéndonos así a penetrar en un lugar para la meditación. Además, en sus obras posteriores, Absalon aumentará los elementos de la instalación como puedan ser otros objetos, fotografías y películas, perfeccionando de esta manera sus células.



74. Absalon. *Propuestas para habitar*, 1992. Madera, cartón, pintada de blanco, luz de neón, 180×270×370 cm.

Realmente, estas construcciones pueden asociarse fácilmente el estilo arquitectónico promovido por la Bauhaus y el constructivismo, cuyos arquitectos enfatizarán el conocimiento para tratar objetivamente el mundo donde nos encontramos. Ellos pensaran, que la arquitectura moderna es como la propia vida moderna, incluyendo todos los aspectos. Por ello, los arquitectos deberían aprender diversos conocimientos y técnicas, para emplearlos en el campo de la arquitectura con el fin de que resulte un arte múltiple. Y por todo

esto nos damos cuenta de que, según algunos puntos de vista, estos conceptos constituyen también el centro del pensamiento de Absalon sobre el espacio residencial y habitable de los hombres. Como indica Judith Collins en *Sculpture today*, “Absalon espera cambiar el comportamiento de los hombres, a través de rediseñar todos los aspectos con los que hemos construido el ambiente”⁹⁶.

Evidentemente, las funciones que nos ofrece la arquitectura de hoy en día son innumerables. Por la existencia del vacío en la arquitectura, podemos residir dentro de ésta, disfrutando de la protección física, la seguridad y la intimidad que nos ofrece. Sin embargo, aunque la función básica de residencia que la casa ofrece a los hombres todavía existe, ya no será la única condición para que el ser humano elija su propia casa. Las funciones materiales, sociales y culturales cubren la función original que la residencia nos ofrece a medida que se desarrolla la vida humana. A través de estas células, Absalon nos propone su idea, indicando que es necesario cambiar o repensar el ambiente y la cultura de la residencia de los hombres del hoy en día.

Según la definición tradicional, es difícil que clasifiquemos exactamente las casas de Absalon en la esfera de la escultura o de la arquitectura. Si las describimos brevemente, estos lugares son el espacio que Absalon crea para sí mismo. Estas obras, por lo tanto, no se centran ni en una estética contemplativa, como la escultura, ni en la función que la casa ofrece a los hombres, propia de la arquitectura. Para Absalon, por encima de todo lo anterior, estos espacios se erigirán como un lugar de penitencia para la meditación, con el fin de constituir un habitáculo de la propia alma. Así, lo más importante que conforma la casa será la parte espiritual, representada por el vacío de estas pequeñas construcciones; a través de esto, Absalon alcanzará la paz y el silencio que busca y que trata de representar.

⁹⁶ Judith Collins. *Sculpture today*. Editorial Phaidon Press Limited, London, 2007, p. 137.

3.2.3.2 El habitáculo del alma: Gorou Hirata

La falta del espacio dentro de la ciudad ha sido un problema inevitable durante el proceso de modernización de los países asiáticos, sobre todo en Japón. La deficiencia innata del espacio crece a medida que los habitantes se concentran excesivamente en las ciudades, por lo que los artistas y los arquitectos se preocuparán por el espacio urbano, buscando constantemente una relación de equilibrio entre el ambiente, la ciudad y la vida de los hombres. La casa es la principal arquitectura que conforma la ciudad, por lo que la función de residir que nos ofrece el vacío se convertirá en el tema principal por el que se preocupen los artistas contemporáneos japoneses, como Gorou Hirata.



75. Gorou Hirata. *La calleja secreta*, 1991. Artemisas.

A partir de los años noventa, comenzará a crear la obra *La actividad del campo*. Con esto, Gorou Hirata pretenderá encontrar el lugar donde reside su espíritu, a través de la construcción de pequeñas casas. Uno de los ejemplos más representativos será la casa que creará, con nieve, en la superficie congelada del lago de Hokkaido, cerca de donde él se trasladará a vivir en una tienda de campaña. A medida que transcurren las estaciones, la nieve se deshará en la naturaleza, por lo que el artista pasará a la selva subtropical de Okinawa y construirá una nueva casa, esta vez con hojas de artemisa, donde volverá al año siguiente para encontrar el estado en el que se halla (fig.75).

Aunque el artista no reside realmente en estos espacios que construye con materiales de la naturaleza, si que lleva a cabo una relación profunda con ellos. Así, contemplará como la casa de nieve se disuelve gradualmente, y observará los cambios acaecidos en la casa que construyó en la selva un año atrás. Lo más importante, de este modo de enfrentarse al hecho artístico, no es el resultado, sino el proceso de búsqueda y construcción. La casa será, así, el símbolo de la residencia, pero la función de habitar físicamente que nos ofrece el vacío no constituirá el motivo principal por el que Gorou Hirata se concentre en el tema de la casa. Su interpretación de esta función trasciende a un lenguaje más propio, por el que la casa se presentará como la residencia del espíritu y del alma.

En cuanto a otra obra de la serie *La actividad del campo*, observamos como el artista japonés buscará satisfacer su propia necesidad en cuanto a la función de residencia. Así, se dedicará a excavar la tierra formando fosas en el campo, que posteriormente reforzará con parafina, donde sólo cabe el cuerpo del artista. Gorou Hirata se introducirá en estas fosas y, mirando el cielo que se halla delante de sus ojos, percibirá la sensación de protección propia de la casa, alcanzando así una satisfacción plena tanto corporal como espiritual.

En los últimos años, Gorou Hirata extenderá el pensamiento de buscar la casa del espíritu a los proyectos de reconstruir casas antiguas. En Japón, por la influencia del acelerado proceso de urbanización, los habitantes de las zonas remotas comenzaron a concentrarse a la ciudad. A consecuencia de esto, Gorou Hirata encontrará una gran cantidad de casas abandonadas en la isla Sakushima, en la provincia de Aichi. Para llevar a cabo su proyecto, organizó un equipo de hombres que restauraron las casas con materiales locales. El artista unirá, de esta forma, el espacio de estas casas con el concepto de la escultura y de la instalación, creando obras que se sitúan entre la arquitectura y la escultura con el fin de presentar las costumbres y los elementos culturales tradicionales de la localidad. Evidentemente, el tema de la casa es interpretado y extendido de una manera más ampliada.



76. Gorou Hirata. *La luz de la ventana del cielo*, 2003. Parafinas y paño de algodón, 242×200×300 cm.

Después de unos años centrados en estas actividades, Gorou Hirata retornará al espacio interior de la sala para construir sus pequeñas casas, que presentará con un tono suave y una forma simple, sugiriéndonos el sentimiento propio de un espacio *Zen* (fig.76). Estas casas nos recuerdan a las de Absalon, ya que ambas poseen la característica pura de la visión. Absalon considera el vacío como la vivienda del espíritu, y el artista se encuentra en la casa que construye repensando la definición sobre el espacio y el ser humano, de un modo casi penitencial. Sin embargo, Gorou Hirata pretende adoptar una forma más natural, a través del proceso de construir, experimentando la posición que ocupa el comportamiento de residir en el espacio de los hombres, además de las características interiores del espíritu. Como expresa el crítico de arte Li Pan “para las casas que construye Gorou Hirata, la importancia no sólo reside en la forma; lo más importante es el proceso de construir. Es decir, en comparación con las cosas visibles, el estado invisible del espíritu tiene más significados”⁹⁷. Para Gorou Hirata, podríamos concluir diciendo que, la

⁹⁷ Li Pan. *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*. Editorial la Educación de Hebei, Hebei, 2000, p. 176.

casa es un símbolo, mientras que el vacío de la casa no sólo es la residencia del cuerpo físico, sino la propia residencia del alma.

3.2.4 El vacío como el elemento espacial entre la arquitectura y la escultura

3.2.4.1 La no-arquitectura. Gordon Matta-Clark: Los juegos del vacío

Para la arquitectura de su época, Gordon Matta-Clark es un verdadero rebelde, en términos generales. Mientras que otros arquitectos construían los cimientos o la estructura de los edificios, Matta-Clark desentierra, secciona y perfora techos, paredes y suelos. Sin embargo, su pasión por la arquitectura nunca fue menor que la de cualquier otro arquitecto.



77. Gordon Matta-Clark. *Partición*, 1974. Fotografía color montada sobre tabla, 102×153 cm. Colección Yvon Lambert, Paris.

Evidentemente, la función de la arquitectura es la de ofrecer a los hombres un lugar donde poder vivir o sentirse protegidos. De este modo, residimos en la casa y dividimos el espacio en partes, formándose varios espacios propios para cada uno y siendo

ahí donde llegamos a conservar nuestra propia intimidad. Sin embargo, Matta-Clark rompe totalmente este principio, deshaciendo la función original de la arquitectura al considerar que el edificio es como una escultura gigante, compuesto en su interior por tuberías. El hecho de que los hombres puedan vivir en él o no, no constituye un punto esencial en su pensamiento, ya que lo que considera fundamental para todas las obras tridimensionales es el espacio en sí mismo. Podemos decir, por lo tanto, que la función principal de vivir que la casa ofrece a los hombres desaparece totalmente en las obras de Matta-Clark. Por ejemplo, el proyecto *Partición* que realizó en 1974 (fig.77).

En comparación con la impresión rutinaria general que la gente tiene de la arquitectura, Matta-Clark propone un experimento contrario, que nos lleva a enfrentarnos a la cuestión original del espacio, propio de la arquitectura tridimensional. En efecto, lo más importante que el artista estadounidense aporta al arte contemporáneo será la relación existente entre la arquitectura y el espacio.

Al indicar que “la auténtica naturaleza de mi trabajo con edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista, en la medida en que esa responsabilidad profesional cínica ha omitido cuestionar o reexaminar la calidad de vida que se ofrece”⁹⁸ queda patente que, Matta-Clark no se preocupa de su rebeldía y está orgulloso de su honestidad.

Como sabemos, un objeto tridimensional vacío posee, sin duda, un espacio positivo y un espacio negativo. El edificio, por su parte, es levantado por unos materiales de construcción que tienen un volumen concreto; sin embargo, la función práctica de éste se debe al espacio negativo que el edificio contiene, es decir, el vacío. El espacio de la casa donde vivimos, así como el de otros edificios en los que se desarrolla cualquier actividad, solamente son espacios negativos en comparación con los otros materiales que existen en el espacio tridimensional. Este concepto sobre el espacio negativo es lo que Matta-Clark presenta en sus obras. Como él mismo afirma, “la mayoría de las cosas con implicaciones arquitectónicas que he hecho plantean en realidad la no-arquitectura (...) Pensábamos más en vacíos, huecos, espacios sobrantes, zonas sin desarrollar (...) cuyo valor metafórico residía en que no nos interesaba su posible uso (...)”⁹⁹.

La forma en que Matta-Clark concibe el espacio se refleja directamente en sus obras, en las que corta y perfora la pared, reconstruyendo el espacio

⁹⁸ *Matta-Clark, el artista destructor*. [Consulta: 29/08/2007].
http://www.elpais.com/articulo/arte/Matta-Clark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_1/Tes

⁹⁹ Liza Bear. *Interview with Gordon Matta-Clark*. En *Avalanche*. diciembre de 1974, p.34.

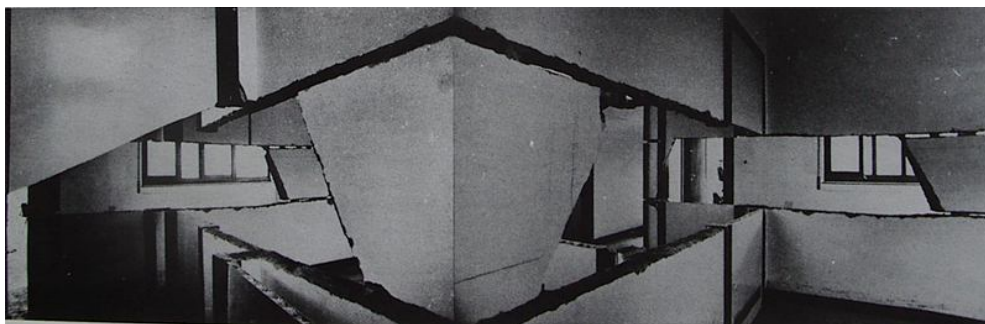
entero del edificio. Sin embargo, Matta-Clark no deshace el edificio, sino que rompe la analogía arquitectónica que éste contiene.

Describe sus primeros recortes como *extracciones*. La estructura de los edificios que Matta-Clark reconstruye es más liviana, pero *deshacer* no es la meta que Matta-Clark persigue; su voluntad reside en presentarnos una nueva disposición del espacio en los edificios que transforma, después de que hayan abandonado su función original. Según lo que Marinatte Brouwe indica, las metáforas de Matta-Clark son casi viscerales por el modo en que seccionan el vientre de la arquitectura: “exponiendo su funcionamiento secreto, lo destripan y luego muestran sus oscuras entrañas. Si los situacionistas exigían una psicogeografía al servicio de la arquitectura, Matta-Clark descubre la psicogeografía ya existente en ella seccionando sus detalles más íntimos”¹⁰⁰.



78. Gordon Matta-Clark. *Una casa entera: Atrio en el tejado y corte de dato*, 1973. (Detalle: situación de la casa, corte y extracción del tejado). Génova.

79. Gordon Matta-Clark. *Una casa entera: Corte de dato, Corte de núcleo, Huella de corazón*, 1973. Fotografías en blanco y negro montadas sobre tabla. Colección particular.



Este concepto lo podemos observar claramente en su trabajo *Una casa entera: Atrio en el tejado y corte de dato*. En comparación con sus trabajos anteriores, esta obra fue la primera que consiguió el permiso oficial para ser

¹⁰⁰ Marinatte Brouwe. *Dejando al descubierto*. Incluido en el *catálogo Gordon Matta-Clark*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993, p. 51.

realizada. “Los ingenieros tomaron una forma de cabaña pequeña, cuadrada, y la partieron por la mitad para hacer una sala de delineación grande (...) Y luego se dividió de un modo progresivo de forma que la última pieza que quedaba era 1/32 del conjunto”¹⁰¹. Todo el espacio interior del edificio se dividió en varias partes desde el punto central, cuya composición del espacio interior fascinó a Matta-Clark. A partir de ahí, extrajo una sección cuadrada del vértice del tejado (Atrio en el tejado) (fig.78), y lo abrió lateralmente atravesando las paredes y las puertas (Corte de dato) (fig.79)¹⁰². Matta-Clark consiguió visualizar el espacio interior abriendo los puntos más elevados y laterales, quedando así al descubierto el secreto de la función inicial de los edificios. El edificio seguía conservando las estancias, pero Matta-Clark seccionó las paredes formando grandes huecos. Estos espacios son individuales pero también se comunican mutuamente, por lo que podemos contemplar desde un único punto de vista todo el espacio interior.



80. Gordon Matta-Clark. *Intersección cónica*, 1975. Fotografía en color. Contemplar de la exterioridad a la interioridad.

Comparando el placer de contemplar el espacio interior del edificio después de cortarlo, su trabajo *Intersección cónica* (fig.80) es otro tipo de intervención. Si en *Una casa entera: Atrio en el tejado y corte de dato*, consigue observar la función del espacio que fue ocultado por la estructura del edificio y la complicación que se da una vez reconstruido mediante el corte del tejado y las paredes de las estancias, en *Intersección cónica* el hueco

¹⁰¹ íbidem. p. 168.

¹⁰² íbidem.

circular gigante es un instrumento que nos permite mirar a través del edificio, siendo como la mirilla de la puerta.

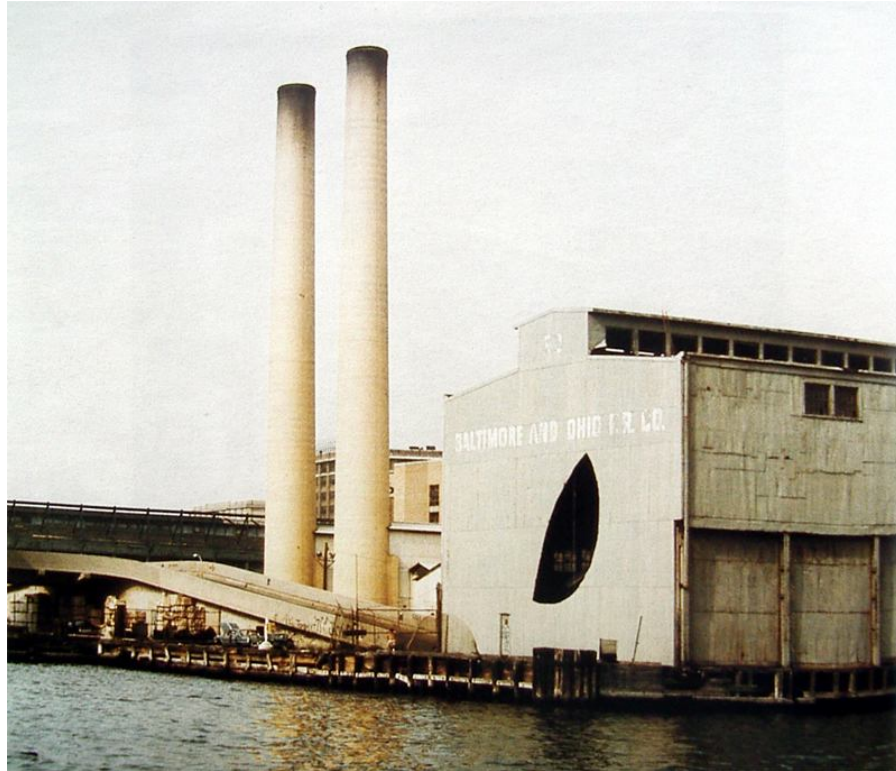
El emplazamiento de esta obra está situado en el 27-29 *Rue Beaubourg*, y consistió en la intervención de dos casas construidas en 1969 que estaban situadas delante del Centre Georges Pompidou, cuya construcción llamaba fuertemente la atención. La base del cono era un círculo de cuatro metros de diámetro que atravesaba la pared norte. El eje central estaba formado por un ángulo de aproximadamente cuarenta y cinco grados en vertical, con respecto a la calle¹⁰³. Este profundo hueco gigante, realizado en el edificio, atrajo a muchos espectadores que pudieron contemplar, a través de él, el Centre Georges Pompidou mientras estaba en proceso de construcción. Además, si los espectadores se encontraban dentro del edificio, podían contemplar el paisaje y la gente de la calle (fig.81). Esta idea que considera el vacío como la mirilla, también podemos encontrarla en la otra obra de Matta-Clark, como *Final del día* (fig.82) creada en lo mismo año que *Intersección cónica*.



81. Gordon Matta-Clark. Colección Jone Crawford, Nueva York. Contemplar de la interioridad a la exterioridad.

En esta obra, el hueco ya no se relaciona estrechamente con el edificio, ya que el espacio vacío resultante deja de ofrecer la función de vivir, convirtiéndose únicamente en un instrumento para mirar que satisfacía el complejo de *voyeur* de tantas personas, permitiendo incluso convertirse en uno.

¹⁰³ *ibidem*. p. 245.



82. Gordon Matta-Clark. *Final del día*, 1975. Cibachrome. Colección familia Heithoff, Nueva York.

Las intervenciones de Matta-Clark a través del *cutting* alcanzan los nuevos espacios creando diferentes recorridos en el interior de los edificios. De esta manera, abrirá el edificio que nos envuelve y que nos ofrece intimidad, reconstruyendo el espacio interior y deshaciendo su función original. Matta-Clark llevará a cabo una revolución total del concepto del espacio arquitectónico, considerando el edificio en sí como una materia creativa a través de la que buscará su propio lenguaje. La afirmación de Dam Graham “los arquitectos construyen, los artistas destruyen”¹⁰⁴, puede considerarse como la mejor descripción de la obra de Matta-Clark.

¹⁰⁴ *Matta-Clark, el artista destructor*. [Consulta: 29/08/2007].
http://www.elpais.com/articulo/arte/Matta-Clark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_1/Tes

3.2.4.2 El ambiguo límite entre la arquitectura y la escultura: Per Kirkeby

Es difícil clasificar las obras de Per Kirkeby dentro de un estilo o corriente artística exacta. Él mismo se define como un pintor, aunque también se dedica a la escultura, el dibujo y el grabado. Completó sus estudios de geología en la Universidad de Copenhague, ciencia que siempre había considerado como el trabajo de su vida y a la que se dedicó participando innumerables veces en comisiones investigadoras de geología de los países nórdicos y Groenlandia. Hoy en día todavía podemos advertir, a través de sus obras, la pasión de Kirkeby por la geología.



83. Per Kirkeby. *Backsteinskulptur* (Escultura de ladrillo), 1988. Ladrillo.

Aunque se considere, sobre todo, pintor, Kirkeby alcanzará sus mayores logros y reconocimientos en el campo de la escultura y del arte público. A partir de 1973, comienza a crear una serie de esculturas al aire libre con marcadas características arquitectónicas (fig.83). Estas esculturas gigantes se extienden, prácticamente, a lo largo de toda Europa, siendo depositadas frecuentemente en grandes campos, dentro de entornos naturales.

A decir verdad, es probable que esta manera de intervenir proceda de su interés por la geología y, aunque estas figuras arquitectónicas no constituyan monumentos para recordar acontecimientos importantes, llaman exitosamente nuestra atención por el contexto en el que se encuentran las obras. En cuanto a los materiales empleados, Kirkeby elige el ladrillo como el material más cercano a nuestra vida diaria. En comparación con otros materiales, el ladrillo

posee una impresión más cotidiana, al asociarse con las diferentes arquitecturas cotidianas que nos rodean.



84. Per Kirkeby. *Raumskulptur (Escultura Espacio)*, 1992. Ladrillo, 875×1074×399 cm.

Por ejemplo, la obra *Raumskulptur (Escultura Espacio)* (fig.84), que Kirkeby creó para la Documenta de Kassel en 1992. Por la forma y el material, esta obra nos refiere a una arquitectura general pública que posee una función práctica, como pueda ser un aseo público o una tienda para vender recuerdos. Sin embargo, esta figura arquitectónica no tiene ninguna función práctica; no tiene entrada ni salida y, su interior está totalmente cerrado. Es decir, aunque esta figura cuente con un aspecto arquitectónico, no

contiene vacío alguno, por lo que no corresponderá a nuestra imagen sobre la arquitectura. Sin embargo, por la ausencia misma del vacío, *Raumskulptur* revela un interés ambiguo, como si conservara un secreto, enfatizando la sensación de misterio. Kirkeby priva a la obra de la función práctica de la arquitectura y excluye el vacío, provocando así la curiosidad de los espectadores y permitiéndoles que imaginen cuál podría ser la función de esta arquitectura. Finalmente, manifestará humorísticamente que se trata, sólo, de una masa geométrica construida sobre el suelo. El crítico de arte Le Deng cree que, "Kirkeby provoca a los espectadores a que piensen la cuestión sobre el espacio de la arquitectura a través del concepto inverso. Esta obra se une con el ambiente académico de Kassel, que se convierte en un elemento

significativo del arte público”¹⁰⁵.



85. Per Kirkeby. *Wanås*, 1994. Ladrillo, 1000×500 cm.

Generalmente, consideramos la escultura como una masa maciza cerrada en sí misma, mientras que la arquitectura se presenta como un espacio vacío (interior) que goza de una función práctica. Sin embargo, Kirkeby confunde el límite entre la escultura y la arquitectura, así como entre el vacío y lo macizo. Nos damos cuenta, en este sentido, de que esta idea se convertirá en el lenguaje que el artista danés utilizará en la mayoría de sus esculturas arquitectónicas. Así mismo, la obra *Wanås* (fig.85) que creó Kirkeby en 1994, podría ser otro ejemplo para explicar su trabajo y que, según Judith Collins, su forma está influida por el estilo arquitectónico neo-clásico Europeo¹⁰⁶. Esta figura arquitectónica se abre por los laterales y en la parte

¹⁰⁵ Le Deng. *El estado del arte contemporáneo mundial: La escultura abierta*. Editorial el arte de Hunan, Hunan, 2002, p. 89.

¹⁰⁶ Judith Collins. *Sculpture today*. Editorial Phaidon Press Limited, London, 2007, p. 132.

superior, sin poseer ningún tipo de función práctica. Sin embargo, los vacíos cuadrados de la pared nos remiten fácilmente a la puerta y a la ventana del edificio. El artista nos presenta de nuevo una figura ambigua entre la escultura y la arquitectura, que provoca la curiosidad de los espectadores pero no les permite entenderlo exactamente.

Per Kirkeby es, en este punto, como Gordon Matta-Clark, teniendo en cuenta que ambos privarán a la arquitectura de una consecuente función lógica y práctica, realizada siempre a través de la organización del vacío. Gordon Matta-Clark expresa el concepto del vacío directamente en sus obras mientras que, al contrario, el lenguaje de Kirkeby es más insinuante y sutil. Él plantea una ambigüedad inexplicable que circula por sus obras confundiendo el límite entre la arquitectura y la escultura, ofreciendo un punto de vista realmente interesante.

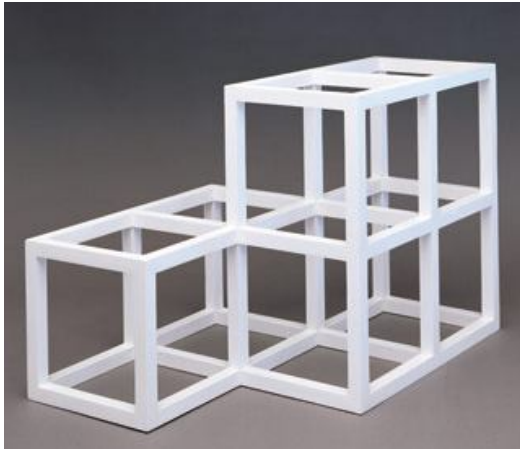
3.2.5 La memoria de la arquitectura. La línea como límite del vacío

3.2.5.1 La huella de la arquitectura desaparecida: Robert Venturi y Denise Scott Brown

Las arquitecturas de Robert Venturi y de su esposa Denise Scott Brown siempre se han relacionado con el tema de la sociedad y de la cultura. Sus ideas proceden de arquitecturas históricas, aunque también adoptan el estilo y las características de la arquitectura moderna. Por esto, sus obras revelan una estética propia del artista, además de relacionarse estrechamente con el ambiente local, que describe profundamente la complicación y la contradicción de la arquitectura. Defienden que la arquitectura debería referirse a la sociedad y a la historia, cosa que podemos encontrar, por ejemplo, en la obra *Benjamin Franklin's house (Casa de Benjamin Franklin)* (fig.86), construida en Filadelfia 1976.



86. Robert Venturi y Denise Scott Brown. *Benjamin Franklins house (Casa de Benjamin Franklin)*, 1976. Estructura del acero pintado en blanco.



87. Sol LeWitt. *Open Geometric Structure 2-2, 1-1 (Estructura geométrica abierta 2-2, 1-1)*, 1991. Madera pintada, 20×29½×20 inches.

Esta obra de arte público se construyó para recordar a Benjamin Franklin, por lo que se levantó en el lugar que antiguamente ocupó su propia casa. Consiste en dos estructuras de acero pintado de blanco, que nos expresan claramente el mensaje procedente de la arquitectura, asociándose por su forma simple a la escultura de Sol Hewitt (fig.87), de estilo

minimalista. Lo que representan estas estructuras no es otra cosa que el perfil de las viviendas que desaparecieron, aunque ya no ocupen un espacio ni un volumen.

En efecto, el sitio original todavía conserva algunas huellas de las viviendas desaparecidas, como el solar antiguo y las paredes residuales, además de los planos que sirvieron para edificar la vivienda. Por todo esto, no es imposible reconstruir estas viviendas desaparecidas. Sin embargo, para Robert Venturi y Denise Scott Brown, no hay ningún sentido en construir una réplica de un edificio que ya desapareció. Esta manera sólo estrangula la memoria y la historia real, por lo que ellos preferirán conservar los vestigios y construir, además, un museo subterráneo. Lo que hacen no es, únicamente, preservar la historia real, sino que buscan representar viviendas desaparecidas en el emplazamiento original donde se encontraban, aunque sean presentadas de una manera tan específica.

La arquitectura es, junto con la escultura, el estilo artístico que más respeta el espacio. A partir del momento de la construcción, existen en el espacio tridimensional de una manera más material aunque, para Robert Venturi y Denise Scott Brown, la desaparición de un edificio sólo es la

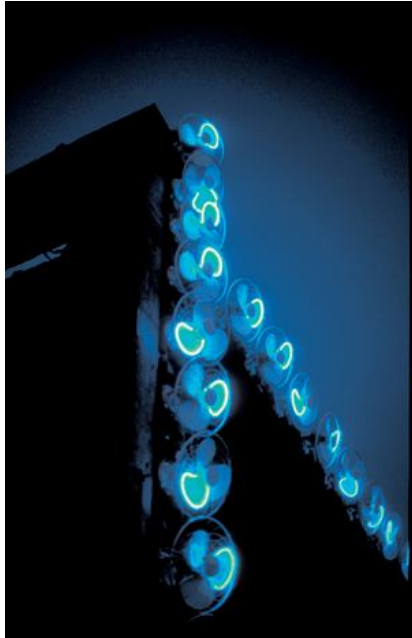
desaparición física, pero el valor y el significado histórico, inherentes a él, no se pierden. En esta obra, lo que presentan las dos figuras de perfil arquitectónico es una ausencia que podía presenciarse anteriormente. El vacío limitado por las estructuras de acero es el espacio donde Benjamin Franklin vivía. Sin embargo, este vacío no es un espacio propio de la ilusión, de la misma manera que tampoco puede concebirse como un concepto mistificado. Los dos artistas visualizan la historia y la memoria a través de este monumento insólito, y excluyen deliberadamente el material, llamando así nuestra atención sobre el significado invisible que este monumento simboliza. Robert Venturi cita la sentencia de Ludwig Mies van der Rohe donde dice que menos es más¹⁰⁷, y según esta idea desarrolla su punto de vista propio. A través del monumento *Benjamin Franklin's house*, Robert Venturi y Denise Scott Brown querrán demostrar que aquello que simboliza el vacío puede significar mucho más que la existencia real, aunque la existencia del vacío es invisible.

En esta obra, para finalizar, es necesario añadir que el concepto de la escultura y de la arquitectura se unen perfectamente, formando un todo. Además, *Benjamin Franklin's house* se considera como un monumento que satisface exitosamente el significado y el efecto que esperan los hombres. Como Javier Maderuelo indica “la casa de Franklin siguió ocupado el lugar en forma de memoria fantasmal, se creó un parquet educativo y la ciudad de Filadelfia ganó uno de sus mayores entretenimientos urbanos”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Robert Venturi and Denise Scott Brown. [Consulta: 09/03/2011].
<http://www.863p.com/Article/ArcConstruct/200703/33430.html>

¹⁰⁸ Javier Maderuelo. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990, p. 110.

3.2.5.2 Entre la realidad y la ficción: Zheng Ren Xu



88. Zheng Ren Xu. *El segundo viento*, 1998. Técnica mixta.

Si hablamos ahora de los artistas taiwaneses que utilizan la luz en su creación artística, Zheng Ren Xu sería el primero en el que deberíamos detenernos. A través del uso de las luces de neón, Zheng Ren Xu expresa su pensamiento filosófico sobre el estado actual de los objetos; lo que muestran y transmiten sus obras es, sobre todo, la soledad y el frío de la ciudad (fig.88). A través del centelleo del neón, relacionado con la impresión falsa que nos transmite la sociedad actual, tratará de expresar el sentimiento irreal de los objetos y representar así el novedoso significado de su existencia. Zheng Ren Xu se preocupa,

en este sentido, por el significado social contenido en el ambiente público, por lo que su arte sería como el símbolo metafórico de la situación actual de la sociedad o de la política, expresando así su preocupación por el mundo en el que nos encontramos.

En Taiwán, la roturación excesiva de las laderas de las montañas es un problema habitual. El descuido del gobierno permite que los contratistas empleen materiales nocivos que deterioran la situación, por lo que el problema de los desplazamientos de los edificios por los deslizamientos de la tierra nunca se ha solucionado por completo. En 1995, por estos deslizamientos, los seis edificios de la finca *Bai Ji* en *San Xia* se desplazaron y se inclinaron, para acabar hundiéndose bajo el suelo en tan solo unos minutos. Este acontecimiento sería el motivo por el que Zheng Ren Xu crea *Una ilusión más concreta que el poema* (fig.89), una gigantesca obra al aire libre.

Esta obra se realizó en una de estas arquitecturas inclinadas y posteriormente abandonadas, donde el artista montó un andamio que tenía la misma dimensión que el edificio, colocando tubos de neón azul en el borde del andamio, perfilándolo. Además, Zheng Ren Xu puso otros tubos de neón blanco en el borde de la estructura inclinada, mostrando así el estado y la posición actual de la arquitectura. La utilización de tubos de luz de neón de diferentes colores señala, de este modo, los aspectos del antes y el después del cambio en el estado del edificio. Estos dos conjuntos de tubos de neón se iluminan y se apagan alternativamente en la oscuridad de la noche, favoreciendo que los espectadores perciban la imagen del proceso continuado entre la arquitectura antes y después de desplomarse, como si fuera una película repitiéndose constantemente. Mientras centellea la luz, la verdad y la falsedad se entrecruzan (fig.90).



89. Zheng Ren Xu. *Una ilusión que más concreta que el poema*, 1997. Técnica mixta.



90. Los varios estados de *Una ilusión que más concreta que el poema*.

A través del uso de la luz, la arquitectura presenta dos estados de su propia existencia en el mismo espacio y tiempo, generando un frío surrealista e

irreal. Lo que critica Zheng Ren Xu a través de esta obra es, sin duda alguna, la falsedad y las cambiantes características de la sociedad de Taiwán¹⁰⁹.

Como Robert Venturi y Denise Scott Brown, Zheng Ren Xu también pretende definir *la existencia* a través de construir el vacío. Sin embargo, lo que expresan Venturi y Scott Brown con *Benjamin Franklin's house* es una realidad que existe eternamente. Para ellos, quizás por la aniquilación del material, se puede demostrar la eternidad del espíritu. También, Zheng Ren Xu, en *Una ilusión más concreta que el poema*, la luz construye una arquitectura ilusoria que presenta la memoria de una realidad. El vacío limitado por los tubos de neón azul es la existencia del estado de la arquitectura original, mientras que el espacio delimitado por los tubos de neón blanco refleja la realidad del estado actual, una vez ya se había desplomado y perdido su función práctica. La obra nos cuestiona acerca de nuestra definición de la realidad, haciéndonos pensar constantemente qué es lo verdadero y qué es lo falso, recuperando el pasado.

Para Zheng Ren Xu, lo producido por el tiempo y el espacio no es, a veces, la realidad absoluta. El vacío limitado por el artista con los tubos de neón se sale ya del campo espacial físico que conocemos, presentándonos un aspecto verdaderamente metafísico. Esta idea la describe el propio artista de forma poética, al afirmar que “el tiempo inclina nuestra memoria, la inclinación simboliza el transcurso. Relleno el transcurso con el vacío”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Zheng Ren Xu. [Consulta: 11/03/2011]. <http://web.pts.org.tw/~web02/art/p8.htm> l

¹¹⁰ Zheng Ren Xu. Citado por Rui Zhong Yao en *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002, p. 432.

3.2.6 El vacío y la miniaturización

3.2.6.1 La casa es la miniatura: Miquel Navarro

Si partimos del concepto de que el hombre es el centro del universo, podemos considerar a la casa como un microcosmos. Vivimos en la casa, varias casas forman calles y ciudades, varias ciudades forman países... así hasta desarrollar el cosmos entero. Cuando contemplamos obras de edificios miniaturizados, entendemos que pretenden ser una miniatura del propio microcosmos; es decir, aunque no vivimos en las miniaturas del edificio, conseguimos entender el concepto del mundo en miniatura a través de su contemplación, que además suscita un sentimiento de superioridad y de poder. Al mismo tiempo, son una métrica del espacio vacío, para ser habitadas.



91. Miquel Navarro. *La ciutat*, 1984- 85. Zinc, terracota y refractario, 2,27×11×11,1 m.

A través de la obra de Miquel Navarro podemos interpretar la relación establecida entre el cosmos y las miniaturas. De hecho, llegará a ser conocido por la serie denominada *La ciutat* (fig.91), en la que construye el aspecto del

paisaje ciudadano del hombre, intentando relacionar el mundo exterior a través de la representación de la naturaleza. Sin embargo, *la representación de la naturaleza* que aquí comentamos no se refiere a la imitación de la misma ya que, para Navarro, la naturaleza es como un espejo que, al observarlo, le permite adquirir las reglas naturales cotidianas y generales que se encuentran a nuestro alrededor. Lo que representa en su obra no son las cosas que existen verdaderamente en el mundo, sino la regla que construye el propio mundo. Las ciudades que presenta no son lugares determinados, sino la esencia general de ciudad.

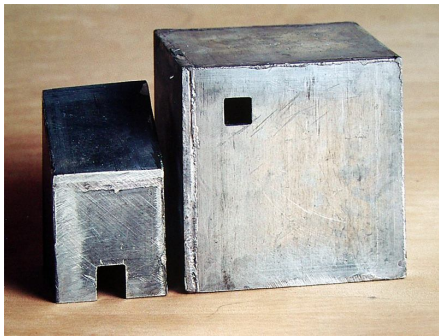
Estas grandes ciudades están formadas por pequeñas piezas. Los cilindros, los cuadrados y las torres son de plomo, zinc o aluminio, de varios tamaños, y se extienden en el horizonte. Si consideramos las piezas pequeñas como frutales, laderas o ríos, la gran ciudad que se extiende delante de nosotros podría convertirse en un campo de la naturaleza. Como describe Juan Vicente Aliaga, “la ciudad de M. Navarro no sólo es una apariencia, sino podría ser una interpretación, un esquema, o dicho con otras palabras, una realidad diferente”¹¹¹.

Además, podemos encontrar un carácter creador propio de Navarro en sus obras de la serie *La ciutat*, que es la valoración por el elemento de la *verticalidad*. “Ningún mundo es posible sin la verticalidad, y esta dimensión, por si sola, evoca la trascendencia”¹¹². Estas palabras se adecuan perfectamente a nuestro trabajo para establecer un nexo con las obras de Miquel Navarro, como la referencia que hemos hecho en el párrafo anterior. Aunque en esta serie la mayoría de obras se extienden horizontalmente, esta tendencia visual es siempre interrumpida por torres verticales, que se introducen en la tierra como si fueran espadas e invaden el espacio de la ciudad. Sin embargo, estas figuras son necesarias.

¹¹¹ Juan Vicente Aliaga. *Naturaleza y símbolo*. Incluido en el catálogo *Miquel Navarro*. Edición SALA PARPALLÓ/ IVEI., Valencia, 1998. p.14.

¹¹² Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor, Barcelona, 1985, p.111.

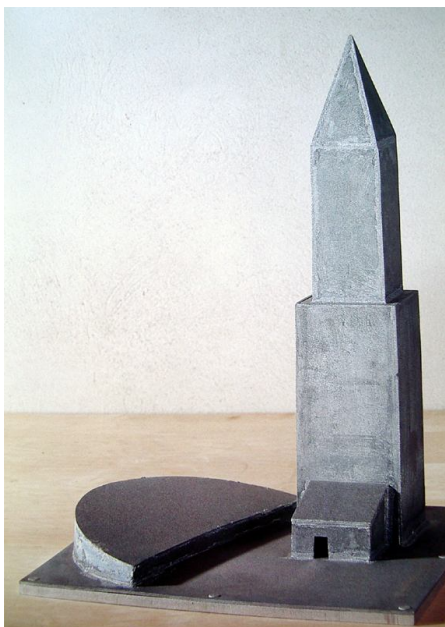
Si la obra de Navarro fuera una ciudad real, estaría contenida, entonces, por el espacio que se forma entre el cielo y la tierra. Estas altas torres verticales sujetan la tapa del cielo que Shi Jiao indica¹¹³, como si fueran columnas que sostienen el cielo para que no se derrumbe el mundo.



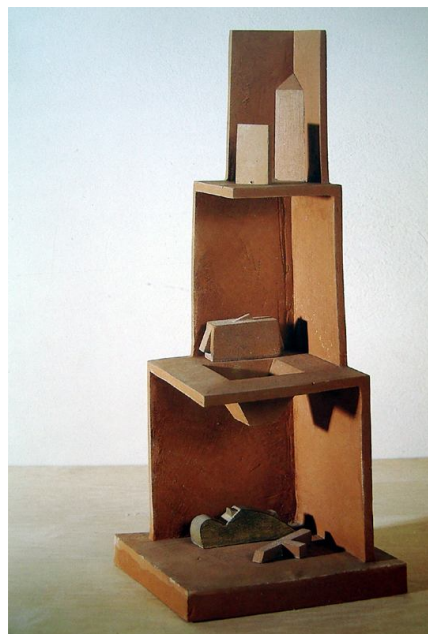
92. Miquel Navarro. *Escondites*, 1995-96. Zinc, 12×9×9 cm.

Además de la serie de *La ciutat*, Navarro también crea unas obras de escala más pequeña. Él entiende bien que la ciudad está construida por una gran variedad de casas individuales, desde la casa individual *Escondites* (fig.92) pasando por el edificio grande *Costat de Lluna* (fig.93), hasta llegar al pueblo pequeño *Sin Título* (fig.94).

Navarro ha intentado, a través de su obra, probar y entender los elementos en miniatura que constituyen el mundo.



93. Miquel Navarro. *Costat de lluna*, 1995. Zinc, plomo, aluminio, 50×40×40 cm.



94. Miquel Navarro. *Sin título*, 1979. Terracota, 68×28×26 cm.

¹¹³ Shi Jiao, pensador del período de *los Reinos Combatientes* (476-221 a.C.) de China. Este pasaje es indicado en el *Shi Zi*.

El paisaje ordenado y desordenado que Navarro modela es, únicamente, la miniaturización de nuestra sociedad industrial y muestra la complejidad que esta sociedad posee en sí misma. Sin embargo, si estos edificios en miniatura no pueden ofrecernos una forma imaginaria de vivir, como la idea de un espacio real, susceptible de ser habitado, será imposible que la obra genere un eco en los espectadores.

Podemos decir que lo que Navarro expresa, a través de su propia obra, es una cosmología en miniatura, ya que la manera de vivir en estas casas se convierte en un símbolo, y este símbolo es el elemento fundamental para construir el universo. Como apunta Juan Vicente Aliaga sobre las obras de Navarro:

“Las construcciones de M. Navarro- a caballo entre la escultura y la arquitectura - no están supeditadas al manejo de la técnica o materiales, sino que, tomando como punto de partida la Naturaleza, acaban siendo símbolos y, como tales, duran y permanecen”¹¹⁴.

¹¹⁴ Juan Vicente Aliaga. *Naturaleza y símbolo*. Incluido en el catálogo *Miquel Navarro*. Edición SALA PARPALLÓ/ IVEI., Valencia, 1998. p.16.

3.2.6.2 La vida moderna en miniatura: Wang Zhan

Wang Zhan es uno de los representantes más importantes del arte chino contemporáneo. En sus obras, suele utilizar el acero inoxidable, uniéndolo con el paisaje del jardín tradicional chino y de la ciudad moderna, para expresar así el fenómeno del impacto que se genera entre el concepto de la cultura tradicional y el empleo de los nuevos materiales industriales, materializando su idea a través del lenguaje específico del arte.

En la cultura tradicional china, el jardín es una parte importante del sistema arquitectónico; significando, además, la miniaturización del cuerpo humano o incluso del universo. El montículo de rocas del jardín es el símbolo en el que confían los intelectuales su añoranza hacia la naturaleza y sus sentimientos. Además, los vacíos del montículo de rocas perforan la masa maciza, dejando correr el aire y la luz con el fin de generar una vitalidad real. Este concepto procede de la filosofía del vacío de la china antigua,



95. Wang Zhan. *El montículo de rocas n° 80*, 2005. Acero de inoxidable, 50×40×28 cm.

representado también en esculturas modernas occidentales, como en las obras de Henry Moore o Barbara Hepworth.

Podemos encontrar fácilmente esta idea en la serie *El montículo de rocas* (fig.95), donde Wang Zhan moldea un montículo de rocas en acero inoxidable, utilizando así un material moderno para sustituir a la roca real. Lo que representa es la filosofía del vacío, además de una transición cultural, que puede considerarse también como una manera metafórica para expresar la

transición de la sociedad tradicional a la sociedad moderna de china.

Wang Zhan continuó la misma idea de la serie *El montículo de rocas* creando la obra *El paisaje de ciudad* (fig.96), que expuso en la Bienal de Venecia en el año 2003. Esta obra es una instalación escultórica de gran escala, formada por los montículos de rocas de acero inoxidable y varios recipientes del mismo material, como ollas y palanganas, mostrando así el aspecto de la gran ciudad en miniatura. El paisaje que presenta esta obra es similar al de un ambiente urbano actual, donde los grandes edificios se juntan como en un bosque, tan densos que nos transmiten una abrumadora sensación de sofoco y asfixia.



96. Wang Zhan. *El paisaje de ciudad*, 2003. Acero de inoxidable.

Esta obra se divide en dos partes, siendo aquello que se expone en el primer espacio la mitad de la obra. A través del reflejo del espejo, la mitad de la ciudad se extiende formando una ciudad completa. Esta ilusión favorece que los espectadores creen haber visto la obra completa; sin embargo, al moverse, se dan cuenta de que la otra mitad de la ciudad aparece en el siguiente espacio. El objeto real y la ilusión que se refleja en el espejo se entrecruzan, como el juego entre lo vacío y lo macizo, expresando así la influencia de la filosofía tradicional china. La ciudad amontonada por los recipientes de acero inoxidable es representada delante de nosotros a través

de una forma suntuosa e irreal, como el paisaje de las ciudades cambiantes de la china actual. En esta obra, los grandes edificios son miniaturizados por el artista en los recipientes amontonados que, al juntarse, producen una nueva ciudad, centelleante por la luz reflejada en el material industrial.



97. Wang Zhan. *El paisaje de ciudad-Londres*, 2005. Acero de inoxidable, 800×1000 cm. Tate Modern.

Habitar en la gran ciudad no sólo es una experiencia propia del artista, sino que es también común en un gran número de personas. Los recipientes se amontonan como si formaran una ciudad en miniatura dentro de la cual residen las personas, que disfrutan de la función práctica de la arquitectura que ofrece el vacío. Nos damos cuenta, al respecto de esto, que la ciudad en miniatura de Wang Zhan presenta un aspecto diferente al de la obra de Miquel Navarro, teniendo en cuenta que la ciudad de éste último está formada por piezas geométricas de metal, que poseen el tono específico de una ciudad industrial. Estos edificios en miniatura se sitúan ordenadamente, enormes pero silenciosos. Sin embargo, *El paisaje de ciudad* de Wang Zhan amontona un gran número de recipientes de acero inoxidable que hacen referencia a los edificios; estos, como si estuvieran creciendo sin fin, poseen el resplandor

propio del material, brillante, pero que a la vez inquieta a los espectadores. (fig.97). Como él mismo dice:

“La persona que vive en la ciudad moderna asiática tiene que enfrentarse inevitablemente a los cambios diarios de la ciudad, sobre todo al contraste entre al paisaje de las arquitecturas nuevas y la cultura tradicional. Me doy cuenta de que lo que me inspira no sólo es mi continua preocupación por la ciudad, sino también las construcciones ininterrumpidas que ocupan mi vista, con una velocidad extremadamente rápida y obligada, como si fuera una tormenta que no acaba nunca”¹¹⁵.



98. Wang Zhan. *El paisaje de ciudad en un tiesto*, 2003-2005. Acero de inoxidable.



99. El bonsái en un tiesto tradicional de china.

En comparación con *El paisaje de ciudad*, la serie posterior, *El paisaje de ciudad en un tiesto* (fig.98), presenta un interés mayor por las piezas bellas y pequeñas; podemos decir que, aquí, Wang Zhan trata estas obras como si fueran sus propias colecciones. Como *El paisaje de ciudad*, *El paisaje de ciudad en un tiesto* también representa el aspecto de la ciudad en miniatura a través de los recipientes de cocina de acero inoxidable. La diferencia es que Wang Zhan deposita estas ciudades en miniatura en otra palangana grande, como si se tratara de un *bonsái* (fig.99), característico de la cultura oriental, cuya idea principal es la miniaturización del paisaje natural. Los asiáticos piensan que a través de miniaturizar la naturaleza, pueden contemplar lo

¹¹⁵ Wang Zhan. [Consulta: 17/05/2011]. <http://zhanwang.artron.net/main.php?aid=A0007902>

grande a partir de lo pequeño, pudiendo percibir así el significado verdadero del universo. Sin embargo, la diferencia reside en que lo que miniaturiza Wang Zhan en un tiesto no es la naturaleza, sino el paisaje de la ciudad moderna. Esta manera nos hace percibir, todavía más, el interés por la contemplación en la miniatura, presentando el ambiente en el que nos encontramos actualmente. De este modo, lo que nos ofrecen las arquitecturas en miniatura es la ilusión de vivir dentro de una ciudad miniaturizada.

Vivir y comer son las actividades necesarias que realizan los hombres, que cambian y reinterpretan nuestra vida a través de una transición matérica. No importa qué punto de vista adoptemos, ya que hemos de aceptar la realidad de que la vida moderna está basada en el empleo de nuevos materiales. Los recipientes de cocina de acero inoxidable son un símbolo totalmente diferente al del paisaje ciudadano; sin embargo, Wang Zhan los une para crear una ciudad suntuosa e irreal. A través de la metáfora de la función de conservar, propia del vacío del recipiente, y la imaginación de la residencia en la ciudad en miniatura, el artista chino emplea exitosamente la característica de las funciones del vacío para expresar su concepto del espacio. Según lo que indica de crítico de arte Wan Li he, “por medio de la transición entre la ciudad y los recipientes de acero inoxidable, el artista ha realizado una transición metafórica entre el material y la cultura”¹¹⁶.

¹¹⁶ Wan Li He. *La historia de la instalación contemporánea de China, 1979- 2005*. Editorial la pintura de Shanghái, Shanghái, 2008, p. 188.

3.3 El túnel entre el espacio y el tiempo: Atravesar el vacío

| | | |
|---------|---|-----|
| 3.3.1 | Hacia una filosofía del vacío en la escultura: El túnel..... | 204 |
| 3.3.2 | El túnel o el acto de atravesar el vacío..... | 206 |
| 3.3.2.1 | La experiencia del espacio y de la luz en el túnel: Olafur Eliasson..... | 206 |
| 3.3.2.2 | El laberinto como túnel: Alice Ayccock..... | 210 |
| 3.3.2.3 | La apariencia del espacio. La percepción del tacto y la vista: De Yu Wang..... | 214 |
| 3.3.2.4 | La topografía de la cultura: Kai Huang Chen..... | 219 |
| 3.3.3 | Atravesar el vacío: Un acto filosófico..... | 223 |
| 3.3.3.1 | El túnel. La filosofía china del vacío: Jín Shi Zhu..... | 223 |
| 3.3.3.2 | La pregunta sobre la esencia de la vida: Zhong Ming Xu..... | 227 |

3.3 El túnel entre el espacio y el tiempo: Atravesar el vacío

Entendemos que lo que nos ofrece el vacío cerrado es una función de conservar o vivir, como el espacio interior de una caja o de cualquier arquitectura. Por la característica de este estado, nos sentimos seguros y conseguimos cierta intimidad. El vacío cerrado, además, es un espacio que podemos controlar y que, si no lo alteramos nosotros mismos, su estado interior no tiene posibilidad alguna de cambiar físicamente. Por lo tanto, conservamos nuestros objetos preciosos dentro de él. Sin embargo, precisamente por esta invariabilidad, a veces el vacío cerrado nos da una sensación de asfixia, casi de muerte, como si de una tumba se tratara. Nos damos cuenta, que de este modo, la sensación que nos transmite el vacío cerrado depende de la situación en la que nos encontremos.

Sin embargo, en comparación con el vacío cerrado, el vacío abierto siempre nos da una impresión positiva. Tomamos por ejemplo la casa humana, cuya salida es, evidentemente, la puerta. Exceptuando cualquier situación especial, no entramos ni salimos del edificio por la ventana. Sin embargo, la ventana es un elemento necesario de la casa, cuya función primordial, dentro de la arquitectura, es la de guiar la luz y el aire para que penetren en el espacio interior, activando así el espacio cerrado y generando vida dentro de la arquitectura. Como apunta Donlyn Lyndon y Charles W. Moore, “al fijarnos en la ventana como si nos fijáramos en los ojos de una persona, se nos permite ver la vida que se esconde detrás”¹¹⁷. Por la existencia de la ventana, la casa se convierte en un vacío abierto, por el que entendemos claramente que en el espacio donde nos encontramos existe otra salida. Por esto, disfrutamos de la

¹¹⁷ Donlyn Lyndon, Charles W. Moore. *Chambers for memory palace*. Trad. Ying Chuang Guo. Editorial *Chunagxing*, Taipéi, 2000, p. 101.

seguridad y la intimidad que nos ofrece la casa, mientras podemos evitar el miedo que nos provocaría el encontrarnos en un espacio cerrado.

En cuanto al túnel, observamos cómo se trata de una interpretación más clara de la función práctica que nos ofrece el vacío abierto, ya que no sólo se encarga de activar un espacio cerrado (como hace la ventana), sino que también satisface nuestra curiosidad de explorar cosas nuevas mediante el acto de atravesar. Si hablamos, por lo tanto, de la función física del túnel, nos referimos a un espacio construido a través de la tierra o de una arquitectura concreta; lo que nos ofrece es, sin lugar a dudas, la comodidad que nace de comunicar dos lugares diferentes y separados. El invento del túnel cambia la estructura del espacio y del tiempo, reduciéndolos, por lo que podría considerarse como una especie de *pasaje mágico*. Desde la antigüedad, ha existido el mito del túnel del tiempo, por el cual, los hombres se han ilusionado pensando en llegar a un lugar desconocido a través de un túnel. Por la experiencia de la ventana y el túnel, entendemos que el sentido que albergan los hombres es tanto curioso como positivo, en relación a un mundo conectado por un vacío abierto. *Tao Hua Yuan Ji*, el escrito de Yuan Ming Tao¹¹⁸, es un ejemplo adecuado al respecto:

“En la mitad del período de *Tai Yuan*, de la dinastía *Jin oriental*¹¹⁹, una persona de Wu Ling, que era pescador, remaba a lo largo de la orilla del río cuando, de pronto, se olvidó del trayecto que había recorrido. De pronto, vio un bosque de melocotoneros que se extendía a lo largo de las dos orillas. La longitud del bosque era de unos cientos de pasos; en él, no había otra especie de árboles, la hierba olía muy bien y los pétalos, hermosos, caían abundantemente. Ante esto, el pescador se maravilló y remó más allá con la intención de atravesar todo el bosque. Al final, se encontraba el nacimiento del río y, sobre este, vio una montaña en la que se distinguía una cueva. Como la cueva tenía luz, bajó del barco y se dispuso a entrar.

Al principio, la cueva era muy estrecha y solamente podía pasar una persona; unos pasos más adelante, el espacio de ensanchaba,

¹¹⁸ Yuan Ming Tao (365-427 d.C.), es un poeta de la dinastía *Jin oriental*. Su obra transmite una emoción sencilla, que posee el carácter de escapar de la realidad. Posteriormente se la llamará *el poeta bucólico*.

¹¹⁹ El periodo de *Tai Yuan* de la dinastía de *Jin orientales* (376- 396 d.C.).

convirtiéndose en un lugar mucho más amplio y luminoso. Entonces, vio una tierra llana, que se extendía frente a sus ojos, poblada por conjuntos de casas que se distribuían ordenadamente. Había también campos fértiles, un bello lago, plantas de bambú y de morera. Los caminos eran, en todas direcciones, cómodos de transitar, y se podían oír los gritos de los animales. Las personas que trabajaban en el campo iban vestidas del mismo modo que la gente de fuera de la cueva, y todos parecían muy felices. Cuando vieron al pescador, se sorprendieron mucho y le preguntaron de dónde había venido. El pescador se lo explicó. La gente le invitaba a sus casas y le ofrecían comida. Otros le preguntaban acerca de las noticias del exterior. Entonces, le contaron que, para escapar de la dinastía tirana de los *Qin*¹²⁰, sus antepasados trajeron a sus familias y se instalaron en este lugar desconocido, de donde no habían vuelto a salir nunca más, separándose del mundo exterior. Le preguntaban también: “¿Qué dinastía hay ahora?” ¡Ellos no suponían ni siquiera que existía la dinastía de los *Han*¹²¹, ni tampoco la de los *Wei*¹²² y de los *Jin*¹²³! El pescador contó a la gente del pueblo todo lo que sabía y todos quedaron muy sorprendidos. Todo el mundo quería invitar a sus casas al pescador, por lo que éste se quedó allí unos días. Antes de irse, la gente le dijo que no querían que nadie se enterara de que estaban allí.

El pescador salió y regresó al mismo camino por el que había venido, pero decidió señalar cada lugar por donde pasaba. Cuando llegó a la ciudad, visitó al gobernador y le explicó lo que había visto. El gobernador ordenó a un subordinado que acompañase al pescador a buscar ese lugar y, aunque encontraron las señales que había dejado días atrás, no pudieron hallar el camino.

Tiempo después, Liu Zi Ji, un noble personaje de Nan Yang que escuchó esta historia, partió a buscar ese lugar, pero tampoco lo encontró y, posteriormente, murió de una enfermedad. Nadie encontró ese lugar nunca más¹²⁴.

En este cuento, para Yuan Ming Tao, el hueco que está en la montaña es la entrada a un mundo imaginario y extremadamente hermoso. Este mundo es un deseo del hombre que nunca podrá ser adquirido, pero un pequeño hueco,

¹²⁰ La dinastía *Qin* (221- 206 a.C.), la primera dinastía que unificó China.

¹²¹ La dinastía *Han* (206 a.C.- 220 d.C.).

¹²² La dinastía *Wei* (220- 265 d.C.).

¹²³ La dinastía *Jin* (265- 420 d.C.).

¹²⁴ *Tao Hua Yuan Ji* es la obra más representativa de Yuan Ming Tao. Por la influencia de *Tao Hua Yuan Ji*, los chinos posteriores metafóricamente el mundo utópico pero nunca podrán conseguir transformarlo en *Tao Hua Yuan*, que es la sociedad armónica perfecta.

que acaba siendo un túnel, podría llevarle a este lugar tan deseado. En la historia, la función del hueco que está en la montaña es como la del túnel; la diferencia radica en que el destino al que conduce este hueco no es un mundo real, sino imaginario. A través de los procesos de *entrar, atravesar y salir*, podemos encontrar un mundo perfecto que nunca existiría en el mundo real en el que nos encontramos.

Sin embargo, aunque sabemos que existe la salida al otro lado del túnel, mientras atravesamos este espacio semi-cerrado y oscuro, lo que nos acompaña es la inquietud que nos transmite el espacio desconocido, así como el miedo que surge de la oscuridad. Por lo tanto, podemos decir que, aunque el vacío abierto nos remita una sensación positiva, el sentimiento que albergamos se complica al enfrentamos al espacio característico del túnel. Por ello, aunque todo lo que realizamos está contenido en el acto de atravesar, el espacio del túnel nos provoca diferentes sensaciones, dependiendo de las condiciones que posea, como la longitud, la anchura, o el material, incluyendo también el destino final al que nos conduzca.

A través del acto de atravesar el túnel, lo que nos ofrece el vacío es la comodidad de reducir el tiempo y la distancia del viaje. Acompaña a esto, además, la reconstrucción del tiempo y el espacio, por lo que el vacío del túnel parece ser el contenedor de algo mágico que nos provoca curiosidad y nos conduce a explorar el mundo que se halla *al otro lado*. Esta característica específica ha sido empleada por los artistas contemporáneos para crear, ya que, en el túnel de sus obras, el vacío no sólo es un elemento espacial, sino que se considera un lugar misterioso, que nos ayuda a conseguir un experimento espiritual que acontece entre el vacío y el nuestro propio cuerpo.

3.3.1 Hacia una filosofía del vacío en la escultura: El túnel

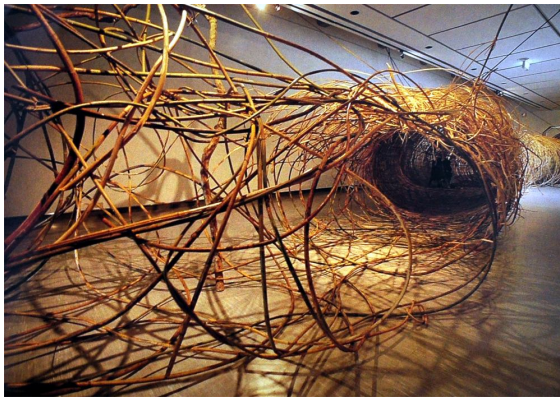
El hecho psicológico contradictorio sobre el espacio del túnel y su característica de llegar a otro espacio mediante el acto atravesar, será comúnmente empleado en la creación artística contemporánea. Los artistas, de este modo, utilizarán distintos materiales para construir diversos túneles que expresen sus ideas sobre el espacio físico y psicológico.



100. Nancy Holt. *Sun Tunnels* (*Túneles del Sol*), 1976.

A través del acto de atravesar el espacio del túnel, se crea en el espectador una consecuencia satisfactoria, como si estuvieran experimentando un conjunto de cambios invisibles y sucesivos en el espacio en el que se encuentran, acompañados por la excitación producida al explorar cosas nuevas. *Atravesar un espacio para llegar a un lugar* no solamente posee un significado físico, ya que el acto de atravesar es semejante a una ceremonia en la que, aquello que experimentan los espectadores durante el reducido tiempo en el que atraviesan el túnel, pertenece a una dimensión espiritual. La influencia interactiva entre la estructura física y psicología que acontece dentro del vacío del túnel, se considera el concepto principal que pretenden expresar los artistas. Podemos decir que, a través del vacío del túnel, lo que presentan estas obras no sólo se reduce al espacio; para ellos, lo más importante es el proceso de transformación del estado psicológico que se produce en los espectadores al atravesar el túnel, siendo éste el punto crucial

de toda obra. Aun así, el aspecto del vacío del túnel en la escultura no se presenta bajo una única forma, considerando que la característica del espacio penetrativo del túnel llama la atención de los artistas. Así, a modo de ejemplo, podemos observar como Nancy Holt, a través de su obra *Sun Tunnels (Túneles del Sol)* (fig.100), nos presenta su interés sobre la astronomía.



101. Wen Zhi Wang. *Fei Chang Tao*, 2000. 2000×300×300 cm.

orientales, cuya intención principal es la de referirse al concepto específico del vacío en la filosofía asiática. Para ellos, atravesar es un comportamiento cotidiano de la vida, a través del cual, lo que se asocia es una reflexión de sí mismos, además de la conciencia sobre el espacio en el que se encuentran. Estas obras enfatizan la relación filosófica entre el cuerpo humano y el espacio, pudiendo ser éste otro punto de vista a comentar sobre el vacío (fig.101).

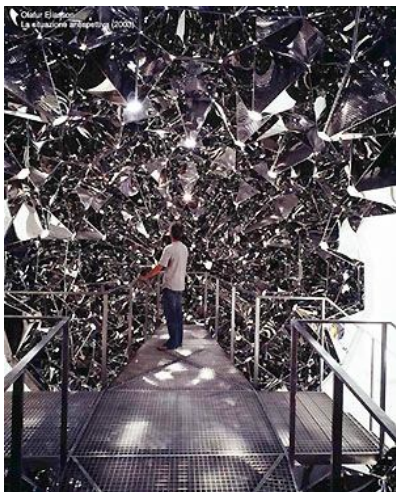
El vacío del túnel, asimismo, se considera como un medio que traslada los materiales y cambia la estructura del espacio y del tiempo, presentándonos de este modo los aspectos múltiples del concepto espacial en la escultura contemporánea.

Ciertamente, también existe otro tipo de obra en la que los artistas se concentran deliberadamente en el acto de atravesar, así como en el pensamiento filosófico resultante del mismo. Nos damos cuenta, en este sentido, de que la mayoría de artistas que adoptan este modo son

3.3.2 El túnel o el acto de atravesar el vacío

3.3.2.1 La experiencia del espacio y de la luz en el túnel: Olafur Eliasson

El artista islandés Olafur Eliasson suele utilizar en su creación elementos naturales como la luz, el agua, el aire, la niebla, la temperatura, el color y la melodía; uniéndolos, además, con materiales industriales como espejos, cristales o reflectores, creando así unas instalaciones absolutamente fantásticas. A través del principio de la refracción y la reflexión, su obra revela una serie de efectos visuales similares a los de un caleidoscopio. Así, la luz y las imágenes se súperponen y se separan mutuamente, permitiendo a los espectadores que experimenten, de nuevo, objetos conocidos en un ambiente deslumbrante y distinto.



102. Olafur Eliasson. *The Blind Pavilion (El pabellón de Ciegos)*, 2003. 50th Venice Biennale.

Las obras que crea Eliasson mediante espejos pueden llegar a tener la misma dimensión que la estructura de un edificio, como la obra creada *The Blind Pavilion (El pabellón de Ciegos)* en 2003 (fig.102). En ellas, se muestra explícitamente el drama que resulta de la alternancia entre la luz y la imagen, o la realidad y la ilusión. Además de esto, creará también otro tipo de obras de estructura cilíndrica, que sugieren la forma y la función de un caleidoscopio, en las que se invita a que entren los espectadores. En comparación con el espacio total en el que se extienden los espejos, los espectadores no sólo se encuentran dentro de la obra, sino que, además, pueden experimentar la variedad de la luz y de la imagen a través del acto de atravesar. Así, entran y salen del túnel, como si realizaran un viaje *ilusorio*.

Basándose en este concepto, en el año 2003, Olafur Eliasson creó y expuso la obra *Your spiral view (Opinión espiral)* (fig.103) en el Palacio de Cristal de Madrid. La forma de esta obra se asemeja a un túnel individual, dentro del cual se encuentra un elevado número de espejos de cristal que llenan el espacio, saturándolo por completo. Los espectadores experimentan esta obra a través del acto de atravesar el túnel; al introducirse en este espacio, sus impresiones varían ininterrumpidamente a medida que avanzan, envueltos por la amalgama de espejos. Nos damos cuenta, por esto, de que nuestra reflexión se convierte en una parte sustancial de la obra, ya que no contemplamos el cambio del caleidoscopio desde fuera, sino que entramos y nos convertimos en los protagonistas del guión establecido por el artista.

La temporalidad y la experimentación momentánea es aquello por lo que Olafur Eliasson se preocupa y trata de comentar en la obra. Como él mismo afirma, en la cita de Elena Blanch González, “en esta obra, espacio y tiempo muestran una fusión claramente expuesta, ya que cada instante del recorrido introduce cambios constantes en la percepción de entorno”¹²⁵.



103. Olafur Eliasson. *Your spiral view (Opinión espiral)*, 2002. Palacio de Cristal, Madrid.

¹²⁵ Elena Blanch González. *Espacio*. Incluido en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2006, p. 24.

En *Your spiral view*, la función que el vacío ofrece es la de *atravesar*. Sin embargo, no atravesamos el espacio del túnel para llegar al otro lado, teniendo en cuenta que el artista aprovecha esta función para que podamos entrar, experimentar y participar realmente de la obra.



104. Olafur Eliasson. *One-Way Colour Tunnel (Túnel colorado unidireccional)*, 2007. San Francisco Museum of Modern Art, EE.UU.

Esta misma idea apareció en la obra *One-Way Colour Tunnel (Túnel coloreado unidireccional)* (fig.104) que presentó en el año 2008 en la exposición *Take your time*, en el Museum of Modern Art de San Francisco. Aquí, el artista islandés presenta un túnel construido por cristales triangulares. Al entrar los espectadores en el túnel por un lado para contemplar la obra, el túnel revela el reflejo de los cristales, así como su cualidad semitransparente. Si embargo, sin los espectadores entran en el túnel por el otro lado, la estructura muestra una serie de colores variados y espectaculares. Cada trozo de cristal presenta el efecto de la refracción por los distintos ángulos que pueden contemplarse. Para experimentar la diversidad de la obra, los espectadores no sólo contemplan la obra desde fuera, sino tienen que penetrar y atravesar el vacío construido por el túnel, comprendiendo el espacio que el artista ha creado con gran esmero. Esta idea explica, nuevamente, el

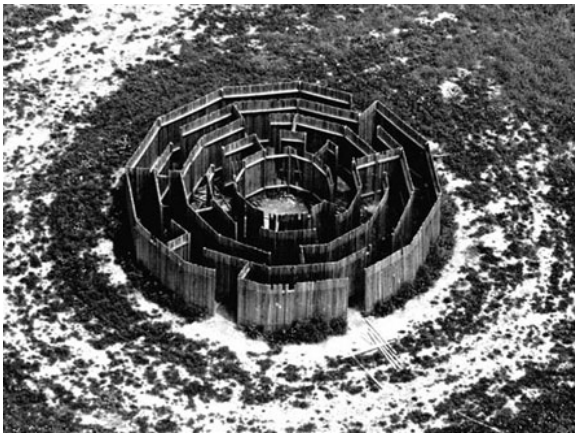
énfasis de Eliasson por conseguir una interacción entre la obra y el espectador.

Entre la realidad y la ficción, Olafur Eliasson construye un espacio vacío de ilusión, a través de la utilización de la estructura acristalada de la naturaleza. Cuando atravesamos este túnel deslumbrante, la luz y las múltiples imágenes que se amontonan y se separan, se nos permite que reconstruyamos nuestra propia visión, las cosas que conocemos e, incluso, nuestra propia existencia. Podemos decir, en este sentido, que lo que hace Olafur Eliasson es un juego entre la luz y la imagen; sin embargo, y como es evidente, este juego no sólo se basa en la pura ilusión ya que, como apunta el artista, “mi obra no sólo es la expresión de mí mismo, sino que se refiere a todos. Invito a otros a entrar en mi mundo, para que se comprendan a sí mismos y el mundo en el que se encuentran”¹²⁶.

¹²⁶ Si Huang. *Olafur Eliasson*. [Consulta: 25/05/2011].
http://www.artspy.cn/html/artisthot/0/634_11.shtml

3.3.2.2 El laberinto como túnel: Alice Aycock

Si hablamos desde la esencia, el *Land Art* es el arte del espacio y del experimento, que se relaciona con la arquitectura y la construcción del paisaje ciudadano. Podemos decir, por esto, que construye una estructura abierta del espacio con el ambiente público natural, invitando a los espectadores a experimentar con espacio donde se encuentran, además de percibir su propia conciencia de libertad.



105. Alice Aycock. *Maze (Laberinto)*, 1972. 32 pies de diámetro × 6 pies de altura.

Un importante número de obras creadas por artistas de *Land Art* revelan, obviamente, una relación entre la naturaleza y la arquitectura, haciendo una especial incisión en la característica geométrica de la arquitectura. Y en este sentido, destacamos a Alice Aycock como una pieza importante y característica. Sin

embargo, lo que enfatiza el monumento que crea la artista americana posee una diferencia obvia con la arquitectura general, ya que la función que nos ofrece el vacío en este caso no es, en absoluto, práctica, sino que se erige como un símbolo de su propia visión del mundo. Lo que comenta Javier Maderuelo acerca de la obra *Maze (Laberinto)* (fig.105), que creó Aycock en 1972, puede considerarse como una característica común en la creación de Aycock. Dice así:

“Lo que Alice Aycock intenta hacer con sus laberintos es recuperar un lenguaje formal, obviamente diferente al de la arquitectura de consumo, y adaptar las técnicas de construcción hacia una arquitectura orientada fundamentalmente a conseguir espacios psíquica, emocional y mágicamente ricos, más que a interpretar estos espacios de un modo

arqueológico¹²⁷.

En 1980, la artista creó una serie de instalaciones escultóricas, donde la escena que diseña recuerda la nostalgia de los espectadores, representando un lugar arqueológico que podría corresponderse con algún espacio religioso de la civilización antigua. Además, creará unas esculturas y pinturas de reducido formato, con el fin de explicar su conciencia sobre la estructura del mundo y del universo. Para Aycock, esta complicada estructura puede ser simplificada en las estructuras geométricas básicas, como el círculo, el cuadrado y la espiral, expresándolas a los espectadores a través del diseño del paisaje.

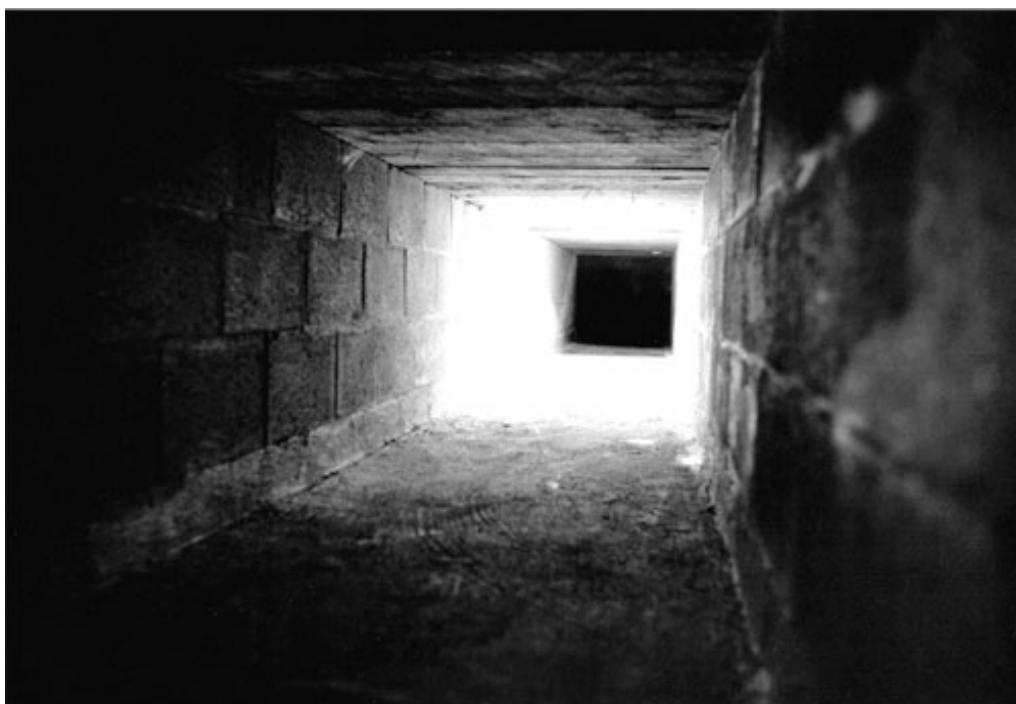


106. Alice Aycock. *A simple network of underground wells and tunnels (Una simple red de pozos subterráneos y túneles)*, 1975. 28 pies de ancho × 50 pies de longitud × 9 pies de profundidad.

La obra *A simple network of underground wells and tunnels (Una simple red de pozos subterráneos y túneles)* (fig.106), que creó en 1975, está inspirada en un proyecto de ciudad azteca de la edad media. A través de esta

¹²⁷ Javier Maderuelo. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990, p. 269.

obra, nos damos cuenta del interés de Aycock de crear un espacio específico. La instalación consiste en seis pozos que tienen una profundidad de 7 pies. A tres de ellos, que se conectan mutuamente por túneles subterráneos, se puede acceder directamente (fig.107). De este modo, podemos afirmar que estos espacios subterráneos no poseen función práctica alguna; sin embargo, estos vacíos nos presentan un extraño y ambiguo atractivo.



107. Detalle. El interior de túneles subterráneos.

En términos generales, el cambio en el espacio en la obra de Aycock es físico, pero también se relaciona con el proceso y el sistema de la conciencia humana. Para comprender *A simple network of underground wells and tunnels*, los espectadores tienen que bajar por unas escaleras y acceder a los pozos subterráneos arrastrándose por túneles de veinticinco pies. Al entrar los espectadores en el espacio subterráneo y atravesar los túneles, la inquietud y el miedo que genera el encontrarse en un ambiente desconocido se mezcla con la curiosidad del juego, resultando una sensación casi indescriptible. Sin embargo, esta reacción no es uniforme, por lo que la variación depende de los espectadores. Realmente, para Aycock, lo que resulta interesante es

comprender la reacción de los espectadores-participantes al introducirse en este espacio angosto. Carol Hall cree que esta idea se relaciona con la experiencia infantil de Aycock sobre el miedo a las buhardillas¹²⁸.

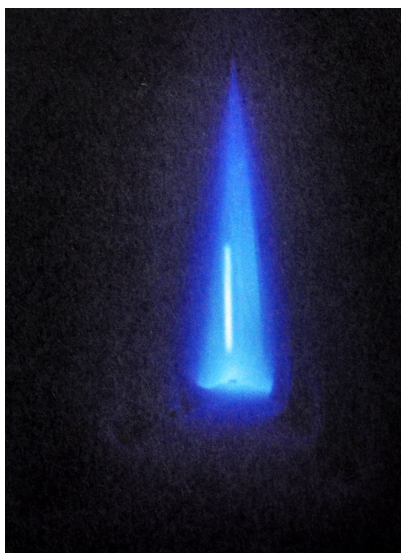
El túnel de Aycock es distinto de otras obras artísticas cuyo objeto es también el túnel, ya que está construido en un espacio subterráneo. Este espacio nos transmite, siempre, una sensación de inquietud, ya que es estrecho y oscuro y tememos quedarnos enterrados dentro. Por lo tanto, para entrar y atravesar los espacios subterráneos de Aycock, los participantes tienen que tener grandes dosis de voluntad e interés, ya que estos factores psicológicos son, además, la parte más importante de las consideraciones en las que se basa la artista para crear esta obra. Si la reacción de los espectadores es uniforme, la obra pierde la necesidad de existir.

El ambiente, por todo lo expuesto, será tema más interesante para la norteamericana ya que, sobre todo, se preocupa por la influencia que este ejerce en el ser humano. A través de su obra, podemos darnos cuenta de que lleva a cabo una exploración ininterrumpida del ambiente natural, psicológico y arquitectónico, referido a su propia percepción y todo ello es posible con el uso del túnel como vehículo de su discurso.

¹²⁸ Carol Hall. *Los artistas de Land Art: la procedencia y la dirección*. Incluido por Alan Sonfist en *Art in teh land*. Trad. Li, Mei Rong. Editorial Yuanliu, Taipéi, 1996, p. 21.

3.3.2.3 La apariencia del espacio. La percepción del tacto y la vista: De Yu Wang

De Yu Wang es una artista contemporánea taiwanesa que suele utilizar materiales simples y ligeros, con el fin de ofrecer a los espectadores una experiencia específica derivada del hecho de tocar directamente los materiales de la obra. La mayoría de sus obras no tienen el título, sino que llevan números a modo de códigos. No espera que los espectadores contemplen su obra según una idea de creación preconcebida por ella misma; más bien, busca que alcancen una serie de sentimientos y conocimientos propios a través de su propia presencia. Las esculturas blandas que crea con aire y telas, son consideradas como el lenguaje propio de la creación de De Yu Wang. Estas obras contienen una gran potencia formal, que guía a los espectadores para que se muevan, se diviertan y perciban su espacio interior o exterior. La idea de invitar a participar de la obra, podría presentarse como una de las características más importantes del arte contemporáneo, es también lo más atractivo de las obras de De Yu Wang.



108. De Yu Wang. *No.6*, 1993. Tela, fluorescente.

Ya en la época de la universidad, De Yu Wang comenzó a crear estas esculturas *blandas* muy características. Al principio, sus obras tenían un formato reducido, siendo depositadas en peanas, en sintonía con la escultura tradicional. A partir de La obra *No.6* (fig.108) y *No7*, la artista taiwanesa comenzará a desarrollar la escultura hacia el espacio entero, consistente en una tela tensa que se ilumina, desde el interior, con luz fluorescente. Al entrar los espectadores en este espacio, no son capaces de observar claramente las paredes o los rincones,

sintiéndose como en un vacío ilimitado, donde todo el espacio se muestra bajo

la apariencia de un ambiente ambiguo e irreal. De Yu Wang dice: “Lo que hago no es un espacio macizo, sino un espacio que contiene el espacio vacío dentro de sí. La persona puede entrar en la obra, tocar el material involuntariamente, recibir su propia percepción, y seguir ocurriéndole cosas imprevistas”¹²⁹. Para De Yu Wang, los espectadores entran en la obra convirtiéndose en una parte de la misma, experiencia que será específica tanto para los espectadores como para sí misma. En este sentido, piensa que la propia experiencia de los espectadores será el elemento más importante para completar su creación; considerándola, además, como la característica fundamental de sus obras posteriores.



109. De Yu Wang. *No.24*, 1996. La Bienal de Taipéi.

En La Bienal de Taipéi en 1996, De Yu Wang presentó la obra *No.24* (fig.109), donde suspendió un largo túnel confeccionado con una tela negra flexible, situándolo en la sala como si marcara el rumbo de la exposición. Para percibir esta obra, los espectadores tienen que quitarse los zapatos y entrar en dentro. La tela, que formaba una especie de túnel, estaba suspendida aproximadamente a treinta centímetros sobre el suelo; dentro, los

¹²⁹ De Yu Wang. Citado por Yun Kang Xu. *En el nombre del arte: Investigar el arte plástico de Taiwán de la modernidad a contemporaneidad*. La Televisión Pública, Taipéi, 2009, p. 199.

espectadores caminaban hacia delante, como si deambularan en medio del oscuro universo. De Yu Wang emplea la función del vacío para fortalecer la inquietud y el nerviosismo que nos transmite el espacio oscuro del túnel. El crítico de arte Dong Shan Xie cree que De Yu Wang trata de ofrecer a los espectadores una experiencia distinta, con el fin último de transformar el modo establecido de su propia percepción¹³⁰. La artista emplea, la característica de la inestabilidad de los materiales blandos, fusionándola con una sensación estimulante e inquieta, que alcanza exitosamente el motivo por el cual la obra se une a la experiencia y a la percepción personal de los espectadores.



110. De Yu Wang. *No.27*, 1997. Plástico transparente y aire.

En las obras posteriores de De Yu Wang, podemos advertir el hecho de que continuará trabajando esta misma idea ya que, a través de condiciones distintas, como el espacio, la luz y la manera de suspender en el aire, seguirá preocupándose por la percepción humana en relación con la obra,

sobre todo en lo que atañe al tacto. La obra *No.27* (fig.110), creada en 1997, constituye también un ejemplo adecuado para nuestro análisis. Aquí, De Yu Wang utiliza plásticos transparentes que deposita en tres salas expositivas, llenándolos con aire hasta que, convertidos en una gran bolsa hinchada, llenan todo el espacio interior. Para contemplar la obra, los espectadores tendrán que avanzar pegados a la pared hasta llegar de nuevo a la salida, moviéndose en un estrecho vacío y experimentando una continua fricción tanto con el plástico

¹³⁰ Dong Shang Xie. *El arte contemporáneo de Taiwán, 1980- 2000*. Editorial los Artistas, Taipéi, 2002, p. 82.

como con la pared, mientras sienten como su cuerpo es cada vez más y más pequeño.

Según lo que indica la artista Ma Li Wu, “la característica fría y hermética del plástico revela una hostilidad total, considerando que el estrecho pasillo parece poseer, implícitamente, la intención de rechazar a los espectadores que entren en la sala”¹³¹. Por esto, nos damos cuenta de que, aunque la condición ambiental creada por la artista es diferente, lo que expresa esta obra se refiere a la idea de *entrar, atravesar y salir del vacío*. La oscuridad del túnel es sustituida por la característica asfixiante de la bolsa de aire y, aunque los espectadores avancen laboriosamente, perciben una sensación realmente inquietante. De Yu Wang preservará, de este modo, la función de atravesar del túnel; sin embargo, la forma visual y la sensación que reciben los espectadores son totalmente diferentes.

Entrar y atravesar son los conceptos más importantes de la creación de De Yu Wang, pero también para otros artistas como Olafur Eliasson y Alice Aycock, sin importar que sean occidentales u orientales. De esta manera, aunque el material que empleen sea totalmente distinto, todos construyen un espacio vacío como el de un túnel, esperando que los espectadores-participantes de sus obras puedan obtener una experiencia propia a través del acto de entrar y atravesar. Evidentemente, esta manera posee un carácter lúdico, teniendo en cuenta que el comportamiento de atravesar el vacío es como una ceremonia humorística de auto-realización. Sin embargo, el túnel de Olafur Eliasson cuenta con las características para enfatizar el experimento exterior de la figura y la luz. En cuanto a De Yu Wang, le importa más el cambio del sentimiento interior de los participantes al atravesar el vacío de su obra, refiriéndose a la memoria y a la experiencia del subconsciente, asemejándose más a la obra de Alice Aycock. Así, podemos decir que la experiencia exterior de la imagen no es el foco en el que se

¹³¹ Ma Li Wu. *El misterio del vacío: Comentar las obras femeninas desde la imagen y el material*. Incluido por Pei Chuen Lin en *La teoría del arte femenino: El fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán*. Editorial la cultura del libro femenino, Taipéi, 1998, p. 205.

concentran.

Para De Yu Wang, aunque la percepción que reciban los espectadores al entrar en el vacío de su obra sea parecida, seguirá existiendo una distinción sutil dependiendo de los participantes. La misma artista afirma:

“Según los diferentes momentos, las diferentes luces y los diferentes participantes, la percepción que reciban será diferente. Lo que expreso no son cosas específicas, ya que, los espectadores entran y se mueven según su propia voluntad, alcanzando percepciones imprevistas. Y es ésta la parte que no puedo controlar”¹³².

El concepto creativo de De Yu Wang, en el que la apariencia del espacio es percibida a través del tacto y la mirada, caracterizan estas obras.

¹³² Yun Kang Xu. *En el nombre del arte: Investigar el arte plástico de Taiwán de la modernidad a contemporaneidad*. La Televisión Pública, Taipéi, 2009, p. 201.

3.3.2.4 La topografía de la cultura: Kai Huang Chen

El artista taiwanés Kai Huang Chen suele utilizar el objeto conceptual con el fin de comentar los distintos fenómenos sociales que se mezclan entre las distintas culturas. A partir de 1989, Kai Huang Chen comenzó a crear la serie conceptual de *La topografía cultural*, centrada en temas específicos de la sociedad y de la cultura, cada cual representado por unas obras distintas y características contando, hasta el día de hoy, con más de sesenta obras. En éstas, se entremezclan varios estilos, como un reflejo del pensamiento abstracto, presentadas bajo forma de instalación o de dibujos pictóricos puros.

Kai Huang Chen analiza la estructura interior del fenómeno de una manera razonable, utilizando la propia descripción del texto, esquemas variados, así como su propia estética, con el fin de construir el mundo ideal que persigue. Para él, el material creativo y la estética tradicional no constituyen la esencia del arte, ya que considera que éste debe erigirse como una oposición crítica de la sociedad. Por esto mismo, Kai Huang Chen opina que es imprescindible reducir la dependencia hacia la materia, ya que si el arte sólo puede representarse a través del material y el estilo estético, sus posibilidades serán muy limitadas. Como él mismo afirma, “las obras de arte sólo son la huella del cerebro”¹³³.

Sin embargo, aunque esta serie fue bautizada como *La topografía cultural*, la cultura no puede ser realmente medida. Por lo tanto, aún acompañada de estrictos cálculos, siempre aparece la casualidad imprevisible, siendo también éste el factor que espera y persigue el artista. Esta parte, en definitiva, se refiere directamente a la participación de los espectadores. Para Kai Huang Chen, el vacío es un espacio para que los espectadores *entren y atraviesen*, produciéndose así la interacción entre éstos y el espacio de la obra, y revelando, de esta manera, la parte más importante de su creación.

¹³³ Kai Huang Chen. Citado por Ping Hua Wang en *La representación de la absurdidad y la paradoja: Kai Huang Chen*. [Consulta: 28/04/2011].
http://www.itpark.com.tw/people/critical_data/160/231



111. Kai Huang Chen. *Atraviesa 23° 28' grados latitud norte, haz sonar tu voz y conseguirás el arte*. 1997. Jiayi, Taiwán.

La obra que creó en 1997, *Atraviesa 23° 28' grados latitud norte, haz sonar tu voz y conseguirás el arte* (fig.111), es un ejemplo adecuado al respecto. En esta instalación conceptual, el artista construye un largo túnel con forma de casa, en la ciudad Jiayi de Taiwán,

cuyo interior es un espacio blanco donde se depositan algunos objetos ordinarios, como muebles y electrodomésticos. Kai Huang Chen distribuye el folleto, sugiriendo a los espectadores que atraviesen el túnel mientras gritan *Jiayi! Jiayi!* con el fin de que todo aquél que participe en la obra construya su propia percepción del arte a través de borrar el límite entre el arte mismo y la vida. De este modo, se une un acto cotidiano (atravesar un túnel) y otro no cotidiano (gritar en un túnel) para construir una relación íntima entre el arte y el público. Según la opinión de Kai Huang Chen, para el arte conceptual, los espectadores no deberían ser independientes, sino que su misión debería ser la de participar en la obra y completarla con el artista.

Kai Huang Chen no sólo realizará este tipo de experimento artístico en la calle sino que, además, lo hará también en la naturaleza. En 1998, en una playa para depositar las chatarras del mar de Xinzhu, en Taiwán, el artista construyó un túnel semicircular de 120 pies de longitud, 6 pies de anchura y 7 de altura, que lo llamó *El hueco del viento delante de nosotros* (fig.112). La estructura está hecha con hierro, cubierta por una red plástica de distintas mallas. Kai Huang Chen deposita un objeto con forma de la aleta dorsal, que suena al entrar en contacto con el viento. Este túnel, en conjunto, se asemeja a un enorme ser, que además está enfrentado directamente hacia el mar.



112. Kai Huang Chen. *El hueco del viento delante de nosotros*, 1998. Xinzhu, Taiwán.

Como en *Atraviesa 23° 28' grados latitud norte, haz sonar tu voz y conseguirás el arte*, el artista construye un vacío para que los espectadores lo atraviesen. Al entrar dentro, la brisa marina crea un sonido apenas describable por la compresión del aire, que se combina con el espacio oscuro interior, provocando en los espectadores una sensación conocida pero, a la vez, extraña para la naturaleza. Este túnel parece dirigirse hacia un lugar desconocido, un espacio solitario donde los espectadores experimentan la regla de la naturaleza, reflejada en el hecho de que la vida y la muerte estructuran un círculo infinito a través del acto de atravesar el vacío.

Para Kai Huang Chen, la relación entre la cultura y la naturaleza es también una distancia que vale la pena medir. Como él indica:

“En las obras del arte, algunas partes son penetradas por la naturaleza y otras son penetradas por la cultura. Este fenómeno muestra la relación entre estas dos comprensiones, mientras lleva a una verdad colectiva. No sólo interpreta la uniformidad de la cultura, además nos ayuda a abrir nuestra visión absoluta de la propia cultura”¹³⁴.

¹³⁴ Kai Huang Chen. Citado por Rui Zhong Yao en *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial

El arte es un medio para expresar la cultura. La obra de Kai Huang Chen expresa su conciencia y su preocupación por la vida y todo aquello que la circunda. Por esto, evitará exponer su creación en el espacio artístico general, hecho que refleja su idea de que *el arte es la vida*. Así, Kai Huang Chen analizará la estructura interior de la cultura y tratará de reducir la esencia del arte.

3.3.3 Atravesar el vacío: Un acto filosófico

3.3.3.1 El túnel. La filosofía china del vacío: Jin Shi Zhu

Para los artistas contemporáneos, sobre todo para los asiáticos, el uso del material posee una importancia extrema. En efecto, según la conciencia artística del mundo occidental, el arte contemporáneo asiático equivale al gusto extranjero. Por esto mismo, al considerar los materiales, los artistas asiáticos no sólo consideran aquello que simboliza sino que, además, tienen que evitar la posibilidad de complacer al arte occidental a través del aprovechamiento del *gusto extranjero asiático*. Y, como es lógico, esta preocupación ha de ser una consideración importante a tener en cuenta para los artistas asiáticos que residen en el mundo occidental.

El artista contemporáneo chino Jin Shi Zhu, que ha residido en Alemania durante más de veinte años, ha empleado el papel de arroz como material creativo en muchas de sus obras. Aunque el papel de arroz es un material representativo de la pintura china, su intención no es emplearlo con el fin de llamar la atención del arte contemporáneo occidental, sino por la posición especial que poseía el papel de arroz en la cultura académica tradicional china. Para Jin Shi Zhu, en este sentido, el papel de arroz no sólo tiene una textura específica, sino que además posee implícita una relación directa con la historia y la tradición de su país natal. En comparación con otros materiales, el papel de arroz cuenta con una superioridad cultural absoluta.

Sin embargo, por el deliberado énfasis con el que se emplea, este material tradicional se convierte gradualmente en un lenguaje plástico trivial que pierde su esencia cultural. Por lo cual, el uso del papel de arroz por Jin Shi Zhu puede ser considerado como una pretensión que busca el renacer de la cultura tradicional china. Para la pintura china tradicional, el papel arroz es el material más utilizado, encima del cual los pintores dibujan con tinta, mostrando una estética artística específica. El crítico de arte Wan Li He cree

que en las obras de Jin Shi Zhu:

“El papel de arroz que utiliza es sólo un papel blanco que no tiene letra ni imagen. Estos papeles de arroz no se refieren a ninguna ideología social ni tampoco a la imitación de un fenómeno. Para Jin Shi Zhu, el papel de arroz sólo es un lenguaje para expresar el arte”¹³⁵.

El color blanco del papel no nos transmite aburrimiento; al contrario, es capaz de representar el espíritu más auténtico de la filosofía del vacío oriental. Jin Shi Zhu amontona el papel de arroz dando forma al túnel entre el vacío y el macizo de la instalación escultórica, expresando así el volumen de la escultura y construyendo un ambiente del vacío, inspirado en el *Zen* oriental.



113. Jin Shi Zhu. *El camino del papel de arroz II*, 1997. Aluminio y papel de arroz. Vancouver Art Gallery, Canada.

En la obra *El camino del papel de arroz II* (fig.113), creada en 1997, el artista construye una estructura de aluminio, a modo de esqueleto, que posteriormente recubre con papel de arroz. Está suspendida en el espacio y tiene una longitud de, aproximadamente, diez metros, por lo que se asemeja a un largo túnel de papel. Sin embargo, este túnel no posee una función práctica,

¹³⁵ Wan Li He. *La historia de la instalación contemporánea de China, 1979- 2005*. Editorial la pintura de Shanghái, Shanghái, 2008, p. 104.

teniendo en cuenta que los espectadores no pueden entrar en él; sólo pueden rodearlo y atravesar el vacío central con su mirada.

A través de las características del papel de arroz, así como la manera en que el cilindro está suspendido sobre el piso, se nos sugiere la fragilidad de la obra. Sin embargo, el vacío nos atrae, invitándonos a *entrar* y a *atravesar*, resultando así un sentido ambiguo e interesante. El color blanco, por su parte, está en relación con la simplicidad de la figura, por lo que la obra trata de construir un ambiente filosófico *Zen*.



114. Jin Shi Zhu. *Impermanencia*, 1996. Papel de arroz, cuenco, agua. Museo de la Universidad Normal de la Capital, China.

En la otra obra *Impermanencia* (fig.114), el artista continúa expresándose en una línea similar, con la diferencia de que el resultado se presenta con unas dimensiones mucho más magníficas e impresionantes. Jin Shi Zhu arruga un gran número de papeles de arroz y los extiende, amontonándolos después y formando monumentos con forma de columna cuadrada que llegan a alcanzar hasta nueve metros de altura y que, si los miráramos desde arriba, se asemejarían al típico sello característico de china. Entre estas columnas cuadradas se produce un silencioso espacio vacío, donde se les ofrece a los

espectadores un lugar para meditar y relajarse. Este vacío es como un pasillo estrecho en el que sólo cabe una persona, al final del cual se deposita un cuenco antiguo que contiene agua en su interior.

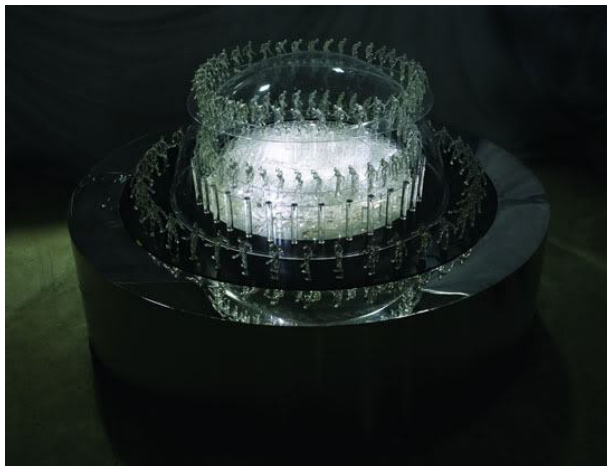
Más de diez mil papeles de arroz se amontonan en esta obra, por lo que el grosor volumétrico varía totalmente la impresión fina y frágil que nos sugiere este material. Al pasar los espectadores por este túnel, se crea un temor reverencial al papel que sería complicado sentir en nuestra vida cotidiana. A medida que avanzamos en la profundidad del túnel, el cuenco, que simboliza el Tao, la esencia de la filosofía china, se va haciendo cada vez más grande. Finalmente, nos damos cuenta de que en el fondo del túnel no se encuentra la salida ya que, lo que trata de expresar Jin Shi Zhu en esta obra, a través del camino formado por el papel del arroz, es el proceso de perseguir el *Tao*, característico en la cultura tradicional china.

La mayoría de las obras de Jin Shi Zhu parecen insípidas, debido al hecho de que el material y el lenguaje que utiliza no llaman tan fácilmente la atención como podrían hacerlo otros artistas contemporáneos. Sin embargo, para el propio artista, esta insípidez es necesaria a la hora de comprender la esencia de la filosofía del vacío de china, por lo que la construcción de sus obras se hará conforme a su conciencia sobre este concepto, tratando de presentarnos un túnel hacia el mundo verdadero.

3.3.3.2 La pregunta sobre la esencia de la vida: Zhong Ming Xu

Zhong Min Xu es uno de los pocos artistas chinos que se dedican a la escultura empleando nuevas técnicas. Residió en Londres durante los años noventa y conoció las corrientes artísticas contemporáneas que se estaban fraguando en Europa, definiendo así su propio lenguaje y centrándose en la creación de esculturas dinámicas. En 2004, de regreso a China, Zhong Min Xu presentó una serie artística que poseía unos espectaculares efectos visuales, cuyo tema hacía referencia a la sociedad actual, que muestra su filosofía propia sobre la vida.

La mayoría de las obras de Zhong Min Xu pertenecen al campo de la instalación dinámica y mecánica, dentro de las cuales se depositan pequeñas figuras humanas de resina en color blanco. La posición de cada figura es diferente, aunque la diferencia sea, en ocasiones, muy sutil.



115. Zhong Min Xu. *Caminatas por la montaña No.2*, 2006. Instalación mecánica. Museo del Arte Contemporáneo, Karlsruhe, Alemania.

Estas figuras se mueven hacia delante ininterrumpidamente, debido al funcionamiento de la máquina, y su posición cambia según el orden que dispone el artista. Además, todo esto se combina con el empleo de una luz brillante, favoreciendo que las figuras se muevan, repitiendo siempre la misma posición y dejando entrever que, realmente, este principio de movimiento no posee una gran diferencia con la animación. Esta característica podemos

encontrarla en casi todas las obras de Zhong Min Xu, por ejemplo, *Caminatas por la montaña No.2* (fig.115) en 2006, es una de ellas. El uso de nuevos materiales, por su parte, explica la manera de comprender el arte que posee el artista, aunque esta idea sea subjetiva. En la entrevista con Wolf Guenter Thiel, Zhong Min Xu dice que “a través de los nuevos materiales, lo que podemos ver es la realidad. En cuanto al uso del material tradicional, podemos ver, solamente, la característica del material y el límite de la técnica”¹³⁶.

Caminar, reproducir y circular son los temas principales en la creación de Zhong Min Xu, que se combinan y que aparecen repetidamente en su obra. *El puente* (fig.116) es la primera obra que creó después de volver a China. Esta instalación escultórica suspendida tiene una longitud de diez metros, donde el artista crea un paisaje miniaturizado de la calle. Por la función del motor dinámico, los espectadores ven que las figuras humanas avanzan sin parar hacia delante, como en una cinta transportadora. Para Zhong Min Xu, ésta es una reflexión sobre el tiempo, ya que *El puente* lleva los hombres de un lado a otro, expresando así el concepto del círculo que se establece entre la vida y la muerte.



116. Zhong Min Xu. *El puente*, 2004. Instalación mecánica. Museo de Arte de Xian, Xian, China.

La misma idea podemos encontrarla en la obra *El túnel* (fig.117), que creó en 2005, donde Zhong Min Xu continúa reflexionando sobre este tema

¹³⁶ *El diálogo entre Zhong Ming Xu y Wolf Guenter Thiel*. [Consulta: 28/03/2010]. <http://review.artintern.net/html.php?id=2197>

añadiendo, además, otro elemento del espacio, como es *el vacío*. El artista construye, con acero, poliéster y cristal, una estructura unida por tres túneles en miniatura, cuya forma es un triángulo estable y, como en *El puente*, las figuras que se encuentran en su interior avanzan sin parar en la misma dirección, sin llegar nunca a juntarse. El sonido intermitente del motor se coordina con los destellos de una luz fría de tono azulado, generándonos una sensación propia de una época post-industrial, como si el objeto en cuestión viniera del espacio exterior.



117. Zhong Min Xu. *El túnel*, 2005. Instalación mecánica.

118. Detalle del interior de la obra *El túnel*.

Para Zhong Min Xu, la vida es como un viaje sin destino. A través de *El túnel*, trata de expresarnos la confusión de los hombres de la sociedad moderna por la que, como las figuras humanas que avanzan automáticamente sin conocer el destino real, todos los días nosotros repetimos, inconscientemente, las mismas actividades. Zhong Min Xu emplea, de este modo, la función del vacío, representada a través del túnel, y por la que enfatiza y repite la acción de *atravesar* que las figuras humanas realizan dentro del mismo, presentándonos una imagen monótona y totalmente insensibilizada (fig.118). En comparación con *El puente*, el vacío de *El túnel* es cerrado. Este espacio remarca la soledad de las figuras humanas que se encuentran dentro del túnel, como si fuera éste un mundo solitario en el que es imposible conectar con nadie; lo único que hacen es avanzar, eternamente, hacia delante. Podemos decir, a este respecto, que los que se encuentran dentro del túnel son los ciudadanos que pretenden mantener la calma pero acaban perdiéndose en la monotonía y la soledad, como si fueran una representación de nosotros mismos.

El puente y *El túnel* son dos obras parecidas en las que Zhong Min Xu utiliza un similar material, idea y estilo, para expresar la duda sobre la esencia de la vida a través del uso de nuevas técnicas. Un párrafo en el catálogo *Thermocline of Art. New Asian Waves* puede ser la explicación de las obras de Zhong Min Xu:

“Generalmente, la vida humana debería ser considerada como un círculo infinito y un proceso repetido. La obra de Zhong Min Xu pretende transmitir aspectos misteriosos y abstractos, pero también una gran fuerza vital, a través de una manera que trasciende el tiempo y el espacio y enfatiza el significado simbólico”¹³⁷.

¹³⁷ Wonil Rhee, Peter Weibel, Gregor Jansen. *Thermocline of Art. New Asian Waves*. Editorial Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007, p. 322.

3.4 El vacío como el espacio de la muerte: La tumba

| | | |
|---------|--|-----|
| 3.4.1 | Hacia una filosofía del vacío en la escultura: La tumba como referente..... | 237 |
| 3.4.2 | El vacío, la añoranza del espacio arqueológico..... | 239 |
| 3.4.2.1 | El vacío de la arquitectura, el monumento y la arqueología: Micheal Heizer..... | 239 |
| 3.4.2.2 | El vacío arqueológico de la memoria: Gonzalo Fonseca..... | 244 |
| 3.4.2.3 | El espacio vacío como la vivienda de la vida y de la muerte: Ichiro Matsuo..... | 250 |
| 3.4.3 | La desaparición del material: Toshikatsu Endo..... | 256 |
| 3.4.4 | La tumba de la memoria: Shueng Zhu Chen..... | 260 |

3.4 El vacío como el espacio de la muerte: La tumba

No cabe duda de que el espacio vacío puede ser, perfectamente, el espacio para enterrar a los muertos. Tal y como hemos afirmado anteriormente, enterrar a los muertos es una de las funciones que el espacio vacío ofrece al hombre, materializándose en huecos, hoyos o nichos, que evocan constantemente la muerte del hombre.

Sin embargo, este concepto no concuerda con todas las concepciones culturales ya que, por ejemplo, en el Tíbet, *el funeral debajo del cielo*¹³⁸ será el modo más común de ritual funerario. La configuración del terreno de la región tibetana es, en su totalidad, un altillano, por lo que el carácter de la tierra es muy duro y no es conveniente para cavar el espacio vacío de la tumba. Además, los tibetanos piensan que el alma del muerto sigue al cóndor que se lo come cuando éste sube al cielo. Por lo tanto, en este caso, este modo característico de enterrar al muerto se forma tanto por la geografía, como por las creencias religiosas específicas del Tíbet.

Realmente, el concepto de la muerte es una parte importante de la religión, por lo que es lógico que el dogma religioso influya en el modo de enterrar al difunto. En China, después del siglo III, los monjes budistas comenzaron a realizar los funerales en el bosque, con el fin de que los animales se comieran a los muertos, basándose en el concepto budista de *distribuir socorro* entre los seres del campo. Podemos encontrar la fuente original de este hecho en la famosa historia budista *El príncipe heredero Da Yong se dedica al tigre*¹³⁹.

¹³⁸ El funeral debajo del cielo es el tipo de funeral más común en el Tíbet. La familia del muerto lleva al difunto al lugar en el que se realiza el funeral y la persona que trabaja allí separa el hueso y la carne del difunto, para dárselo de comer a los cóndores.

¹³⁹ Historia budista que procede del primer legado de *Xian Yu Jin*, el libro canónico de la China antigua.

De esta manera se ratifica el hecho de que, para los hombres que poseen otra manera y otra filosofía de enterrar a los difuntos, las sensaciones que sugiere el espacio vacío son completamente distintas.

Sin embargo, exceptuando los tipos de tumba que se conforman en culturas o religiones específicas, enterrar al muerto en el espacio vacío será el modo más común y universal, teniendo en cuenta que es así como se ha realizado (y se realiza) en la mayoría de culturas. Estamos acostumbrados a asociar la tumba con el espacio vacío debajo del plano, teniendo en cuenta que este tipo de espacio vacío posee un carácter oscuro y misterioso. Sobre todo en China, este fenómeno está también influido por el concepto de que *hay que enterrar al muerto debajo de la tierra y así podrá descansar en paz.*



119. La tumba de estilo *Han* de la dinastía *Gui Zi*, Siglo III. Xinjiang, China.

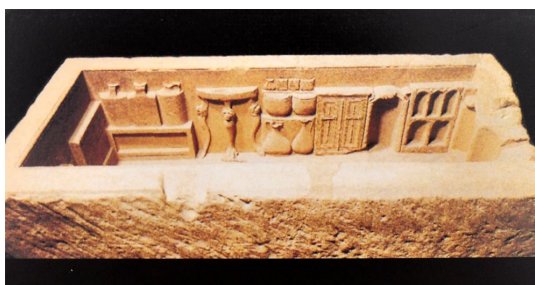
La mayoría de las tumbas se sitúan por debajo del plano, pero no es este un principio constante. Sin embargo, aunque algunas culturas no generen el espacio de la tumba cavando un espacio vacío, también es posible construir este espacio sobre la tierra para depositar al difunto. Por ejemplo, entre el siglo VII a. C. y el siglo II a. C., todas las localidades de Mongolia adoptaron el tipo de la tumba de piedra (fig.119), que se construía con cinco grandes losas formando un espacio vacío en el interior, destinado al difunto, que finalmente rellenaban con barro para después poner la última losa. En este caso, la tumba de piedra también ofreció al hombre la función del espacio vacío,

aunque su estado fuera distinto. En cuanto al otro ejemplo más famoso, podemos referirlo a las pirámides de Egipto.

Aunque existen muchos ejemplos de tumbas, el hombre nunca ha variado en su idea de depositar al muerto en un espacio vacío cerrado; para estar protegido después de morir, es necesario encontrarse en un lugar seguro. Sin embargo, el vacío se considera tanto el espacio del muerto como el pasaje del alma. En las tumbas de la Cultura *Yangshao*¹⁴⁰, notamos una perforación voluntaria en el fondo de los ataúdes. Según la opinión de historiador Mu Zhou Pu, este fenómeno explica cómo la gente de la época ya estaba familiarizada con la idea del alma, por lo que el hueco abierto en la urna no era otra cosa sino una salida para ésta, aunque hasta ahora dicha teoría sólo se queda en el campo de la suposición¹⁴¹.



120. *El objeto del ajuar funerario de la casa en miniatura, la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.). China.*



121. *Interior del Sarcófago romano de Simpelveld, Limburg, Holanda. Siglo I d.C. Piedra arenisca, 180 cm (longitud).*

El vacío se considera como la vivienda de los muertos que, basada en la función de vivir que ofrece a los hombres, constituye también la esperanza de los vivos, que esperan que los muertos puedan disfrutar la misma vida que cuando todavía vivían. Los objetos del ajuar funerario de la arquitectura en miniatura pueden ser considerados como otra representación de esta idea ya

¹⁴⁰ La Cultura *Yangshao* (5000 a.C.-3000 a.C.), es la cultura neolítica más importante de la mitad del río amarillo de China. La mayoría de los objetos encontrados son de cerámica roja, dibujadas con imágenes geométricas y animales coloridos, por lo cual también se conoce como La Cultura de la Cerámica Colorada.

¹⁴¹ Mu Zhou Pu. *El enterramiento, el vivo y la muerte: El pensamiento de la religión antigua de China*. Editorial *Lianjin*, Taipéi, 1993, p. 32.

que, sin importar la zona o la cultura, podemos encontrarlos frecuentemente en numerosas tumbas (fig.120.121). Estas arquitecturas miniaturizadas son como un tótem, que simboliza la vivienda enterrada debajo de la tierra.

Al principio, la imagen arquitectónica se grababa en piedra de una manera realista, para depositarla, posteriormente, en el interior de la tumba. A medida que transcurre el tiempo, estas imágenes se materializarán hasta llegar a convertirse en una arquitectura tridimensional en miniatura. Según la opinión del escultor Cheng Zhu:

“Estos objetos del ajuar funerario de la arquitectura en miniatura no sólo pretenden ser una vivienda para los muertos ya que, en las dinastías *Ming*¹⁴² y *Qing*¹⁴³ de China, se evolucionará hasta representar el cielo, donde no sólo se protegerá el cuerpo, sino también el alma”¹⁴⁴.

El mismo fenómeno podemos encontrarlo también en la cultura de la tumba occidental. Michel Vovelle indica que entre 1870 y la Primera Guerra Mundial, las tumbas familiares con forma de iglesia en miniatura se extendieron desde París hasta España y Portugal. Estas pequeñas edificaciones se levantaron a ambos lados de los caminos de los cementerios, formándose un paisaje especial, entre 1880 y 1920¹⁴⁵. Estas arquitecturas en miniaturas satisfacen la necesidad de vivir de los muertos, además de favorecer, una vez más, la asociación entre la muerte y el vacío.

La relación entre la muerte y el vacío se basa en la propia cultura de la muerte, característica del ser humano, por lo que el enterrar a los difuntos es una de las funciones concretas que nos ofrece el vacío cerrado. Podemos decir, en este sentido, que el espacio vacío no es un espacio simple, sino que es parte de la producción creada por la cultura de la muerte propia del ser

¹⁴² La dinastía *Ming* (1368-1644 d.C.).

¹⁴³ La dinastía *Qing* (1644-1912 d.C.), la última dinastía de China.

¹⁴⁴ Cheng Zhu. Citado por Qin Zhong Ma en *La escultura, el espacio y el arte público*. Editorial *Xuelin*, Shanghái, 2004, p. 230.

¹⁴⁵ Michel Vovelle. *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Trad. Ling Han Gao y Jin Tao Cai. Editorial la Universidad Pública de China, Beijing, 2004, p. 584.

humano. Los artistas contemporáneos unen, a este respecto, la idea sobre muerte del vacío y la escultura, además de aumentar el conocimiento sobre la muerte de su propia cultura presentándonos los múltiples aspectos utilizando la escultura como medio. Así, a través de estas obras, lo que vemos es la representación de la muerte en el vacío de la escultura, siendo éste, también, un aspecto miniaturizado de una cultura general.

3.4.1 Hacía una filosofía del vacío en la escultura: La tumba como referente

Como ya hemos visto anteriormente, el vacío también puede ser considerado como el espacio propio de los muertos, que se relaciona con su característica espacial, así como con la cultura de la muerte. Realmente, la función del vacío de la tumba es la misma que la de la arquitectura, ya que ambas ofrecen a los hombres la posibilidad de habitar. La diferencia es que la tumba, en sí misma, sirve exclusivamente para los difuntos, por lo que esta característica del vacío será empleada por los escultores contemporáneos, presentándola, muchos de ellos, a modo de esculturas semejantes a objetos o lugares arqueológicos.

Realmente, el interés de los arqueólogos por los vestigios del pasado es también una parte que llama la atención a los artistas contemporáneos. Estas arquitecturas u objetos reflejan un ambiente misterioso, que nos narran la historia antigua que en su día perteneció a los muertos. Al respecto de esto, son muchos los artistas que, a la hora de crear, unen las características espaciales del vacío con el vestigio propio de la tumba, como Gonzalo Fonseca y Michel Haeizer, presentándonos obras que poseen un



122. Anne y Patrick Poirier. *La grande Nécropole (La gran Necropolis)*, 1976.

sentido indescriptible. Las de menor escala pueden ser contempladas entre las manos, mientras que las más grandes se asemejan a monumentos arquitectónicos de Land Art como, por ejemplo, *La grande Nécropole* (fig.122) de Anne y Patrick Poirier en 1976.

Evidentemente, en la comprensión artística, la muerte forma parte de la



123. Andy Goldsworthy. *Rowan Leaves with Hole (Hojas del Serbal con Agujero)*, 1987.

conciencia abstracta, por lo que el cómo utilizar el material visible para expresar esta conciencia, será el tema principal por el que los artistas contemporáneos se han preocupado a lo largo de la historia. Notamos, a este respecto, como algunos artistas emplean el cambio o la desaparición del material en referencia directa con la asociación entre la muerte y el vacío, con el fin de representar el final de la vida. Para ello, reducen la muerte al ciclo natural de los materiales, expresando un tema tan serio y profundo a través de una metáfora material. En estas obras, aquello que percibimos no es ni la inquietud ni el temor hacia la muerte, sino más bien un concepto abierto que trata la muerte como un proceso inevitable de la vida. Así, aquello que presentan estas obras no es únicamente una idea sobre la muerte, sino también el inicio de la vida. Esta forma de tratar la relación entre la vida y la muerte nos remite a la idea del vacío *Zen*, tendencia que podemos encontrar en la obra de bastantes artistas japoneses, así como en artistas occidentales influidos por esta filosofía, como es el caso Andy Goldsworthy (fig.123).

Para representar la idea de la muerte en la obra, los artistas contemporáneos no dependerán de una oscura forma figurativa, sino que se basarán tanto en la característica espacial del vacío como en la asociación hacia el referente humano; esta asociación, por su parte, se basará en la cultura de la tumba humana, expresando lo estanco, lo oscuro, la desaparición del material y la quietud eterna.

3.4.2 El vacío, la añoranza del espacio arqueológico

3.4.2.1 El vacío de la arquitectura, el monumento y la arqueología: Micheal Heizer



124. *Stonehenge*, 2300 a.C.. Inglaterra.

De manera general, podemos afirmar que el *Land Art* es un comportamiento que se relaciona estrechamente con el hecho de construir. Desde la antigüedad, los hombres han pretendido edificar en la naturaleza, pensando que la construcción misma y el espacio de alrededor poseen una marcada espiritualidad, a la vez que constituye un símbolo religioso. Podemos encontrar dos ejemplos de esto en el *Stonehenge* (fig.124) y su redonda plaza sagrada o en las pirámides egipcias. Esta idea, por su parte, ha gozado de una notable continuidad gracias a los artistas actuales, muchos de los cuales se han centrado en construir, de igual manera, en el paisaje natural con el fin de expresar una espiritualidad misteriosa y sobrenatural a través de la edificación o de la combinación entre la construcción y la naturaleza.

Así, artistas como Micheal Heizer, Robert Smithson o Alice Aycock, reflejan en sus obras una serie de estructuras que se asemejan a las arquitectónicas, asociándolas a los monumentos de la antigüedad. Mark Rosenthal cree:

“Ambos persiguen el deseo de la protección de los dioses, y expresan la armonía entre la fe y la visión. Aunque los artistas de *Land Art* expresan estos hechos con una actitud ambigua, sin embargo, notamos que todas sus obras tienen un lenguaje dramático, de aspecto heredado, así como un

misterio típicamente primitivo, etc.”¹⁴⁶.

Estas obras sugieren la existencia del espacio interior de la escultura, es decir, del vacío o de la idea sobre la función del vacío. El vacío, en este sentido, otorga a estas estructuras arquitectónicas la característica del misterio, que nos atrae, a la vez que sentimos un extraño temor, apenas describable.

De entre estos artistas, Micheal Heizer es uno de los más importantes, el cual adoptará una forma minimalista para crear sus esculturas o, como él mismo los llama, *objetos escultóricos*, cuya inspiración procede de los objetos y las arquitecturas de la antigüedad; y a través de estas formas simples y abstractas, interpretará su interés por la función del espacio.

Su padre fue un famoso arqueólogo, favoreciendo así que el joven Heizer se adentrara precozmente en un mundo plagado de gigantescos monumentos prehistóricos, hecho que le influiría definitivamente en su posterior carrera artística. De este modo, podemos considerar su obra como el renacimiento de los monumentos tradicionales de la antigüedad, sin importar el material, la forma o la idea creativa. Él mismo indica: “Me gusta ligarme al pasado, ese pasado claramente arqueológico”¹⁴⁷. Sin embargo, lo que Heizer tratará de crear, serán monumentos más perdurables que aquellos que engendraron las culturas antiguas.

La obra *Displaced-Replaced Mass (Desplazada-Sustituida Masa)* (fig.125) que creó en 1969, se erige como una metáfora del desplazamiento de la piedra gigante que se empleó para construir la estatua de *Memnon* en el valle de los Reyes. Para ello, el artista excava la tierra haciendo un hueco grande y profundo, depositando dentro una roca de gran envergadura. De este modo, la roca, como si fuera un vestigio arqueológico o el hueso de un enorme ser prehistórico, trata de muestra un ambiente antiguo y milenario. El hueco, por

¹⁴⁶ Mark Rosenthal. *La actitud de Land Art: de la competencia al culto*. Incluido por Alan Sonfist en *Art in the land*. Trad. Mei Rong Li. Editorial Yuanliu, Taipéi, 1996, p. 95.

¹⁴⁷ Micheal Heizer. Citado por Javier Maderuelo en *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990, p. 176.

su parte, se asocia con la tumba, el lugar donde habita la muerte, ya que la roca yace silenciosamente dentro de él, como si el tiempo se hubiera parado. Así, el olor antiguo de la muerte emana lentamente desde el vacío.



125. Micheal Heizer. *Displaced-Replaced Mass* (*Desplazada-Sustituída Masa*), 1969.

En cuanto a la obra *Complex One/City* (*Complejo Uno/Ciudad*) (fig.126), podemos considerarla como otra obra de *Land Art* que posee características similares a las de *Displaced-Replaced Mass*, aunque sus dimensiones sean mucho más grandes. *Complex One/City*, que fue el primer proyecto de estructuras arquitectónicas que realizó Heizer en la década de los 70, concretamente en 1972, se sitúa en el centro de la región sur de Nevada, en una gran meseta desértica, cuya forma se asemeja a un monumento o a una arquitectura de la antigüedad. Al no existir otro paisaje artificial en la meseta, esta obra atrae fácilmente la mirada de los espectadores. La estructura se realizó con tierra y posee una base cuadrada, en la que el lado más largo se inclina hacia atrás, formándose un trapecio. Si lo contemplamos desde la distancia, la estructura forma un rectángulo enmarcado por una cinta de acero; sin embargo, el marco se separa gradualmente al acercamos a la obra. Según la opinión de Elizabeth C. Baker, *Complex One/City* tiene tres formas de

presentación:

“Desde la distancia, la estructura se parece a un rectángulo completo. Al acercamos, entendemos que la estructura consiste en varios marcos y columnas. Si entramos en el espacio interior de la estructura, estas figuras geométricas se nos presentan como esculturas generales e individuales”¹⁴⁸ (fig.127).



126. Micheal Heizer. *Complex One/City* (*Complejo Uno/Ciudad*), 1972-76.

127. Detalle de *Complex One/City*.



La inspiración de esta obra procede de las tumbas egipcias, mientras que la estructura del marco hace referencia a la edificación de *Chichen Itza*, en la península de Yucatán. Estas asociaciones demuestran cómo, ciertamente, la creación de Heizer está influida por la arqueología, cuyas bases se asientan en los conocimientos adquiridos por el artista en relación con la materia. Ciertamente, no podemos penetrar en la masa arquitectónica de *Complex One/City*, sin embargo, lo que se nos ofrece es la idea de vacío interior de la estructura. El artista, así, emplea la sugestión del vestigio antiguo, guiando

¹⁴⁸ Elizabeth C. Baker. *La obra de la tierra*. Incluido por Alan Sonfist en *Art in the land*. Trad. Mei Rong Li. Editorial *Yuanliu*, Taipéi, 1996, p. 112.

nuestra imaginación al interior de la estructura y redactando historias misteriosas y atractivas, enterradas desde hace miles de años en el espacio oscuro.

Por todo esto, *Complex One/City* es como una tumba antigua, presentada en el siglo XX, cuyo vacío imaginario otorga a la estructura un ambiente misterioso y antiguo, estrechamente relacionado con la muerte. Podemos decir, al respecto, que la obra de Heizer nos presenta una combinación perfecta entre el misterio arqueológico y la idea de arquitectura moderna o de mausoleo.

3.4.2.2 El vacío arqueológico de la memoria: Gonzalo Fonseca

Gonzalo Fonseca es uno de los máximos representantes del arte contemporáneo Latinoamericano, reconocido por su carácter de escultor original y excelente ejemplo de sabiduría, además de hablar seis idiomas y haber viajado por todo el mundo. Todas estas experiencias reflejan en su obra las características propias de culturas diversas, teniendo en cuenta que su trabajo no sólo representa la estética de la escultura, sino que conlleva un conocimiento múltiple de distintas esferas, como puede observarse, sobre todo, en la pasión por la arqueología. Sin embargo, no hay en la obra de Fonseca un enfrentamiento de culturas, ya que éstas se funden espontáneamente gracias a la estética arqueológica que las impregna a todas. Sus obras no reflejan una nacionalidad definida, ya que lo que percibimos en ellas sea, quizás, la huella de los pueblos uruguayos, egipcios, persas o indios, que, a su vez, se entremezcla con los conceptos artísticos contemporáneos. En oposición a la tendencia del arte contemporáneo de manifestar la propia cultura, el concepto y la intención creativa de Fonseca es muy diferente, teniendo en cuenta que lo que busca es representar las características comunes de todas las culturas. Y ésta será, precisamente, la razón por la que sus obras atraen las miradas de todos los espectadores, sin importar la nacionalidad o la cultura de donde provengan.

Al respecto de esto, podemos decir que la obra de Fonseca no sólo es escultórica, sino que constituye un punto de convergencia entre otros lenguajes, como el arquitectónico, el antropológico y el religioso, fundidos mediante una retrospectiva nostálgica. Como Chillida, antes de dedicarse a la escultura, entre 1939 y 1942, estudió arquitectura en la universidad de Montevideo. Gracias a esta experiencia, el elemento arquitectónico se convirtió en una parte esencial de su obra. Para Karl Katz, el trabajo de Fonseca es *arte arquitectónico*, aunque él piense que la arquitectura debe centrarse en un elemento más obvio, como es su función práctica. Nos damos cuenta, por esto mismo, que las obras de Fonseca no tienen bóvedas, (ni siquiera falsas) ni pasajes comunicantes, ni cúpulas; sin embargo, intuimos

que podrían, perfectamente, estar de acuerdo con las expresiones arquitectónicas de épocas remotas a la que ellas evocan directamente¹⁴⁹. De este modo, su creación puede considerarse como una arquitectura cargada de misterio.



128. Tumbas budistas en Longmen. Provincia Henan, China. Ca IX d.C. Fotografía de Utai para Freer, ca. 1990.

La obra de Fonseca nos refiere a la historia de la arqueología, ya que conoce perfectamente la procedencia de cualquier pieza que utiliza; sin embargo, es evidente que aquello que construye con su obra no es un mundo en el que podamos residir. Por ello, estas obras, procedentes de diversas culturas antiguas, son una representación de

las que Fonseca saca provecho, ya que están copadas de un ambiente misterioso. Así, aquello que construyen sus obras no es un lugar para los vivos, sino que pertenecen a un mundo sellado, propio de lo desconocido y de la muerte. En efecto, el vacío de sus obras no es sino la miniaturización de las tumbas antiguas arqueológicas, teniendo en cuenta que “en la obra de Fonseca se amalgama y metamorfosea un sinfín de imágenes y de formas que recorren las más diversas culturas. De las tumbas helenísticas de Licia en Turquía a las tumbas budistas del sudeste de China (...)”¹⁵⁰ (fig.128). Es decir, su fuente de creación no pertenece al mundo occidental, sino que, al contrario, la mayoría procede de culturas más exóticas.

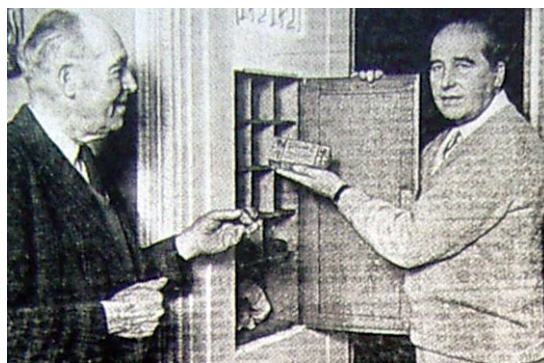
Hay una fotografía que puede explicar bien la relación entre la fuente de la creación de Fonseca y la arqueología. En ésta, el mayordomo de Lord Carnavon muestra a Robert Taylor el sagrario secreto donde el egiptólogo

¹⁴⁹ Gonzalo Fonseca, *Arquitecto*. [Consulta: 07/04/2008].

<http://hanniagomez.blogspot.com/2007/03/gonzalo-fonseca-arquitecto.html>

¹⁵⁰ Kosme de Barañano. *Gonzalo Fonseca: Arqueología de la memoria*. Incluido en el catálogo *Gonzalo Fonseca*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003, p. 23.

había almacenado las piezas más pequeñas de la tumba de Tutankamon (fig.129). En este armario, oculto como un columbario, estaban depositadas las pequeñas figuras encontradas por el arqueólogo¹⁵¹. Fonseca utilizó las características propias del columbario, considerando el vacío como un espacio para conservar la muerte, creando la obra *Columbarium n. 1 (Columbario n.1)* (fig.130) en 1966, aunque su lenguaje creativo sea totalmente contemporáneo. En esta obra, Fonseca adoptará la forma del columbario de la fotografía, utilizando cajas para construir la parte central de la obra. La diferencia radica en que utilizará elementos de la vida cotidiana. Por ejemplo, la madera procede de la tarima de un *loft*, y la caja que incrusta en la madera es de *Coca-Cola*. Fonseca mezcla, de este modo, el ambiente de la muerte con los objetos cotidianos para que esta obra posea elementos tanto de misterio como de modernidad; modernidad que se fusiona con la antigüedad, explicándonos que la vida y la muerte están tan estrechamente ligadas que, realmente, son la misma cosa con dos caras opuestas. Como dice Kosme de Barañano al describir esta obra, “todo ello aparece escenografiado en este relieve con formas extrañas pero que nos remiten al paso de la vida y de la muerte”¹⁵².



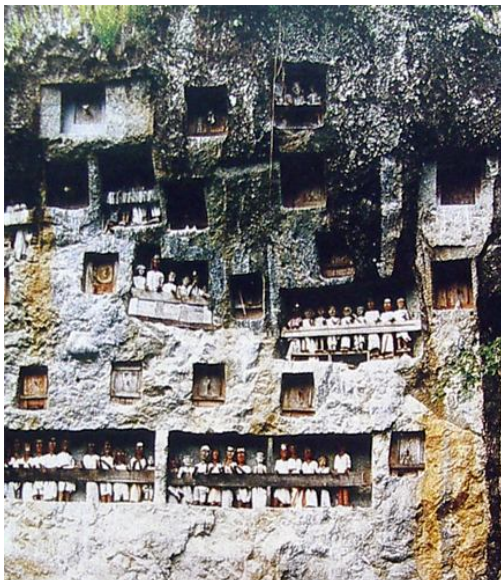
129. El mayordomo de Lord Carnavon muestra a Robert Taylor el sangrario secreto donde almacena las piezas de la tumba de Tutankamon.

130. Gonzalo Fonseca. *Columbarium n. 1 (Columbario n.1)*, 1966. Madera, 221×95×24 cm. Colección particular, Nueva York.

¹⁵¹ *ibidem*. p. 15.

¹⁵² *ibidem*.

Como hemos apuntado anteriormente, las imágenes y las formas de las tumbas de diversas culturas son la fuente más importante de la creación de Fonseca. En las islas Célebes de Indonesia, los nativos entierran a sus muertos en los troncos de los árboles y en cuevas excavadas en las paredes de las rocas (fig.131). Estos agujeros se crean a una altura de tres o cuatro metros, mientras que en la entrada de cada cueva se colocan pequeñas puertas de madera, protegidas por figuras de yeso o de madera, que representan a los espíritus de los difuntos¹⁵³, como si existiera una verdadera necrópolis dentro de estas tumbas en las que los muertos siguen viviendo. Nos damos cuenta, en algunas obras de Fonseca como *Pareja* (fig.132) de 1982, que se produce una simplificación de las figuras humanas, casi geométricas, que se colocan en la entrada de las tumbas nativas. Y, como sucede en esas tumbas, colocará también pequeñas figuras en la entrada de los vacíos de sus obras arquitectónicas, ya que estas figuras son el símbolo de los muertos, además de parecerse a los tesoros que contienen. Fonseca conservará así el mundo de los muertos en los pequeños vacíos de las cajas, considerando que, para él, el vacío es tanto la tumba como la procedencia del misterio de su obra.



131. Tumba en la roca, Siglo XX. Rantepao, Islas Célebes, Indonesia, 180 cm (altura). Fotografía Mohamed Ezzdineción.



132. Gonzalo Fonseca. *Pareja*, 1982. Tavertino romano, 49×25×13.25 cm. Colección del Legado de Gonzalo Fonseca.

¹⁵³ íbidem. p. 19.

En todas las esculturas arquitectónicas, la escalera será también un elemento imprescindible. En efecto, sus obras no sólo presentan la influencia de la arqueología sino que se pueden considerar como un reflejo de la ciudad moderna; si la escalera nos lleva al metro subterráneo, la escalera de sus obras conducirá nuestra mirada a la profundidad de la tumba. Allí, el aire y el tiempo están sellados, ya que pertenecen al mundo de la muerte. Como dice Kosme de Barañano, “la escalera de Fonseca no es la bíblica de Jacob, que nos habla de que en toda meseta de civilización existe una bajada a los infiernos”¹⁵⁴.



133. Gonzalo Fonseca. *El Ovo*, 1979. 134. Detalle: El estado abierto de *El M*ármol de Carrara, 2.5 x 14 x 18.5 cm. *Ovo*. Colección del Legado de Gonzalo Fonseca.

Sin embargo, lo que expresan las obras del artista uruguayo no sólo es la desaparición del tiempo, sino la huella que queda entre la vida y la muerte. Si no existe la vida, tampoco aparece la muerte. Este concepto ya lo advertimos en la obra *Columbarium n.1*, y también *El Ovo* profundiza sobre el mismo aspecto. *El Ovo* es el símbolo de la vida, por lo que la obra consiste en dos figuras ovaladas: una grande y vacía y otra pequeña y maciza; la grande contiene a la pequeña. Cuando la grande se cierra, se forma un espacio cerrado, como si fuera un ataúd (fig.133). Lo que percibimos, en este sentido, es únicamente el mensaje de la muerte. Sin embargo, cuando se abre, vemos

¹⁵⁴ *ibidem*, p. 27.

como la figura ovalada pequeña es la esencia de la vida, preservada en el útero, expresando así que la muerte no sólo es la muerte, sino que además contiene la vida (fid.134).

El trabajo de Fonseca puede definirse como escultura arquitectónica. Sin embargo, como la obra de Chillida, tampoco nos ofrece la función de vivir en ellas. Para él, el vacío es como una entrada a otro mundo, antiguo y muerto; por otro lado, su obra también puede considerarse como una escena de la vida moderna. La vida y la muerte no están separadas, sino que se presentan como un círculo eterno: el final de la línea siempre se junta con el principio. La afirmación de Damián Bayón puede considerarse una interpretación apropiada para la obra del artista latinoamericano. "La obra de Fonseca tiene un tiempo unánime en que el pasado se funde con el presente y se estira hacia el porvenir"¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Damian Bayón. Citado por Kosme de Barañano. *íbidem*. p. 37.

3.4.2.3 El espacio vacío como la vivienda de la vida y de la muerte: Ichiro Matsuo

A la hora de interpretar la obra de Ichiro Matsuo, quizás deberíamos partir de dos puntos de vista distintos. El primero, haría referencia a la característica explícitamente arquitectónica de su obra, en relación con la función de habitar que ofrece el vacío; el segundo, por otra parte, se centraría en la relación posible entre el *Haniwa* (la escultura funeraria que acompaña al difunto en Japón) y la forma y el significado de su obra.



135. *Haniwa* cilíndrica, período posterior de la tumba antigua (300-600 d.C.). Se conserva en el Centro de Arqueología de Kobe, Kobe, Japón.



136. *Haniwa* realista de la casa, período de la tumba antigua (300-600 d.C.). Se conserva en el Museo Patrimonio Procedente de Kobe, Kobe, Japón.

Desde el siglo IV hasta el VII, Japón vivió bajo un régimen feudal, en el que los gobernadores gustaban hacerse construir grandes tumbas, por lo que este período también es conocido como *Período de la tumba antigua* (300-600 d.C.). El *Haniwa*, en este sentido, será la representación más característica de la cultura funeraria de esta época. Están creadas con terracota, generalmente de barro rojo, pero sin esmaltar, y su función es similar a la de los objetos que acompañaban a los difuntos en la dinastía *Han* (206 a. C.- 220 d. C.) de China, siendo utilizado en todo Japón, mayoritariamente en el oeste, donde se

encuentran más variedad y formas. Si clasificamos los *Haniwa* según su forma, podríamos dividirlos en dos grandes géneros: el más antiguo, de forma cilíndrica, y el realista. Ambos son expresivos y transmiten una sensación de serenidad.

El *Haniwa* primitivo contenía un vacío interno y poseía una estructura sencilla; toda la forma, incluidos los detalles, se acercaban a la forma cilíndrica, introduciéndose verticalmente en la tierra (fig.135). En cuanto a los *Haniwa* realistas-desarrollados a partir del *Haniwa* de forma cilíndrica- tenían una forma más compleja, pero sin llegar a ser totalmente realistas (fig.136). Generalmente, se dividen en cuatro géneros: la persona, el animal, el objeto y el edificio. La intención de los *Haniwa* es que los difuntos puedan disfrutar, en el más allá, de una vida cómoda, tal y como sucede en otras culturas. De ahí que posean tantas formas, ya que ofrecen a los difuntos diversas funciones.



137. Ichiro Matsuo. *Residir 499-II*, 1999. Cerámica, 120×40×40 cm.

Nos damos cuenta de que, sin importar la forma ni el ambiente en el que Ichiro Matsuo produce su obra, ésta posee algunas características similares a las terracotas que acompañaban al difunto hace miles años. Sin embargo, sus obras son más sencillas. Matsuo nos refiere su concepto de creación a través de su obra *Residir 499-II* (fig.137): “Trabajo todos los días, intento lograr la

experiencia de observar, tocar y entrar en esta obra¹⁵⁶. Este párrafo revela exactamente los dos ejes principales de su creación: observar y vivir. En efecto, no es tan complicado darnos cuenta de que estos ejes se basan en la existencia del vacío de sus obras; es decir, se basan en las funciones que nos ofrece el vacío. La diferencia es que los *Haniwa* con forma de edificio son para ofrecer a los difuntos y, aunque para nosotros las obras de Matsuo parezcan objetos gigantes que acompañan al difunto, éstas no se refieren a la muerte sino que, al contrario, espera que nosotros mismos podamos tocarlas, incluso que entremos y vivamos en ellas. Esta idea explica bien porqué casi todas sus obras sobrepasan los dos metros, teniendo en cuenta el hecho de que espera que no sólo seamos espectadores, sino que también nos relacionemos directamente con ellas. Aquello que percibimos a través de estas figuras gigantes es el recuerdo de los objetos funerarios que acompañaban al difunto desde hace miles años, así como la absurda, extraña y desconocida vida del más allá. *La vivienda viva y la vivienda muerta* que el vacío nos ofrece se entremezclan mutuamente dentro de sus obras, cuando las contemplamos, como si entráramos en un túnel del tiempo.



138. Ichiro Matsuo. *Habitación en movimiento*, 2001. Cerámica y hierro, 2.2×5 ×2.2 m.

La obra que creó en 2001, *La habitación en movimiento* (fig.138), nos expresa su idea de vivir, en la que intentó construir un espacio en el interior de la figura de una especie de animal abstracto, considerándola como su propia vivienda. De hecho, si esta figura tuviera ventanas, luz, muebles y ordenadores, podría ser, perfectamente, la vivienda de

cualquier persona moderna. Él cree, en este sentido, que existe un espacio interior en todos los seres, de la misma manera que en la escultura, y este

¹⁵⁶ Ichiro Matsuo. Citado en el catálogo: *La escultura contemporánea: Japón, Korea, Taiwán. Kaohsiung*. El Museo Municipal de Kaohsiung, Kaohsiung, 2000, p. 36.

espacio existe individual e independientemente del exterior. De este modo, se puede interpretar el concepto que Matsuo tiene de la escultura, por la que ésta sólo es una figura tridimensional contenida por un espacio exterior.

La tumba es un espacio totalmente cerrado. Desde el momento en que se cierra, la oportunidad que se abra desaparece y se pasará a convertirse en un mundo que se separará eternamente del exterior. Nos damos cuenta de que Matsuo abriga otra idea distinta de este espacio después de contemplar su obra *Nest-2344-97* (fig.139). Esta figura es un cubo de dos



139. Ichiro Matsuo. *Nest-2344-97*, 1997. Cerámica y madera, 2.2×2.2×1.8 m.

metros cuadrados que, visualmente, se parece a un espacio cerrado conformado por una masa totalmente densa. Sin embargo, la realidad es que tiene una tapa encima; tapa que, cuando se abre, permite al espectador observar e incluso acceder a su interior y relacionarse con la obra. En este caso, el artista japonés va más allá que en *La habitación en movimiento*, ya que lo que quiere enfatizar es *la posibilidad de entrar de la escultura*. En efecto, lo que sentimos al penetrar el espacio interior del objeto es que el misterioso sentimiento de tumba de la obra de Matsuo, se transmuta en algo que podemos controlar. Una vez dentro, el espacio interior ya no es invisible, por lo que pasamos a convertirnos en una parte de la obra.

En cuanto a *La habitación para dormir* (fig.140), no importará ya ni su forma ni su significado, teniendo en cuenta que todo nos refiere al ensueño del vacío, que es el descanso eterno y la muerte. La obra en cuestión posee una longitud de seis metros y, por su forma, se parece a un *Haniwa* de forma cilíndrica, aunque dentro de miles de años recordará un vestigio industrial de la era actual más que un símbolo funerario. Matsuo indica que considera esta obra como un espacio para ahorrar energía, la energía de resucitar. Nos

damos cuenta que todas sus obras reflejan una característica común, centrada en el hecho de transmitir que no existen diferencias entre el espacio de los vivos y el espacio de la muerte, ya que el ataúd también puede ser considerado como el espacio donde descansa la nueva vida. De hecho, no importa cómo lo consideremos; el vacío de sus obras es la vivienda de la vida y de la muerte. Este concepto, que considera la vida y la muerte como una integración pero dos caras, aparece también en la obra *El ovo*, de Gonzalo Fonseca. Además ambos artistas unen la imaginación de la muerte con el vacío, por lo que presentan sus obras como objetos arqueológicos. Sin embargo, existe una diferencia obvia entre sus obras: mientras que el trabajo de Fonseca es en miniatura, representando una escena reducida completa, una ciudad de los muertos donde se contiene el enorme vacío imaginario, el caso de Ichiro es opuesto, ya que simplemente amplía el espacio vacío-muerto. Al contemplar su gran obra, parece que observemos el destino de nuestro cuerpo físico y nuestro espíritu. Esta manera, quizás, reduzca la imaginación del espacio pero, al mismo tiempo, aumenta la realidad que conseguimos al enfrentar el material y el volumen.



140. Ichiro Matsuo. *La habitación para dormir*, 2004. Cerámica y hierro, 1×6×1.6 m.

La cultura de la muerte ocupa una importante parte en la historia de la humanidad aunque, sin embargo, cada pueblo tiene su propia concepción sobre la vivienda tras la muerte. Ichiro Matsuo se basa en las fuentes de la cultura de la tumba del Japón antiguo, conectándolas con la vida moderna. Para él, el espacio de la escultura no se puede separar del espacio vital que, por supuesto, incluye la tumba, el espacio de la muerte. Ésta será su consideración principal y la fuente de toda su creación.

3.4.3 La desaparición del material: Toshikatsu Endo

A partir de los años sesenta, Toshikatsu Endo se convirtió en uno de los referentes principales del arte contemporáneo japonés, en el que no es difícil encontrar influencias tanto del *Mono-Ha*¹⁵⁷ como del arte minimalista. Endo pretende eliminar los elementos decorativos de la escultura, reduciendo la esencia a la fuerza del material, por lo que la mayoría de las figuras que crea serán geométricas, sobre todo cilíndricas, hecho que se convertirá en la característica más peculiar de su obra. En cuanto al material, se decantará por los elementos más básicos de la naturaleza, como el agua, la madera, la tierra y el aire.



141. Toshikatsu Endo. *Fuente*, 1991. Madera, asfalto, fuego, 95×1926 cm. El Museo del Arte Contemporáneo de Tokyo, Japón.

142. El proceso de quemar la madera de *Fuente*.

¹⁵⁷ *Mono-Ha* se considera la corriente artística contemporánea japonesa que se dio entre 1968 y 1971. Los artistas de *Mono-Ha* se preocuparon por la relación entre *el objeto (la existencia)*, *el lugar (el espacio)* y *los espectadores (la conciencia)*, considerando todo esto como el medio del ambiente. Podemos decir que *Mono-Ha* es la corriente artística japonesa más importante de los años sesenta y setenta.

La inspiración de la creación de Endo procede de la idea de *la ausencia del material y de la percepción*, siendo ésta la parte más importante de su obra. Así, en la obra *Fuente* (fig.141), que creó en 1991, el artista quema un cilindro vacío de madera de una longitud de casi veinte metros, hasta que queda calcinado y, posteriormente, le aplica una gruesa capa de asfalto. El proceso de quemar la madera remite a un acto ceremonial de la sociedad primitiva, otorgando a la obra una característica única y específica (fig.142). De esta manera, Endo presentará este proceso como una parte sustancial de la obra. A medida que el fuego se extingue, el estado del material evoluciona, por lo que el cilindro carbonizado puede asociarse con una demostración de la muerte de la memoria original.

En esta obra, por otra parte, la ausencia del agua es un hecho característico. Sin embargo, esta ausencia no debilita la fuerza de la obra; al contrario, fortalece la existencia de los otros elementos que la componen. El vacío que atraviesa el centro de la columna de madera posee, en sí mismo, una fuerza misteriosa que nos atrae a explorarlo, como si tuviera un poder apenas descriptible. Ciertamente, el tema que expresa esta obra es la desaparición de la vida, del material y de la memoria, cuyo resultado nos sugiere la existencia de la muerte. Sin embargo, la muerte es otro aspecto de la vida, siendo este el concepto tradicional de la cultura japonesa.



143. Toshikatsu Endo. *Teoría del hueco*. 2010 Akiyama, 2010. Madera, asfalto, fuego, 352×220 cm.

Las obras posteriores de Endo como *Epitafio* y *Teoría del hueco*. 2010 Akiyama (fig.143), continúan reflejando la misma idea. El modo de creación y el material son, prácticamente, los mismos que emplea en *Fuente*. La negra masa de madera carbonizada se presenta frente a nosotros de manera imponente, como si se

tratará de la tumba del material. Por su parte, el fuerte olor resultante de la mezcla entre el carbón y el asfalto llena el espacio, mientras que el material, ya sin vida, permanece en silencio. Así, lo que contiene el vacío de la masa de madera carbonizada no es otra cosa que *la desaparición*, siendo los espectadores los que testifican este extraño funeral con su vista y su olfato.



144. Toshikatsu Endo. *Vacío*, 2005. Madera, hierro, cemento, diámetro 500×500 cm.

El otro ejemplo es *Vacío* (fig.144), del año 2005, donde el artista construyó una estructura con forma de columna vacía gigante compuesta de hierro y madera, en referencia a dos materiales relacionados con la vida actual. Lo que sale del vacío de la estructura no es un olor primitivo, como en el caso de *Teoría del hueco. 2010 Akiyama*, sino que revela un símbolo de la sociedad industrial humana. Sin embargo, el significado del vacío de esta obra no ha variado, teniendo en

cuenta que continúa expresándonos un lenguaje sobre la muerte. Lo que contiene esta estructura es, en resumidas cuentas, un espacio oscuro y profundo, donde el aire se encuentra estancado, como en una tumba, silencioso y asfixiante.

Para Endo, el vacío es el medio que simboliza la muerte, pero también lo presenta como una manera de preocuparse por la vida. El crítico de arte Li Pan cree:

“Lo que expresa Endo en su obra es la persecución del primitivo estado caótico, así como la idea de reducción del material, y esta persecución lo

consigue a través del comportamiento devastador del fuego. Por otro lado, el fuego simboliza el deseo de la vida”¹⁵⁸.

A través de la oposición entre crear y deshacer, la vida y la muerte, como una eterna lucha de contrarios, Endo nos expresa su concepto de la vida, que es la impermanencia circulando ininterrumpidamente.

¹⁵⁸ Li Pan. *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*. Editorial la Educación de Hebei, Hebei, 2000, p. 119.

3.4.4 La tumba de la memoria: Shueng Zhu Chen

Para entender la relación entre la creación de Shueng Zhu Chen y la muerte inherente al vacío, se hace imprescindible conocer sus orígenes, que conformarán su posterior comportamiento artístico. Nació en Ponghu, una isla bella a la par que desolada, en la que coexisten innumerables playas hermosas con miles y miles de tumbas que se amontonan a lo largo de toda la geografía. En efecto, estas viviendas de los muertos casi sobrepasan a las de los vivos, por lo que parece lógico que Shuen Zhu Chen, que creció en este ambiente de ultratumba, posea un concepto de la muerte mucho más profundo que otras personas. Durante su infancia, le gustaba permanecer próximo a las tumbas de sus familiares difuntos, recordándolos bajo el cielo abierto. Fruto de esta experiencia infantil, su estética propia de la muerte se revelará espontáneamente en su trabajo.



145. Shuen Zhu Chen. *La reunión. La manifestación familiar - la casa*, 1995. Instalación de fotografía.

A primera vista, la obra de Shuen Zhu Chen parece tenebrosa y extraña. Sin embargo, después de contemplarla minuciosamente, podemos darnos cuenta de que su actitud abierta hacia la muerte no alberga miedo alguno. Las fotos que utiliza son de sus familiares, instalándolas en lugares que contienen una especial carga emotiva para él. Por ejemplo, en la obra *La reunión. La manifestación familiar - la casa* (fig.145), Shuen Zhu Chen colgó fotos en blanco y negro de su familia en una casa abandonada de piedra *Gu Lao*; las posturas de

los personajes de las fotos eran diversas, por lo que algunos se veían desde la lejanía y otros bajaban la cabeza, pensativos. El significado de esta obra se revela como un recuerdo profundo del pasado. Shuen Zhu Chen apunta:

“He coleccionado unas mil fotos que muestran los viajes de mi familia. Las revelo a tamaño 8x10” y las marco, para ubicarlas después en el campo, en ruinas o en un muro de piedra, donde reside la huella de la memoria colectiva de mi familia”¹⁵⁹.

La manera en que se muestra el conjunto de estas fotos lo convierte en un monumento, que contrasta con las ruinas de la casa de piedra *Gu Lao*, provocando así en el espectador un sentimiento silencioso y sobrecogedor. Para Shuen Zhu Chen, la casa abandonada es un lugar en el que vivía la gente, por lo que el vacío de esa casa era un espacio vivo. Sin embargo, al quedar vacía, la función básica de esta arquitectura desaparece, quedando así la casa sellada en el tiempo. Por lo tanto, el vacío que el autor llena en esta casa con las fotografías, no es la vivienda de los vivos, sino la tumba del pasado que conserva la memoria bajo sus alas protectoras.



146. Shuen Zhu Chen. *La ruina de la ciudad dorada*, 1997. Instalación de fotografía, 192×25×32 cm. (cada pieza).



147. Christian Boltanski. 1997, Instalación de fotografía.

¹⁵⁹ Shuen Zhu Chen. Citado por Rui Zhong Yao en *La instalación artística de Taiwán*. Editorial la Cultura Muma, Taipéi, 2002, p. 281.

La ruina de la ciudad dorada (fig.146), que creó en 1997, es otra obra que aborda este tema de manera similar. Shuen Zhu Chen imprimió fotos de su padre tomadas en los años cincuenta, en ladrillos blancos esmaltados y los pegó en la superficie de unas columnas octaédricas de madera. Estas columnas estaban de pie en una sala vacía, como las ruinas de un templo griego o como la sala donde se conservan las tablillas de los difuntos, que es el lugar tradicional de Taiwán para honrar a los antepasados. El espacio creaba un ambiente silencioso, como un cementerio. Gracias a esta presentación, Shuen Zhu Chen transmutó el espacio arquitectónico donde residen los vivos, en un lugar perteneciente a la memoria del pasado, además de expresar la adoración y el recuerdo a su padre. Aunque esta obra tenga una resolución formal semejante a las instalaciones de Boltanski (fig.147), su punto de partida difiere considerablemente. En *La reunión. La manifestación familiar - la casa* leemos la historia desde el exterior, mientras que en *La ruina de la ciudad dorada* entramos en el espacio, alcanzando así una sensación más profunda.

Los artistas contemporáneos suelen repetir, de manera similar, la presentación de sus obras, conformando así su propio estilo creativo. Shuen Zhu Chen no es una excepción al respecto. En la serie *La confesión de las flores* (fig.148) continúa con el mismo modo con el que había colgado las fotos en las paredes de la casa de piedra; sin embargo, esta vez adoptará una forma mucho más directa para expresar su concepción de la muerte, colocando las fotografías en las propias tumbas. De hecho, el artista taiwanés integró la tumba, el lugar tabú, como un elemento más de esta obra; su razón de ser era su propia experiencia de la muerte de sus familiares. El contenido de esta exposición está basado en el pensamiento “a partir de la experiencia propia, describir la experiencia general de la muerte”¹⁶⁰. La estructura de esta obra estaba formada por cinco recintos que albergaban grupos de tumbas, combinándose con fotografías de coloridas flores de plástico en diversas posiciones. Las flores de plástico poseen colores vivos que nunca se

¹⁶⁰ *Shun Zhu Chen*. [Consulta: 07/04/2008]. <http://newidea.taconet.com.tw/149/b3.html>

marchitan, contraponiéndose con la descomposición de los muertos que se entierran en el vacío de la tumba. A través de esta manera de representar, lo que Shuen Zhu Chen busca es el significado de la vida entre la eternidad y la extinción, entre la verdad y la falsedad. Para él, el significado que contiene el lugar acentúa la profundidad de las fotografías. Así, debajo de las fotografías de las flores de plástico, lo que conservan las tumbas son todos los momentos que existieron antes de que la vida se apagara. La putrefacción del muerto dentro de la tumba no debe ser aterradora, ya que la muerte es un proceso necesario de la naturaleza. Además, el ángulo de visión de esta obra es el de un picado, como si fuera Dios mismo el que observara la separación y la muerte de los hombres. La muerte nos da miedo, sin embargo, para Dios, la muerte es algo natural. Lo que conserva el vacío de la tumba, de este modo, no es sólo la muerte, sino también la demostración de la sucesión de la vida y del ciclo infinito de la naturaleza.



148. Shuen Zhu Chen. *La confesión de las flores- abuela*, 2000. Instalación de fotografía, 122×122×6 cm.

La manera empleada para crear en el ambiente exterior, en algunos casos, posee ciertas similitudes con artistas del *Land art*, como Micheal Heizer que, al concentrarse en la añoranza de la arqueología, el vacío contenido por su obra paisajística es un espacio misterioso que atrae nuestra imaginación. En cuanto a Shuen Zhu Chen, sus obras son el mediador que le conectan con sus

recuerdos familiares, incluyendo el lugar en el que creció. Así, lo que percibimos no es el misterio ni la inquietud, sino la emoción íntima del artista hacia su familia, además de una actitud abierta sobre el ciclo entre la vida y la muerte. Para él, el vacío es la tumba en la que enterrar las memorias pasadas y, aunque las personas y el tiempo nunca volverán, Shuen Zu Chen los conserva en sus obras, con el fin de que los recordemos eternamente.

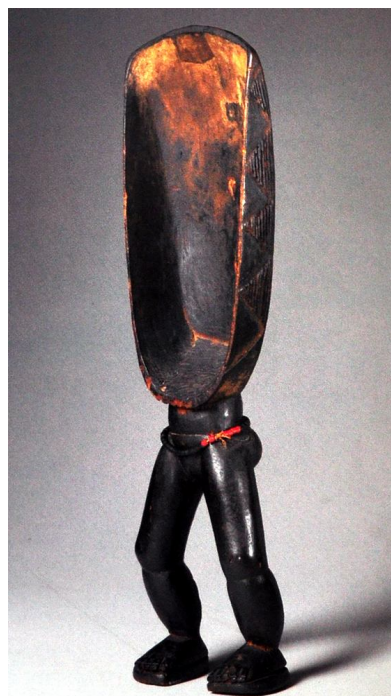
3.5 El vacío como la asociación física del cuerpo femenino: La estructura femenina y la reproducción

| | |
|---|-----|
| 3.5.1 El vacío como presentación de lo femenino en la escultura..... | 271 |
| 3.5.2 El vacío como el espacio interior del cuerpo femenino..... | 274 |
| 3.5.2.1 El centro de diversión del cuerpo femenino: Niki de Saint Phalle..... | 274 |
| 3.5.2.2 La disección de la cultura feminista: Shi fen Liu..... | 277 |
| 3.5.3 El vacío y la estructura femenina..... | 281 |
| 3.5.3.1 La habitación del útero: Faith Wilding..... | 281 |
| 3.5.3.2 El hueco de la respiración de la vida: Hui Shi..... | 285 |
| 3.5.4 El vacío como símbolo de la reproducción..... | 289 |
| 3.5.4.1 El hueco que concibe la vida: Henry Moore..... | 289 |
| 3.5.4.2 La leyenda antigua de la reproducción: Anish Kapoor..... | 292 |
| 3.5.4.3 La semilla de la vida: Heng Xiong He..... | 297 |

3.5 El vacío como la asociación física del cuerpo femenino: La estructura femenina y la reproducción

El vacío es considerado como lugar del espacio que puede referirse, también, a un símbolo propiamente femenino, asociándose directa y razonablemente por sus funciones y características espaciales. Para los hombres primitivos, el contenido cualitativo de la cultura no era tan complicado como en la actualidad, ya que ésta siempre estaba relacionada con la religión y con el culto a la naturaleza. Para ellos, cómo sobrevivir bajo las crueles condiciones de la naturaleza era un punto determinante, ya que, lógicamente, continuar y prolongar la vida era la principal cuestión del culto natural.

El útero femenino es el lugar donde se gesta el embrión de una nueva vida, siendo éste un espacio confortable, es como la primera casa en la que residimos. El vacío, en este sentido, se asocia con la reproducción, basándose en la función de conservar y vivir que ofrece a los hombres. Sin importar bajo que cultura, podemos encontrar que este vacío se representa frecuentemente en la artesanía a través de una imagen o forma tridimensional (fig.149). Lo que se nos presenta, así mismo, es la importante posición que ocupa el vacío en la cultura antigua humana ya que, además de la función física, nos ofrece también una función religiosa y psicológica. En efecto, el cuerpo femenino se corresponde con las



149. Dan, Costa de Marfil. *Cuchara antropomorfa*, 1800-1900. Madera, cuentas, 71 cm (Altura), Musée du quai Branly, Paris.

formas naturales. Como indica la crítica de arte Yi Ren Hou:

“La elevación sobresaliente y la montaña continuada es el primer jardín y el primer templo, y el ciclo menstrual de la mujer es el ciclo de la luna. En cuanto a la vagina, se asocia con la cueva, la hendidura en la piedra y el cauce, que poseen un significado cariñoso, temido y profundo”¹⁶¹.

La sociedad primitiva es la sociedad matriarcal, por lo que no es extraño encontrar tribus que tienen la costumbre ritual de venerar la vagina. El vacío es considerado, así, como el símbolo del cuerpo femenino, y los hombres primitivos lo representan, culturalmente, de diversas maneras. Estos objetos venerados poseen una característica en común, y es que todos se presentan con formas semejantes a las de la vagina. Estas formas están estrechamente relacionadas con las funciones que nos ofrece el vacío ya que, en el interior es concebido y gestado el embrión de la vida.

Por ejemplo, entre los hombres de la raza *Han*¹⁶² se propaga la leyenda de los hombres *Fuxi*¹⁶³. Tras inundarse el mundo antiguo, los hermanos *Fuxi* se esconden en una calabaza grande y vacía, que les permitirá sobrevivir. Una vez transcurrido el desastre, se casarán y engendrarán a los primeros antepasados de los hombres. La calabaza, dentro de esta historia, se considera el símbolo de la reproducción, por el vacío interior que contiene.

En una línea similar, podemos apuntar como la tribu *Mosuo*, de la provincia Yunnan de China, cree que el vacío es el origen de la vida, por lo que venerará los objetos naturales que posean esta característica espacial, como la depresión, la fuente y la concavidad de la piedra dentro de la cueva. Por ejemplo, según la investigación de antropólogos Guang Ho y Yong Zhi Jiang,

¹⁶¹ Yi Ren Hou. *Naturaleza, espacio y escultura*. Editorial *Yatai*, Taipéi, 1996, p. 260.

¹⁶² Nombre se procede de la dinastía *Han* (202 a.C.-220 d.C.), que es la raza principal de China.

¹⁶³ *Fuxi*, *Shengnong* y *Hunagdi* se consideran los primeros antepasados culturales de la nación china. En la leyenda, *Fuxi* tiene la cabeza de humano y el cuerpo de dragón, y se casa con su hermana *Nuwa*, siendo los vástagos de ambos los antepasados comunes de los hombres.

los indígenas de *Mosuo* denominan estas concavidades con el vocablo *Kua*, que significa *el cuenco*, como metáfora del útero. La mayoría de estas concavidades conservan agua, simbolizándose así la relación sexual humana¹⁶⁴. El culto hacia los genitales femeninos alberga una relación directa con la forma y la función del vacío, razón por la cual, la función de conservar que posee éste, es considerada como un símbolo de la reproducción que debe de tener una explicación e ideación razonables.



150. La jarra cerámica del patrón de rana. Cultura *MaJiaYao* (3100 a.C.-2700 d.C.), 42 cm. (altura).

El vacío se relaciona, de esta manera, con la reproducción humana, generando que este fenómeno no sólo se represente en los primitivos cultos naturales sino que, a medida que se desarrolla la civilización, también lo haga en las artesanías posteriores, sobre todo mediante utensilios concretos, convirtiéndose en una parte fundamental de la cultura. En el culto de la reproducción que se da

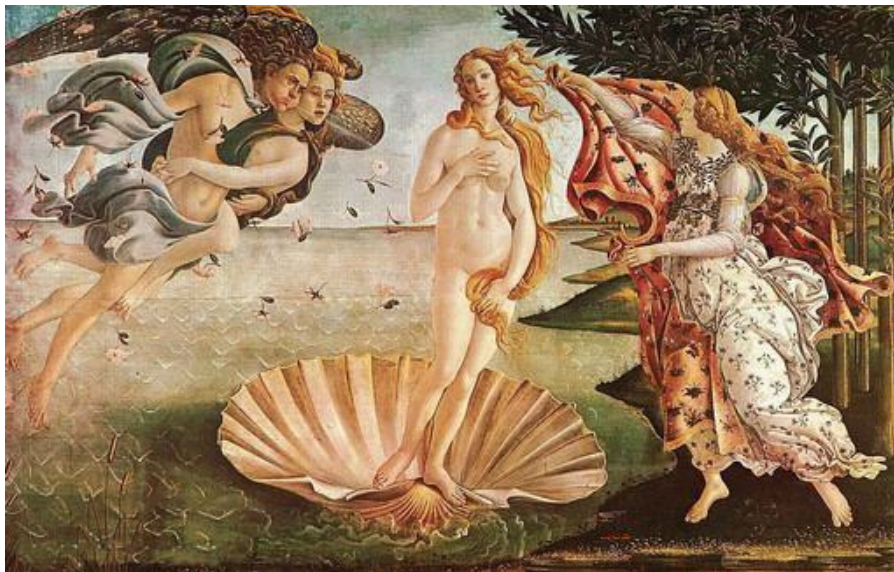
en China, se emplean con frecuencia formas de animales y de plantas para simbolizar el cuerpo femenino; estos seres, normalmente, poseen características espaciales relacionadas con el vacío. Según la investigación de antropólogo Guo Hua Zhao¹⁶⁵, en la cultura *Yangshao* existe una especie de jarra con fondo puntiagudo, inspirada en la forma del pez. Además, los hombres primitivos de la zona de las provincias actuales de Gansu y Qinghai, emplean la forma y el significado del vientre de la rana para simbolizar el útero femenino, realizando así su particular culto hacia la reproducción. Por este

¹⁶⁴ Guang Ho y Yong Zhi Jiang. *El culto de tótem y de la reproducción: El culto primitivo misterioso*. Editorial el público de Sichuang, Chengdu, 1992, p. 66.

¹⁶⁵ Guo Hua Zhao. *La cultura del culto de la reproducción*. Editorial las ciencias sociales de China, Beijing, 1990, p. 202.

hecho, numerosas cerámicas pertenecientes a la cultura *Majiyao*,¹⁶⁶ poseen una imagen transformada de la rana mostrando, además, la forma redondeada que imita el vientre del animal (fig.150).

El pez y La rana son animales que, en su ciclo reproductivo, desovan grandes cantidades de crías, siendo para los antiguos el símbolo más representativo de una reproducción próspera. Los hombres primitivos unen, de este modo, la función de conservar que ofrece el vacío con la idea sobre la reproducción y la forma de los seres, presentando así su culto hacia la reproducción misma, según una forma concreta. Podemos decir, basándonos en el ejemplo anterior, que los hombres consideran el vacío como un símbolo de la reproducción, empleando la creación artística como soporte fundamental.



151. Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*, 1482-1486. Temple sobre lienzo, 172.5 cm×278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia.

A excepción de los objetos hallados del período neolítico, el disco de jade es también considerado como un símbolo propiamente femenino, que procede del primitivo culto hacia la vagina, empleado por los antiguos a la hora de orar por una reproducción próspera. En efecto, no sólo el disco de jade, sino todos

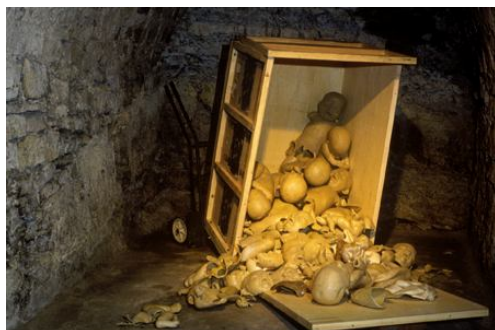
¹⁶⁶ La cultura *Majiyao* (3100 a.C.-2700 d.C.) es una cultura del neolítico que ocupó la zona de las actuales provincias chinas de Gangsu y Qinghai, siendo la rama occidental de la cultura *Yangshao*.

los objetos artificiales anillados pueden ser considerados como un símbolo genital femenino; es decir, como un símbolo de la reproducción. Este fenómeno nos explica claramente el hecho de que el vacío se considera un espacio vacío, no sólo por la función de conservar, sino también por la imagen sobre la reproducción que posee por su forma. Esta teoría podemos demostrarla, de la misma manera, en la cultura occidental. Por ejemplo, Venus es considerada como la diosa de la reproducción y, en la obra *El nacimiento de Venus* (fig.151), de Botticelli, la diosa aparece desnuda, encima de una concha, que simboliza el nacimiento de la vida. La concha, por su parte, se considera un símbolo reproductivo desde la antigüedad, por la característica propia del vacío interior, donde contiene la vida.

Se puede observar el hecho de que el vacío es considerado como una característica femenina, en relación con la reproducción, además de presentarse como conciencia en común de las distintas culturas humanas. Por la función práctica y la característica espacial que posee, el vacío nos remite a la estructura femenina y al comportamiento reproductivo de los seres humanos. Estas asociaciones, finalmente, se basan en los deseos vitales de los hombres, que se han representado desde la antigüedad hasta nuestros días.

3.5.1 El vacío como presentación de lo femenino en la escultura

El vacío, como ya hemos apuntado, se considera un símbolo del cuerpo femenino y de la reproducción. A medida que en el siglo XX se eleva gradualmente la posición de la mujer dentro de la estructura social, se convertirá en un tema importante dentro de la creación artística, por lo que muchos artistas que se dediquen a este tema serán mujeres, que considerarán los pétalos, el hueco, la grieta, el recipiente o el desfiladero como elementos propios de la creación. Estos objetos o lugares se asociarán directamente a los genitales femeninos o a la reproducción, dada su característica espacial en relación al vacío. Además, entendemos que estas artistas enfatizan la identidad sexual, quedando en evidencia que esta identidad incluye su propia identidad corpórea. Por lo tanto, una gran cantidad de elementos o formas que simbolizan el cuerpo femenino, coexistirán en estas obras.



152. Jie Jiang. *La producción frágil*, 1996. Cera y caja de madera.

El vacío se relaciona, estrechamente, con el cuerpo femenino, dadas sus características espaciales así como la imaginación sobre la reproducción, que se considera un elemento del lenguaje dentro del espacio creativo, por lo que el símbolo cultural de la identidad del cuerpo femenino y de la

estructura física de la reproducción, presentará aspectos varios en la escultura contemporánea. Por ejemplo, la artista china Jie Jiang, emplea el vacío de la caja para expresar la representación sobre la reproducción, enfatizando la fragilidad de la vida contenida en el interior del cuerpo femenino (fig.152).

La característica del vacío en las obras de las artistas otorgará a los escultores que suelen utilizar materiales tradicionales un experimento novedoso. Éstas enfrentarán su propio cuerpo con una serie de experiencias

externas, considerando el vacío como un espacio femenino, dada su característica de vacuidad. Emplearán este espacio en relación con la imagen del cuerpo femenino y lo presentarán a través de obras metafóricas, pudiéndose percibir, por nuestra parte, una pretensión obvia de mostrarse a sí mismas, física y psicológicamente, empleando el vacío como un elemento indispensable para expresar su propia conciencia femenina. En este sentido, advertimos que bastantes artistas utilizan la red, asociada con la manera de tejer, y creando obras que poseen una clara estructura femenina, como en el caso *Faith Wilding* y *Sheila Pepe* (fig.153). No importa el material, ni la manera de crear y presentar la obra, ni siquiera el concepto espacial, ya que estas obras nos muestran una idea general distinta a la de los artistas masculinos. Podemos decir, por lo tanto, que el vacío no representa, quizás, la reproducción, sino que constituye un símbolo explícito y literal del cuerpo femenino.



153. Sheila Pepe. *Mind the gap (Cuidado con la brecha)*, 2005. Instalación.

Por el otro lado, nos damos cuenta de que bastantes escultores masculinos también emplean el vacío como medio para abordar el tema de la reproducción en la escultura. En sus obras, se muestra la relación entre el vacío y la reproducción, que se relaciona estrechamente con la idea y la estructura formal del Vitalismo. Esta tendencia se atribuye a la dedicación de la forma abstracta que hará Henry Moore, además de referirse a su idea específica sobre el vacío en la forma tridimensional (fig.154). Estos escultores consideran el vacío como el símbolo de la reproducción, procedente de un punto de vista masculino. Quizás, la interpretación de la sensibilidad que expresan sus obras no sea tan profunda como la de las escultoras femeninas; sin embargo, esta manera de analizar la relación entre el vacío y la reproducción se corresponde con la filosofía tradicional oriental del vacío, que

influye profundamente en el desarrollo de la escultura abstracta moderna asiática.



154. Henry Moore. *The Helmet (El Casco)*, 1929-1940. 29.10×18.00×16.50 cm.

Podemos decir que, por la estimación del vacío en la escultura contemporánea, han tenido lugar una serie de revoluciones en lo referido al material. Esta tendencia no sólo permite que las artistas femeninas enfatizen la propia experiencia de su cuerpo al tener, por ejemplo, un escenario más grande, sino que, además, confiere un nuevo aspecto al culto de la reproducción que procede de la cultura humana primitiva.

3.5.2 El vacío como el espacio interior del cuerpo femenino

3.5.2.1 El centro de diversión del cuerpo femenino: Niki de Saint Phalle

Niki de Saint Phalle es una artista francesa cuya obra creativa no sólo se limita a la escultura, sino que se extiende, además, a otros campos del arte como el cine, el diseño y el performance. El estilo principal de la creación de Saint Phalle podría relacionarse con lo infantil, ya que sus obras se presentan con colores brillantes que podrían asociarse a los juguetes de los niños. Generalmente, la crítica sitúa a Saint Phalle dentro del grupo de artistas aficionados; sin embargo, si nos centramos en su concepto creativo, su obra se sitúa entre el simbolismo y el surrealismo, con una serie de influencias de marcado estilo *Pop Art*.

La obra de Saint Phalle contiene muchas características contradictorias, como lo bueno y lo malo, lo primitivo y lo moderno, lo sagrado y lo secular, etc. Saint Phalle aglutina estas características contradictorias de manera inteligente y las presenta mediante gruesas figuras femeninas. El tema de su creación es el cuerpo femenino, por lo que la artista crea figuras de proporciones reales, como novias o mujeres parturientas.



155. Niki de Saint Phalle. *Nanas*, 1974. Hannover, Alemania.

En cuanto al material que utiliza, en un principio, suele ser arcilla de papel, además de emplear poliéster y alambres para realizar la estructura. Por la inspiración que le supuso el embarazo de una amiga, Saint Phalle comenzará a preocuparse por el cuerpo femenino, creando figuras rollizas y coloridas, con el fin de simbolizar las distintas razas humanas (fig.155). Estas figuras son tan poderosas y sexuales que parece que nadie pueda controlarlas. Sin embargo, su

estilo satisface a todo el mundo, por lo que algunos críticos creen que estas figuras animadas bailando son un símbolo grosero, agresivo y de un feminismo extremo.¹⁶⁷

En 1966, Saint Phalle, Jean Tinguely y Per Olov Ultvedt cooperaron para crear la escultura gigante *Hon-en katedral (Ella-una catedral)* (fig.156) en el Museo Moderno de Stockholm. En sueco, *Hon* significa *ella*. La forma de esta obra es la de una mujer gigante tumbada, de veintiocho metros de largo, nueve de ancho y seis de alto. La figura femenina se tumba en el suelo doblando las rodillas, como si fuera una parturienta, por lo que todos los espectadores han de entrar al interior de su cuerpo por la vagina.



156. Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Per Olov Ultvedt. *Hon-en katedral (Ella-una catedral)*, 1966. Museo Moderno de Stockholm, Suecia.

El interior es un enorme centro de diversión, que contiene un observatorio astronómico, un cine, una cafetería y algunas obras artísticas. El vacío interior del cuerpo femenino que crea Saint Phalle no es un espacio oscuro sino que, al contrario, es un lugar claro y divertido. Según la opinión de artista Ma Li Wu, “El cuerpo femenino gigante que crea la artista se trata de un cuerpo fértil y

¹⁶⁷ *Niki de Saint Phalle: Biography*. [Consulta: 03/06/2011].
http://www.fantasyarts.net/desaintphalle_bio.html

posee un color magnífico, siendo un lugar divertido y una vivienda agradable”¹⁶⁸. El cuerpo femenino que crea Saint Phalle recuerda *la conciencia antigua de la diosa* que, oculta en la memoria de los hombres, no es metafísica sino totalmente material y pragmática. De este modo, nos expresa su idea sobre la estructura del cuerpo femenino, que es un vacío capaz de contener todos los seres. Sin embargo, la artista lo presenta de una forma positiva, sin asociarlo a un espacio oscuro o desconocido.

Desde los orígenes de la humanidad, continuar la vida se ha considerado una tarea propiamente femenina, en relación con una pesada carga de responsabilidad social. Sin embargo, Saint Phalle considera este hecho con una actitud positiva, interpretando claramente la opinión que posee sobre su propio cuerpo. En *Hon-en katedral*, el vacío es el espacio expuesto creado por la artista, mientras que el espacio físico construido por los materiales es el espacio psicológico de los espectadores. Saint Phalle relaciona la impresión y las características que nos otorga el cuerpo femenino, abriendo el interior de la escultura y conduciéndonos hasta el interior; podemos decir, así mismo, que este modo de proceder es una invitación para volver al útero.

El cuerpo femenino que crea Saint Phalle no sólo es visual, sino que también es táctil y sexual. La artista se enfrenta positivamente a su propio cuerpo, convirtiendo esta actitud en un ejemplo apropiado para las artistas feministas del siglo XX. A través del juego, nos permite volver, entrando en la vagina, al vacío fértil del útero materno, como una regresión al útero.

¹⁶⁸ Ma Li Wu. *El misterio del vacío: Comentar las obras femeninas desde la imagen y el material*. Incluido por Pei Chuen Lin en *La teoría del arte femenino: El fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán*. Editorial la cultura del libro femenino, Taipéi, 1998, p. 206.

3.5.2.2 La disección de la cultura feminista: Shi fen Liu

Durante un largo período de tiempo, los filósofos han creído que la vista era superior a los otros sentidos. Sin embargo, algunas investigadoras feministas se han opuestos a este concepto y, según la opinión de Luce Irigaray, “la vista causa un fenómeno de indigencia en el cuerpo, por el que éste pierde características físicas”¹⁶⁹. Esta idea ha sido enarbolada por la mayoría de artistas feministas ya que, para ellas, el arte no sólo se limita al campo visual, sino que la conciencia del propio cuerpo y la experiencia de conectar con otros seres son los elementos más importantes de su creación. En este sentido, la obra de la artista taiwanesa Shi Fen Liu refleja la conciencia y la subconsciencia sobre la experiencia del cuerpo de las artistas femeninas teniendo en cuenta que, según su pensamiento, sólo a través de la mirada mutual entre el interior y el exterior del cuerpo podemos entender la vida real.

Antes de dedicarse al arte, Shi Fen Liu fue enfermera en el campo de la obstetricia. La artista se encontraba en un ambiente médico, razón por la que, todos los días, tocaba y observaba cuerpos femeninos. A causa de este ambiente y de su observación sensible, rodeada de vida y de muerte, de sangre y de carne, y de medicamentos e instrumentos quirúrgicos; Shi Fen Liu conseguirá entender el importante papel que desempeñan las mujeres tanto en la biología como en la sociedad. Por esto mismo, la vida, la sexualidad y el cuerpo se convertirán, inevitablemente, en el tema principal por el que se preocupará; para ella, además, esta preocupación será también la consideración sobre su propio cuerpo. Así, encontraremos en su obra un gran número de imágenes femeninas y de objetos de suave textura que simbolizarán las partes del cuerpo femenino, que la artista unirá con el espacio expositivo empleando el vacío, con el fin de referirse al interior del cuerpo femenino, concretamente al útero.

¹⁶⁹ Luce Irigaray. Citado por Yun Kang Xu en *En el nombre del arte: Investigar el arte plástico de Taiwán de la modernidad a contemporaneidad*. La Televisión Pública, Taipéi, 2009, p. 205.



157. Shi Fen Liu. *La sofistería tridimensional de la membrana y la piel*, 1998. Técnica mixta. La Bienal de Taipéi.

158. Detalle de *La sofistería tridimensional de la membrana y la piel*.



En la Bienal de Taipéi de 1998, Shi Fen Liu expuso la obra *La sofistería tridimensional de la membrana y la piel* (fig.157), en la que imita la piel humana, el cráneo y el pelo empleando unas medias de seda color carne, presentándolos en una mesa de metal larga, similar a las de las operaciones o disecciones (fig.158). El material blando y suave, además de las formas color carne, producen un extraño sentido orgánico, que contrasta fuertemente con la inorgánica mesa de operaciones. Además, Shi Fen Liu llena una pared entera con dibujos anatómicos realizados por ella misma, que representan órganos del cuerpo como los genitales femeninos o el perfil del corazón. Estos dibujos, con los objetos que se disponen encima de la mesa de operaciones, construyen un espacio biológico que se relaciona con el útero o la boca, en relación con un *espacio interior*. Pero, realmente, a lo que alude este espacio es al interior del cuerpo femenino y, al entrar los espectadores en él, entran también en el ambiente biológico que recrea la artista. De este modo, según Shi Fen Liu, este espacio está considerado como un vacío orgánico y, como ella misma indica:

”El espacio interior de la obra es considerado por algunos como un símbolo del útero y de la boca. Sin embargo, lo que simboliza puede ser cualquier hueco que exista en el cuerpo, teniendo en cuenta que la idea

esencial es que aquello que representa el espacio estrecho de esta obra es el interior del cuerpo humano, y los espectadores que entran en este espacio también se encuentran dentro del cuerpo, experimentando el ambiente y la percepción de sí mismos¹⁷⁰.



159. Shi Fen Liu. La entrada de *Las noventa y nueve mapas del gen sobre el amor: los ojos de los amantes*, 2001. Técnica mixta. La Bienal de Venecia, Italia.

Si consideramos que *La sofistería tridimensional de la membrana y la piel* es una metáfora para referirse al espacio interior del cuerpo femenino a través de emplear la característica espacial del vacío, la obra *Los noventa y nueve mapas del gen sobre el amor: los ojos de los amantes*, que presentó en la Bienal de Venecia en el 2001, es otro ejemplo todavía más obvio. Aquí, Shi Fen Liu recrea un espacio oscuro, cuya entrada está realizada con un material hinchable que representa unas nalgas, con púas en los laterales (fig.159). Así, desde el primer momento, esta figura sugiere a los espectadores que van a entrar a un espacio que representa el interior del cuerpo femenino.

Ya en el interior, se depositan noventa y nueve cajas de luz formando una cruz en el espacio oscuro, que se iluminan y se apagan interactivamente, mostrando imágenes que mezclan figuras femeninas y tomografías del corazón (fig.160). A través de estas imágenes, la artista nos expresa una sutil observación, por la que recorre desde la figura femenina hasta el interior del propio cuerpo, incluyendo los sentimientos. De este modo, los espectadores observan la estructura interior del cuerpo femenino en el espacio interior del

¹⁷⁰ Shi Fen Liu. Citado por Rui Zhong Yao. En *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002, p. 91.

cuerpo femenino falso que recrea la artista, siendo éste una representación de la metáfora del órgano del vacío. Así, a través de la asociación directa entre la característica física del espacio vacío y la estructura del cuerpo femenino, se construye el fundamento ambiental de esta obra.

Aunque Shi Fen Liu no se considere feminista, es necesario destacar que el uso del espacio femenino como espacio *vacío* que aparece frecuentemente en las obras de artistas feministas es una tendencia que nace, precisamente, de su propia creación. Por otro lado, podemos hacer una suposición razonable, ya que Shi Fen Liu pretende distinguir el lenguaje artístico que suelen utilizar los artistas masculinos a través del fortalecimiento de esta tendencia. Por todo esto, observamos como en la obra de Shi Fen Liu, el vacío es el espacio expositivo, además de ser la representación concreta de su idea



160. Detalle de *Las noventa y nueve mapas del gen sobre el amor: los ojos de los amantes*.

sobre la estructura interior del cuerpo femenino. Sin embargo, en comparación con la manera alegre y positiva de Niki de Saint Phalle, Shi Fen Liu suele utilizar las imágenes del cuerpo y la luz oscura para construir un ambiente misterioso, tratando de explicarnos la pesadilla sobre el trabajo de reproducir la vida con el que cargan las mujeres, fenómeno que es, todavía más obvio, en la sociedad tradicional asiática. Podemos decir, que para ello, unirá la estructura y la experiencia del cuerpo, siendo ésta una idea que no sólo le pertenece a ella, sino que también puede ser una conciencia general sobre el propio cuerpo para todas las artistas feministas.

3.5.3 El vacío y la estructura femenina

3.5.3.1 La habitación del útero: Faith Wilding

La escritura femenina fue propuesta por la literata feminista francesa Hélène Cixous, cuyo significado original se refiere básicamente a los textos escritos por mujeres, aunque también puede ser considerada como una característica que no sólo se limita a la condición física femenina. El crítico artístico Zu Man Jiang describe la escritura femenina en siete partes, y una de ellas, “el vacío y la característica corriente”¹⁷¹ puede ser la que interprete más adecuadamente la *estructura femenina* que suelen utilizar las artistas contemporáneas.

Faith Wilding, la artista paraguaya que emigró a los Estados Unidos en 1961, se ha dedicado explícitamente al desarrollo del arte femenino, siendo una de las mayores representantes de esta corriente en la segunda mitad del siglo XX. Su creación no se limita a una categoría específica, ya que trabaja tanto en la instalación escultórica como en la performance y la literatura. Sin embargo, el tema de su creación es permanente, preocupándose por aspectos varios de la sociología, la psicología y la biología del cuerpo femenino. Para Wilding, analizar y expresar el cuerpo es un proceso de la conciencia propia de las mujeres, siendo este proceso la parte indispensable de su creación.

En 1971, Faith Wilding obtuvo el grado de Performance/Installation/Feminist de la California Institute of the Arts. Durante este período, participó en el proyecto de arte femenino organizado por Judy Chicago y Miriam Schapiro en la propia California Institute of the Arts. Este proyecto consistió en una exposición colectiva en la que, además de Faith Wilding, participaron otras artistas. Cada artista tenía una habitación o un espacio propio para exponer su idea. Faith Wilding presentó la obra *Womb*

¹⁷¹ Zu Man Jiang. *La representación del alma femenina: La escritura femenina y la imagen femenina*. Incluido en el catálogo *La representación de alma-la exposición del arte femenino contemporáneo de Taiwán*. El Museo Municipal de Kaohsiung, Kaohsiung, 2001, p. 18.

Room (Crocheted Enviromente) (Habitación de Útero (Ambiente tejido)) (fig.161), que se convirtió en una de las piezas más importantes del arte femenino del siglo XX. La obra consiste en una textura tejida por cuerdas que se presenta como una forma original del útero, que puede contener dentro de sí a los espectadores.



161. Faith Wilding. *Womb Room (Crocheted Enviromente) [Habitación de Útero (Ambiente tejido)]*, 1972. Instalación escultórica.

Faith Wilding emplea la estructura tejida para enfatizar el significado femenino, que incide en la característica familiar y materna, además de la responsabilidad que la sociedad otorga a las mujeres. Sin embargo, nos damos cuenta de que este énfasis posee un carácter ambiguo, ya que la artista se muestra insatisfecha ante semejante situación a la vez que alaba esta característica propiamente femenina. En efecto, un gran número de artistas femeninas consideran *la característica manual* como la principal característica de sus creaciones, siendo el tejer una de ellas.

La mujer es asociada estrechamente con la costura, y esta impresión rutinaria se forma colectivamente en la sociedad y en la familia. Para las

artistas femeninas, esta identificación de la sexualidad es una atadura que desean quebrar fervientemente. Sin embargo, por otro lado, el comportamiento de tejer enfatiza las características físicas y psicológicas propias de la mujer, distinguiéndose así de las masculinas. Si comparamos las piezas formadas a través de la acción de tejer con las obras formadas por los materiales que suelen utilizar los artistas masculinos, notamos desde el primer momento una serie de diferencias obvias: la extensibilidad frente a la firmeza, las aberturas frente a lo cerrado, el vacío frente a lo macizo. Las obras tejidas expresan, de este modo, la principal característica del arte femenino por la existencia del vacío, por lo que es necesario afirmar que el vacío enfatiza las características específicas femeninas y se presenta como el elemento espacial indispensable de la estructura femenina.

En *Womb Room*, las cuerdas y los hilos finos se entrelazan mutuamente, creándose una malla con diferentes densidades (fig.162). A través de los vacíos surgidos por el entrelazamiento de las cuerdas, los espectadores que se encuentran dentro de la malla conectan con el mundo exterior gracias a una percepción casi indescriptible. Estos vacíos nos expresan su penetrabilidad y extensibilidad, mostrando la tensión y la espiritualidad del material de la naturaleza. Nos damos cuenta, en este sentido, que estas mallas entrelazadas poseen una característica propia



162. Detalle de *Womb Room* (*Crocheted Environment*) [*Habitación de Útero (Ambiente tejido)*].

de la estructura de los seres humanos, que se relacionan con la reproducción

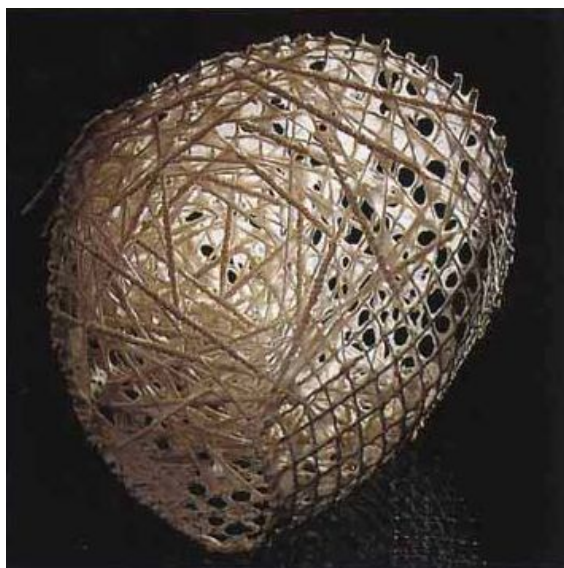
genética y la continuación de la vida.

Según indica Arlene Raven, *Womb Room* no sólo es un lugar, sino que es un pasaje físico¹⁷². Esta textura, como si fuera un refugio para las mujeres y sus familias, expresa la sugestión de *la regresión al útero*. Sin embargo, este refugio que simboliza el útero no es cerrado ya que, por la estructura femenina del vacío, las percepciones de los espectadores se liberan, y la visión y la respiración pueden penetrar hasta el espacio exterior. Así, lo que pretende la artista en *Womb Room* no es enjaular la vida, sino ofrecernos un espacio para que respiremos, meditemos y nos sintamos protegidos. Para Wilding, el vacío simboliza la característica específica de las mujeres, además de ser el lugar para concebir y sanar la vida.

¹⁷² Arlene Raven. *Womanhouse*. Incluido por Norma Broude y Mary D. Garrard en *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Editorial Harry N. Abrams, Nueva York, 1994, p. 55.

3.5.3.2 El hueco de la respiración de la vida: Hui Shi

Hui Shi suele emplear materiales naturales como la pasta de papel, el bambú, el cordón y las fibras vegetales; que combina a través del trabajo textil como su principal medio creativo. Su obra, además, posee características específicamente chinas, conservadas por la tradicional cultura literaria, mostrando así una poetización implícita de la naturaleza. Hui Shi representa estas características sirviéndose de materiales naturales, reconstruyéndolos con una forma nueva a través del tejer y presentándonos las obras tejidas extendiéndolas en el vacío. Estas obras consisten en unidades reproducibles hasta una integración completa; por los vacíos superficiales que poseen, las obras se revelan como si fueran seres vivos que contienen una fuerza interior, asociada al proceso de la vida.



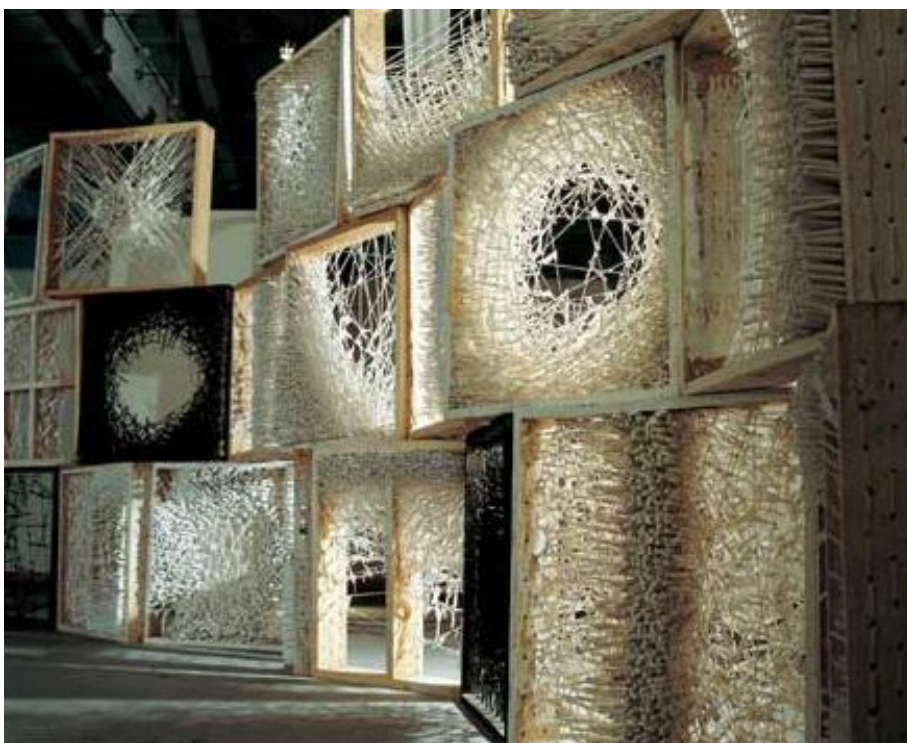
163. Hui Shi. *La serie de Nido*, 1993. Bambú, hilo de cordón y pasta de papel de arroz.

Entre 1992 y 1993, Hui Shi utilizó el bambú, el cordón y la pasta de papel de arroz para crear una serie llamada *Nido* (fig.163). La artista unirá, a través del tejer, el comportamiento femenino de lavar y almidonar, con estos materiales naturales, construyendo esculturas que poseen características propias de la delicadez o la sensibilidad. De

este modo, lo que representarán estas obras será la simpatía hacia la vida, que atraerá a los espectadores a que las toquen. *Nido* se parece a un ser de forma redonda, extendido por el vacío. Su estructura está formada con bambú, y los hilos entrelazados representan los músculos, que están envueltos por una pasta de arroz semitransparente, como si fuera la piel. Estas bolas tejidas

como si fueran un ser vivo, parecen querer transmitirnos la impresión de que existe una vida real dentro de ellas. En cuanto a los vacíos que nacen entre los hilos entrelazados, se presentan como los huecos necesarios para la respiración de estos seres, que permiten que el aire corra, posibilitando así la continuación de la vida. Como comenta Shuang Xi Yin sobre la obra de Hui Shi en *La Revista del Arte*:

“Estas obras manuales se encuentran en un estado de crecimiento y amontonamiento ininterrumpido. Las tiernas unidades se juntan gradualmente, formando una colonia que parece un nido, un capullo o un agujero. Esto nos sugiere el crecimiento de la vida, que se encuentra dentro del útero, así como su energía reproductiva”¹⁷³.



164. Hui Shi. *Nudo*, 1995. Técnica mixta, La Bienal de Shanghái, Shanghái.

En la Bienal de Shanghái en 1995, Hui Shi expuso la obra *Nudo* (fig.164), en la que continuó la misma línea conceptual creativa que en *Nido*. Nos damos cuenta de que la característica de la estructura femenina en esta obra es más

¹⁷³ Shuang Xi Ying. *El nido de la vida: el espacio poético del arte de Hui shi*. [Consulta: 10/06/2011]. http://news.artron.net/show_news.php?column_id=13&newid=154900

obvia, ya que la artista teje fibras vegetales y las deposita dentro de un marco geométrico de madera, tratando de representar un espacio orgánico. En comparación con *Nido*, los vacíos producidos por la manera de tejer no se extienden uniformemente en la superficie, sino que estructuran la parte rala y la parte densa según la distinta posición de las fibras (fig.165). La obra ya no muestra el aspecto de un ser real, sino que se parece más a una estructura abstracta natural, como una telaraña. Evidentemente, el vacío es el elemento más importante de esta obra y Hui Shi emplea esta manera de tejer para otorgarnos una sensación concreta sobre las mujeres, además de pretender relacionar la representación del vacío con la reproducción de la vida. La obra



165. Detalles de *Nudo IV*, en La Bienal de Shanghái, 1995.

tejida de Hui Shi recuerda, así, la propia conciencia femenina de las mujeres, pero no a través de las imágenes del cuerpo ni de las partes pudendas. Wan Li He cree que, “Hui Shi no utiliza directamente el cuerpo femenino, sino que emplea una metáfora y muestra el símbolo social de las mujeres para expresar la conciencia femenina de sí mismas”¹⁷⁴. Hui Shi considera el vacío como la presentación de la estructura femenina, relacionándolo con el comportamiento de tejer y creando su propio lenguaje artístico.

La manera que adopta la artista china nos recuerda a la obra *Womb Room* de Faith Wilding en la que, de manera similar, no sólo alaba el cuerpo femenino, sino que nos propone una pregunta sobre el reconocimiento del sexo de las artistas femeninas en la sociedad actual. Sin embargo, Hui Shi evita el debate ideológico de Wilding utilizando una idea sencilla, porque considera el vacío, simplemente, como un símbolo de la reproducción de la vida propia de las

¹⁷⁴ Wan Li He. *La historia de la instalación contemporánea de China, 1979- 2005*. Editorial la pintura de Shanghái, Shanghái, 2008, p. 218.

mujeres, presentándonos una armonía sencilla y alegre, semejante a todos los estilos de reproducir la vida que se dan en la naturaleza. De esta manera, la artista explora el espacio misterioso del vacío de la estructura de malla, como si fuera una tentación irresistible. Estas texturas tejidas de malla poseen, claramente, características femeninas, y lo que percibimos en los vacíos de estas tejeduras no es otra cosa que la tensión de la vida. La obra de Hui Shi enfatiza, por todo lo expuesto anteriormente, la identificación propia de la sexualidad de la artista, además de representar el placer y el respeto hacia la naturaleza.

3.5.4 El vacío como símbolo de la reproducción

3.5.4.1 El hueco que concibe la vida: Henry Moore

El escultor británico Henry Moore posee una observación perspicaz sobre el proceso de la vida, ya sea de hombres, animales, plantas, conchas o fósiles, teniendo en cuenta su gran interés y preocupación por estos productos naturales que presentan un significado reproductivo. Para Moore, el proceso de la vida no se puede controlar, por lo que, para presentarlo, es necesario depender de las formas orgánicas que simbolizan la vida, siendo el vacío el lenguaje plástico más apropiado. Las obras abstractas y semi-abstractas que crea, teniendo el vacío como el elemento plástico más característico, pueden asociarse con los huecos biológicos humanos, en relación con la sexualidad y la reproducción.



166. Henry Moore. *Cabeza de casco N. 2*, 1950. Plomo, altura 34.3 cm.

Desde 1951, Moore empezó a crear la serie *Cabeza de casco* (fig.166), compuesta por obras de dos piezas diferentes y separadas, donde una contiene a la otra. La estructura simple exterior se presenta como si fuera el caparazón o la vivienda de los crustáceos, mientras que la pieza interior posee una extraña forma biológica. En la parte frontal aparecen como dos pequeños ojos que, a modo de antenas, miran hacia fuera desde el interior del caparazón, expresando así el hecho obvio de querer representar un ser vivo. A través de la

estructuración del espacio, Moore une el vacío con ciertas características biológicas, además de mostrarnos una idea sobre la reproducción, que se encuentra en el espacio interior del cuerpo materno.



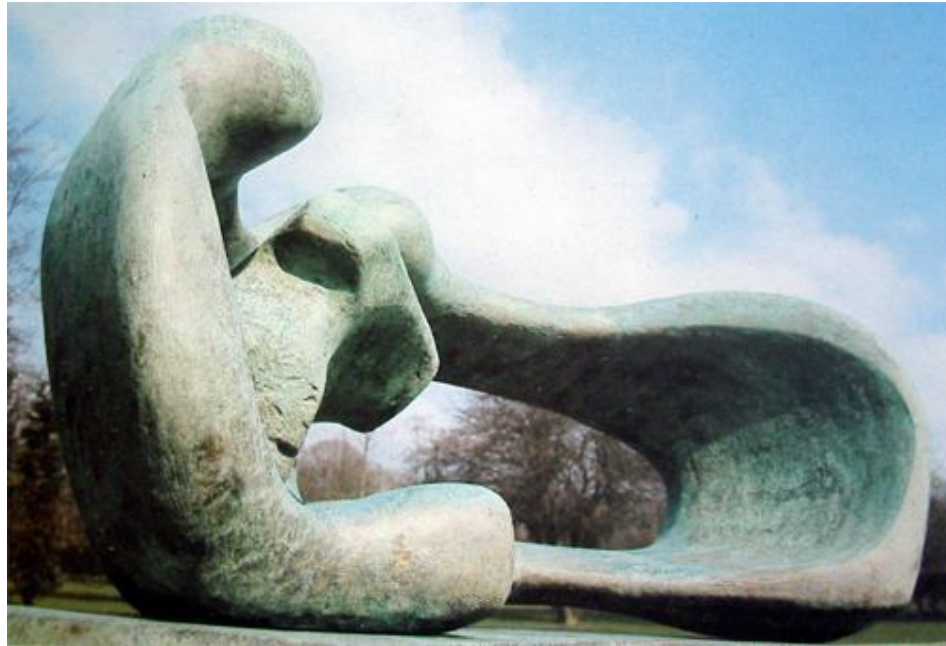
167. Henry Moore. *Forma interna/externa vertical*, 1952-1953. Bronce, altura 2 m. Edición de 3 ejemplares.

Posteriormente, el escultor británico continuará esta idea creando la obra *Forma interna/externa* (fig.167), en el año 1952, por la que expresará la relación entre la reproducción y la muerte, además de la circulación ininterrumpida de la vida. La forma y la relación espacial entre la pieza interna y la externa pueden asociarse con el sarcófago de la momia, que conserva el cadáver. Sin embargo, esta forma también se parece a la del útero que protege el embrión, el origen de la vida. La reproducción y la muerte, la madre y el embrión, el alma y el cuerpo, se presentan como estados parecidos y contrarios sobre

la vida, simbolizándose en esta obra. A través de la característica del vacío interior de la escultura, Moore expresará su conciencia y su respeto hacia la circulación de la vida, teniendo en cuenta el hecho de que lo más importante que trata de definir en estas obras es *la interioridad y la exterioridad*, que es otra experimentación para comentar el espacio vacío sobre la reproducción.

Por otra parte, en la obra *Madre reclinada e hijo* (fig.168), que creó en 1960, podemos encontrar también esta forma similar, teniendo en cuenta que estas obras buscan sus formas originales en la naturaleza. Para ello, presentarán la forma y la profundidad del espacio primitivo y, además, el vacío será el símbolo característico, en la escultura, del cuerpo humano, que procede de la imagen de la época primitiva del habitáculo excavado en la tierra. La cueva es el refugio de los hombres, además de ser la entrada de la vida,

que equivale al cuerpo femenino como un símbolo de protección, cariño y ternura. Las obras de esta serie poseen una clara metáfora: el hijo y la madre o el feto en la matriz. Moore lo llamará *el misterio básico humano*, que no es otra cosa que la función que encarna el vacío en las obras de esta serie.



168. Henry Moore. *Madre reclinada e hijo*, 1960- 1961. Bronce, longitud 2.19 m. Edición de 7 ejemplares.

Para el artista, lo que simboliza el vacío es un espacio misterioso, y esta característica corresponde a su conciencia sobre el secreto y la incomprehensibilidad de la reproducción de la vida. En su obra, el vacío es el lenguaje espacial escultórico, además de ser la representación de la vida y el medio más importante para comprender y describir la naturaleza.

3.5.4.2 La leyenda antigua de la reproducción: Anish Kapoor

Anish Kapoor es un escultor inglés de origen indio. Su padre creció en la cultura India y su madre, de ascendencia judía, creció en Irak. Esta condición familiar multicultural facilita al propio Kapoor la oportunidad de empaparse de culturas distintas, hecho que se refleja espontáneamente y de manera constante en todas sus obras. La mayoría de éstas son formas simples y sencillas, por medio de las cuales Kapoor jugará con la abstracción del objeto a través de la visión y el espacio, combinando los caracteres y los colores de la materia, como la obra *To reflect an intimate part of the Red (Para reflejar la parte íntima de la Roja)* (fig.169) creada en 1981. Además, estimará el carácter como un elemento básico de la figura, al igual que su relación entre el concepto y la creación práctica, conjuntando así el estilo metafísico con su propio lenguaje creador.



169. Anish Kapoor. *To reflect an intimate part of the Red (Para reflejar laparte íntima de la Roja)*, 1981. Técnica mixta.

Tanto en la pintura como en la escultura, Kapoor aceptará la influencia del misticismo oriental y el expresionismo abstracto. Su obra posee formas misteriosas, en las que trata de mostrar la sugestión de la religión y la filosofía. Sobre esta expresión concreta, aunque Kapoor adopte el lenguaje de la escultura contemporánea occidental, nos

damos cuenta de que la cultura antigua de la India está profundamente sumergida en su idea creativa. Así, la obra de su época temprana está llena de elementos nacionales del sur de Asia, sobre todo en el uso de pigmentos de colores brillantes, que se asocian naturalmente al estilo indio.

El vacío es el elemento espacial más importante en la creación de Kapoor,

que encerrará dentro del espacio interior de la obra, explicando así cierto aspecto ritual de la reproducción en la cultura india. A través de la metáfora del vacío, Kapoor se referirá al espacio de la reproducción, es decir, al interior del útero. Podemos encontrar este reflejo en la serie *Pot for her (Olla para ella)* (fig.170) que creó en 1985. Thomas McEvelley y Marjorie Allthorpe-Guyton reflejan el significado del hueco en esta obra mediante las siguientes palabras:

“Kali es la diosa india de la vagina, a quien se venera por medio de una imagen aislada y categórica del órgano generador femenino. Pero es además la divinidad cuya lengua pende debido a la sed de la sangre de su propia prole. En ella el manantial y el recipiente son uno, el útero que expulsa a los seres al mundo se convierte asimismo en la sepultura que al final los recibe”¹⁷⁵.



170. Anish Kapoor. *Pot for her (Olla para ella)*, 1985. Madera, yeso, y pigmento, 100×275×175 cm. Colección particular, Suecia.

Tanto en *Pot for her* como en *Mother as a Mountain (Madre como una montaña)*, las convexidades que presentan forman los huecos cavernosos de la superficie, y el volumen interior queda vacío, por lo que podemos contemplar directamente el aspecto interno de la escultura. En la obra *Shrine*

¹⁷⁵ Thomas McEvelley, Marjorie Allthorpe-Guyton. *Anish Kapoor*. The British Council, Londres, 1990, p. 20.

(*Santuario*) (fig.171), Kapoor concentró el foco de la obra en el volumen interno y, en cuanto a la obra *En blood stone* (*Piedra de sangre*) (fig.172) que creó en 1988, el volumen contenido quedó prácticamente sellado. Estos espacios internos son como el útero metafísico, ya que las obras fueron concentrando el foco en el volumen vacío interno, de modo que los espectadores, al final, no tuvieran la posibilidad de contemplar desde el exterior hasta el interior. El objeto que se engendró a sí mismo se devora a sí mismo una vez más. Para Kapoor, el vacío es como el punto fronterizo entre el mundo de la vida y el mundo de la muerte; la vida sale por el vacío y, finalmente, el vacío será el lugar donde se establezca la muerte. En este sentido, encontramos la circulación y la contrariedad de la vida en la obra de Kapoor, siendo el vacío el elemento que las relaciona estrechamente. Así, percibimos lo que expresa el artista, mientras nuestra idea ambigua sobre el origen de la vida se convierte en una conciencia concreta.



171. Anish Kapoor. *Shrine* (*Santuario*), 1987. Cera, fibra de vidrio y pigmento. 155 cm de diámetro y 61 cm de profundidad. Colección particular.



172. Anish Kapoor. *En blood stone* (*Piedra de sangre*), 1988. Piedra caliza y pigmento. Dos elementos: 211×83.8×61 cm, 76.2× 101.6×101.6 cm.

Sobre las obras en las que Kapoor emplea el vacío para simbolizar la reproducción, el uso de los colores es también un elemento indispensable y sustancial. Para ello, emplea un gran número de pigmentos, sobre los que

destaca el rojo que, para el artista, simboliza el avance, la elevación y el culto a la reproducción, además de ser el color interior del cuerpo del ser humano. En pos de un mayor contraste, Kapoor unirá la intensidad del rojo con el vacío, presentando así el significado explícito de la reproducción.



173. Anish Kapoor. *Marsyas*, 2002. Instalación escultórica. Tate Modern, Inglaterra.

174. Uno de los dos orificios opuestos de *Marsyas*.



Esta idea podemos encontrarla en la faraónica obra que expuso en la Tate Modern, en el año 2002. El artista la llamó *Marsyas*, que es un dios mitad humano mitad bestia, perteneciente a la mitología griega y que por su lujuria fue desollado por Apolo. A través del mito antiguo, Kapoor nos presenta una instalación enorme con una importante simbología sexual. Así, el rojo oscuro de la figura expresa un ámbito sexual del cuerpo humano. La instalación, en su totalidad, consiste en tres formas geométricas similares a tres altavoces, que reposan en una gran sala de la Tate Modern, atravesándola de parte a parte (fig.173). Los dos orificios opuestos de apertura de la figura descansan, cada uno, frente a una entrada de la sala. Como el mismo Kapoor indica, “quiero hacer una figura del cuerpo que se extienda hasta el cielo”¹⁷⁶. Estos pasajes

¹⁷⁶ Anish Kapoor. Citado por Yong Xian Chen. *La instalación figurativa de Anish Kapoor*. En la revista *Los artistas*. Editorial Los Artistas, Abril, 2003, p.142.

poseen el ritmo de la vida, conectándose mutuamente como si fueran un conducto auditivo o una vagina, moviéndose silenciosamente en un ambiente cargado de misterio y abstracción (fig.174).

Para Kapoor, el vacío no sólo es un elemento espacial de la escultura sino que, además, es el símbolo del origen de todos los seres, que nos interpreta la conciencia sobre la cultura, la sangre y la nacionalidad del mismo artista. El vacío, de este modo, se relaciona con el culto de la reproducción por sus características espaciales, uniéndose con el lenguaje de la forma de la escultura moderna, que parece narrarnos lentamente historias antiguas y lejanas.

3.5.4.3 La semilla de la vida: Heng Xiong He

Los escultores taiwaneses que se graduaron de la academia de arte durante los años sesenta crecieron en la época de los inicios del arte moderno del país asiático. Para ellos, la escultura de Rodin se concentra en la figura humana, que enfatiza la emoción y el tacto, siendo éste el punto de conexión con la escultura moderna occidental. En cuanto a la forma semi-abstracta y la fuerza del volumen de la obra de Henry Moore, se observa una influencia más profunda. Con todo esto, los escultores taiwaneses de esta época desarrollaron sus estilos propios a través del análisis de las obras de los maestros occidentales.

Heng Xiong He es uno de los representantes más importantes de este período. En su labor creativa, utiliza diversos materiales para indagar en las posibilidades de la escultura y, a medida que madura su estilo, sus obras presentarán diferentes aspectos. Las piezas de su época temprana serán una mezcla entre aspectos de la cultura oriental y las técnicas occidentales, por lo que podremos observar esculturas de figuras clásicas humanas, además de obras basadas en la forma tradicional de la cerámica de las estatuillas pertenecientes a las dinastías *Sui*¹⁷⁷ y *Tang*¹⁷⁸, fusionadas con la idea de la forma simple occidental. Sin embargo, las obras más cercanas al lenguaje de la escultura moderna, son las que creó después de volver de los Estados Unidos, concentrándose en la idea de la semilla y la reproducción de la vida.

Para Heng Xiong He, la semilla es el símbolo de la germinación, que presenta el estado original de la vida. El artista esculpe una serie de esculturas en piedra que poseen una forma simple de semilla, con el fin de simbolizar la reproducción y el crecimiento, además de mostrar un estilo puramente vitalista. A partir de esta fase, Heng Xiong He comenzará a centrarse en el tema de la reproducción y la continuación de la vida. En 1981, creará la obra *Lleno*

¹⁷⁷ La dinastía *Sui* (518-619 d.C.).

¹⁷⁸ La dinastía *Tang* (618-907 d.C.), fue el período de mayor poderío de la nación y de la cultura en la historia de China.

(fig.175), en la que realizó la extensión y la transformación de la forma de la semilla. El artista adopta aquí un lenguaje más directo para expresar su conocimiento de la reproducción, por lo que esculpirá simétricamente una ranura larga desde el centro de la figura de la semilla, quedando la superficie de la obra reducida a cuatro pliegues salientes. Estos pliegues remiten a la textura de los seres, mientras que el vacío de la ranura hace referencia a las partes pudendas, expresando así el significado tradicional chino de *Xuan Ping*¹⁷⁹. Esta idea se relaciona con la filosofía tradicional del vacío y con el significado de la semilla que simboliza la reproducción, remitiendo directamente a la continuación de la vida.



175. Heng Xiong He. *Lleno*, 1981. Piedra, 30×22×33 cm.



176. Heng Xiong He. *Shuo*, 1997. Arenisca, 56×42×65 cm.

Heng Xiong He continúa esta idea en la otra obra *Shuo* (fig.176), pero la expresará con un lenguaje formal mucho más directo. Como *Lleno*, la forma simple de semilla todavía es la parte principal de la pieza. Sin embargo, el artista enfatiza deliberadamente los pliegues de la superficie ya que, sin importar el ángulo desde el que la contemplemos, se asemeja a un cuerpo

¹⁷⁹ Esta palabra procede del capítulo seis de *Tao Te King*. La palabra *Xuan*, tiene un significado insondable. En cuanto a la palabra *Ping*, originalmente es una pictografía, que tiene la forma del genital femenino y hace referencia a la reproducción. A lo que se refiere *Xuan Ping* es a la idea de maternidad sutil, como metáfora de un genital femenino enorme y misterioso, tanto como el origen del universo o el lugar de donde nacen todos los seres. Lao Zi emplea esta palabra para describir la capacidad increíblemente fértil de *Tao*.

rollizo femenino. Como indica el crítico de arte Yan Tao Jiang, “*Shuo* une las características de semilla y del cuerpo femenino, expresando así el significado de la personificación de la vida. La germinación de la planta es reemplazada por la reproducción positiva del cuerpo humano”¹⁸⁰. Además, el artista esculpe un vacío en el centro de la obra, con el fin de simbolizar el genital femenino, expresando así una idea clara sobre la reproducción, con una forma extrema de percepción física.

Después de esta serie, Heng Xiong He empieza a crear una nueva fase de obras, aunque todavía se concentra en el tema de la reproducción y la continuación de la vida. Sin embargo, el artista ya no emplea la figura metafórica para sugerir el cuerpo femenino, sino que la reemplazará de una manera más poética y filosófica. En esta fase, Heng Xiong He interpreta la vida a través del significado del agua ya que, para él, es el origen de todos los seres, y su corriente es como el fluir perpetuo de la vida.



177. Heng Xiong He. *Embarazada*, 1997. Piedra, 200×86×20 cm.

¹⁸⁰ Yan Tao Jiang. *La serie del arte contemporáneo de Taiwán: la escultura estructural abstracta*. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004. p. 43.

En la obra *Embarazada* (fig.177), de 1997, percibimos como la metáfora de la figura humana desaparece por completo, dando paso a una especie de sección de un cauce, en el centro del cual aparece una zanja profunda en la que se depositan algunos guijarros. Dentro de la zanja, como si pudiéramos percibir la corriente de agua, los guijarros se asemejan al embrión original concebido por el líquido. La zanja se ramifica desde el centro hasta los lados, generándonos la impresión de que los agujeros se mueven silenciosamente y sugiriendo el hecho de que los espermatozoides son guiados hacia el útero. En esta obra, el vacío no se refiere directamente al genital femenino, sino que metaforiza el lugar donde se concibe la vida, expresando así, de manera poética, la idea sobre la reproducción que posee el artista.

El vacío es considerado como un símbolo de la reproducción, como consecuencia de una asociación directa sobre el cuerpo femenino. Esta idea, reflejada en la obra de Heng Xiong He, se relaciona con la influencia ejercida sobre la figura abstracta y el concepto espacial de los movimientos artísticos occidentales sobre los artistas taiwaneses de los años sesenta. En este sentido, además, se puede afirmar que la causa del conocimiento sobre la relación establecida entre el vacío y la reproducción de Moore se corresponde con algunas ideas sobre el origen de la vida de la filosofía asiática. Y por esto mismo, no importa que sea Henry Moore, Anish Kapoor o Heng Xiong He, ya que los escultores masculinos explican su conocimiento sobre la reproducción de la vida según su propio punto de vista, siendo la unión entre el vacío y la figura abstracta de la escultura la manera común que adoptan. Por ello, y a través de la representación escultórica, observamos los distintos aspectos del vacío con el fin de simbolizar la reproducción y la continuación de la vida, que también explica las variedades del vacío como lenguaje escultórico.

3.6 La representación de la filosofía y de la estética asiática: El concepto oriental de vacío en la escultura

| | |
|--|-----|
| 3.6.1 El desarrollo del vacío en la filosofía asiática antigua..... | 302 |
| 3.6.2 El desarrollo del vacío en la estética asiática antigua..... | 310 |
| 3.6.3 Hacia una filosofía del vacío en la escultura oriental..... | 317 |
| 3.6.4 El vacío, la esencia de la filosofía china..... | 321 |
| 3.6.4.1 Contrastes y complementos: Ying Fong Yang..... | 321 |
| 3.6.4.2 La correspondencia entre el vacío y lo lleno: Zhi Wen Li..... | 327 |
| 3.6.4.3 La representación de la filosofía antigua de China: Zhong Wang Fu..... | 332 |
| 3.6.4.4 La tensión entre el <i>Yin</i> y el <i>Yang</i> : Zheng Hui Chen..... | 335 |
| 3.6.5 El vacío como el objetivo final de la filosofía budista..... | 339 |
| 3.6.5.1 La comprensión budista del vacío: Guang Yu Li..... | 339 |
| 3.6.5.2 El proceso de cambio del Ser al No-ser: Chun Chun Lai..... | 343 |
| 3.6.6 El vacío, la esencia del Zen japonés..... | 347 |
| 3.6.6.1 La representación concreta del Zen: Murakami Saburo..... | 347 |
| 3.6.6.2 El encuentro entre occidente y oriente: Isamu Noguchi..... | 351 |
| 3.6.6.3 El espacio poético Zen: Koji Kamoji..... | 355 |
| 3.6.6.4 El silencio. La música del vacío Zen: John Cage..... | 360 |
| 3.6.6.5 La búsqueda del vacío: Yves Klein..... | 364 |

3.6 La representación de la filosofía y de la estética asiática: El concepto oriental de vacío en la escultura

3.6.1 El desarrollo del vacío en la filosofía asiática antigua

El concepto de *vacío* es una parte sustancial de la filosofía de la China antigua, en la que se piensa que todos los objetos, incluido el universo, son una unificación de los conceptos *lleno* y *vacío*. Esta unificación es uno de los principios que rigen la creación artística y la estética, siendo el origen mismo de la filosofía y de la estética de la antigua China, la parte central de la teoría de Lao Zi¹⁸¹: *Tao*. Lao Zi dice en *Tao Te King*¹⁸²:

“*Tao (El Curso)* que se puede discurrir no es el curso permanente.
El nombre que se puede nombrar no es el nombre permanente.
Sin nombre es el origen del cielo y de la tierra.
Con nombre es la madre de todos los seres.
Por eso,
en la nada permanente se vislumbrará su misterio,
en el ser permanente se vislumbrará su límite (...)”¹⁸³.

En la teoría de Lao Zi, *Tao* posee el carácter de *No-ser (La nada, el vacío)* y el carácter del *Ser (lo lleno)*. Si lo analizamos desde el punto de vista por el que *Tao* se refiere al principio del universo, *Tao* es el *No-ser (vacío)*, que no tiene límites ni reglas. Al contrario, cuando pensamos que *Tao* se refiere a la madre de todos los seres, *Tao* es el *Ser (lleno)*, que contiene el límite y la regla.

¹⁸¹ Lao Zi (570-470 a.C.), el filósofo del período *Chuen Qiu* (722-481 a.C.) de la dinastía de los Zhou Orientales (770-249 a.C.). La teoría de Lao Zi es el origen del pensamiento de la escuela taoísta. Su teoría fue desarrollada por Zhuang Zi.

¹⁸² *Tao Te King*, la obra de Lao Zi, es el libro más valorado para los filósofos de la escuela taoísta. Tiene ochenta y un capítulos y es la primera obra completa de filosofía china. Mucha gente clasifica *Tao Te King* dentro de la obra del taoísmo; sin embargo, la escuela taoísta y la religión taoísta son bastante distintas.

¹⁸³ Lao Zi. *Tao Te King*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2007, p. 31.

Todos los objetos del universo son, también, la unificación del *No-ser* y el *Ser* o, con una explicación más adecuada, es la unificación del vacío y lo lleno. Porque *Tao* posee el carácter del *Ser*, contiene en sí mismo la diversidad de los objetos existentes, sin embargo el *No-ser* es más radical, y en el vacío enorme e ilimitado, todos los objetos se forman.

Además, Lao Zi dice: “El espacio entre el cielo y la tierra, ¡cómo se asemeja a un fuelle! Vacío, no queda exhausto. En movimiento, exhala sin cesar (...)”¹⁸⁴. En su opinión, el universo es como una bolsa de aire, que está vacía y, a la vez, llena por el soplo original (que vivifica el mundo y los seres vivientes). La corriente del soplo original provoca que los seres universales se formen, por lo que este vacío no es vano, sino que atrae la corriente de los objetos y produce la vida perpetuamente. Por lo tanto, el vacío es el origen de la vida, y el *Ser (lleno)* existe basado en el vacío. Para Lao Zi, el vacío no solamente significa un espacio, sino que es la mitad del universo, del que podríamos decir que es el origen de todos los seres.

La filosofía sobre el vacío de Lao Zi no se limita solamente a un tema tan amplio como el universo, sino que también menciona una serie de ejemplos cotidianos para explicar la relación entre el vacío y lo lleno. Como enuncia Lao Zi:

“Treinta radios convergen en el cubo (de la rueda),
mas en su nada
radica la utilidad del carro.
Se labra el barro para hacer vasijas,
mas en su nada
radica la utilidad de la vasija.
Se horadan puertas y ventanas para hacer un aposento,
mas en su nada
radica la utilidad del aposento.
El ser es lo práctico,
la nada es lo útil”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Lao Zi. *íbidem*. p. 39.

¹⁸⁵ Lao Zi. *íbidem*. p. 51.

Por lo cual, si un objeto solamente posee el espacio pleno, sin vacío (la nada) alguno, perdería su función y su esencia. Por eso, según el pensamiento de Lao Zi “el *Ser* y la *Nada* (*No-ser*) se engendran uno a otro”¹⁸⁶, significando la misma cosa.

Esta teoría influirá profundamente en el desarrollo de la estética de la antigua China. La unificación del vacío y lo lleno se presentará como un principio importante de la estética clásica, que contendrá casi todos los caracteres del arte chino antiguo, indicándonos que la figura artística tendrá que unir el vacío y lo lleno, reflejando así el mundo vivo.

Posteriormente, Zhuang Zi¹⁸⁷ continuará la teoría de Lao Zi y le otorgará una mayor difusión. En la fábula *cielo y tierra*¹⁸⁸, perteneciente al libro *Zhuang Zi*, el filósofo explica que *Tao* es la unificación del vacío y lo lleno, y aunque el ser humano posea cualidades intelectuales, no puede conseguir entender la quintaesencia de *Tao*. Entonces, para conseguir esta quintaesencia así como la manera de desarrollarla, los seres tienen que depender de la fuerza de *Xiang Uang*, que posee el carácter del vacío y de lo lleno, presentándose en esta fábula como una alegoría para explicar el pensamiento abstracto. La teoría *Ser* y *No-ser* se *engendran uno a otro* de Lao Zi, así como la teoría *Xiang Uang* de Zhuang Zi, son las bases de la teoría sobre *el vacío y lo lleno* de la estética china antigua.

La escuela taoísta se basa en el *No-ser* mientras que la confucionista se basa en el *Ser*. Sin embargo, esta última también aprecia la unificación del vacío y lo lleno; el propio Mencio¹⁸⁹ piensa que, cuando la belleza del *Ser* se

¹⁸⁶ ibidem. p. 33.

¹⁸⁷ Zhuang Zi (369-286 a.C.), importante filósofo del período de *los Reinos Combatientes* (403-222 a.C.), y representante de la escuela taoísta, además de sucesor de la teoría de Lao Zi.

¹⁸⁸ *Zhuang Zi* es la obra que registra el pensamiento de Zhuang Zi y sus discípulos. Son treinta y tres capítulos. Se divide en tres partes, el *capítulo interior*, el *capítulo exterior* y el *capítulo heterogéneo*. *El cielo y la tierra* pertenece al *capítulo exterior*.

¹⁸⁹ Mencio (372-289 a.C.), famoso pensador de la China antigua que continúa la teoría de Confucio, siendo el representante de esta corriente durante del período de *los Reinos Combatientes*.

desarrolla hasta la cumbre, penetra en la maravillosa esfera del *No-ser*. En el capítulo *Xi Ci*¹⁹⁰ de la importante obra confucionista *Yi Zhan*, se dice lo siguiente: “Tao está compuesto de Yin y Yang”. De este modo, el vacío y lo lleno son la representación concreta del *Yin* y el *Yang* y, según *Yi Zhan*, *Tao* contiene el carácter del vacío y de lo lleno. El universo varía y se desplaza entre estos dos estados, moviéndose ininterrumpidamente.

Lao Zi y Zhuang Zi piensan que el *NO-ser* es más real que el *Ser*, ya que el *No-ser* es el origen de todas las realidades. Los seres no pueden crecer ni alcanzar la alegría de la vida si el *No-ser* no existe en el universo. La teoría Confucionista, de este modo, se basa en el *Ser*, pero no permanece en él ya que hay que experimentar un desarrollo basado en el *Ser* pero que se dirige al *No-ser*, para poder así adentrarse en esta esfera. Por todo esto, las teorías de Lao Zi y Zhuang Zi no se contradicen con la de Mencio, ya que todos ellos piensan que el universo es la unificación del vacío y lo lleno, que es lo que se indica en *Yi Jing* como “la unificación de *Yin* y *Yang*”. Así, para entender la quintaesencia del vacío en la filosofía oriental, es necesario conocer el concepto de *Yin* y *Yang*.

Este concepto, en cuestión, procede del pensamiento sobre la naturaleza que poseían los chinos de la antigüedad, que observaron la existencia de fenómenos contrarios en la naturaleza, a la vez que se completaban mutuamente. De este modo, el contraste entre el cielo y la tierra, el sol y la luna, la mañana y la noche, los hombres y las mujeres, etc., se corresponde al concepto de *Yin* y *Yang*, que ya fue referido por *Yi Zhan* y *Tao Te King* en el período *Chuen Qiu* (722-481 a.C.), siendo una parte importante de la filosofía China e influyendo profundamente en todos los aspectos de la cultura tradicional, como en la religión, el calendario, la medicina o la arquitectura. Lao Zi cree que *Tao* es único; es un caos que contiene el *No-ser*

¹⁹⁰ *Yi Zhan*, es la obra principal del período de *los Reinos Combatientes*, que trata de explicar la quintaesencia de *Yi Jin*. *Yi Zhan* se basa en las teorías de Confucio, pero fue acabada por sus discípulos. Son diez capítulos, siendo el capítulo *Xi Ci* el más importante de ellos, donde se presenta el concepto de *Yin* y *Yang*.

y el *Ser*. El *No-ser* y el *Ser* se unen creando todos los seres del mundo. Según esta idea, el *Tao*, como único, se considera el origen del universo. En cuanto al *Ser* y al *No-ser*, se presentan realmente como *Yin* y *Yang*. Podemos decir, de este modo, que *Yin* es vacío y *Yang* es lleno, por lo que la unión entre el *Yin* y el *Yang* equivale a la unión entre el vacío y lo lleno, generándose así el universo y los seres que lo habitan.

Según este concepto, entendemos que si se ausenta el *No-ser* (vacío) tampoco existe el *Ser* (lleno), y viceversa. Este concepto es el fundamento de la filosofía oriental, por el que el vacío es la mitad del elemento indispensable para la formación del universo.

Como hemos apuntado anteriormente, el sistema de la filosofía oriental se basa en la teoría *Tao* de Lao Zi, por el que el vacío es la representación de *Tao* y todos los seres son engendrados en su interior. Pero más allá de este sistema filosófico, podemos observar también como el concepto de *vacío* en el budismo influye profundamente en la cultura de los países del noreste asiático, pertenecientes al budismo *Mahāyāna*¹⁹¹. Para el budismo, el vacío es un concepto filosófico de gran seriedad que constituye, además, una palabra clave en el vocabulario y en el pensamiento religioso.

Después de haberse engendrado en la India, el budismo entró en China en el período de la dinastía *Han*¹⁹², siglos después de que hubiera aparecido la teoría del vacío de Lao Zi. En un reducido espacio de tiempo, el budismo se encontró con la cultura taoísta y comenzó un proceso ininterrumpido de contrariedades y fusiones por ambas partes. Durante este proceso, existieron tanto rechazos como aceptaciones de la escuela taoísta hacia el budismo, donde también podemos encontrar una interpretación específica para la teoría de Lao Zi desde una óptica budista. Por esto, no es difícil darse cuenta de que las interpretaciones del vacío de la escuela taoísta y de la budista poseen una

¹⁹¹ *Mahāyāna* es una de las dos sectas budistas, difundida principalmente en China, Japón, Corea, Taiwán, Nepal, Tíbet y Mongolia.

¹⁹² Dinastía *Han* (202 a.C.-220 d.C.).

similitud importante. Según indica Nāgārjuna¹⁹³ en *Mūlamadhyamakakārikā* (*El Conocimiento del Camino del Medio*), la verdad se separa del conocimiento y del lenguaje, ya que no se puede ser descrita y no posee ninguna característica conceptual. Para comprenderla, pues, hay que depender de un camino intuitivo irracional, con el fin de romper todas las apariciones y conseguir, así, el estado propio del *vacío*.

Este concepto es muy parecido al hecho de perseguir el *Tao*, propio de la escuela taoísta. *Tao* no puede ser percibido ni expresado, por lo que el *vacío* es el concepto que mejor puede interpretar la quintaesencia de *Tao*. Podemos decir, de este modo, que el vacío puede ser la conceptualización concreta de *Tao*. Y aunque para la escuela taoísta, al igual que para la budista, el vacío es el objetivo final, entre el vacío de la escuela taoísta y del budismo todavía existe una diferencia sustancial. Según la teoría de la escuela taoísta, *Tao* es invisible pero es una existencia verdadera y objetiva. Por lo tanto, aunque *Tao* no puede ser percibido, es el origen de todos los seres del universo. Sin embargo, el vacío del budismo no posee un significado en relación con el *origen*, ya que únicamente explica el hecho de que todos los seres son iguales. El vacío no pertenece al *Ser*, pero tampoco pertenece al *No-ser*, sino que supera ambos estados, además de relacionarlos estrechamente. El budismo, en este sentido, cree que todos los seres y apariciones del mundo tienden al vacío; si se habla de la existencia, ésta es sólo una existencia en apariencia. Es decir, lo que existe en el universo es un fenómeno temporal que no posee un significado eterno. Por otra parte, la escuela taoísta cree que el vacío (*No-ser*) es verdadero y útil, teniendo incluso más valor que el *Ser*. En cuanto al budismo, cree que los fenómenos del universo, incluyendo la materialidad exterior y la espiritualidad interior, son irreales y falsos, siendo éste el concepto del vacío en el budismo, que deja patente la diferencia fundamental que existe entre la escuela taoísta y la budista.

¹⁹³ Nāgārjuna (siglo II) es el promotor del budismo *Mahāyāna*, que establece el fundamento de la teoría *Mahāyāna*, la cual goza de una posición sublime dentro del budismo.

La interpretación sobre el vacío en el budismo se asocia con el concepto del *No-ser*, propio de la escuela taoísta china, que influye profunda y ampliamente en la cultura del noreste asiático. El producto mezclado bajo estas dos filosofías se une con el concepto natural tradicional de Japón, convirtiéndose en el *Zen* japonés. Lo que influye en éste no sólo es la comprensión religiosa, sino que además se relaciona directamente con la filosofía cotidiana y la propia estética japonesa. De hecho, el *Zen* pertenece al budismo *Mahāyāna*, que procede de India pero se forma en China como una secta religiosa que aglutina las doctrinas del confucianismo, la escuela taoísta y el budismo. El monje indonesio Damo, que llegó a China en 520 d.C., es considerado el fundador del *Zen*, palabra que proviene del sánscrito *Dhyana*, que significa *meditación*. Los taoístas se dieron cuenta de que el *Zen* concordaba con sus puntos de vista, por lo que fundieron la filosofía taoísta con el concepto de *Zen*, además de añadirle algunos puntos del confucianismo, naciendo así el origen del *Zen* que conocemos hoy en día. Después de algunos siglos, otro monje japonés que estudió en China, introdujo exitosamente el *Zen* en Japón a finales de siglo XII, adquiriendo el apoyo del cuartel general. Así, el *Zen* de Japón consiste en el *Zen* que procede de China y del *Yoga* (la meditación japonesa). Por el apoyo del gobernador de Japón, el *Zen* no sólo influye en el desarrollo de la filosofía, sino en toda la cultura japonesa, por lo que podemos decir que, a día de hoy, el *Zen* en Japón es mucho más estimado que en China.

Aunque el *Zen* proceda de China, se transformará gradualmente en *Zen* japonés por la influencia de la cultura nacional japonesa. Aunque el *Zen* japonés no es totalmente igual que el chino, la mayoría de las teorías se basan en este último. Así, el *Zen* cree que el origen del universo se encuentra en el vacío, y que todos los seres no tienen una existencia verdadera, sino que poseen una existencia de impermanencia. Helen Westgeest cree que, “según la idea del *Zen* japonés, el concepto del vacío y el *No-ser*, no se refiere a la falta, sino al complemento de sí mismo. El vacío también puede ser lo lleno,

así como el *No-ser* posee también un significado¹⁹⁴. Este concepto de tratar el vacío se corresponde con el del budismo, además de observarse una influencia obvia de la teoría de la escuela taoísta china. El *Zen* japonés emplea la teoría del vacío en la vida cotidiana conformando la idea religiosa, que se basa en la experimentación del vacío de todos los seres a través de la manera de la comprensión del *Zen*, entrando en un estado totalmente solitario, sin insistir en cosa alguna. D. T. Suzuki¹⁹⁵ indica que “el vacío siempre está y existe dentro de nosotros, siendo la esencia de nuestra vida”¹⁹⁶. Por eso entendemos que el vacío que define el *Zen* japonés no consiste en el aislamiento total de la secularidad sino que, al contrario, se experimenta a través de los comportamientos cotidianos. Podemos decir, por lo tanto, que el vacío rechaza totalmente el mundo material, siendo éste el superior estado de la estética japonesa.

Realmente, además de la teoría de la escuela taoísta que considera el vacío como el origen de todos los seres, el budismo verá en él un símbolo de todos los fenómenos del universo; el *Zen* japonés, por su parte, aglutinará ambas doctrinas. Podemos observar, con todo esto, que existen numerosas concepciones del vacío en la filosofía asiática y que, hasta el día de hoy, a pesar de la influencia económica y política que ejerce occidente sobre el desarrollo de la sociedad asiática actual, el vacío sigue considerándose como el fundamento de la cultura tradicional asiática, mostrando todavía una forma propia y definida en la cultura de los países actuales del noreste asiático.

¹⁹⁴ Helen Westgeest, *Zen y el arte moderno: La interacción del arte entre el oriente y el occidente*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 28.

¹⁹⁵ D. T. Suzuki (Suzuki Teitaro Daisetz, 1870-1966) es el pesador famoso moderno de *Zen* de Japón. D. T. Suzuki se dedica a promocionar *Zen* al mundo occidental, por lo tanto él es más internacional en comparación con otros letrados del budismo de la misma época, que es llamado *el maestro mundial de Zen* por los japoneses.

¹⁹⁶ D. T. Suzuki. Este pasaje está tomado de la entrevista en Tokyo entre D.T.Suzuki y Kakichi Kadowaki en 1993. Citado por Helen Westgeest en *Zen y el arte moderno: La interacción del arte entre el oriente y el occidente*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 28.

3.6.2 El desarrollo del vacío en la estética asiática antigua

Tal y como hemos apuntado, los pensadores de la antigua China creen que la realidad objetiva del mundo es la unificación del vacío y de lo lleno. De este modo, lo que este concepto refleja en el arte es el hecho de que el propio arte también debería consistir en esta unificación, con el fin de que las obras tomen vida. Este concepto proviene de la filosofía de Lao Zi, profundamente integrada en el pensamiento de los chinos. Las obras de la dinastía *Yin* (1600-1046 a.C.) y *Zhou* (1122-249 a.C.) ya revelan este carácter de la unificación del vacío y de lo lleno (fig.178). Los recipientes de bronce, las esculturas, las pinturas, las arquitecturas y las caligrafías, incluyendo la literatura, nos presentan el carácter artístico donde el vacío y lo lleno se completan. Este concepto en la estética, por la influencia de la filosofía, se formó concretamente durante el período de *Las Seis Dinastías*¹⁹⁷ y maduraría, posteriormente, después de la dinastía *Tang*¹⁹⁸.



178. *El jade*, la mitad del período de la dinastía *Zhou* (sobre 700 a.C.). Se conserva en el Museo de Arte de Seattle, EEUU.

¹⁹⁷ *Las Seis Dinastías* (220-589 d.C.), son *Wu*, *Jin*, *Song*, *Qi*, *Liang* y *Chen*. Todas establecieron la capital en Jiankang (Nanjing del hoy en día). Los estetas de *Las Seis Dinastías* piensan que la belleza no debe depender de la moral, ya que ambas pueden existirse individualmente. Además, la teoría de Lao Zi renació en este período, conocido como *la Escuela neotaoísta*.

¹⁹⁸ La dinastía *Tang* (618-907 d.C.), es el período de mayor poderío dentro de la nación y de la cultura en la historia de China.

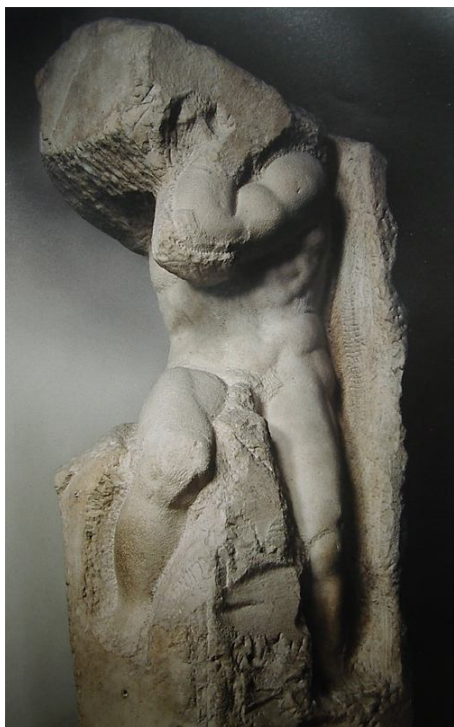
El arte chino aprecia la expresión de la vida, así como la corriente y el ritmo del universo, razón por la que los artistas pretenden descubrir la belleza a través de la observación de los seres de la naturaleza. Los artistas de *Las seis dinastías* descubrieron que, ya que *Tao* y todos los seres constituyen la unificación del vacío y de lo lleno, en las obras artísticas también deberían fusionarse ambos conceptos, con el fin de representar la inspiración particular del universo. Además, los filósofos de la antigua China piensan que el universo es un sistema completo, en el que cada pequeña parte contiene todas las estructuras y las informaciones del universo. Por lo tanto, para representar la parte sutil de *Tao* a través de las obras artísticas, es necesario mostrar la relación entre los seres y la totalidad del universo, para convertir la obra en un universo en miniatura.

Este concepto es la causa de que los estetas aprecien más la relación entre el vacío y lo lleno (el espacio vacío y el objeto real), constituyendo la teoría de *Qi Un Sheng Dong*¹⁹⁹, que los estetas de *Las Seis Dinastías* preconizarán. El concepto de *Qi Un Sheng Dong* se sitúa en una posición sustancial dentro del sistema de la estética clásica de la antigua China. El *Qi* no se limita a mostrarse en el objeto concreto sino que, además, se muestra en el vacío que está fuera del objeto. Es decir, si no hay vacío, no existe *Qi Un Sheng Dong*, por lo que las obras perderían la vida. Si no existe el vacío para concordar lo lleno, lo lleno puramente individual no puede reflejar el movimiento ni el interior de los seres del universo.

Aparte del concepto del *Xiang*, los estetas de la dinastía *Tang* preconizan la noción del *Jing*. Pero ¿qué es el *Xiang*? Si lo definimos de una forma simple, podemos considerarlo como el objeto concreto, que es la idea que los artistas occidentales copiaron antes del siglo XX. La principal diferencia entre el *Jing* y

¹⁹⁹ Es el concepto más importante de la estética de *Las Seis Dinastías*. *Qi*, significa *el soplo original*, el cual se supone que es la esencia del universo. Por el soplo original, *Yin* y *Yang* se fusionan, generando todos los seres. El *Un* significa el porte del personaje, pero tiene más significados que los referidos a la apariencia humana. El *Un* depende del *Qi*, y el *Qi* es la esencia del *Un*. Si la obra tiene *Qi* y *Un*, puede albergar la figura de la vida.

el *Xiang* es el que *Jing* no sólo se incluye en el *Xiang*, sino que contiene el vacío que está fuera del *Xiang*. Para el arte chino antiguo, el vacío es el elemento más importante; si no existiera el vacío, no se podría expresar el carácter particular del arte chino.



179. Miguel Ángel. *Atlas Esclavo*, 1513 - 1535. Florencia, Galería de la Academia.



180. *El Buda sentado*, Siglo X-XI. Bronce dorado, 49.8 cm (altura). Se conserva en El Museo histórico de China, Beijing, China.

Este principio de la estética clásica china explica, de manera rotunda, el carácter distinto en relación con el arte occidental. El esteta contemporáneo Bai Hua Zong tiene un comentario adecuado sobre este tema, donde indica:

“Las arquitecturas y las esculturas de Egipto y Grecia son la figura de una masa. Miguel Ángel dijo: una buena escultura, aunque rueda por una montaña, no se rompe, porque la figura de esa escultura es una masa (este carácter es más obvio sobre todo en sus obras posteriores) (fig.179). Sin embargo, el carácter de la escultura de China es distinto al de occidente ya que los artistas de la antigua China pretendieron romper la masa, creando un hueco en la escultura para que la obra fuera la unificación del vacío y lo

lleno²⁰⁰ (fig.180).

En el mismo libro, Bai Hua Zong continúa diciendo:

“La pintura china aprecia el vacío, por ejemplo: Yuan Ma²⁰¹ a menudo pintaba en un rincón del plano y no llenaba los espacios vacíos (fig.181). De esta manera les da a los espectadores una posibilidad superior de imaginación. Los vacíos serán el mar y el cielo. No sentimos que los vacíos sean inútiles²⁰².”



181. Yuan Ma. *El paisaje y la persona*. 24.7×26 cm. Colección propia.



182. Gui Xia, *Xi Shan Qing Yuan*. Se conserva en el Museo Nacional Palacio, Taipéi, Taiwán.

En la pintura china, podemos observar la profundidad del espacio del universo en la composición de la imagen, pero no se da una caracterización propiamente tridimensional. El vacío de la pintura china no es una estructura estricta del espacio, sino que se presenta como la fuente animada de la vida, desde donde fluyen los diversos ritmos de todos los seres. Además, en el arte de los jardines chinos es importante el hecho de disponer de un espacio, por lo que también se explica el carácter de que el vacío contiene lo lleno y lo lleno contiene el vacío. *La unificación del vacío y lo lleno* es, definitivamente, el principio básico y fundamental de la estética china.

²⁰⁰ Bai Hua Zong. *El paseo de la estética*. Editorial el público de Shanghái, 1981, p. 41.

²⁰¹ Yuan Ma, pintor de la dinastía *Song del Sur* (1127-1279 d.C.). Se especializó en la pintura paisajística y fue conocido por el empleo del vacío en sus obras. Posee el mismo renombre que Gui Xia.

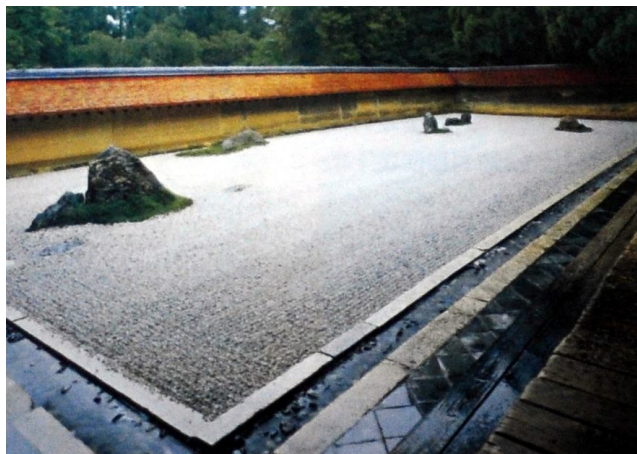
²⁰² Bai Hua Zong. Op.Cit., p.33.

En definitiva, el concepto sobre el vacío de la estética china se origina con la teoría de Lao Zi, madurando posteriormente en la dinastía *Tang*. Para entender el arte y la estética de China, es necesario comprender como los artistas de la antigua China consideraron el *vacío*, incluyendo su significado y su función. La principal diferencia con la estética occidental radica en que la estética clásica de China aprecia más la esfera que está fuera de *Xiang*, es decir, el *Jing*, que es el vacío del cual hablamos. Realmente, la filosofía y la estética de China se han desarrollado en base al vacío, por lo que poseen un importante número de puntos similares en relación al concepto de *Zen*.

Al principio, el vacío se consideró como la representación principal de la doctrina *Zen* y, tras difundirse por Japón, se asoció con la vida cotidiana y el concepto original de la naturaleza, convirtiéndose en un fundamento de vital importancia dentro de la cultura japonesa. Aunque las demás corrientes budistas también aprecian el estado del vacío, éste será deliberadamente enfatizado por el pensamiento *Zen*, por eso será considerado como el elemento más importante del arte *Zen*. El vacío, como tal, será empleado generalmente en los estilos artísticos del arte japonés, sobre todo en la literatura, la pintura, el jardín y la caligrafía.



183. *El Círculo*, Siglo XVII. Tinta china en papel, 28.6×54 cm.



184. *Karesansui del templo Ryoanji*, 1450. Kyoto, Japón.

En la comprensión de la literatura, el vacío se presenta bajo un carácter indescriptiblemente sutil. No importa si se trata de poesía, de prosa, de novela o de drama, ya que los artistas japoneses adoptarán un estilo basado en la brevedad, concentrándose en

adquirir un manejo superior de la quintaesencia y la apariencia interior del sentimiento, expresándolo a través de una apariencia implícita, sugestiva y simbólica. En cuanto al arte plástico, el vacío ocupará la posición más importante, sobre todo en la comprensión de la pintura.

En comparación con la pintura china, la pintura japonesa empleará el blanco con más frecuencia, con el fin de organizar la composición. Los pintores pretenden reducir las líneas y las pinceladas de la tinta, dibujando las imágenes de una manera más simple para expresar el espíritu del vacío en el *Zen* (fig.183). En este sentido, el pintor Ikeno Taigado cree que expresar el vacío absoluto es una cosa realmente difícil²⁰³. Para la pintura japonesa, el vacío no sólo es un elemento espacial, sino que es la comprensión misma sobre el *Zen*. Además, *karesansui*²⁰⁴ (fig.184) también representa la estética del vacío, basada en la meditación *Zen*, que expresa perfectamente el concepto del *vacío* y del *No-ser*, formándose así un estilo específicamente simbólico. Los hombres entran en el espacio enorme de la naturaleza desde el reducido

²⁰³ Ikeno Taigado. Citado por Helen Westgeest en *Zen y el arte moderno: La interacción del arte entre el oriente y el occidente*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial Diancang del arte, Taipéi, 2007, p. 29.

²⁰⁴ *Karesansui* es el jardín japonés que no posee un paisaje acuático, unido normalmente con el templo *Zen*. La arena y las piedras son empleadas para simbolizar el río y las cascadas. *Karesansui* generalmente se refiere a los jardines del período *Muromachi* (1338-1573 d.C.), el período *Mmoyama* (1573-1603 d.C.) y el período *Edo* (1603-1867 d.C.).

espacio arquitectónico, desde lo limitado hasta lo infinito, experimentando así la estética y el estado filosófico del vacío.

En definitiva, el arte chino se basa en los conceptos tanto del *Tao* como del *Yin* y el *Yang*. Aunque el vacío constituya el elemento más importante de la estética china, éste (el *No-ser*) debe corresponder a lo lleno (el *Ser*), para que el universo funcione, los seres crezcan y el arte adquiera vida. En cuanto al concepto del vacío del arte japonés, no se representa a través de la correspondencia entre el vacío (*No-ser*) y lo lleno (*Ser*), sino que se basa en la doctrina *Zen* del budismo y posee una tendencia hacia el vacío absoluto. Así, la representación del vacío no sólo influye en el arte *Zen* japonés, sino que también influye en el desarrollo del arte occidental contemporáneo.

La escultura, por su parte, es el estilo que más estima el material, por lo que *el cómo expresar* un tema metafísico como el vacío en la escultura se convertirá en una tarea importante para los escultores a partir del Siglo XX. La filosofía asiática del vacío permitirá a los escultores repensar de nuevo el significado del material y del espacio, además de comprender la importancia de expresar el elemento aparte de la estética pura, perteneciente a la esfera filosófica y religiosa de la escultura. Y por todo esto, el vacío será considerado como el eje de la estética asiática, presentándonos sus aspectos múltiples y variados, fruto de las diferencias religiosas y culturales.

3.6.3 Hacia una filosofía del vacío en la escultura oriental

Al comenzar este apartado, podríamos decir que no importa la composición de la pintura ni la organización espacial de la escultura de los artistas del noreste asiático, teniendo en cuenta que ambos expresan la profunda influencia del vacío. Sin embargo, este concepto, que considera al vacío como un elemento filosófico concreto para la creación de la obra plástica, sólo se difundirá a la comprensión cultural del mundo occidental de un modo limitado. Así, para occidente, exceptuando la comprensión física, lo que representa el vacío es una idea abstracta e incomprensible, reduciéndose a un ideal oriental o, dicho de manera más explícita, a un tipo de *gusto exótico*. Evidentemente, resulta complicado que el concepto de vacío basado en la filosofía de la escuela taoísta y del budismo, sea aceptado y comprendido por otro sistema cultural. Pero afortunadamente, por la promoción positiva del *Zen* que llevó a cabo D. T. Suzuki en los países occidentales, este pensamiento llamó exitosamente la atención tanto a nivel cultural como social. Después de La Segunda Guerra Mundial, los artistas occidentales compararán el concepto del vacío oriental con las teorías de filósofos occidentales como Wittgenstein, Sartre y Heidegger, desarrollando un concepto nuevo sobre el espacio dentro del estilo artístico, influyendo directamente en el arte contemporáneo occidental de los años cincuenta.

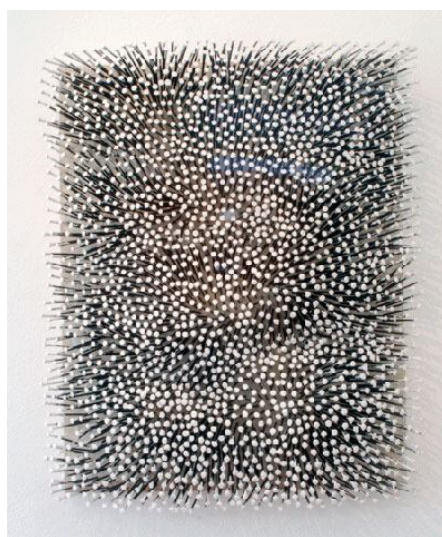
El concepto de vacío que promulga el pensamiento *Zen* generó un poderoso impacto para los artistas de los años cincuenta y sesenta, reflejándose directamente en el concepto espacial que éstos poseían, y favoreciendo el que llegaran a entender que el *vacío* oriental no era una idea abstracta, sino un concepto positivo propio del espacio. Al hablar de la escultura del siglo XX, contemplándola desde el punto de vista del *vacío*, podemos notar la diferencia entre este concepto y el de *nihilismo*; el concepto de *vacío* de oriente se basa en un fundamento totalmente invisible, ya que éste no posee forma alguna y no puede ser tocado o percibido. Al contrario, la escultura es el estilo artístico que más se relaciona con el material, teniendo

en cuenta que ésta existe gracias a la existencia del material en sí mismo. Por esto, expresar la idea oriental de lo vacío a través de la escultura, sobre todo el *vacío absoluto* del *Zen* japonés, se presenta como una tarea verdaderamente complicada.

En Occidente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, un nutrido grupo de artistas comenzará a crear obras según sus propios intereses acerca del concepto del vacío propio del *Zen* japonés, ya que éste será considerado como el estandarte principal del pensamiento oriental en referencia al concepto que nos ocupa. Sin embargo, los artistas que crearán sus obras según la filosofía del vacío de la escuela taoísta china serán, comparativamente, un número reducido, quedando así en evidencia que para el mundo occidental el vacío oriental es un concepto integral, por lo que todavía no puede caracterizar detalladamente los aspectos múltiples del vacío en la cultura del oriente.



185. Nomura Jen. *Tardiology*, 1968-69.



186. Günther Uecker. *Field (Campo)*, 2003. Clavos sobre Madera/tela, 106×89×15 cm.

En cuanto a la manera de crear, numerosos artistas occidentales adoptarán un estilo inmaterial a la hora de representar su comprensión sobre el vacío, como la obra conceptual de John Cage y de Yves Klein. Este modo concreto corresponde a la comprensión del *vacío absoluto* del *Zen* japonés; sin

embargo, nos damos cuenta de que los artistas japoneses que se dedican a la expresión del vacío, después de los años cincuenta, no eliminarán totalmente el elemento material, demostrándose así la influencia que ejercerá el *Mono-Ha* de los años setenta, por ejemplo, el pozo de Koji Kamoji o el edificio del cartón de Nomura Jen (fig.185), que también podremos encontrarla de manera similar en algunas obras de artistas occidentales, como en *Field (Campo)* de Günther Uecker (fig.186). Aunque ambos pretendan expresar el vacío del *Zen*, observamos un resultado diferente dada la comprensión cultural de cada uno.



187. Zheng Hui Chen. *La interacción de la tensión XIV*, 2003. Mármol blanco, 56×22×92 cm.

Por otro lado, como causa de la realidad política y del desarrollo de la economía China, el estilo vulgar y bello del Pop se considerará como la corriente principal de la escultura contemporánea china después de los años ochenta ya que, comparativamente, serán menos los artistas chinos que se concentren en la filosofía tradicional del vacío. Por este motivo, la mayoría de artistas que centrarán su obra según el concepto de vacío de la escuela taoísta china serán los escultores taiwaneses. En comparación con el *vacío absoluto* del *Zen* japonés, la escuela taoísta china aprecia más *la correspondencia y la*

complementariedad entre el vacío y lo lleno. Esta idea apoyará, por su parte, la existencia del material, además de impulsar un mayor aprecio hacia la estética tradicional de la escultura. De este modo, veremos como el material y el espacio, el vacío y lo lleno, se intercalarán mutuamente en estas obras (fig.187). Así, estos escultores expresarán el concepto del vacío propio de la filosofía de la escuela taoísta de la china antigua, que se distinguirá del vacío absoluto que los artistas occidentales expresarán en la escultura.

Este concepto positivo del vacío oriental, interpreta claramente la especificidad del arte asiático, e influye de manera rotunda en el desarrollo del arte contemporáneo después de los años cincuenta. Hoy en día, esta especificidad ya no se limita al arte tradicional de la cultura del noreste asiático, sino que se ha ampliado a todo el continente asiático, incluyendo también al mundo occidental. El vacío del oriente, de este modo, y como ya hemos apuntado, no sólo es un concepto espacial, sino que es la comprensión de la esencia del universo y de la vida en sí misma.

3.6.4 El vacío, la esencia de la filosofía china

3.6.4.1 Contrastes y complementos: Ying Fong Yang

Para la escultura moderna de Taiwán, el artista Ying Fong Yang es un referente de gran importancia. Al principio de los años sesenta, en la esfera escultórica de Taiwán, el realismo conservador ocupaba gran parte de las producciones artísticas. Sin embargo, por la influencia de las obras de Ying Fong Yang, el concepto y la forma de la escultura moderna occidental comenzó a darse a conocer por los escultores taiwaneses. Por la estimulación de las diferencias entre la cultura oriental y la occidental, se formará gradualmente el estilo de la figura artística múltiple que se da en Taiwán hoy en día. Durante los años sesenta, Ying Fong Yang residió tres años en Italia con el fin de estudiar la escultura occidental, experiencia que le permitió comprender las diferencias culturales y estéticas entre oriente y occidente. El artista taiwanés aprendió, así, que el desarrollo y el uso de la tecnología podían ser un impedimento para comprender la esencia humana y fue reencontrando la filosofía *Tian Ren He Yi*²⁰⁵, que los chinos antiguos buscaban ininterrumpidamente.

A partir de los años cincuenta, Ying Fong Yang comenzó a concentrarse en fundir la forma tradicional China y el concepto de la escultura moderna occidental. Sin embargo, lo que más estimó el artista de la escultura en este período fue la forma, teniendo en cuenta que todavía no había considerado totalmente la cuestión sobre la filosofía China. Realmente, por la influencia del arte occidental, su estilo creativo se fue transmutando “de imitar la naturaleza a transformarla, de transformarla a describir el carácter propio del objeto, de

²⁰⁵ *Tian Ren He Yi* fue una filosofía tradicional de China, que afirmaba la unión entre los hombres y la naturaleza, acentuando el hecho de que los hombres deberían conocer y estimar la naturaleza para después protegerla, que es lo contrario a abusar de la naturaleza sin límite alguno. Los hombres habrían de *estimar la regla de la naturaleza* como el principio más sustancial y *seguir el ejemplo de la naturaleza* como la condición básica del comportamiento humano. Es decir, esencialmente, los hombres y la naturaleza se comunican entre sí, por lo cual, toda evolución de las cosas debería concordar con las reglas de la naturaleza y conseguir así la armonía entre los hombres y ésta.

describir el carácter propio del objeto a abstraerlo totalmente”²⁰⁶.

En este estadio, Ying Fong Yang creaba sus obras a partir de la figura de las estatuas budistas de las cuevas de Ungang²⁰⁷ y de Longmen²⁰⁸, de China, reconstituyéndolas con una estructura nueva como, por ejemplo, la obra *Guan Zi Zai* de 1955 (fig.188). Esto conllevó un estilo escultórico que poseía el carácter de la forma tradicional China, así como el concepto de la escultura moderna. Ying Fong Yang pensaba, al respecto de esto, que la escultura no sólo era un estilo de creación artística, sino que además debería



188. Ying Fong Yang. *Guan Zi Zai*, 1955. Bronce, 56×11×15 cm.

expresar el carácter propio de la nación y de la cultura del artista. El crítico de arte Meng Gu indica:

“Ying Fong Yang intenta añadir los elementos del estilo artístico occidental como el realismo, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo o el estilo abstracto. Sin embargo, en el fondo, sus obras se fundan en el carácter tradicional de China. A través de esta manera de expresar, los europeos pueden entender sus obras y los asiáticos también”²⁰⁹.

²⁰⁶ Bin Yu. Citado por Ru Hai Jiang en *Xia Yu Chen, Ying Feng Yang y la procedencia de la escultura moderna de Taiwán después de la segunda guerra mundial*. En la revista *La publicación del arte moderno*. Mayo, 2004, p.112.

²⁰⁷ Las cuevas de Ungang se fundaron en el período medio de la dinastía China de *Wei Norte* (460-465 d.C.). Se encuentran en la montaña Wuzho, en la ciudad de Datong, provincia de Shanxi. Las cuevas fueron esculpidas dependiendo del declive de la montaña y se extendían a lo largo de un kilómetro. El total de cuevas asciende, centrándonos solo en las principales, a cuarenta y cinco; a parte, se han encontrado mil cien nichos, que albergaban las estatuas budistas de piedra.

²⁰⁸ Las cuevas de Longmen también se fundaron en el período medio de la dinastía de *Wei Norte*, aunque tiempo después que las cuevas de Ungang. Éstas tienen su origen a partir del 494 d.C., y se sitúan en las afueras de la ciudad Luoyang de la provincia Henan. Entre cuevas y nichos, el número total asciende a más de dos mil cien y más de cien mil estatuas, conformando así la parte más grande de estatuas budistas de piedra.

²⁰⁹ Meng Gu. *El modelo de los artistas jóvenes: Ying Feng Yang*. En la revista *La publicación periódica el joven libre*. Editorial El Joven Libre, Taipéi, 1960, p. 22.

Sin embargo, Ying Fong Yang no desea limitarse a un estilo realista. Para él, expresar el concepto de la filosofía tradicional de China en su creación escultórica de la forma más sencilla pero más exacta, es la cuestión principal. En la escultura moderna, *el espacio negativo* que comenzó a buscar Henry Moore, que se refiere el espacio ocupado por la escultura, posee ciertas similitudes con la filosofía *Yin Yang* de China. Sin embargo, el concepto de *Yin Yang* es más amplio que el concepto sobre el espacio creativo de la escultura occidental. Si podemos utilizar este concepto en la creación artística, quizás pueda corresponderse mejor con el de la creación escultórica moderna. En efecto, la obra principal que legó Ying Fong Yang fue, ya en la última etapa de su vida, la famosa serie de esculturas en acero inoxidable que creó en base al concepto del *Yin Yang*.



189. Ying Fong Yang. *Tian Uan Di Fang*, 1979. Acero inoxidable, 94×93×40 cm. Taipéi.

En esta serie de su período de madurez, reflejó la estética china y la filosofía taoísta con materiales innovadores para la escultura oriental; así, estas obras son presentadas al espectador de manera sencilla y abstracta. La superficie lisa brillante del acero inoxidable refleja el entorno en el que se sitúa la obra, produciendo en los espectadores un espacio ilusorio en el cual se ven inmersos. Ying Fong Yang

utiliza los círculos y las curvas para suavizar el ambiente en el que se sitúan sus obras, creando una armonía con el ambiente y los espectadores. De esta manera, cada pieza se convierte en la parte de la naturaleza que trata de representar. En esta serie, de hecho, podemos encontrar el carácter general de la creación de Ying Fong Yang, que no es otro que la relación entre la materia verdadera y el espacio vacío; en este espacio vacío, no sólo se aprecia la belleza figurativa, sino también su conocimiento sobre la filosofía China del *Yin* y el *Yang*. *Tian Uan Di Fang* (fig.189), obra creada en 1979,

puede ser un buen ejemplo adecuado para explicar la característica arriba expuesta.



190. Ying Fong Yang. *La puerta entre el oriente y el occidente*, 1973. Acero inoxidable, 480×700×550 cm. Nueva York.

El artista Zheng Hui Chen cree que, “entre el espacio del cielo y la tierra, el *Yin* y el *Yang* siguen funcionando y hacen que los seres sigan creciendo. Realmente, *el contraste* de la estética occidental equivale a *completarse* en la filosofía de China”²¹⁰. *La puerta entre el oriente y el occidente* (fig.190) que creó en 1973, situada en Wall street de Manhattan, podría perfectamente interpretar el concepto de *Yin Yang* que presentó a lo largo de toda su creación escultórica. Un círculo, que es como un espejo, se sitúa oblicuamente delante del cuadrado, expresando la estética de la filosofía del vacío de China. Este círculo, que es sacado de la forma cuadrada que existe individualmente delante de él, concuerda totalmente con el vacío que ha quedado en la pieza de acero inoxidable. Realmente, en esta obra, la forma cuadrada no es importante, teniendo en cuenta que lo principal es el círculo macizo y el círculo vacío. En la filosofía de China, el universo consiste en lo lleno y el vacío, sin que ningún ser pueda escapar de este principio; cuando lo lleno se funde con

²¹⁰ Zheng Hui Chen. *El concepto de la forma moderna de China: el concepto de la creación*. Editorial *Yinghe* Cultura, Taipéi, 1995, p. 104.

el vacío, se puede conseguir la condición del *ser completo*. Por esto, cuando nos encontramos entre estos dos círculos, no sentimos la diferencia, sino el placer que deviene tras fundir lo macizo y el vacío a través de nuestros ojos y nuestra imaginación.

Hui yao II (fig.191) es otra obra creada a partir de un concepto similar, aunque conlleva un mayor interés ilusorio. En el idioma chino, la letra *hui* es utilizada para describir la luz brillante del sol o de la luna, y en cuanto a *yao*, posee el significado de saltar o brillar. Por esto, *la luz que resalta* es la interpretación o significado completo de esta obra.



191. Ying Fong Yang. *Hui yao II*, 1993. Acero inoxidable, 58×50×45 cm. Taipéi.

Como ya hemos referido anteriormente, en la filosofía China todos los seres se componen de una parte de plenitud y otra parte de vacuidad, además de poseer el atributo del *Yin* o del *Yang*; ya que el vacío pertenece al *Yin* y lo lleno pertenece al *Yang*, la luz de la luna pertenece a *Yin* y la luz del sol pertenece a *Yang*.

La forma de *Hui yao II* es como la de *La puerta entre el oriente y el occidente*, una forma entre cuadrada y redondeada de acero inoxidable que contiene un hueco con forma de vacío circular, frente al que se sitúa un círculo macizo. Entre el vacío y lo macizo que contiene esta obra, también aparece el complemento conceptual del *Yin* y el *Yang*, que significa separadamente la luna y el sol, o el *complemento* que Ying Fong Yang intenta presentar en *Hui yao II*. Además, el círculo macizo parece saltar desde la forma cuadrada de atrás, concordando así con el título de la obra (*Hui Yao* o *la*

luz que resalta) y permitiendo que los espectadores lleven a cabo una asociación interesante a partir de la unión de la forma de la obra y el título de la misma.

Las obras de Ying Fong Yang se transmutan desde el realismo hasta la abstracción. Podemos decir, en este sentido, que el artista se alimenta de la escultura moderna occidental para crear su propio estilo, que a la vez es una mezcla entre la escultura oriental y la occidental. Sin embargo, como intenta representar continuamente en sus obras, al fundir la forma y el carácter de la cultura de oriente y de occidente, podrá crear obras complementarias.

Finalmente, apuntar que el vacío nunca existe individualmente en sus obras, ya que siempre aparece como un elemento en concordancia con lo macizo, contrastando y completándose mutuamente y generando la propia filosofía China del *Yin* y el *Yang*.

3.6.4.2 La correspondencia entre el vacío y lo lleno: Zhi Wen Li

Si consideramos que Ying Fong Yang es el precursor que asocia la filosofía China del vacío y de lo lleno y el concepto de la escultura moderna occidental, Zhi Wen Li será el escultor taiwanés que abordará este concepto de manera más completa. Cuando Ying Fong Yang ya era un escultor conocido en Taiwán, Zhi Wen Li no era más que un artista joven que estaba terminando sus estudios de escultura en los Estados Unidos. Después de licenciarse en Taiwán, residió en Italia, Holanda y Estados Unidos para estudiar la escultura moderna. Esta experiencia, similar a la de Ying Fong Yang, nos avala el poder encontrar características comunes en la creación de ambos, como el concepto de cultura múltiple y mundial, partiendo de la cultura tradicional China, que se funde con el concepto de la escultura moderna occidental. Finalmente, cada uno desarrollará su propio lenguaje escultórico creativo.



192. Zhi Wen Li. $\circ+\square$, 1979 [No.064]. Piedra.

En este sentido, se podrían describir las obras de Zhi Wen Li con el sencillo adjetivo de *complementario*. Como bien sabemos, complementario también es la característica principal de la creación de Ying Fong Yang pero, al mismo tiempo, podemos afirmar que Zhi Wen Li lo emplea de manera más amplia, como refleja su filosofía creativa en relación con el espacio, la materia y la textura. Podemos darnos cuenta que todos proceden de un genio visible, como es el uso del vacío. La obra $\circ+\square$ (fig.192) puede ser un claro ejemplo para interpretar aquello

que referimos. En el período anterior de su creación, Zhi Wen Li buscaba la

inspiración a través de la combinación de varias figuras, siendo la forma china del jade antiguo la que le ilustró profundamente. La forma sencilla de *Bi*²¹¹ y *Cong*²¹² del jade simboliza el concepto universal chino de *Tian Uan Di Fang*²¹³. En la obra $\circ+\square$, la forma circular de arriba simboliza el cielo y la forma inferior cuadrada simboliza la tierra. El cielo se contrapone con la tierra, mientras que el vacío se contrapone con lo lleno; el movimiento, por su parte, se contrapone con la calma. Estas dos formas parecen totalmente distintas pero se complementan mutuamente, siendo este el concepto fundamental de la filosofía *Yin Yang*.



193. Zhi Wen Li. *Ming*, 1977 [No.0039]. Mármol.



194. La imagen de *Tai Ji*

²¹¹ *Bi* es el jade en forma de anillo que fue utilizado para sacrificar el cielo. Apareció en la dinastía del neolítico y floreció en las dinastías *Yin* (1700-1046 a.C.) y *Zhou* (1046- 256 a.C.), comenzando a decaer posteriormente en la dinastía *Han* (202- 220 d.C.). *Bi* es considerado como el objeto para los sacrificios, además de ser un símbolo del poder, utilizado tanto para vestirse como para acompañar al difunto.

²¹² *Cong* es el jade en forma de tubo. Su forma interior es circular y la exterior es cuadrada. Es el objeto principal para realizar sacrificios y apareció sobre el 3100 a.C; dejó de producirse tras la dinastía *Han* (202- 220 d.C.). La función principal de *Cong* fue la de sacrificar la tierra, y además, su forma (interior circular y exterior cuadrado) concuerda con el concepto *Tian Uan Di Fang*, que se considera el símbolo universal de la China antigua.

²¹³ *Tian Uan Di Fang* es una representación de la filosofía *Yin Yang*. Para los chinos antiguos, el universo poseía una condición caótica en la que no existía separación alguna entre cielo tierra, llamado *Tai Ji*. De esta condición partió *Yin* y *Yang*, formando el cielo y la tierra, llamando al universo que formaban las estrellas *Tian*, y al lugar en el que residieron *Di*. Los cuerpos celestes como el sol y la luna se mueven periódicamente y sin interrupción, como un círculo sin entrada ni salida, mientras la tierra nos soporta silenciosamente como un objeto cuadrado, apacible y estable. Por esto, *el cielo circular y la tierra cuadrada* puede ser una explicación más fácil de entender, así como otra interpretación de *Tian Ren He Yi*. Los chinos, de este modo, suelen construir un estanque circular en un patio cuadrado o edificar la puerta en forma de luna completa entre ambos patios, siendo éstas algunas representaciones determinadas del concepto de *Tian Uan Di Fang*.

Además, Zhi Wen Li se inspira en las letras chinas, siendo *Ming* (fig.193) la obra que crea en base a esta idea. *Ming* (明) es una letra que consiste la unión de las letras *ri* (日) y *yue* (月); La letra *ri* significa sol y la letra *yue*, luna. El sol pertenece a *Yang*, que será representado con una forma maciza, mientras que la luna, perteneciente a *Yin*, aparecerá con una forma vacía. Sin embargo, Zhi Wen Li no presenta las dos formas individualmente, sino deja el sol (la parte maciza) contener la luna (la parte vacía), fundiendo así lo macizo y el vacío, *Yin* y *Yang*, en uno, y creando una forma nueva asociada con la imagen de *Tai Ji*²¹⁴(fig.194). Comparando esta obra con *Yao Hui II* de Ying Fong Yang, observamos como la forma expresiva es distinta en cada una pero, sin embargo, ambas están creadas en base al significado de las letras chinas y del concepto del *Yin Yang*.



195. Zhi Wen Li. *Sheng Sheng*, 1984 - 1989 [No.153].

Emplear el contraste será siempre la característica principal de la creación de Zhi Wen Li, siendo *Sheng Sheng* (fig.195) la obra que mejor representará este carácter fascinante. La pieza, en cuestión, está formada por dos objetos individuales: un bol lleno de arroz y una roca de color dorado, en los que

encontramos elementos contrarios. A nivel formal, el bol posee una figura uniforme y simétrica, mientras la roca presenta una apariencia desordenada.

²¹⁴ Durante la dinastía *Song del norte* (960-1127 d.C.), apareció la imagen taoísta del *Tai Ji*. Esta imagen muestra un círculo partido en dos por una curva, siendo una parte es de color negro y otra de color blanco. La blanca significa *Yang* y la negra significa *Yin*, además de existir un punto negro en la parte blanca y un punto blanco en la parte negra. Esto simboliza que *Yang* contiene *Yin* y *Yin* contiene *Yang*. *Yin* y *Yang* son elementos contrarios pero complementarios.

En lo referente a la textura, el bol, de mármol es liso y delicado, y la roca, por su parte, es rugosa. En cuanto al color, el blanco sencillo del recipiente se opone totalmente al reluciente dorado de la roca. Sin embargo, el contraste más interesante reside en el espacio, ya que el bol es un recipiente contenedor de objetos que cuenta con el elemento del vacío, y la roca es maciza, contenida por el espacio exterior. Pero, si adoptamos otro punto de vista, no sólo el bol, sino también la roca, puede ser, así mismo, recipiente. Lo que hay dentro del bol son objetos que pertenecen a la exterioridad; la roca, por su parte, aunque sea maciza, también contiene la energía interior de sí misma. Estos elementos y caracteres parecen contrarios pero, cuando se sitúan juntos, presentan la armonía y el complemento, siendo ésta la condición completa que Zhi Wen Li busca y persigue constantemente.



196. Zhi Wen Li. *El Paisaje*, 1992. Andesita, 50×60×82 cm.

Nos damos cuenta, en este sentido, de que la mayoría de sus obras están talladas en una piedra entera, en la que Zhi Wen Li esculpe el espacio y deja una huella, como la hendidura o el agujero, que residen en la superficie (fig.196). Estas huellas parecen estar talladas sin intención alguna, pero muchas están realizadas tras una minuciosa reflexión. En esta manera de esculpir, que interpreta su actitud creativa, no adopta una tendencia absoluta, sino que contrapone la superficie rugosa de la piedra y la parte lisa esculpida, revelando así la representación de una fuerza concreta, producida entre el contraste y el complemento. La masa de la piedra significa *Yang*, mientras que el espacio y la huella de la superficie esculpida significa *Yin*, siendo este el concepto de *Yin Yang* que Zhi Wen Li nunca ha abandonado.

Con todo esto, observamos como el artista taiwanés se dedica a fundir distintas materias en su creación, con el fin de conseguir el complemento de la

forma y del concepto, que no es otra cosa que “partir de la materia, a medida que la transmuta, para conseguir, finalmente, una expresión vital”²¹⁵. Podemos decir, en este sentido, que no importa la transmutación de la materia ni el tema de creación, ya que el contraste y el complemento entre el vacío y lo macizo, o entre el *Yin* y el *Yang*, nunca ha desaparecido de sus obras, siendo este el elemento fundamental de su creación artística. Para él, si solamente existiera la materia maciza carente de vacío, sería imposible alcanzar una condición perfecta, por lo que sería lógico que las obras que crea en base a este concepto no podrían relatarnos el significado del universo, ya que sólo existiría la forma artística.

²¹⁵ Ming Ming Li. Citado por Zhi Mei Hong en *El serie del arte contemporáneo de Taiwán: la escultura y el arte público*. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2003, p. 39.

3.6.4.3 La representación de la filosofía antigua de China: Zhong Wang Fu

El escultor chino Zhong Wang Fu presenta características similares a las de otros artistas chinos que nacieron en la segunda mitad del siglo XX, por lo que su obra de juventud está profundamente influida por la escultura moderna occidental. De este modo, podemos encontrar las huellas de artistas como Brancusi o Hans Arp en las obras que Zhong Wang Fu creó durante los años ochenta, período en el que el artista chino se concentró en el equilibrio de la forma y el estilo clásico del arte, sin alcanzar todavía su propio lenguaje creativo. Sin embargo, la década de los noventa será un período crucial en su carrera, en el que el artista trasladará su interés creativo de occidente a oriente. Aunque el lenguaje de la forma todavía pertenezca a la escultura contemporánea occidental, Zhong Wang Fu encontrará, gradualmente, la esencia de la antropología actual contenida por la filosofía clásica de China, que comenzará a representar en su obra. Así, adoptará en su creación escultórica la estructura tradicional china de la espiga y la muesca, mostrando una forma artística occidental, aunque basada en la cultura oriental, que nos mostrará la relación entre el vacío y lo macizo a través de la escultura.



197. Zhong Wang Fu. *Estructura de espiga y muesca-Qi zi*, 1991. Madera, 90×55×28 cm.

Zhong Wang Fu crece en una familia de carpinteros, por lo que ya desde su infancia se interesó por los objetos con estructura de la espiga y la muesca. Esta estructura se trata de una manera concreta para construir arquitecturas y esculturas en la China tradicional. La pieza saliente se

llama la espiga y la pieza cóncava se llama la muesca. Estas dos piezas se unen y se encajan, formando así una integración completa que Zhong Wang

Fu emplea para crear la serie *Estructura de espiga y muesca* (fig.197), que se revelará como un nuevo lenguaje de la escultura contemporánea china. Nos damos cuenta, al respecto de esto, de que la espiga y la muesca presentan la característica saliente y la cóncava, maciza y vacía, que se corresponden con el *Yin* y el *Yang* de la filosofía china, siendo esta idea el tema fundamental en el que se concentrará el artista en esta serie. El material de estas obras será la madera, mientras que en la forma, Zhong Wang Fu no persistirá en el estilo clásico, sino que adoptará la forma simple con el fin de expresar su idea de creación. Del mismo modo que las obras creadas a principios de los años noventa poseen una forma simple y abstracta, como si fueran trozos esculpidos con desenfado, las espigas de madera son como el clavo o la flecha, que se introducen en la parte principal de la obra de una manera que parece desordenada pero que está totalmente regulada. La idea de creación es, en este sentido, muy simple, ya que se trata de la unión entre lo saliente y lo cóncavo, además de representar el *Yin* y el *Yang* de la filosofía china.



198. Zhong Wang Fu. *Unidad cóncava*, 1994. Madera, 45×45×58 cm (unidad).

La obra *Unidad cóncava* (fig.198), que creó en 1994, puede ser la interpretación de esta idea. Consiste en dos grupos de cubos de madera, en el que los cubos vacíos poseen una dimensión de cincuenta por cincuenta

centímetros, mientras que los macizos son más pequeños, cuya dimensión se ajusta perfectamente para encajar en los cubos vacíos, por lo que algunos de los cubos vacíos contienen dentro de sí otros cubos pequeños. Los cubos vacíos muestran los huecos hacia arriba, enfatizando el espacio interior que contienen, como si esperaran ser llenados. En cuanto a los cubos llenos, el vacío y lo macizo se unen como la complementariedad existente entre el *Yin* y *Yang*, presentando un estado completo. Realmente, *Yin* y *Yang* constituye el símbolo más sugestivo y generalizador de la filosofía china, que Zhong Wang Fu lo materializará y lo transformará en un lenguaje propio de la forma plástica que simbolice la cultura oriental de la actualidad. De este modo, *Estructura de espiga y muesca* no sólo expresará el significado de la vida que simboliza *Yin* y *Yang*, sino que, además, se centrará en el valor metafórico que muestra el *Yin* y *Yang* en la sociedad actual. El crítico de arte Qing Zhong Ma cree:

“La idea de *Yin* y *Yang* se presenta en los fenómenos contradictorios que tenemos, como la oposición ideológica, el símbolo de la sexualidad, los intereses comerciales relacionados, etc. Todos se basan en el equilibrio entre la necesidad y el ofrecimiento (...) Podemos decir, que *Estructura de espiga y muesca*, de Zhong Wang Fu, es el producto resultante de la idea de *Yin* y *Yang*, mientras que su presentación y la metáfora que simboliza es el juicio sobre el valor humanístico actual del artista”²¹⁶.

En la obra de Zhong Wang Fu, el vacío aparece con el trabajo de la muesca, que es el espacio negativo de la escultura y que se une con la espiga (el espacio positivo). El vacío y lo macizo son una sola sustancia con distintos aspectos, que se completan mutuamente y no pueden existir individualmente. En concreto, *Yin* y *Yang* es un concepto metafísico ampliamente difundido entre las clases populares, que Zhong Wang Fu representará a través de lo cóncavo y de lo convexo, comprendiendo sensiblemente la característica de la estructura oriental en madera, que nos presenta obras simbólicas basadas en la lógica tenaz de la cultura china.

²¹⁶ Qin Zhong Ma. *La escultura, el espacio y el arte público*. Editorial Xuelin, Shanghai, 2004, p. 184.

3.6.4.4 La tensión entre el *Yin* y el *Yang*: Zheng Hui Chen

El *espacio negativo* del que hablamos en la escultura es el espacio vacío contenido por la forma, y el espacio vacío que conecta con el exterior no es otro que el espacio en el que nos encontramos. El vacío y lo macizo se unen, de este modo, formando una sustancia completa, siendo esta una idea que posee numerosas similitudes con el concepto de *Yin* y *Yang* de la filosofía china. Así, en lo que se refiere al vacío, podemos decir que lo macizo de la forma trataría la cuestión sobre el espacio. Estas cuestiones pueden clasificarse en el campo del mundo visual; sin embargo, *Yin* y *Yang*, por muchos sentidos, no puede ser comprendido por el pensamiento icónico. Si hablamos desde este punto de vista, el contenido de *Yin* y *Yang* de la filosofía china es más amplio que la concepción del espacio referido al mundo occidental.

El escultor taiwanés Zheng Hui Chen une el lenguaje de la forma abstracta y el pensamiento analítico de la filosofía a través de la experiencia de la forma china tradicional, representando el *Yin* y el *Yang* en el vacío y lo macizo de la escultura. Como él mismo indica:

"Analizar la creación artística a través de la *forma* y el *espacio* del concepto *Yin* y *Yang*, sería una manera totalmente adecuada. El contraste y la complementariedad de los que hablamos en el principio de la forma son, exactamente, la cuestión de la que se ocupa el concepto de *Yin* y *Yang*. Como el vacío y lo macizo, lo grande y lo pequeño, el interior y el exterior, etc., podemos decir que todas las explicaciones sobre el contraste y la complementariedad de las que hablamos en la teoría de la forma, pueden ser comprendidas por el concepto de *Yin* y *Yang*"²¹⁷.

Un ejemplo sería *Circunvolución de línea, plano y volumen* (fig.199), que creó en 1994. La obra se basa en la imagen de *Yin* y *Yang* de *Bagua*²¹⁸

²¹⁷ Zhen Hui Chen. *El concepto de la forma moderna de China: El concepto de la creación*. Editorial la cultura *Yinhe*. Taipéi, 1995, p. 57.

²¹⁸ *Bagua* procede del concepto sobre la forma del universo. El movimiento de rotación corresponde a la relación entre el sol y la luna (*Yin* y *Yang*) y la filosofía de la sociedad agrícola tradicional de China. *Bagua* simboliza el pensamiento de la época anterior de la filosofía china,

(fig.200), uniendo la interacción entre la línea, el plano y el volumen de la escultura moderna occidental. La parte principal de *Circunvolución de línea* es un óvalo, cuyas formas internas se enrollan mutuamente, dibujando las líneas corrientes y formando dos planos curvos. Entre los planos se extienden dos huecos vacíos en los que se unen lo macizo y el vacío, expresando así la filosofía *Yin Yang*. En cuanto al lenguaje formal, se concentra en la línea, el plano curvo y el cambio de interacción entre el vacío y lo macizo, presentándonos, de este modo, una figura equilibrada y simétrica.



199. Zheng Hui Chen. *Circunvolución de línea, plano y volumen*, 1994. Granito negro, 125×40×50 cm.



200. La imagen de *Bagua*.

En cuanto a la obra *Circunvolución* (fig.201), de 1994, Zheng Hui Chen adopta la misma idea pero con un lenguaje más directo, con el fin de explicar el concepto del espacio de *Yin y Yang*. A través de contorsionar el trozo de piedra, el artista enfatiza la existencia de los dos huecos redondos y vacíos de la obra. Estos dos vacíos se presentan como si fueran dos remolinos rotados, en los que el tiempo y el espacio son absorbidos en el interior por los propios

exceptuando la adivinación y la geomancia, que influirá ampliamente en campos como el de la medicina tradicional china, el boxeo chino, la música, etc.

vacíos, mostrando una velocidad intensa. La otra obra, *Tensión de Circunvolución* (fig.202), continúa con la misma forma tridimensional de *Yin y Yang* de la serie *Circunvolución*. Sin embargo, advertimos que en la estructura de *Yin y Yang* de esta obra, uno de los dos huecos vacíos se presenta con forma maciza. Este cambio de forma es distinto a la de la estructura tradicional de *Yin y Yang* y, sin embargo, la comparación entre el vacío y lo macizo es todavía el tema que ocupa al artista. Para Zheng Hui Chen, la complementariedad entre el vacío y lo macizo equivale a lo existente entre el *Yin* y el *Yang*, ya que entre ellos se da una relación de interdependencia. Por el entrecruzamiento entre el vacío y lo macizo, *Yin y Yang* se fusionan mutuamente, obteniéndose una forma que adquiere vida propia.



201. Zheng Hui Chen. *Circunvolución*, 1997. Granito y mármol negro, 60×60×187 cm.

202. Zheng Hui Chen. *Tensión de Circunvolución*, 2000. Mármol blanco italiano y granito negro, 75×35×74 cm.



Según la opinión de crítico de arte Yan Tao Jiang, “lo que expresa Zheng Hui Cheng no es una impresión estática del espacio, sino el concepto espacial que subyace bajo el movimiento del espacio y del tiempo, como un estado variable”²¹⁹. A través de la imagen tradicional del *Yin* y el *Yang*, Zheng Hui

²¹⁹ Yan Tao Jiang. *La serie del arte contemporáneo de Taiwán: la escultura estructural abstracta*. Ed. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004, p. 104.

Chen desarrollará su propio lenguaje formal, a la vez que expresará la idea de este concepto filosófico chino de una manera abstracta. La escultura moderna occidental influirá profundamente en la creación artística oriental, por lo que la obra de Zheng Hui Chen presentará la esencia de la cultura asiática, en relación con el concepto de la escultura moderna occidental, pudiendo ser éste un ejemplo para los escultores asiáticos contemporáneos.

3.6.5 El vacío como el objetivo final de la filosofía budista

3.6.5.1 La comprensión budista del vacío: Guang Yu Li



203. Guang Yu Li. *El ermitaño de la montaña*, 1996. Bronce, 49×26×65.5 cm.

Nacido en los años cincuenta, Guang Yu Li se formó artísticamente en Taiwán y, posteriormente, se fue a España con el fin de aprender la escultura moderna occidental, por lo que el pensamiento de la filosofía asiática y el lenguaje de la forma occidental se funden armoniosamente en su obra. De regreso a Taiwán, Guang Yu Li pretenderá comprender el misterio del cuerpo a través de los libros canónicos budistas, así como investigar los estados del cuerpo entre lo figurativo y lo invisible. A

partir de este momento, nos damos cuenta de que el artista transformará esta comprensión en la práctica de su vida, que se revelará en la exploración de las formas escultóricas entre el cuerpo humano y el vacío (fig203). En comparación con otros escultores taiwaneses de la misma época, la obra de Guang Yu Li no se concentra en alabar la belleza del cuerpo humano, sino que la considera como el medio para comunicar su propio pensamiento con el silencio exterior que le rodea. Así, cree que la vida es, inexorablemente, la fuente de inspiración creativa del artista. A través del ejercicio del *Tai Ji* y del budismo, Guang Yu Li empleará la escultura para mostrar la estética clásica china, sobre todo el pensamiento budista del vacío, que influirá profundamente en la filosofía y en el lenguaje formal de su creación.



204. Guang Yu Li. *Bi (Disco)*, 1991. 113 cm (altura).

205. Disco de Jade de la cultura *Hongshan*. Empleado para sacrificar el cielo. 3000 - 4000 a.C.



Por todo esto, el artista taiwanés unirá el vacío con la religión y con la filosofía oriental, característica que podemos encontrar en la serie creada tras su regreso a Taiwán. Por ejemplo, la inspiración de la obra *Bi (Disco)* (fig.204) procede de la forma del disco de jade de la cultura *Hongshan*²²⁰ (fig.205). En la cultura china, la forma del disco posee un significado estrechamente relacionado con el concepto de armonía. La textura suave del jade se une con la forma de la mano, que simboliza la vida. En cuanto al vacío central, es como un símbolo neutro que nos expresa una estética silenciosa. Según indica Guang Yu Li:

“El hueco vacío de *Bi* es una penetración, la expresión de *Jie Jing*²²¹ y de la armonía de la cultura china, como también es la unión entre la naturaleza y la humanidad. El acto de penetrar nos otorga, además de una

²²⁰ La cultura *Hongshan* es una de las culturas neolíticas más importantes del norte de China, que tuvo lugar entre el 3000 y el 4000 a.C.. La cultura *Hongshan* es una cultura agrícola, de la que los arqueólogos encontraron estatuas realistas de animales y de mujeres, procedentes de espacios sacrificiales. Esto demuestra la posibilidad de que la cultura *Hongshan* fuera una sociedad matriarcal.

²²¹ *Jie Jing* significa *prestar el paisaje*, y es la manera específica que posee el arte de jardines tradicionales chinos. A través de los vacíos de ventanas o puertas, se muestra el paisaje que hay detrás de las murallas, pudiendo ser el interior de jardín o el paisaje lejano de cualquier lugar. Este modo genera una abundancia del paisaje considerable, además de interpretar adecuadamente el concepto poético del espacio en China.

satisfacción, una sorpresa inesperada”²²².

En la creación de Guang Yu Li, la religión siempre ocupa una posición importante. Las obras de los últimos años se relacionan, en su mayoría, con el pensamiento filosófico sobre el budismo y el vacío. Según el punto de vista del budismo, *el corazón* es el autor real de todas las obras plásticas, ya que tiene la capacidad de crear el mundo, pero nunca nos muestra su figura concreta. Y

es precisamente esta idea la que, reflejada en la obra de Guang Yu Li, genera la representación formal del vacío. En la obra *Miao You*²²³ (fig.206), de 1990, el artista modela un busto en el que excava un vacío cuadrado formando un espacio penetrativo. Como él mismo explica, “excavar varios vacíos mientras se produce la existencia correspondiente se refiere a la complementariedad entre el vacío y lo macizo”²²⁴. El vacío es *No-ser*, sin embargo es el otro aspecto del ser. Al cambiar la forma física, así como el vacío contenido, el vacío mismo y lo macizo son individuales pero dependen mutuamente. Para Guang Yu Li, en este sentido, el vacío es un aspecto invisible, por lo que su existencia se corresponde con concepto budista de que la vida no es permanente ni previsible.

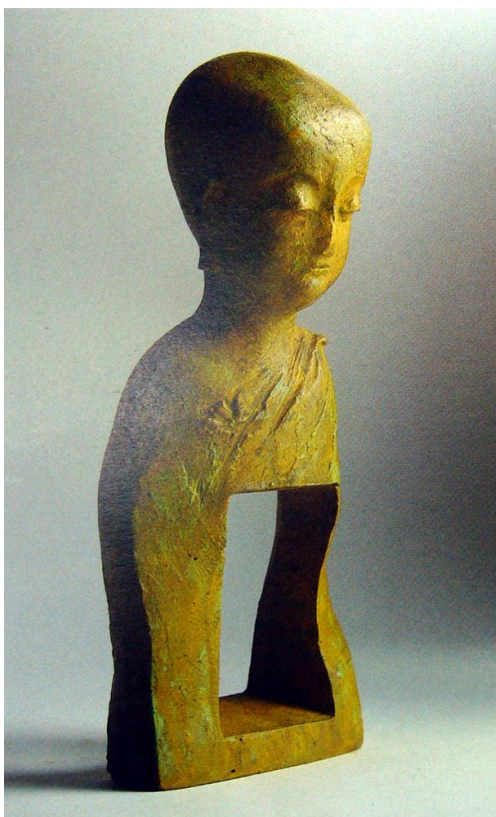
En cuanto a la obra *Miao You II* (fig.207), que creó en 2003, se presenta como otro ejemplo que explica el concepto del vacío budista en la escultura de Guang Yu Li. La pieza consiste en una cabeza en la que las orejas y los hombros se fusionan, provocando la no existencia del cuello. Además, el pecho aparece horadado, de manera similar al agujero de *Miao You*. La proporción entre el vacío del pecho y la parte principal de la obra son modificadas numerosas veces por el artista, con el fin de que pueda expresar adecuadamente la existencia del vacío. Así, la distinción sutil de la forma del vacío nos confiere percepciones distintas. El vacío no es una figura visible, por

²²² Guang Yu Li. Citado en *La creación de Guang Yu Li*. Editorial la cultura *Tanghe*, Taipéi, 1992, p. 26.

²²³ *Miao You* es un término budista que significa *la existencia sutil*, que se refiere a la parte que no podemos ver físicamente pero existe en la realidad. Esta idea puede ser considerada como el concepto filosófico budista del vacío.

²²⁴ Guang Yu Li. *El estado lírico-el catálogo de la escultura de Guang Yu Li*. La fundación de *Guo Mu Sheng*, Taipéi, 1999, p, 76.

lo tanto, aquello que pueda expresarnos será ilimitado y derivará de posibilidades muy numerosas. Para Guang Yu Li, el vacío es la representación de su comprensión acerca de la vida, por lo que tratará de materializar la filosofía budista del vacío con el fin de presentarlo a través de la forma escultórica; por medio de la relación entre el vacío y lo macizo, Guang Yu Li nos mostrará no solo la estética oriental, sino también su concepto específico sobre espacio.



206. Guang Yu Li. *Maio You*, 1990. 18.5 cm (altura).

207. Guang Yu Li. *Maio You II*, 2003.



3.6.5.2 El proceso de cambio del Ser al No-ser: Chun Chun Lai

La obra de Chun Chun Lai, artista formada en Taiwán que posteriormente se trasladó a Japón, influida por la corriente Mono-Ha de los setenta, abarca desde la pintura hasta la escultura, pasando por la instalación y el arte conceptual. A través de su creación, se interesó en gran medida por la espiritualidad que subyace bajo la superficie del material, por lo que advertimos que su trabajo puede clasificarse, claramente, en distintas fases. Así, el período que abarca desde 1994 hasta 1998, que será el que ocupará nuestra atención, pertenece a la época que se conoce como *Zhen Kong Miao You*²²⁵, en la que las obras muestran la influencia de la idea del vacío propia del Budismo *Mahāyāna*²²⁶. En esta serie de obras, Chun Chun Lai comprenderá el novedoso significado de la existencia a través de las reglas naturales, por las que todos los seres y fenómenos que existen en el mundo se encuentran en un proceso de cambio. Según la opinión de artista Zai Jin Li:

“La obra de Chun Chun Lai comprende la existencia real de la vida a través de la interpretación del vacío, que es el *Nirvāṇa*²²⁷ indicado por Buda. Lo expresado supera a la comprensión de la liberación, alcanzando así el estado de *Zhen Kong Miao You*”²²⁸.

La obra *Zhen Kong Miao You* (fig.208), que creó en 1993, es una estatua de buda con los brazos rotos, frente a la que se deposita una columna de

²²⁵ *Zhen Kong Miao You* es un término budista. *Zhen Kong* significa el vacío total, que es la existencia que supera cualquier material y que no pertenece a la comprensión del mundo. *Miao You* se refiere a la existencia sutil, que significa la parte que no podemos ver pero que existe. *Zhen Kong* y *Miao You* parecen conceptos contrarios, pero se refieren a lo mismo, que es el estado superior de comprensión del vacío budista *Mahāyāna*.

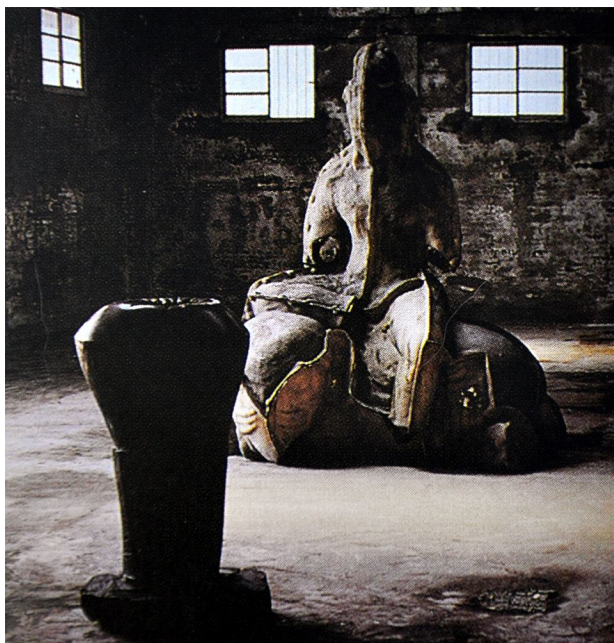
²²⁶ *Mahāyāna* es una de las dos sectas budistas, difundida en su mayoría por China, Japón, Corea, Taiwán, Nepal, Tíbet y Mongolia.

²²⁷ *Nirvāṇa* es un término budista que hace referencia a un estado totalmente quieto y silencioso. Según el pensamiento del budismo, la metempsicosis es un proceso inevitable: después de que se mueran los hombres, la conciencia sale del cuerpo y recorre determinados procesos, hasta que entra a un ser nuevo recién nacido. Este ser puede ser un hombre, un fantasma, un dios, o un animal, dependiendo de la vida que haya llevado estando todavía vivo. Para librarse de la metempsicosis, la única manera es llegar al estado de *Nirvāṇa*, es decir, el estado de Buda.

²²⁸ Zai Jin Li. *El vacío y la esencia invisible*. Incluido en el catálogo *Chun Chun Lai: La naturaleza de la escultura, la naturaleza del espacio, la naturaleza del tiempo y la naturaleza de la humanidad*. El estudio de *Chun Chun Lai*, Taipéi, 1996, p. 16.

madera para simbolizar el pozo. El buda está formado por moldes de plástico gris, por lo que la estatua real es contenida por los propios moldes, pero no posee un volumen físico, presentándose de este modo con una forma de vacío. Chun Chun Lai cree que todos los seres que existen en el mundo son ilusorios, razón por la que la existencia del buda no depende de materiales físicos, sino que depende del espíritu de los espectadores en el que cree el budismo. Los seres y los fenómenos fluyen ininterrumpidamente, existen y transcurren, y el vacío es la representación de la vida que no permanece. Además, el pozo simboliza un lugar que contiene el vacío, por lo que la estatua vacía y el pozo vacío se interpelan mutuamente, creándose así un ambiente que expresa la percepción del *vacío absoluto*. El crítico de arte Rui Zhong Yao cree:

“El ambiente que construye Chun Chun Lai no sólo es un espacio visualmente sencillo. Si lo comentamos desde el punto de vista del arte plástico, el espacio de *Zhen Kong Miao You* se parece más un ambiente perceptible común, derivado de la comunicación entre el material y el espacio”²²⁹.



208. Chun Chun Lai. *Zhen Kong Miao You*, 1994. Técnica mixta.

La manera de representar la filosofía del vacío budista a través del

²²⁹ Rui Zhong Yao. *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002, p. 147.

ambiente de la instalación será continuada en la serie posterior *Corazón*. En concreto, la obra *Habitación del corazón* (fig.209), perteneciente a esta serie, es una instalación escultórica en la que la artista construye un templo imaginario en una fábrica abandonada, formado por rollos verticales de papel escritos por ella misma, en los que puede leerse *Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra*²³⁰. Los espectadores pueden entrar en este espacio repleto de escritos o, únicamente, contemplarlo desde fuera. Dentro del espacio se deposita una casita de metal con forma de embudo, donde cabe una persona para meditar. Sobre el cubículo, que tiene una obertura, se encuentra el techo del templo, compuesto por más rollos de papel, cuyas escrituras se presentan como si fueran palabras fluidas desde el corazón del meditador. Finalmente, los rollos verticales de *Habitación del corazón* fueron quemados el último día de la exposición, sin que quedara nada más que el polvo y el humo.



209. Chun Chun Lai. *Habitación del corazón*, 1995. Técnica mixta, 2000×1000×700 cm.

Para Chun Chun Lai, el concepto *Se Ji Shi Kong*²³¹ que se indica en

²³⁰ *Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra* es el sutra más recitado por los budistas *Mahāyāna*, además de ser el que más se ha traducido a otros idiomas.

²³¹ *Se Ji Shi Kong* es un término budista que procede de *Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra*. Es de vital importancia en el budismo *Mahāyāna*, ya que explica que todos los seres y fenómenos

Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra, es una conclusión inevitable, ya que el espacio imaginario tiene que volver al vacío. No importa la fábrica, el templo o la casita de metal, ya que todos los seres, en la realidad, no existen; lo único que existe es la idea del corazón. La artista transforma el objeto visible en el vacío invisible, encontrando el *Ser* dentro del *No-ser*. *Chun Chun Lai* considera la interacción entre el espacio y el material como el fundamento principal de su creación, por lo que aquello que exprese será su comprensión sobre el vacío.

A través de la escultura, que es el estilo que más respeta el material para expresar el concepto budista del vacío, se presenta ésta como una tarea complicada. Sin embargo, *Chun Chun Lai* emplea el *Ser* del material para mostrar el *No-ser* que se esconde detrás, presentándonos así una imagen más concreta de la existencia del vacío. Comprender el material, comprender el *Ser*, pero sin perder de vista que, finalmente, todo vuelve al vacío, en una idea que interpreta adecuadamente la filosofía budista del vacío, además de ser considerada como la comprensión propia sobre el vacío en la creación de *Chun Chun Lai*.

visibles son ilusorios a causa del deseo vano de los hombres, y que sólo el vacío es la esencia de todo.

3.6.6 El vacío, la esencia del Zen japonés

3.6.6.1 La representación concreta del Zen: Saburo Murakami

La Segunda Guerra Mundial supuso un antes y un después para la historia moderna de Japón. Por la influencia del mundo occidental tanto en la política como en la economía y la sociedad, la estructura del país nipón cambió de manera radical. A causa del impacto de la poderosa cultura americana, las corrientes del arte moderno occidental se difundieron rápidamente por todo el territorio. A medida que la economía comienza a reconstruirse, el arte moderno japonés experimentó una internacionalización positiva. Para este desarrollo, lo más importante fue el establecimiento de la corriente artística *Gutai*²³² en 1954, procedente del grupo *Secta 0*, creado por un total de doce artistas en 1950. El nombre *Secta 0* fue extraído de la idea de Saburo Murakami, que se relaciona con el concepto fundamental que enarbolaron los artistas componentes del grupo, para los que *todo empieza desde el vacío y el no significado*; como los principios de la creación, creen que 0 posee una estrecha relación con el vacío. Saburo Murakami indica: “0 se refiere al vacío, que empieza desde nada. 0 tiene la originalidad total y no posee ningún significado artificial. Lo único que simboliza es la naturaleza, y hay que experimentarla con el cuerpo propio”²³³. Según lo arriba expuesto por Saburo Murakami, podemos notar que el vacío del Zen japonés ejerció una influencia capital sobre el arte moderno de Japón, aunque la forma de la obra todavía pertenece a la influencia occidental.

El concepto del vacío del Zen japonés no sólo se limita a la conciencia de

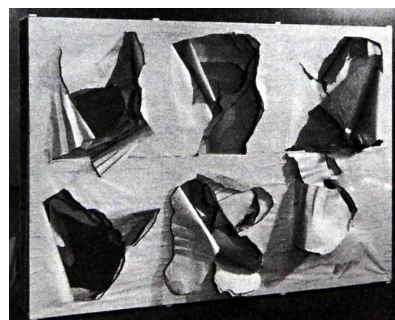
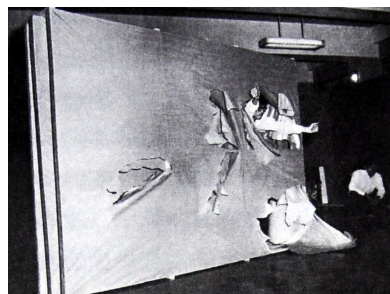
²³² *Gutai* es una corriente artística japonesa que tuvo lugar entre 1955 y 1972. Este corriente fue establecida en Kansai (Osaka, Kyoto, Kobe) en 1955, cuyo fundador fue Yoshirara Jiro. *Gutai* se dedica a los Happenings y el arte público. Por la difusión del crítico Michel Tapié en 1957, fue conocido y considerado como un movimiento artístico internacional. El conocimiento sobre el material y el espacio de *Gutai* expresa completamente la característica de la cultura japonesa, además de mostrar el pensamiento del vacío del Zen de Japón.

²³³ Este pasaje está tomado de la entrevista en Kobe con Saburo Murakami en 1993. Citado por Helen Westgeest en *Zen y el arte moderno: La interacción del arte entre el oriente y el occidente*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 235.

la idea, sino que se presenta también en la realización de la obra. Al basarse en Saburo Murakami, durante los años cincuenta, en *Gutai* el vacío fue considerado el aspecto principal del espacio tridimensional de la obra, como podemos observar en la obra *Romper pasando por muchas pantallas del papel* (fig.210) que realizó Saburo en 1956. Así, el vacío tendrá siempre forma propia, dejando de ser, únicamente, un simple espacio vacío. Por este hecho, que considera la relación entre el vacío y lo macizo, se muestran algunas partes de la influencia del concepto de la escuela taoísta china con respecto al *Zen* Japonés. Después de participar en *Gutai*, la unión entre el comportamiento y el espacio se convertirá en la idea principal de Saburo Murakami. Ya en la exposición colectiva de *Gutai* en 1955, Saburo Murakami depositó un marco grande hilvanado con papel oro en la entrada de la exposición. Yoshirara Jiro tuvo que atravesarlo, rompiendo el papel para llevar a cabo la apertura de exposición. Por el acto de atravesar, se produce un hueco grande en la superficie del papel, quedando este hueco como una demostración del acto, además de sugerir el proceso de conseguir el estado del vacío *Zen* del budismo.



210. Saburo Murakami. *Romper pasando por muchas pantallas del papel*, 1956.



211. Saburo Murakami. *La obra de seis huecos*, 1955. Papel y madera. Museo Municipal del Arte de Ashiya, Hyōgo-ken, Japón.

En esta misma exposición, además Murakami presentará la misma idea en la obra *La obra de seis huecos* (fig.211). El artista deposita tres marcos grandes, hilvanados con papel, que se pegan por orden, en los que perforará las superficies del papel directamente con su cuerpo, produciendo seis huecos. Estos huecos rompen el espacio bidimensional completo pero unen el espacio entre los papeles, creando así un espacio completo. Este ejemplo nos remite a la obra de Lucio Fontana, aunque para Murakami el vacío no sólo es el elemento espacial de la forma de la obra, sino que además es el símbolo por el que se materializa el concepto del vacío del *Zen* japonés. El comportamiento de perforar es, en este caso, como el proceso de conseguir el estado del vacío *Zen*, ya que el vacío producido es el resultado correspondiente de este comportamiento, de manera simple y lógica.



212. Saburo Murakami. *Cielo*, 1956. Técnica mixta.

“esta manera se corresponde con la idea de que los artistas de Gutaï creen que la creación humana debe ser fusionada con la característica de los materiales”²³⁴. Además, este hecho se ajusta al concepto del *Zen* japonés, basado en la creencia de que todos los seres vuelven a la naturaleza.

²³⁴ Helen Westgeest. *íbidem*. p. 243.

Podemos decir que, tanto el *Zen* como el vacío se presentan como una especie de ejercicio para la creación de Saburo Murakami, siendo ésta una experiencia conseguida a través de la práctica del tiempo de la vida. Para explicar el vacío en su obra, no es necesario hablar de la composición o de la idea presupuesta, teniendo en cuenta que Saburo Murakami se enfrenta directamente al material, al espacio y a la vida, con una actitud sencilla.

3.6.6.2 El encuentro entre Occidente y Oriente: Isamu Noguchi

Isamu Noguchi es un artista americano de procedencia japonesa, hijo de un poeta japonés y de una escritora americana. Su infancia transcurrió en Japón pero creció en los Estados Unidos. La obra de Isamu posee las características obvias de una cultura múltiple, adquirida por sus condiciones familiares especiales; el *cómo* definir su posición será el tema perpetuo en el que centrará su creación. Nos damos cuenta de que su obra siempre puede ajustarse al cambio de tendencias de cada época, que puede atribuirse a la unión del elemento artístico y de la cultura entre oriente y occidente. La idea de Isamu, concretamente, está profundamente influida por el concepto del vacío del *Zen* japonés y del *Qi*²³⁵ chino; en cuanto al constructivismo y a la forma abstracta occidental, son considerados como la herramienta para materializar estos conceptos.



213. Isamu Noguchi. *Energy Void* (*Energía Vacía*), 1972. Granito sueco, 370 cm (altura).

La mayoría de las obras de Isamu Noguchi están formadas por líneas simples y abstractas. El vacío penetra en el espacio macizo de la obra, expresando la corriente de *Qi*. En la obra *Energy Void* (*Energía Vacía*) (fig.213), que creó en 1972, el artista emplea líneas fluidas para presentar la vida animada, ya que Isamu considera el vacío como el elemento indispensable de la corriente del aire mientras que, al contrario, el macizo es un elemento secundario. El otro ejemplo es *Black Sun* (*Sol Negro*) (fig.214), también de 1972, que consiste en

un gran anillo esculpido en granito negro de Brasil. Isamu emplea esta forma vacía para unir el pensamiento filosófico del mundo oriental antiguo ya que,

²³⁵ Según la comprensión de la filosofía china antigua, *Qi* significa *el soplo original*, que se supone como la esencia del universo. Por el soplo original, *Yin* y *Yang* se fusionan y se forman todos los seres.

según la opinión de Ana María Torres, “Isamu Noguchi introdujo en el mundo moderno la idea china del cosmos, el vigoroso círculo negro de la caligrafía zen, y la idea del círculo como una línea sin fin y como símbolo de la nada”.²³⁶ Para Isamu Noguchi, lo que puede simbolizar el vacío supera extremadamente el sencillo significado del espacio, que es un símbolo espacial que posee una energía infinita.



214. Isamu Noguchi. *Black Sun (Sol Negro)*, 1969. Granito negro del Brasil, 247.3 cm (diámetro).

Unir la escultura y el espacio circundante es una de las características de las obras públicas de Isamu Noguchi. Según la opinión de crítico de arte Hou Nan Cai, “la estética y el pensamiento del vacío del jardín japonés, además de las características del arte Zen japonés como desigualdad, sencillez, naturalidad, aislamiento, misterio, distinción y silencio, influenciarán profundamente la creación de Isamu”²³⁷. Estas características se convierten, de este modo, en la parte más importante de la idea de sus obras públicas después de los años treinta. En 1956, Isamu se encargó de diseñar el jardín para Las Naciones Unidas de la Educación, la Ciencia y la Cultura, en París

²³⁶ Ana María Torres. *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Edición IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2000, p. 299.

²³⁷ Hou Nan Cai. *El diálogo entre la escultura y el paisaje: A partir de Isamu Noguchi y de la análisis de sus obras*. En la revista *La memoria Furen: Departamento del humanismo y de la cultura*. Taipéi, La facultad de literatura y de arte de Universidad Furen, 2003, p. 236.

(UNESCO) (fig.215). Este jardín se divide en dos partes: en el plano superior se depositaron numerosos taburetes cilíndricos y cúbicos (fig.216), mientras que en el plano inferior se distribuyeron las plantas, los estanques, los puentes de pizarra y la playa de guijarro (fig.217). Las formas occidentales y orientales se entrecruzan, presentándose también el contraste entre lo artificial y lo natural, además de la complementariedad entre el vacío y lo macizo. Este jardín está lleno de elementos estéticos del jardín de *Zen* japonés, como las piedras encima de la arena rastrillada y de la superficie del agua, presentándonos una estética silenciosa del vacío, propia del arte *Zen* japonés.



215. Isamu Noguchi. *El jardín de UNESCO*, 1956. Paris, Francia.



216. Plano superior de *El jardín de UNESCO*.



217. Plano inferior de *El jardín de UNESCO*.

Si consideramos la estética del vacío como el tema en el que se concentra Isamu en su creación del arte público, el jardín que diseñó en 1984 para el Domon Ken Museum sería otro ejemplo (fig.218). En todo el jardín, el artista sólo dispone las escaleras de pizarra y una columna cuadrada de piedra, encima del agua que corriendo. En el rincón del jardín se plantan algunos

bambús, presentando una visión abierta en la que no existe ninguna obstrucción; dentro del jardín el silencio del vacío de *Zen* transcurre lentamente. Isamu elimina toda decoración excesiva ya que, para él, menos cosas pueden expresar todavía más sentido. El vacío no es nada, y lo que contiene es una energía, invisible, pero que nunca se para.



218. Isamu Noguchi. *El jardín de Domon Ken Museum*, 1984. Sakata, Japón.

El *Zen* japonés guiará a Isamu en la exploración de su propia vida. A través del *Zen* y de la naturaleza, Isamu representará su comprensión sobre el vacío en la escultura y el arte público ya que, para él, representar la esencia del vacío del *Zen*, supone hacerlo de una manera sencilla y directa.

3.6.6.3 El espacio poético *Zen*: Koji Kamoji

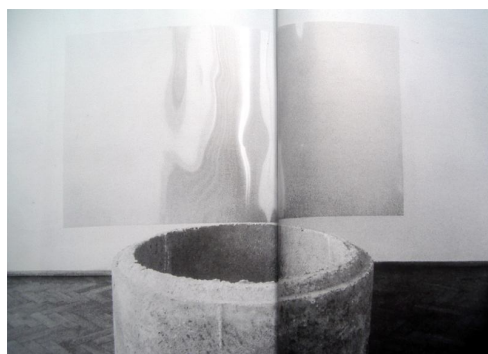
Koji Kamoji es un artista de la vanguardia japonesa que vive en Varsovia desde hace cuarenta años, llegando incluso a ser considerado, hoy en día, como un artista polaco. Sin embargo, su principal característica personal es la de ser un artista que ha crecido en dos culturas distintas y lejanas, teniendo en cuenta que nunca ha olvidado la influencia que la cultura oriental ha ejercido sobre él. Podríamos decir, a este respecto, que el espíritu oriental está presente, de manera radical, en todas sus obras, expresándolo con un todo poético o, más exactamente, a la manera del *Zen*.

Como muchos artistas, al principio de su carrera se centró en la pintura, desarrollando posteriormente la instalación de manera gradual, en la que suele utilizar los elementos y estados básicos para expresar su concepción del espacio y del tiempo. Estas materias básicas, como la piedra o el agua, son tan sencillas que no poseen demasiadas interpretaciones añadidas, exceptuando el significado de sí mismas; en efecto, lo que estas materias expresan sería, de por sí, la definición más exacta.

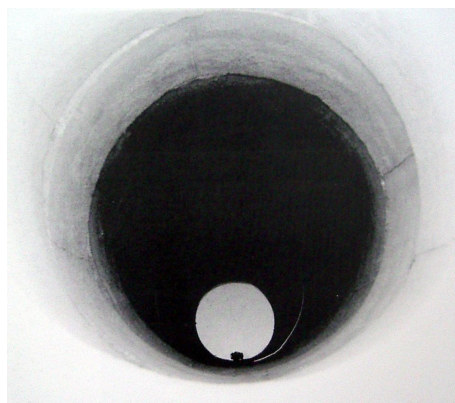
En cuanto a su actitud creativa, Kamoji se ha mostrado siempre prudente y organizado, escogiendo todos los elementos después de una planificación verdaderamente reflexiva. De este modo, espera que los espectadores puedan experimentar una resonancia en sus corazones después de contemplar sus obras, pensando que ésta será capaz de completar lo que falta.

En relación con sus obras, y dejando a un lado la materia en sí misma, el vacío se presenta como un elemento de suma importancia, que será desarrollado desde la óptica del *Zen* japonés; aunque el *Zen* japonés proceda de ciertos postulados de la filosofía taoísta china, el vacío que Kamoji presentará en sus obras será distinto al que, artistas como Ying Fong Yang y Zhi Wen Li, presentaban en las suyas, ya que el vacío de éstos puede ser considerado como un complemento o un elemento necesario para conseguir el

estado perfecto, pudiéndose decir que el vacío apenas existe individualmente en sus obras. Sin embargo, para Kamoji, el vacío es un concepto general, y aquello que quería discutir no era la correspondencia entre el vacío y lo macizo, sino la propia esencia del vacío, siendo este el concepto mismo del zen japonés.



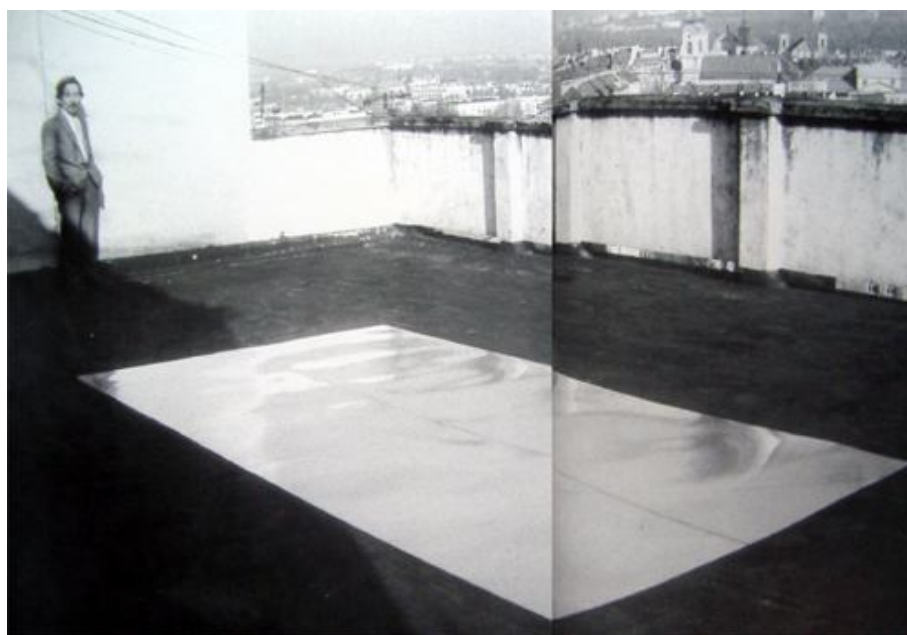
219. Koji Kamoji. *Haiku-woda (Haiku-agua)*, 1994. Cavó dentro de la biblioteca, Plancha del aluminio. La biblioteca pública, Legionowo.



220. El reflejo del espectador en el agua de *Haiku-woda (Haiku-agua)*.

El *Haiku* es un estilo clásico de la literatura japonesa que está formado por diecisiete sílabas, siendo el estilo más propio y representativo del canto poético de Japón. En esencia, expresa un significado profundo sirviéndose de pocas palabras, concordando así con la quintaesencia de *Zen*; por esto mismo, *Haiku* podría considerarse como la poesía propia de la filosofía *Zen*. En la obra *Haiku-woda (Haiku-agua)* (fig.219), Kamoji emplea el título del estilo literario para manifestarnos su concepto de *Zen*. La apariencia de esta obra es un pozo que contiene agua, y cuando los espectadores contemplan el interior del pozo, el agua es, únicamente, lo que pueden visualizar, siendo precisamente esto lo que Kamoji utiliza para metaforizar la superficie de los objetos (fig.220). Sin embargo, lo más importante es lo que subyace, existiendo, en el interior de la superficie, que es la parte realmente profunda y verdadera. El espacio vacío que el pozo contiene es como un tubo que se interpone entre nosotros y la esencia de los objetos pero, a la vez, existe una superficie que parece verdadera. Si los espectadores tuvieran la conciencia necesaria, sus miradas podrían entrar en el vacío del pozo, trascender la apariencia y, finalmente,

tocar la verdad. Así mismo, lo que Kamoji quiere expresar no es otra cosa que la metáfora que sugiere el proceso mismo de entender la verdad ya que, para él, el proceso inseguro no es un elemento negativo sino que, al contrario, es su imaginación sobre el arte. Como él mismo indica, “en lo que pienso es en la parte del arte que no puede ser visualizada ni tocada; sin embargo, el arte nos toca como una ligera brisa”²³⁸.



221. Koji Kamoji. *Dno Nieba (El fondo del cielo)*, 1993. Plancha del aluminio. Terraza del estudio de Krasínski.

El *Zen* japonés se ha desarrollado fusionando la filosofía del taoísmo chino y el pensamiento *Zen* budista. Por esto mismo, no es difícil encontrar la huella de la teoría de Lao Zi en el *Zen* japonés, siendo lógico que la filosofía del vacío de Lao Zi sea el elemento fundamental en la creación de Kamoji. Lao Zi considera que el universo está compuesto por el vacío y lo macizo, siendo el propio vacío aquello que llena el universo y nos contiene dentro de sí. En base a este concepto, Kamoji creó la obra *Dno Nieba (El fondo del cielo)* (fig.221), que consiste es una plancha de aluminio situada en la terraza del estudio de su amigo Edward Krasinski, que empleó, como siempre, de manera metafórica.

²³⁸ Koji Kamoji. Citado en el catálogo: *Koji Kamoji*. Centrum sztuki współczesnej, zamek ujazdowski, Warszawa, 1997, p. 96.

Así, lo que refleja la plancha es el paisaje del cielo, es decir, el vacío que nos contiene, presentándonos el artista la existencia del vacío a través del cielo que la plancha refleja, de la misma manera que la obra *Haiku- woda*; aquello que refleja la plancha es, solamente, el reflejo del vacío que existe en el universo y nos contiene, como una mera apariencia. Y aunque este reflejo no sea verdadero, lo que expresa Kamoji es un proceso que intenta acercarnos a la verdad, con un estilo simple pero exacto y, como puede verse, de manera más certera que con excesivas interpretaciones. El propio Kamoji cita un capítulo de *Tao Te King* de Lao Zi, con el fin de explicarnos el concepto de esta obra:

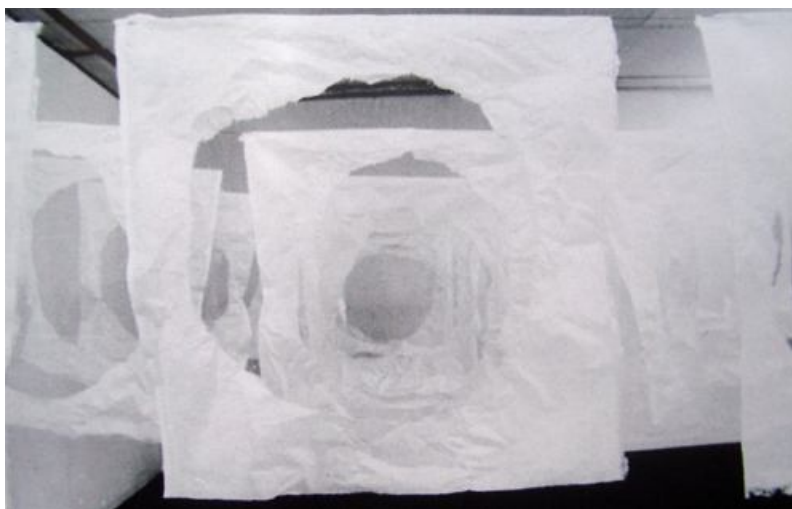
“Sin pasar de la puerta,
se conoce cuanto hay bajo el cielo.
Sin asomarse a la ventana,
se ve el curso del cielo.
Cuanto más lejos se va,
menos se conoce.
Por eso, el santo
conoce sin viajar,
intuye sin ver,
realiza sin actuar”²³⁹.

En la obra *Dno Nieba*, el vacío que Kamoji presenta es ilimitado, reflejando el vacío que nos contiene a través de la forma cuadrada de la plancha; de esta manera refleja el vacío, pero no lo limita.

En cuanto a la obra *Przeciag (La corriente)* (fig.222), aquello que vemos son vacíos circulares limitados por papeles, que se ordenan en series y se extienden hasta el extremo del espacio de la sala. Para Kamoji, lo que es limitado es la forma circular, no la esencia en sí misma de la existencia del vacío, ya que el vacío llena el tiempo y el espacio, y estos vacíos circulares se sitúan en la misma fila pero en sitios diferentes, como si formaran unos vacíos tubulares. Éstos, por su parte, no son contenidos por los objetos

²³⁹ Lao Zi. *Tao Te King*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2007, p. 123.

verdaderos y cerrados, por lo que pueden extenderse hasta un extremo ilimitado, como el tiempo, que nunca tendrá un punto de interrupción. En esta obra, el material que Kamoji utiliza es el papel y, sin embargo, la materia que realmente está empleando es el espacio vacío circular, limitado por el papel. Este concepto es lo que Kamoji presenta en sus obras, como un vacío proveniente del concepto del *Zen* japonés.



222. Koji Kamoji. *Preziag (La corriente)*, 1975. Papel higiénico. Galería Foksal, Warszawa.

Las obras de Kamoji son conceptuales y, para él, la decoración estética y los materiales complejos disminuyen la pureza que quiere expresar. El vacío de Kamoji es un elemento totalmente sencillo, teniendo en cuenta que emplear estilos o materias complejas es un comportamiento incorrecto y no espontáneo. Podemos decir, de este modo, que el vacío de las obras de Kamoji es la representación de su concepto sobre el *Zen*, basando todos sus postulados en la pureza y el estilo directo.

3.6.6.4 El silencio. La música del vacío *Zen*: John Cage

John Cage es un reconocido maestro de la música contemporánea, además de compositor y artista visual, cuyas influencias artísticas se fundamentan en la filosofía oriental (*Zen*) y el dadaísmo, constituyendo su pensamiento un desafío para la estética del sonido y abriendo caminos para la una nueva comprensión de la música, presentando el pensamiento del vacío *Zen* para el arte moderno occidental.



223. John Cage y Daisetz. T. Suzuki. 1972, Japón.

A partir 1952, John Cage se centró en el aprendizaje del *Zen* japonés con el maestro Daisetz. T. Suzuki (fig.223). Gracias a esta experiencia, Cage comenzó a emplear el concepto del vacío en su creación musical, dándonos a entender que no importa la música, la pintura, la instalación o la escultura, ya que la idea de *Zen* se transforma en la forma artística, dependiendo de la actitud y del punto de vista del artista. Sin embargo, el vacío del *Zen* es un pensamiento extremo y abstracto, por

lo que aquello que presenta en sus obras no se puede comentar de manera objetiva ni científica; por esto, a veces, muchas de estas obras caen en una rutina teórica.

Realmente, el vacío ya fue conocido por los artistas occidentales de principios del siglo XX, pero sólo fue considerado como una imagen de la forma. John Cage, por su parte, considerará el silencio como la representación del vacío en la música, explicando que el vacío no pertenece inevitablemente a la comprensión de la forma, correspondiéndose esta idea con concepto del

vacío absoluto que promulga el *Zen* japonés. Sin embargo, este vacío no se opone a la existencia, diferenciándose de la teoría sobre el vacío de Jean-Paul Sartre. Según la opinión de John Cage, “el punto de vista de Sartre es totalmente occidental, ya que cree que la existencia y la no-existencia son opuestas, como si fuera un juego de clasificación mental”²⁴⁰. En efecto, el vacío del *Zen* no posee un significado negativo, ni es un estado de la nada, ya que aquello que simboliza el vacío es la esencia de la comprensión del espíritu, un estado de plenitud vital. Esta idea se presenta tanto en la música como en la escultura de John Cage, siendo una realización del pensamiento *Zen* japonés. Como indica Javier Maderuelo:

“El *silencio* se vuelve significativo en la obra musical de John Cage, de la misma manera que, en las instalaciones, el espacio *no ocupado* por la escultura cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura”.²⁴¹

La manera de tratar el vacío de John Cage avanza notablemente el concepto del espacio de la escultura contemporánea, por lo que su relevancia dentro del arte del siglo XX no es una casualidad.

Lao Zi dirá “el sonido más grande es inaudible”²⁴², creyendo firmemente que el sonido más fuerte, a menudo, no puede ser oído. En una entrevista, John Cage describirá una experiencia personal referida a un silencio total²⁴³. En la Anechoic Chamber de la Harvard University, donde todos los sonidos quedan aislados, Cage escuchó claramente dos audiofrecuencias. La más alta era la de su sistema nervioso y la más baja procedía de su flujo sanguíneo. Con esta experiencia, explicará que el sonido mudo no equivale a la

²⁴⁰ John Cage. Citado por Helen Westgeest en *Zen y el arte moderno: La interacción del arte entre el oriente y el occidente*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 80.

²⁴¹ Javier Maderuelo. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990, p. 68.

²⁴² Lao Zi. *Tao Te King*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2007, p. 111.

²⁴³ John Cage. *John Cage: Biography*. [Consulta: 18/06/2011].
<http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/31>

inexistencia del mismo sino que, además, demostrará que podemos oírnos mejor a nosotros mismos en un ambiente totalmente silencioso, aún hablando desde el punto de vista de la fisiología. Por este experimento del silencio, Cage entenderá que el vacío de *Zen* no sólo no es la nada, sino que además tiene un aspecto positivo.

Esta idea es la fuente de la inspiración de la obra *4 33''* (fig.224) que creó en 1952, siendo esta una composición para cualquier instrumento y cualquiera cantidad de intérpretes, dividida en tres movimientos, donde la duración del tiempo es, en total, de cuatro minutos y treinta y tres segundos. La música no registra ninguna nota, buscando únicamente un silencio total. En el estreno, el pianista David Tudor se encargó de jugar con esta composición, sentándose silenciosamente sin tocar ni una tecla. Durante el silencio de cuatro minutos y treinta y tres segundos, el pianista abrió la tapa del piano tres veces y la cerró, simbolizando así las tres secciones del movimiento. La ejecución comenzó cuando Tudor abrió la tapa del piano y finalizó una vez la hubo cerrado. Durante la interpretación, todos los espectadores se sumieron en una *meditación del vacío*.



224. David Tudor ejecutar *4 33''* de John Cage, 1952.

El crítico de arte Yong Xian Chen cree que, “lo que presenta 4 33” es una estructura del tiempo silenciado. Esta estructura rompe la música liberando el sonido, para que el intérprete y los espectadores se sientan en estado de vacío total, con sus propios cuerpos y percepciones”²⁴⁴. Durante la ejecución, podemos advertir el sonido de una respiración, de una tos suave, de un susurro leve y del sonido que produce la fricción de la ropa. Estos sonidos son cotidianos pero nunca llaman nuestra atención. A través de enfatizar la existencia del silencio del vacío, estos sonidos se convierten la parte esencial de la obra de John Cage. De este modo, el artista emplea los objetos y los sonidos cotidianos para eliminar el límite entre la vida y el arte, siendo éste uno de los conceptos más importantes del *Zen* japonés.

El pensamiento del vacío del *Zen* no sólo es una teoría religiosa o filosófica sino que, además, es una actitud de la vida práctica. Para John Cage, todos los seres y fenómenos están sumidos en un constante cambio ininterrumpido, que finalmente se volverán al vacío. Y por esta comprensión del vacío, John Cage es considerado uno de los artistas más importantes del arte contemporáneo occidental, mostrando una representación específica del vacío *Zen* en la comprensión del arte plástico, además de ofrecernos una nueva vía para el lenguaje del arte contemporáneo del siglo XX.

²⁴⁴ Yong Xian Chen. *El pensamiento de Zen y el arte del medio nuevo-tomar por el ejemplo del arte contemporáneo de Taiwán*. En la revista *El diario académico del arte*. Taipéi, N.81, 2007, p. 58.

3.6.6.5 La búsqueda del vacío: Yves Klein

Generalmente, la obra de Yves Klein no se puede clasificar concretamente dentro de ningún estilo o corriente específica, aunque si habláramos de la idea y la forma de su creación, debería pertenecer a la comprensión dadaísta del arte y de la vida. Sin embargo, por su fanática persecución del vacío y la influencia del *Zen* japonés en toda su creación, se establece una distinción considerable con respecto al grupo de artistas dadaístas. De hecho, Klein empleará el concepto del vacío para inducir el concepto de sus obras, transformando el concepto mismo de la pintura y de la escultura desde el mundo material hasta una sencilla percepción del mundo metafísico. Así, perseguirá un equilibrio entre lo visible y lo invisible, lo macizo y el vacío, lo físico y lo metafórico, mostrando en su obra el sentido obvio del *Zen* y la estética del vacío.



225. Yves Klein. *Unititled (Éponge)* [Sin título (*Esponja*)], 1960. Técnica mixta, 27.3 cm (altura).

No importa la pintura ni la escultura, ya que la mayoría de las obras de Klein están pintadas de manera monocromática, sobre todo en azul, que llegó a nombrarse como el *International Klein blue (IKB)* que conocemos hoy en día (fig.225). Para Klein, lo que simboliza el azul es el cielo, el agua, el aire, la profundidad y la infinidad, el color esencial del universo, todos lo visible y lo invisible, considerando el azul como el color más puro y adecuado para expresar el vacío. Aunque Klein no crea que exista una relación directa entre el *Zen* japonés y su pintura monocromática, sin embargo,

entendemos que el arte japonés estima el oro de manera similar por la razón que Klein prefiere utilizar el azul de manera pasional, teniendo en cuenta que ambos colores poseen la característica del vacío.

El interés de Klein por la cultura japonesa comenzó durante la mitad posterior de los años cuarenta, época en la que comienza a hablar positivamente del *Zen* con Claude Pascal y Arman, enfrascándose en el estudio de los libros de Daisetz. T. Suzuki y creando, además, sus propios métodos de meditación. En 1952, Klein fue a Japón para estudiar judo. La experiencia de este período influirá profundamente en su creación posterior, teniendo en cuenta que la técnica del Judo que estudiaría en Japón posee características similares a la idea del *Zen*, ya que ambos enfatizan la armonía y la unión entre el cuerpo y el espíritu, además de mostrar la energía del vacío a través del pensamiento abstracto.

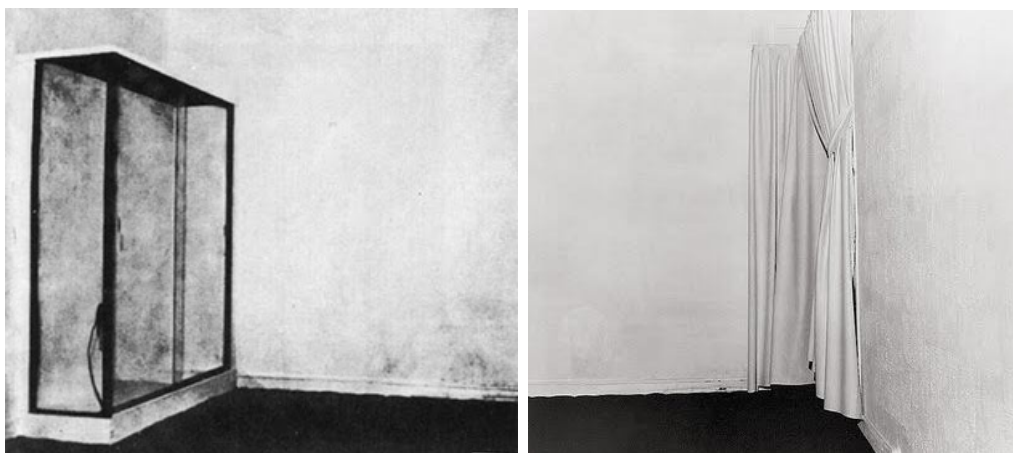


226. Reconstitución de *Aerostatic Sculpture* (*Escultura Aerostática*) de Yves Klein, 2007. Plaza de Centro Pompidoude, Francia.

A partir de 1957, Klein comenzó a investigar el *aspecto inmaterial* del arte. A través del concepto del vacío, Klein liberará las percepciones desde la materialidad, creando una serie concreta de obras. Así, en 1957, liberó 1001 globos azules que flotaron en el cielo de París, acción que nombró como *Aerostatic*

Sculpture (*Escultura Aerostática*) (fig.226). Los globos azules que simbolizan el vacío se extendían desapareciendo gradualmente en el cielo, como si volvieran al vacío infinitivo del universo. Entre las obras que se concentran en el tema del vacío, la más famosa es la obra *Le Vide* (*El Vacío*) (fig.227), que presentó en la Galerie Iris Clert en 1958. Klein vació toda la galería para presentar su idea sobre el vacío, los armarios y las ventanas, pintados en azul; a parte de la pared blanca, este espacio no contenía nada más, generándose un estado totalmente vacío. Esta forma nos muestra una condición física del vacío, además de asociarse con el sentido de vacío procedente del templo o

del jardín japonés. Podemos comparar la habitación vacía de Klein con el jardín diseñado por Isamu Noguchi para Domon Ken Museum donde se presenta, exactamente, la actitud sobre el vacío de la cultura japonesa. Para él, el vacío *Zen* no está aislado respecto al mundo exterior sino que, al contrario, debe ser realizado en la vida cotidiana y, por lo tanto, no equivale al rechazo de los materiales. El agua del estanque, o una simple piedra, también pueden representar la estética del vacío *Zen*, que es la filosofía específica sobre el vacío de la cultura japonesa. Sin embargo, en cuanto a Klein, su concepto del vacío *Zen* es de un vacío total, que no debe contener ninguna impureza. Lo que simboliza la habitación vacía de su obra es un lugar para experimentar la esencia de la filosofía del vacío *Zen*, que debe ser un lugar especial, aislado de la secularidad. Podemos decir, por tanto, que el vacío de Klein rechaza totalmente la intervención de los materiales, pretendiendo conseguir una pureza del espíritu. Según la opinión de la crítico de arte Yi Ren Hou, para Klein, “una realidad invisible es más fuerte que una figura visible. Lo que llena este espacio de vacío total es el orden del universo”²⁴⁵.



227. Yves Klein. *Le Vide (El Vacío)*, 1958. Galerie Iris Clert, Francia.

Para esta obra, Klein invitó a los miembros del gabinete, a las celebridades, y a un total de casi tres mil espectadores, que se agolparon en los alrededores de la galería esperando poder entrar. Cuando los

²⁴⁵ Yi Ren Ho. *Naturaleza, espacio y escultura*. Editorial *Yatai*, Taipéi, 1996, p. 85.

espectadores entraron a la galería, en la que Klein había dispuesto un espacio totalmente vacío, algunos se fueron en seguida, considerando esta obra como una broma inofensiva, mientras que otros cayeron en una meditación profunda, generada por semejante representación del vacío. El escritor existencialista francés Albert Camus también asistió, y escribió lo siguiente en el libro de visitas: “Con el vacío, plenos poderes”²⁴⁶. Los espectadores sintieron la existencia del vacío a través de su propia asistencia a la exposición, presentando este hecho ciertas similitudes con la obra *4 33*” de John Cage, ya que ambos pretenden recordar la conciencia propia de los espectadores través de experimentar el vacío del *Zen*. La diferencia entre ellos, según la opinión de Helen Westgeest, reside en que “lo que preocupa a John Cage son las experiencias cotidianas; en cuanto a Klein, se concentra más en el nivel espiritual”²⁴⁷. Sin embargo, aunque Cage pretende relacionar el *Zen* con la vida cotidiana, lo que construye es una relación totalmente inmaterial. Según este punto de vista, nos damos cuenta de que no importa si es Klein o Cage, ya que los artistas occidentales tienden a la limitación del significado del vacío *Zen* en una esfera espiritual, para tratar de enfatizar así la pureza del vacío.

La creencia de Klein se basaba en que los monjes conseguían alcanzar el estado del vacío a través del ejercicio, por lo que también él podría llegar a este estado de conciencia a través de una manera concreta. El acto de perseguir el vacío de Klein, se presentó de la manera más extrema en 1960, cuando el artista saltó desde el segundo piso de un edificio en París. Esta acción fue registrada con distintas fotografías y posteriormente publicada en un periódico editado y publicado por él mismo. Lo que describe la famosa foto *Le saut dans le vide (Salto en el vacío)* (fig.228) es una performance poética, ya que por la imaginación infinita sobre el vacío, el artista salta al cielo desde la ventana, con una posición extrema y hermosa, como si estuviera volando, mostrando una expresión de total libertad. Para Klein, su propio cuerpo un

²⁴⁶ Edward Lucie-Smith. *Movimientos artísticos desde 1945*. Trad. Hugo Mariani. Ediciones Destino, S. A, Barcelona, 1995, p. 125.

²⁴⁷ Helen Westgeest. *Zen in the fifties: Interaction in art between east and west*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 163.

material creativo, y el infinito vacío del cielo es el lugar donde crea y expone su obra. Helen Westgeest indica que “el acto de saltar al espacio es parecido a la técnica Uki Waza de Judo, por lo que Saltar al vacío es una descripción de la práctica Zen, referida el motivo final de la comprensión”²⁴⁸.



Klein define su arte como un método para acercarse al estado del vacío, adoptando una actitud totalmente sencilla a la vez que subjetiva, con el fin de enfrentarse a la complicada realidad social. El artista se preocupa por la inmaterialidad y la espiritualidad, presentándolas de forma asombrosa, y enfatizando así la existencia del vacío y la silenciosa estética del *Zen*.

228. Yves Klein. *Le saut dans le vide (Salto en el vacío)*, 1960. Francia.

²⁴⁸ *ibidem*.

3.7 La continuación del lenguaje formal y la investigación del espacio puro: El vacío de la escultura moderna

| | |
|--|-----|
| 3.7.1 El vacío y la energía de la figura del vitalismo..... | 384 |
| 3.7.1.1 La insistencia de penetrar la figura: Henry Moore..... | 384 |
| 3.7.1.2 La naturaleza como referente: Barbara Hepworth..... | 388 |
| 3.7.1.3 Lo vacío y lo lleno. La alabanza de la vida: Qing Zhi Guo..... | 393 |
| 3.7.2 El vacío como elemento puro de la escultura..... | 398 |
| 3.7.2.1 El vacío como forma geométrica espacial: Donald Judd..... | 398 |
| 3.7.2.2 La distancia o el intervalo. El concepto de Ma: Kishio Suga..... | 404 |
| 3.7.3 El vacío como el espacio original interactivo con el material del Mono-Ha..... | 408 |
| 3.7.3.1 El estado original del mundo: Nobuo Sekine..... | 408 |
| 3.7.3.2 Entre el material y el espacio: Jiro Takamatsu..... | 412 |
| 3.7.4 La materialización del espacio negativo de la escultura..... | 416 |
| 3.7.4.1 La inexistencia que existe: Richel Whiteread..... | 416 |
| 3.7.4.2 La posibilidad de la transformación del espacio negativo: Yi Xing Mo.... | 421 |
| 3.7.4.3 La profundidad del vacío: Yong Duk Lee..... | 425 |

3.7 La continuación del lenguaje formal y la investigación del espacio puro: El vacío de la escultura moderna

A la hora de investigar la escultura moderna, sería apropiado considerar a Rodin como el punto de partida de la misma, teniendo en cuenta su labor de superación de las concepciones arcaizantes, tan arraigadas en la creación escultórica. En este sentido, Rodin podría considerarse como un humanista, cuyo deseo reside en que su obra pueda servir al público. Este concepto, además, encontrará en el escultor francés un significado real teniendo en cuenta, que fue considerado como el sucesor de Miguel Ángel. De todas maneras, aun siendo Rodin un gran artista, podemos afirmar que no fue un reformador en el sentido estricto de la palabra. Así, nos damos cuenta de que para los escultores modernos, describir la naturaleza como lo había hecho Rodin, no llegó a ser lo que más interesó en el momento. El siglo XX fue, en sí mismo, una época de reformas y cambios, donde los escultores que continuaron el estilo de Rodin lo transmutaban en un lenguaje escultórico nuevo, investigando el espacio puro y presentando obras que apenas se relacionaban ya con el estilo artístico anterior; cada creador tendrá, ahora, su carácter y su estilo propio, pero, por encima de todo, el espacio se erigirá como el tema común y principal de toda creación, cuyas obras pueden catalogarse como un producto propio del siglo XX.

En general, como indica Hebert Read, la escultura moderna del siglo XX se desarrolla según dos líneas:

“Una de las cuales siguió *concibiendo la forma en profundidad*, generalmente según la tradición de los imagineros; la otra rechazó la tradición humanista como tal junto con sus criterios orgánicos, a fin de crear un tipo diferente de valores, los absolutos de la *forma pura*²⁴⁹.

²⁴⁹ Herbert Read. *La escultura moderna*. Trad. Antoni Vicens. Ediciones Destino, S.A.,

Según esta clasificación, también podemos organizar, de un modo más sistemático, la huella del vacío que aparece en la escultura moderna.

Como ya hemos definido anteriormente, el vacío es uno de los elementos principales del espacio, que en el siglo XX se convirtió en un importante tema de creación. Durante los primeros quince años del siglo, y hasta La Primera Guerra Mundial, apareció una gran corriente en la esfera artística de Europa, como fue el cubismo, que se dedicó a investigar el espacio y el tiempo. En un principio, el cubismo estuvo representado, en su mayoría, por las obras de Picasso y Braque; sin embargo, después de 1910, la semántica de la palabra adquirirá un significado tridimensional, cuyo reflejo en la escultura será aún más exacto que en la pintura. Según la clasificación de Hebert Read, observamos cómo el cubismo se encuentra en una zona de gran ambigüedad entre los dos sistemas principales anteriormente citados. Respecto al contenido, lo que investigarán los artistas cubistas será el espacio, que considerarán como la cuestión más importante para conocer y representar *la esencia de la forma*, oponiéndose totalmente a aquello que preocupaba a Rodin o a cualquier estilo artístico anterior. Desde entonces, el espacio se liberará de la estética de la escultura tradicional, convirtiéndose en un tema individual del que se preocuparán, los escultores. Sin embargo, por otro lado, la mayoría de los escultores cubistas todavía presentaban sus conceptos espaciales a través de figuras de la naturaleza, como el cuerpo humano. Estas dos características del cubismo alimentarán a los estilos artísticos posteriores, que recogerán aquello que concuerda con sus ideas y desarrollarán un lenguaje escultórico propio.

Podemos considerar a Picasso como el fundador de la escultura cubista, pero los que realmente utilizarán el vacío para crear fueron Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz y Julio González, que desarrollarán el concepto de *espacio negativo*. Por ejemplo, en la obra *Arabian (Árabe)* (fig.229)

creada entre los años treinta y cuarenta, Archipenko utiliza la combinación del vacío y del volumen para representar el cuerpo humano, haciendo que del contraste entre el plano sólido y el volumen abierto resulte en un ritmo propio. En este sentido, investigará la transmutación entre el espacio positivo y el espacio negativo. Además, en su obra sustituye la estructura cóncava por la estructura plana o convexa, dejando así que el aire fluya por la escultura. Aunque este estilo no supone una característica común a todos los escultores cubistas, podemos observar que casi todos ellos enfatizan la existencia del vacío a través de figuras provenientes de la naturaleza, empleando el contraste entre el vacío y el volumen para que resulte una ilusión de efecto tridimensional del objeto, o bien, para reforzar la diferencia entre lo cóncavo y lo convexo, donde las cabezas cubistas de Julio González pueden ser los ejemplos adecuados (fig.230). De este modo de considerar el vacío resultará un lenguaje escultórico nuevo que influirá profundamente en los estilos artísticos posteriores.



229. Alexander Archipenko. *Arabian (Árabe)*, 1930–1940. Terracota, 24 in.



230. Julio González. *El encapuchado*, 1935–36. Bronce forjado, 15×22.8×20 cm.

Como en el cubismo, los escultores constructivistas también se preocuparon por el tema del espacio que, sin embargo, abordarán de un modo

bien distinto.

El constructivismo es una corriente que concierne, ampliamente, a la escultura, la arquitectura y la pintura, además de tener una estrecha relación con la política. Se originó en Rusia en el año 1914 y, desde el primer momento, los artistas constructivistas comenzaron a alabar la civilización industrial, utilizando la estructura mecánica y las materias de la industria en la creación artística, revelando así una clara influencia futurista. En comparación con el cubismo, podemos observar que éste concibe la escultura como un objeto tridimensional susceptible de ser completado individualmente, mientras que el constructivismo se preocupa por el diálogo entre la obra y el espacio en que se encuentra, ya que el espacio y la escultura no pueden estar separados. El espacio interior (espacio vacío) de la escultura y el espacio exterior, se unen y crean un ámbito completo, por lo que la escultura constructivista no debe ser completada individualmente, sino que debería convertirse en uno de los elementos del espacio, como la arquitectura.

Los representantes más importantes del constructivismo son Vladimir Tatlin, Aleksander Rodchenko, Naum Gabo y Laszlo Moholy-Nagy. En su creación, no referirán conscientemente a la emoción propia, teniendo en cuenta que todos los elementos que utilizan tienen que ser *no expresivos*, pensando que el arte es una pura investigación acerca de los elementos básicos del espacio, del volumen y del color, cuyo fin es descubrir, como decían, “las capacidades estéticas, físicas y funcionales de esos materiales”²⁵⁰. Los escultores del constructivismo enfatizarán, de este modo, que la escultura equivale a la estructura del espacio, oponiéndose a que *la masa y el volumen* sean los elementos más importantes de la figura y no aprobando que la escultura sólo sea un objeto tridimensional que ocupa un espacio concreto. Como dirá Gabo, “no esculpimos ni modelamos una escultura, sino que construimos la obra en el espacio, como los ingenieros construyen los

²⁵⁰ íbidem. p. 101.

puentes²⁵¹. En efecto, y al hilo de esta afirmación, podemos apuntar que, según su idea, lo que más influye en la escultura es el ámbito espacial, es decir, el espacio vacío que contrasta con el volumen real.



231. Vladimir Tatlin. *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919 - 1920.



232. Naum Gabo. *Cabeza construida, n.2*, 1916.

La obra del *Monumento a la Tercera Internacional* (fig.231) de Tatlin, explica bien este concepto. Fue diseñada para tener el doble de altura que el *Empire State Building* de Nueva York y para ser realizada en hierro y cristal. Aunque nunca fue construida, a través de la maqueta podemos darnos cuenta de que esta estructura espiral de madera que soporta un cilindro, un cono y un cubo de cristal, es como una estructura arquitectónica de barras de hierro que constituye, no un volumen real, sino una estructura del espacio vacío. Otro ejemplo es la obra *Cabeza Construida n.2* (fig.232), de Naum Gabo, que fue realizada base de planos en lo que el artista transmutará el objeto con el volumen, combinando líneas y contornos, limitando así el espacio negativo. Para los escultores del constructivismo, el vacío será, además, un elemento que no conlleva emoción alguna. Ellos, de esta manera, sustituirán el vacío por

²⁵¹ Naum Gabo. Citado por Qing Fu Lu en *La regla de la forma*. Ediciones Lion, Taipéi, 1996, p. 37.

el volumen real, rompiendo el concepto tradicional entre el sujeto y el objeto, dejando que el vacío se convierta en un elemento más importante que el propio volumen de la escultura.

En comparación con el constructivismo, el vitalismo tiene poco o nada en común ya que, en efecto, no es un movimiento artístico muy concreto: puesto que difiere en el estilo similar de creación que poseen los artistas que componen el propio *movimiento*, se ha denominado en muchas ocasiones como *la armonía con la naturaleza*, que tiene su correspondiente en la filosofía *Tian Ren He Yi*²⁵² de China. Los escultores del vitalismo piensan que la obra artística tiene como meta alcanzar la vida y la expresión, por encima de todo. Sin embargo, esto no significa que la obra sea solamente el reflejo de la figura de la naturaleza o su movimiento, sino que representa, o debería representar, la energía que contiene la figura y éste, por su parte, reflejar el significado de su vida.

Obviamente, Henry Moore es uno de los representantes del vitalismo más importantes. Sus características propias le hacen diferir totalmente de escultores como Gabo, teniendo en cuenta que al británico le importa el concepto o el estilo creativo. En cuanto a Barbara Hepworth, presenta *la vida interior de la figura de la naturaleza* a través de la escultura abstracta, verificándose justamente en su obra la definición estética de Brancusi: *La belleza es la absoluta equidad*.

Así mismo, no deberíamos olvidar las obras de Brancusi y de Hans Arp. Para Brancusi, *la simplicidad* es el principio de su creación, siendo figuras vivas casi todo lo que describe. Como él mismo dirá, “la simplicidad no es una

²⁵² *Tian Ren He Yi* fue una filosofía tradicional de China, que afirmaba la unión entre los hombres y la naturaleza, acentuando el hecho de que los hombres deberían conocer y estimar la naturaleza para después protegerla, que es lo contrario a abusar de la naturaleza sin límite alguno. Los hombres habrían de *estimar la regla de la naturaleza* como el principio más sustancial y *seguir el ejemplo de la naturaleza* como la condición básica del comportamiento humano. Es decir, esencialmente, los hombres y la naturaleza se comunican entre sí, por lo cual, toda evolución de las cosas debería concordar con las reglas de la naturaleza y conseguir así la armonía entre los hombres y ésta.

meta, pero uno llega a la simplicidad a pesar de sí mismo, tal y como uno se acerca al significado real de las cosas”²⁵³. Todos los seres poseen una energía que contiene la vida en sí misma, por lo que extraerla y transformarla en un acto creativo será la labor de los artistas y éste, a su vez, será el concepto más



233. Jean Arp. *The Star (La Estrella)*, 1939 - 1960.

importante que dedicará Brancusi a la escultura moderna. Hans Arp, por su parte, es un escultor que se ha comparado con Brancusi en numerosos aspectos, a la vez que se ha relacionado con diversos movimientos artísticos, como el dadaísmo o el surrealismo. Desde 1926, se centró en la creación de lo que él mismo llamó *la escultura circular*. Estas obras, de formas sencillas, hacen referencia a los organismos de la naturaleza, como *The Star (La Estrella)* (fig.233), que podría relacionarse con la forma

de los riñones o de las amebas. El hueco de estas figuras es susceptible de ser atravesado, teniendo en cuenta que estos vacíos se mueven inquietantemente dentro del volumen, como si tuvieran vida propia. Y de este modo, Arp y Brancusi intentarán representar, cada uno desde su punto de vista, los caminos secretos de la naturaleza.

El vacío del vitalismo es también el reflejo de la vida, incluyendo la forma de la misma que se refleja en la obra de Arp, o la energía que se esconde en ella, representada en la obra de Moore. Para ambos, el vacío se revelará como una interpretación de la vida que contrasta con el volumen, correspondiéndose con el concepto de vacío propio de la filosofía de la China antigua, que explica de manera correcta porqué el estilo de los escultores occidentales como Moore o Arp influirá tan profundamente en la escultura moderna asiática. Evidentemente, podemos encontrar esta idea, que considera el vacío como un

²⁵³ Constantin Brancusi. Citado por Herbert Read en *La escultura moderna*. Trad. Antoni Vicen. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1994, p. 187.

elemento espacial vital de la escultura, en las obras de los escultores modernos del noreste asiático (fig.234 y 235). Como dice Lao Zi, el vacío atrae la corriente de los objetos y produce la vida perpetua, siendo éste el origen de la vida, ya que *el Ser* existe en base al *No- ser*.

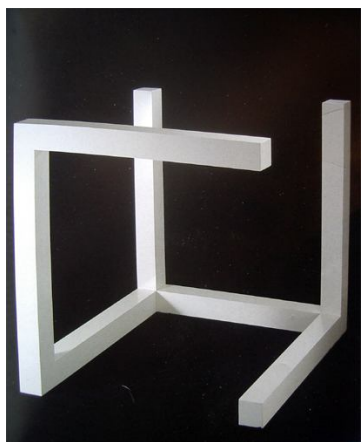


234. Jing Wen Wu. *Flujo*, 1999. Bronce, 42×48×6 cm.



235. Hidenori Ooi. *Table Mountain (Mesa montaña)*, 1995. Piedra, 60×60×70 cm.

Durante los años sesenta, apareció una nueva tendencia en la esfera escultórica, conocida como minimalismo. En la obra de los escultores minimalistas, aparecerá casi siempre la figura geométrica simple, además de poseer una clara característica industrial. Las obras comenzarán a producirse, generalmente, en fábricas, por lo que las grandes dimensiones demostrarán claramente la influencia de la nueva era industrial. El origen del minimalismo



236. Sol Lewitt. *Open cube*. Aluminio lacado, 105×105×105 cm.

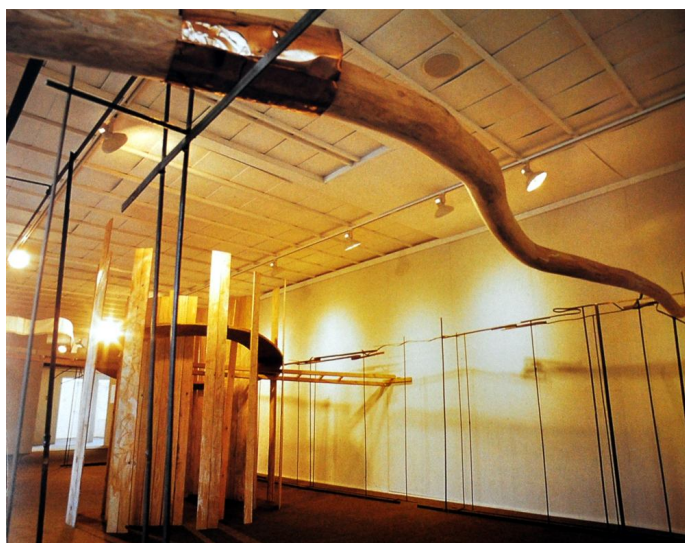
puede remontarse hasta los artistas abstractos, como Mondrian, o los artistas del constructivismo, incluyendo la estética de la Bauhaus. Los escultores minimalistas construirán sus obras, en este sentido, a través de la progresión matemática; la estructura de estas obras se reducirá a la mínima expresión, rechazando cualquier tipo de emoción. Los máximos representantes de esta tendencia serán Donald Judd, Richard Serra, Sol Lewitt y Robert Morris.

Para ellos, el vacío es el producto de la figura geométrica y la progresión matemática. Por ejemplo, Sol Lewitt creará numerosos cubos modulares sin caras, según estos parámetros (fig.236). El interior y el exterior de estos cubos quedarán abiertos a los ojos, despojando al objeto de todo secretismo. Éstos, además, no son cubos macizos, sino esqueletos estructurales que se pueden entender como la expresión física de la esencia de un cubo. Como Javier Maderuelo indica en *El espacio raptado*, “la mente puede reconstruir la ausencia completando una imagen ideal que ordena el incompleto objeto real”²⁵⁴. Estos cubos abiertos funden el vacío interior y el vacío exterior en un espacio completo, ya que no sólo son objetos cuadrados tridimensionales que separan espacios.

Como los artistas del constructivismo, los escultores minimalistas también rechazan la emoción propia del artista, además de evitar imponer sistemas propios en sus obras. Solamente buscan representar la realidad del material que existe en el espacio tridimensional, siendo el vacío aquello que contrasta con el volumen real, que es un elemento del espacio en base a la consideración de la progresión matemática. Esta actitud razonable sobre el material y el espacio influirá en el *Mono-Ha* que se dio en Japón en los años setenta. Sin embargo, se puede observar una distinción sutil entre ellos, teniendo en cuenta que los artistas minimalistas como Donald Judd negarán, en esencia, el concepto de la pintura moderna, considerando que los materiales no poseen significado alguno y abogando por la pura materialidad. Además, respecto al conocimiento del espacio, el arte minimalista enfatiza la relación entre la escultura y el propio espacio ya que, para estos artistas, el vacío está considerado como un elemento espacial que se presenta bajo la apariencia de una forma tridimensional geométrica que es totalmente razonable y no contiene ningún elemento emocional propio. En cuanto a los artistas del *Mono-Ha*, como Hoshina Toyomi (fig.237), investigarán la parte metafísica de la existencia del material (*Mono*) así como su estructura,

²⁵⁴ Javier Maderuelo. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990, p. 92.

además de la relación entre el material, el espacio y el tiempo. Para ellos, el vacío no sólo será un elemento del espacio, sino que, además, constituirá una parte del pensamiento oriental sobre la relación entre el material y el espacio. Es decir, que el material no existe individualmente, teniendo en cuenta que es un producto fruto de la interacción con el espacio.



237. Hoshina Toyomi. *Allí es aquí, aquí es allí*, 1985. Madera, papel de arroz, metal, 220×670×460 cm.

Si consideramos el vacío como un elemento espacial puro de la escultura, no deberíamos omitir a los artistas que se dedican a expresar el *espacio negativo*, ya que nos presentan otro aspecto del vacío en la escultura. En comparación con la escultura tradicional, que aprecia el material real, la escultura del espacio negativo considera el espacio inmaterial como la parte esencial de la obra escultórica. Sin embargo, estos escultores no rechazan deliberadamente el material, ya que entienden que la forma del mismo depende de la existencia del vacío, y viceversa. Podemos encontrar esta idea en un gran número de obras escultóricas, como *Catafalco* (fig.238) de Teresa Margolles, del año 2000, y, sobre todo, en las obras de Rachel Whiteread. Esta idea ya había aparecido en algunas obras escultóricas de principios del siglo XX, como la obra de Archipenko, pero todavía no llegó a considerarse un tema principal. A medida que la apreciación del vacío, fruto del interés por la filosofía del vacío del *Zen* después de los años cincuenta, además de la influencia minimalista, los escultores empezarán a pensar de nuevo en la

esencia del espacio de la escultura, por el que el vacío se convertirá en un tema discutible, cuya existencia se enfatizará a través del material real. Esta manera no sólo explicará la posición indispensable del espacio negativo en la escultura, sino que además nos presentará la posibilidad y la variabilidad del vacío.



238. Teresa Margolles. *Catafalco*, 2000. Escayola, 170 cm (altura). Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.

En adición a esto, observamos como otros artistas llaman también nuestra atención por considerar el vacío como un espacio escultórico y emplearlo en sus creaciones. Escultores como Jorge Oteiza, Anish Kapoor y Lucio Fontana, aunque no pertenezcan a ninguna de las corrientes que hemos referido anteriormente, demuestran como el vacío de sus obras pertenece a un lenguaje específico y propio, aunque podemos advertir la influencia de las mismas. Oteiza, en este sentido, se fascina con el espacio, la estructura y la forma, siendo el vacío el elemento más importante de su obra. En su creación, fabricará numerosas cajas vacías, con diferentes materiales y formas, abiertas o cerradas, a las que pondrá por nombre *Cajas Metafísicas* (fig.239). Las obras de Oteiza explicarán, así, una interpretación

específica sobre el espacio, considerando el vacío como un elemento metafísico espacial, diferente al que concebirán los artistas del constructivismo o del minimalismo; sin embargo, podemos decir que la forma que emplea Oteiza para construir el espacio se inspira sustancialmente en ambos estilos.



239. Jorge Oteiza. *Caja metafísica por conjunción de dos triedros*, 1958.



240. Anish Kapoor. *Campo vacío*, 1989. Instalación. Colección Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Anish Kapoor, por su parte, emplea también el hueco para crear sus obras, por lo que será lógico que se le compare con Henry Moore. Sobre esta cuestión, Kapoor comenta lo siguiente:

“Quisiera expresar que Henry Moore hacía objetos que tenían agujeros que aparecían como golpeados hacia el otro lado, permitiendo un espacio a través del objeto. Ésta no es mi preocupación. Aquello con lo que yo trato es el negativo, en cierto sentido, sin el positivo”²⁵⁵.

Según la interpretación de Kapoor, el hueco de las obras de Moore está formado por una *fuerza exterior*, por la que espacio es penetrado desde la exterioridad y, finalmente, se forma un espacio propio, como el hueco en la escultura. Sin embargo, piensa que sus obras son más internas, como si el hueco fuera contenido por la propia figura que crea, que es un negativo

²⁵⁵ Anish Kapoor. *Mi obra*. [Consulta: 28/01/2008].
http://www.ddooss.org/articulos/textos/Anish_Kapoor.htm

existente desde el principio (fig.240). Esta idea explica, de manera simple, la diferente opinión sobre el vacío que posee Kapoor en relación a Moore, a la vez que demuestra la influencia ejercida por este último.

Creemos que se podría establecer una división, al margen de cada corriente, considerando el vacío como punto común. Esta clasificación tendría dos vertientes: la continuación del lenguaje de la forma y la investigación del espacio puro. Es decir, aunque existen grandes diferencias entre las obras de Alexander Archipenko, y las de Arp o Moore, nos damos cuenta de que existe, en ellos, una preocupación común hacia la escultura, o, en palabras de Heberd Read, “la sensibilidad por el volumen y la masa, el juego de huecos y relieves, la articulación rítmica de planos y contornos, la unidad de la concepción”²⁵⁶. Aunque de lo que se encarga el vacío en sus obras es diferente, éste representa la visión del efecto tridimensional (o de la vida interior) de la figura y, sin embargo, sus referentes creativos son los mismos. En cuanto a los escultores del otro grupo, como Naum Gabo o Donald Judd, podríamos decir que consideran la escultura como un mediador del volumen para expresar sus concepciones espaciales, siendo el vacío un elemento totalmente objetivo. Por tanto, para ellos, el vacío será uno de los elementos que constituyan sus obras, convirtiéndose en un ámbito completo y total.

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

²⁵⁶ Herbert Read. *La escultura moderna*. Trad. Antoni Vicens. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1994, p. 18.

explica un conocimiento nuevo sobre el espacio de los escultores contemporáneos. Y por todo esto, demostrar y refutar la teoría sobre el vacío de los artistas del siglo XX será una parte sustancial del desarrollo de la escultura postmodernista.

3.7.1 El vacío y la energía de la figura del vitalismo

3.7.1.1 La insistencia de penetrar la figura: Henry Moore

Como ya sabemos, el interés por el cuerpo humano es un hecho tradicional de la escultura europea desde el período clásico hasta finales del siglo XIX, período en el que la historia del arte occidental entró en la modernidad. Los artistas de este momento empezaron ya a plantear nuevas cuestiones en lo referido al arte y, en relación a la escultura, aunque no experimentó un cambio tan violento como en la pintura, también se empezó a pensar en el significado de las obras y la solución final de la obra. Además, el tema del espacio, será una parte importante dentro de las consideraciones modernas que comenzaron a llevarse a cabo durante este momento.

Herbert Read piensa que ese desarrollo de la escultura moderna, denominado vitalismo, tiene como principal representante a Henry Moore. Moore, que interpretó el vitalismo de este modo: “Vitalidad y poder de expresión. Para mí, una obra debe tener primero una vitalidad propia”²⁵⁷. Moore penetra en la estructura de las materias y se da cuenta de que aquello que controla el estilo de la obra es *la vida interna*, donde todas las esencias y figuras obtienen sus propios caracteres y energías. De este modo, el concepto que Moore posee de la naturaleza y de la creación también interpreta el significado y la posición que ocupa el vacío en sus obras.

Realmente, en la historia de la escultura moderna, numerosos artistas han empleado la técnica de perforar en la escultura antes de que lo hiciera Moore, como Alexander Archipenko (fig.241), Jacques Lipchitz y Zadkine Ossip. Sin embargo, Henry Moore es, innegablemente, el escultor que utiliza un carácter del vacío más completo. En efecto, para ser un lenguaje nuevo de la escultura, la huella del vacío ya aparece en las obras de su período anterior, por lo que podemos decir que el vacío será el carácter artístico que presentará

²⁵⁷ Henry Moore. Citado por Herbert Read. *ibidem*. p.163.

Moore cada vez que explore el espacio escultórico.



241. Alexander Archipenko. *Walking (Andando)*, 1914 - 1915. Bronce, Colección particular.



242. Henry Moore. *Reclining Figure (Figura reclinada)*, 1929. Piedra parda de Hornton, Longitud 83.8 cm. City Art Gallery, Leeds.

Hasta entonces, *El volumen y la masa* habían sido los elementos más importantes para la tradición de la escultura occidental y, aunque los escultores modernos ya comenzaban a crear sus obras con lenguajes escultóricos nuevos, todas procederían, en mayor o menor grado, del volumen y de la masa. Moore entenderá esto perfectamente, por lo que antes de desarrollar sus obras con el vacío, se dedicó a investigar el volumen y la masa. Podemos encontrar estas características en su obra *Reclining Figure (Figura reclinada)* (fig.242), que creó en 1929. En base a este concepto, Moore unirá el carácter del vacío, que modelará con su propio lenguaje creador. Esencialmente, podemos creer que Moore perfora las figuras para llevar a cabo una comparación de la forma y de la visión entre el espacio negativo y la parte que posee el volumen verdadero de sus obras.

Durante los años 1935 y 1936, Moore creó una serie de las obras como la también denominada *Reclining Figure* (fig.243). Así, desde este periodo, se centrará en presentar en sus obras el carácter del espacio abierto del vacío ya que, como él mismo indica, “el gusto por los agujeros surgió del deseo de crear espacios y formas tridimensionales. Para mí, el agujero no es

simplemente un agujero redondo. Es la penetración que atraviesa el bloque de la parte anterior a la posterior²⁵⁸. El escultor británico piensa que un agujero puede representar no sólo un espacio sencillo, sino que el propio agujero permite que una escultura posea un efecto tridimensional, siendo éste la base de la escultura. Así, para perforar una figura sólida y crear un espacio, lo que necesita no sólo es la fuerza física, sino la voluntad, siendo estos dos factores en los que se apoyará constantemente para crear. Esta característica podemos encontrarla, sobre todo, en sus obras abstractas posteriores como, por ejemplo, en *Double Oval (Doble Oval)* (fig.244) que creó en 1966.



243. Henry Moore. *Reclining Figure*, 1936. Madera de olmo, longitud 1.06 m. City Art Gallery and Museum, Wakefield.



244. Henry Moore. *Double Oval (Doble Oval)*, 1966.

²⁵⁸ Henry Moore. Citado por el catálogo: *Henry Moore Escultura*. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1981, p.65.

Sin embargo, Moore no sólo se preocupa por el significado del espacio del vacío, sino que también estimará los caracteres metafísicos del vacío como *el poder misterioso* de la sugerencia. La sensación que el vacío nos transmite es desconocida; ¿cómo es la masa que no podemos tocar ni imaginar, que se esconde en el fondo del vacío? O, si penetramos en el espacio del vacío siguiendo el camino, ¿nos llevaría a un mundo desconocido? En cuanto al misterio del vacío, Moore lleva a cabo la siguiente interpretación:

“Lo que contiene un agujero no es menor que lo que contiene una masa: existe un objeto misterioso dentro del agujero. En el precipicio o en la cavidad, este objeto misterioso se esconde en su profundidad y su forma. Intento dejar que la escultura realice su complemento ya que, como la naturaleza, no solamente consiste en dos relieves”²⁵⁹.

Este misterio es como la magia oculta que obtiene el fondo del precipicio; aunque una piedra esté atravesada por un agujero, no queda debilitada sino que, al contrario, aumenta el efecto tridimensional y el elemento metafísico.

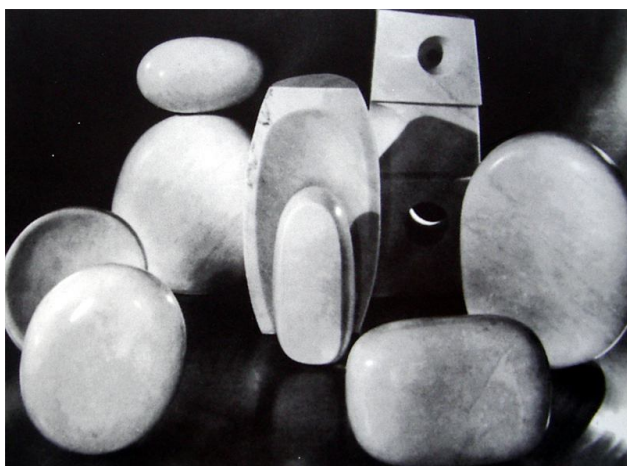
El vacío de las obras de Moore, de este modo, es la consecuencia obtenida después de que los vitalistas observaran la naturaleza. Este vacío, además, romperá el concepto tradicional de la escultura occidental, fundamentado en que la escultura era la esencia contenida por el espacio, dejando al espacio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

²⁵⁹ Henry Moore. Citado por Jun Lu en *La teoría artística de Henry Moore*. Editorial El arte del público, 2002, p.87.

3.7.1.2 La naturaleza como referente: Barbara Hepworth

Barbara Hepworth fue una de las artistas más relevantes dentro del campo de la escultura abstracta inglesa del siglo XX, que buscó durante toda su vida un estilo simple y sencillo. El principio de *tomar la naturaleza como maestra* se presenta en sus obras de manera evidente, destacando el empleo del carácter de las materias. Este interés por la naturaleza, además, no se opondrá a la pasión y el amor que sentía por la humanidad.

Durante el primer período creativo de Hepworth, sus obras destacarán por un estilo vitalista, poseyendo una gran similitud con los trabajos de Henry Moore. Así, su obra partirá de la figuración e irá derivando hacia una abstracción orgánica, sobre todo en el caso de Barbara Hepworth. En este sentido, no hace falta obviar la relación entre las obras de Hepworth y las de Moore ya que, evidentemente, las obras de este último influirán, en algunos aspectos, en el estilo de Hepworth, sobre todo en el concepto que posee del hueco.



245. Barbara Hepworth. *Assembly of Sea Forms* (*Asamblea de formas del mar*), 1972.

Para la escultora británica, la escultura es la creación de un *objeto real* que guarda una estrecha relación con nuestro cuerpo y nuestro espíritu. Todas las formas artísticas tienen como referente a la naturaleza, siendo ésta la que transforma las figuras en

abstractas y sencillas, a través de la observación de las propias formas naturales. Por ejemplo, en la obra *Assembly of Sea Forms* (*Asamblea de formas del mar*) (fig.245) de 1972, Hepworth relaciona la imagen sobre la naturaleza con las formas abstractas, mostrándonos una obra sencilla pero

completa. Este concepto se dio cuenta Hepworth cuando todavía era una niña, ofreciéndonos un ejemplo al respecto de esto:

“Las formas que han tenido un significado especial para mí desde la infancia han sido: la forma de pie (traducción de mis sentimientos hacia la figura del ser humano en el paisaje); las dos formas, que son la tierra y la relación de un ser vivo junto a otro; y la forma cerrada, como la forma oval, esférica o perforada, que a veces incorpora color y que bien traduce para mí la asociación y el significado del gesto en el paisaje (...)”²⁶⁰.

Además de *tomar la naturaleza como maestra*, una escultura debería representar la relación entre sí misma y la zona o el espacio donde se encuentra. Realmente, podemos darnos cuenta del reflejo del paisaje de la costa de St. Yves (Cornualles) desde las formas abstractas sencillas de Hepworth, especialmente en lo que se refiere al conjunto del paisaje y a la luz cálida de esta costa.



246. Barbara Hepworth. *Conoid, Sphere and Hollow III* (Conoide, esfera y hueco III), 1937. Government Art Collection of the United Kingdom.

Barbara piensa que toda forma tiene un interior y un exterior, como la nuez en su cáscara o el niño en el vientre materno. Cuando cualquier forma consigue la armonía entre estas dos partes, se puede representar así la belleza de la naturaleza. En la obra *Conoid, Sphere and Hollow III* (fig.246) en 1937, Hepworth

deposita una bola junto a un conoide, con un hueco circular al lado de la bola. El hueco deshace el plano del material produciendo un espacio negativo, que

²⁶⁰ Barbara Hepworth. 1951, reproducido en: *Barbara Hepworth Retrospective Exhibition 1927-1954*. Whitechapel Art Gallery, Londres, 1954, p. 10-11, sección I. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004, p. 128.

soluciona la monotonía de la forma geométrica y presenta un efecto visual completo establecido entre el volumen real y el vacío. Hepworth, además, ha sido constantemente instruida por la propia belleza de la naturaleza; del uso que hace del hueco en sus obras se interpreta, precisamente, el concepto al que ya nos hemos referido arriba. Para ella, lo que contiene el hueco es *la fuerza interna*, es decir, los agujeros que están en la piedra o en la madera, constituyen la fuerza interna de la materia. Cuando la artista presenta esta fuerza interna en la parte de la escultura que puede ser contemplada directamente, la armonía que representan sus obras es también más directa y obvia. Estos conceptos de perforación, así como la estimación de la luz y la tensión de la materia, serán las claves para desarrollar el estilo personal de la escultura de Hepworth.

Hemos mencionado que Moore influirá en algunos aspectos del concepto sobre el uso del agujero de Hepworth pero, si lo definimos de una manera más concreta, deberíamos decir que estos se influyen mutuamente. Aunque Moore sea el escultor más conocido de los que utilizan el hueco para crear, Barbara Hepworth se dará cuenta de que el espacio interno en una piedra es tan vital en una escultura como la masa sólida de la propia escultura en sí misma. Y esto lo hará dos años antes que Henry Moore, aunque sus esculturas del hueco serán presentadas dos años después, por lo que será considerada como la sucesora del británico. De todas formas, gran parte del concepto de hueco será semejante entre estos dos escultores, ya que ambos piensan que la profundidad del mismo no deshace el volumen sino que, al contrario, refleja la condición posible de un objeto tridimensional y ofrece a los espectadores otra manera de contemplar.

En las propias notas que Barbara escribe en *Pierced Form (Forma agujereada)* (fig.247), expresa lo siguiente: “Había sentido el placer máximo al perforar la piedra con la finalidad de obtener una forma y un espacio abstracto; una sensación muy diferente a aquella que está al servicio del realismo”²⁶¹.

²⁶¹ Barbara Hepworth. Citado por Kosme de Barañano en el catálogo *Barbara Hepworth*.

Esta obra, tallada sobre alabastro en 1931, así como su otra obra *El perfil*, fueron llevadas para presentarlas ante Brancusi, Picasso y Arp cuando visitó el taller de Brancusi en París. En estas dos tallas, Hepworth estuvo buscando una unión libre de ciertos elementos formales, incluyendo el espacio y la caligrafía, así como el peso y la textura. Sobre todo en la obra *Pierded Form*, Barbara sintió un *intenso placer* al describir la satisfacción que consiguió cuando creó una figura abstracta acompañada de un espacio nuevo en la piedra²⁶².



247. Barbara Hepworth. *Pierded Form (Forma agujereada)*, 1931. Alabastro,

Nos damos cuenta, en este sentido, que la función que posee el hueco en las obras de Barbara no sólo representa *la fuerza interna que construye la armonía de la belleza de la naturaleza*, como ella indica, sino que también representa un lenguaje escultórico propio, explorado positivamente. El hueco forma un espacio en la materia, por el que penetran, a su vez, la luz y el aire. Esta forma de representar el hueco con una piedra dura y fría, o cualquier otro material, otorga

un aspecto nuevo a la escultura abstracta, convirtiéndose en una escultura cuya forma procede de la naturaleza misma. Podremos, pues, afirmar que, por la experimentación de Hepworth y la de Moore, el hueco, concebido en muchas ocasiones como un espacio negativo que fue desestimado, pasó a

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004, p 36.

²⁶² Herbert Read. *La escultura moderna*. Traducción: Antoni Vicens. Ediciones Destino, S.A., 1994, p. 195.

convertirse en un elemento importante, equivalente a la masa verdadera de la escultura.

3.7.1.3 Lo vacío y lo lleno. La alabanza de la vida: Qing Zhi Guo

Los escultores taiwaneses que se graduaron en los años sesenta revelan una profunda influencia de la escultura de Rodin. Al principio, sus obras se centraron en una representación realista de la figura humana, pasando más tarde a desarrollar una mayor comprensión de la escultura abstracta, notándose, poco a poco una mayor influencia de Henry Moore. Qing Zhi Guo será uno de los escultores más representativos, siendo la década de 1980 su época de madurez. El artista transformará la figura humana clásica a través de las formas abstractas, uniendo la columna, el cilindro y el semicilindro, con el fin de reestructurar en una forma simbólica el cuerpo humano, para expresar así su idea sobre la tierra en la que se encuentra. Además, a partir de esta fase, Qing Zhi Guo empezará a concentrarse en el vacío como tema principal del espacio escultórico.



248. Qing Zhi Guo. *Cuarto Creciente*, 1982. Bronce, 380×210×90 cm.

Por ejemplo, en la obra *Cuarto Creciente* (fig.248), se observa la relación correspondiente entre el vacío y lo macizo, expresándose el movimiento del cosmos y los cambios de la luna a través de una forma tridimensional abstracta. En el centro del cuerpo humano se muestra un estado vacío, por lo que la relación entre el vacío y el marco de cuatros lados presenta una energía contrastada pero que se completa armónicamente. A través de esta manera se enfatiza la existencia del vacío, por lo que no es difícil advertir que este concepto procede de la idea de Henry Moore.

Otra obra como *Aspecto Original* (fig.249), que creó en 1989, nos expresa la misma idea. El material es, en esta ocasión, granito negro, siendo también la abstracción de la figura humana el tema de creación. Las curvas fluyen con

ritmo en el interior de la obra, y los salientes circulares se distribuyen libremente extendiéndose por distintas direcciones. Qing Zhi Guo pule los trozos que sobresalen para que muestren una textura dura, como de metal. Al mismo tiempo los huecos vacíos, enfatizan la expresión visual de la forma circular permitiendo, a su vez, que el vacío y lo macizo se complementen para mostrar la tensión de la forma. La unión entre el saliente circular sólido y el hueco penetrado serán empleados por Qing Zhi Guo frecuentemente en sus obras posteriores, llegando a convertirse en una característica importante de su creación.



249. Qing Zhi Guo. *Aspecto Original*, 1989. Granito negro, 80×62×28 cm.

Para el artista taiwanés, 1989 será un año crítico. La obra *La Rueda de la Vida* (fig.250) se considerará como el punto de partida por el que Qing Zhi Guo concluirá la experiencia de la figura humana y pasará a establecer el nuevo principio de la forma para sus esculturas abstractas posteriores. El crítico de arte Yan Tao Jiang enumera tres puntos característicos de las obras de este período: “1.Expresar la idea abstracta a través de la estructura compuesta. 2. Emplear la manera de penetrar para mostrar el vacío y lo macizo. 3. Expresar la textura según la característica del material”²⁶³. A partir de aquí, Qing Zhi Guo eliminará gradualmente la figura humana, comenzando a preocuparse por la forma orgánica geométrica. Esta tendencia se relacionará estrechamente con la idea de vitalismo, por la que Qing Zhi Guo pretenderá analizar la constitución y la forma de existencia de la vida. Así, el artista unirá el estilo interior y la forma exterior de la vida y lo presentará a través de las curvas del volumen, mostrando una alabanza de la vida.

²⁶³ Yan Tao Jiang. *El serie del arte contemporáneo de Taiwán: La escultura abstracta y constitutiva*. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004, p. 31.



250. Qing Zhi Guo. *La Rueda de la Vida*, 1989. Resina poliéster, 150×72×52 cm.

251. Qing Zhi Guo. *Hua Fei Hua*, 1991. Mármol.



La mayoría de estas obras se basan en la forma del anillo, y el espacio vacío reemplaza la importancia del espacio macizo. Nos damos cuenta de que no importa la figura exterior ni la idea de creación, teniendo en cuenta que la obra de esta fase de Qing Zhi Guo nos remite a la obra de Hans Arp, que considera el vacío como el elemento indispensable de la vida de escultura. Por la existencia del vacío, el material duro se convierte en una figura orgánica blanda, siendo éste un hecho que podemos encontrar en la obra del artista taiwanés. La estructura sólida de piedra se deshace por la penetración del vacío; sin embargo, la fuerza tridimensional de la escultura no se reduce, sino que adquiere más vida por la existencia en sí misma del vacío, que nos muestra la idea sobre la correspondencia entre el vacío y lo macizo. En este sentido, Qing Zhi Guo enfatizará el vacío, por el hecho de creer que este posee la misma importancia que lo macizo, además de concebirlo como un hueco de respiración que atrae la energía natural y deja correr el aire. *Hua Fei Hua* (fig.251), de 1991, puede ser la interpretación más adecuada del estilo

propio de esta fase.

Durante la década de las noventa, Qing Zhi Guo añadirá materiales industriales como el acero, que unirá con el bronce y la piedra; a través del reflejo del espejo del acero, el artista creará espacios múltiples (fig.252). Los materiales como la piedra o el bronce son macizos, mientras que el paisaje que se refleja en la superficie del acero muestra el vacío, convirtiéndose éste en una parte de la obra. Así, lo visible contrastará con lo invisible, continuando Qing Zhi Guo con su interés por el vacío, pero transformándolo desde lo material hasta lo inmaterial. Para él, será esta manera la que le ofrezca una mayor imaginación sobre el espacio, además de ayudarlo a desarrollar un lenguaje propio sobre la forma metafórica.



252. Qing Zhi Guo. *La Puerta del Sol*, 1997. *Granito y acero*, 1340×660×410 cm.

De Rodin a Moore, los maestros occidentales han supuesto para los escultores asiáticos una importante fuente de inspiración, sobre todo, para los que consideran el vacío como un tema espacial importante de la escultura, teniendo en cuenta que, evidentemente, ha sido la clave del desarrollo de la escultura asiática moderna. Qing Zhi Guo aprenderá constantemente de los

maestros occidentales. Aunque podemos advertir en su obra la huella del pensamiento sobre el vacío de la filosofía oriental, podemos también decir que el empleo del vacío de Qing Zhi Guo se basa en la consideración de la forma de escultura ya que, para él, el propio vacío constituye un elemento del espacio escultórico y, como tal, es indispensable. Podremos concluir que, la coexistencia entre el vacío y lo macizo explicará la fuerza de la forma, además de ser una interpretación válida sobre la vida misma.

3.7.2 El vacío como elemento puro de la escultura

3.7.2.1 El vacío como forma geométrica espacial: Donald Judd

El estadounidense Donald Judd fue un reconocido constructor de estructuras minimalistas, así como el principal teórico de esta corriente artística, teniendo en gran estima la simplicidad de la materia, de la forma y del espacio, siendo siempre el defensor más pasional de los postulados minimalistas.

Inicialmente cultivó la pintura bidimensional, dedicándose incluso, en los inicios de su carrera, a pintar paisajes y retratos convencionales. Este período se extendería hasta la segunda mitad de los años cincuenta, cuando Judd empezó a desarrollar sus obras siguiendo un estilo abstracto. Sin embargo, la pintura abstracta no pudo satisfacer lo que buscaba en el arte, teniendo en cuenta, además, que consideraba lo pictórico como una forma limitada. En su artículo *Objetos específicos* (1965), Judd indicó que la pintura bidimensional no era más que una ilusión, por lo que el artista debería trabajar en el *espacio real* de la tercera dimensión, ya que el objeto de arte era absolutamente autónomo, por lo que deberían ser obras cúbicas, rectilíneas y exentas de cualquier fin²⁶⁴. La manera de creación que propone Judd para *trabajar en el espacio real* se refiere a la escultura tridimensional, considerando, por supuesto, la cuestión del espacio. Además, Judd decide dedicarse a la escultura por la posibilidad de elegir la materia de trabajo, sobre todo aquellas procedentes de las nuevas tecnologías que no podían ser utilizadas en la pintura, como el plexiglás, el acero inoxidable, el aluminio, etc.

Entre 1962 y 1963, las obras de Judd ya poseían un carácter común: estaban desprovistas de armazón y adoptaban la forma de caja, por ejemplo, la obra *Sin Título* (fig.253) en 1963. En este sentido, las formas de estas obras son tan sencillas y radicales que no podemos encontrar otros elementos

²⁶⁴ Herbert Read. *Diccionario del arte y los artistas*. Trad. María Barberán. Ediciones Destino, S.A., 1995, p.190.

escultóricos que no sean el espacio y la materia, por lo que se conoció a Judd como *el estructuralista extremo*.²⁶⁵ Realmente, el espacio no es un elemento poético en sus obras, sino un mediador que emplea para comentar la relación entre el espacio y la materia. Así, en las obras del americano, predomina siempre la progresión matemática, característica que se convertirá, gradualmente, en su expresión artística.



253. Donald Judd. *Sin título*, 1963.

254. Donald Judd. *Progresión*, 1963. Aluminio, 21×408.9×20.3 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Desde 1964, Judd empezó a crear la serie *Progresión* (fig.254), que consistía en un tubo de sección cuadrada de aluminio u otra materia, en el que se observaba como al lado de cada masa existía un espacio vacío y, desde la izquierda, la dimensión de cada masa y del espacio vacío que estaba al lado aumentaba o se reducía según una determinada progresión matemática. El

²⁶⁵ Cfr. Walker. Citado por Javier Maderuelo en *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990, p. 85.

espacio en estas obras tiene como objetivo constituir una demostración intelectual objetiva para representar la tridimensionalidad, convirtiéndose esta forma de crear en una condición de suma importancia en la obra de Judd hasta la segunda mitad de los años setenta.

Por esto mismo, a causa de la característica de estimar la progresión matemática, las obras de Judd son modulares y seriadas, repitiendo a intervalos idénticos disposiciones de unidades también idénticas. Estas piezas, normalmente, suelen ser de plancha de zinc o de plomo, aunque a veces emplea también cristal o PVC. Para Judd, la forma y la materia de las obras no debería cambiarse dependiendo de lo que se quiera expresar, ya que una caja o seis cajas que se ordenan en series, así como cualquier objeto individual o seriado, tiene su orden de disposición; sin embargo, la manera en la que están dispuestos sólo implica un orden, despojándose de cualquier otro significado, aunque este orden debería ser mental y moderado. La tarea que el espacio desarrolla en las obras de Judd es la de participar y formar mentalmente el elemento de la disposición de sus obras. Estas cajas geométricas invariables no tienen mentalidad individual, así como ningún elemento de sensibilidad. Sin embargo, en consecuencia, la concreción y el silencio de sus obras son capaces de otorgar a los espectadores una notable intensidad, así como una aceptable fuerza de visión. Este carácter es como indica Steven A. Nash, al decir que “las cajas metálicas, con un preciso acabado, poseen una austera rectilineidad y unas superficies tecnológicas que acabarán siendo una de las características de Judd”²⁶⁶.

Como es sabido, la forma geométrica es el principio creativo para los artistas minimalistas; en cuanto a la forma de las cajas, se convertirán en el símbolo de Judd. Al comparar las obras que creó en 1968, 1969 y 1989, observamos la utilización de una forma similar en estas tres obras que, sin embargo, produjeron espacios muy distintos. La obra *sin título* (fig.255), de 1968, era una pieza individual independiente colgada en la pared. El espacio

²⁶⁶ Steven A. Nash. *ibidem*. p. 86.

de esta obra era sencillo, es decir, lo que se relacionaba con la pieza era únicamente el espacio que contenía, que podía ser ilimitado pero, en comparación con la obra, a fin de cuentas era un conjunto sencillo.



255. Donald Judd. *Sin título*, 1968.

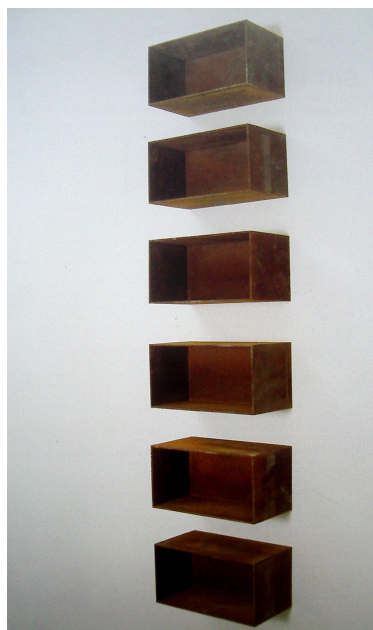
256. Donald Judd. *Sin título*, 1967.
Cobre, Diez elementos, de 23x101.6x
78.7 cm (cada pieza). Nueva York.



Sin embargo, al observar la obra *sin título* (fig.256) que Judd creó en el año anterior, podemos darnos cuenta de que el espacio que generó en esta ocasión fue más complicado. *Sin título* estaba compuesta por diez cajas de igual forma y dimensión, cuya distancia entre una y otra igual a la altura de la pieza. El vacío que generaba esta distancia parecía estar formado por la corrosión del espacio exterior, aunque se presentaba de manera ordenada y con ritmo. Además, la cantidad de las piezas que componían estas obras podía, fácilmente, ser alterada, razón por la que el propio artista aumentó o redujo la cantidad de las piezas libremente, según el espacio expositivo, interpretando el concepto sobre la relación correspondiente entre la obra y el espacio. Judd considera que el artista no debería descuidar el espacio que contiene la obra que presenta, ya que la relación obra/espacio que contiene la obra debería ser considerada detalladamente por el artista. Este concepto

refleja, de este modo, un carácter sustancial del arte minimalista ya que, como indica Daniel Marzona: “La relativa independencia de sus formas con respecto a la tiranía de las relaciones dependientes y fijas. Las esculturas pueden estar dispuestas en serie o no, según los deseos del artista”²⁶⁷.

En cuanto a la obra *sin título* (fig.257) que Judd creó en 1989, el lenguaje espacial escultórico se revelaba de manera más múltiple, consistiendo en seis cajas de acero separadas con la misma distancia unas de otras. Estas cajas estaban abiertas al público en su parte delantera y, exceptuando el espacio que contenían las piezas y la distancia entre cada caja, todas contenían el espacio por sí mismas, como el hueco cerrado que conserva un espacio. Judd generó una disposición progresiva sobre las formas geométricas, abriendo las cajas y permitiéndoles contener el espacio, consiguiendo de este modo que el espacio de



257. Donald Judd. *Sin título*, 1989. Acero, Seis elementos, Conjunto 300×50×25 cm. *Berlin*.

esta obra sea más variable. De esta manera, permite al espectador contemplar directamente la relación entre las piezas y el espacio, que es el *espacio verdadero* que el artista americano intenta conseguir constantemente. En este sentido, espera que los espectadores puedan entender su lenguaje espacial a través de un modo más directo, sin depender de elementos que, visualmente, se presenten como demasiado complicados.

“La solución compositiva de Donald Judd fue volver siempre a las formas volumétricas, unitarias, que resultan absolutamente evidentes, disponiéndolas no relacionalmente, siguiendo progresiones matemáticas o

²⁶⁷ Daniel Marzona. *Arte minimalista*. Trad. Almudena Sasiain Calle. Edición TASCHEN GmbH, Alemania, 2004, p. 56.

alineadas *una tras otra* de manera tan neutral, autónoma y monótona como contra”²⁶⁸. Como indica este párrafo, las obras de Judd son la producción que aparece después del análisis detallado del espacio y de las formas tridimensionales, por lo que sus cajas muestran un espacio múltiple a través del estado abierto o cerrado en el que se encuentren. Para Judd, este principio del espacio no será un reglamento inmutable sino que, más bien, será la respuesta que consiga a través del empleo de objetos tridimensionales que existen en el *espacio verdadero* que él mismo busca insistentemente.

²⁶⁸ Cfr. Carlson. Citado por Javier Maderuelo en *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990, p. 87.

3.7.2.2 La distancia o el intervalo. El concepto de *Ma*: Kishio Suga

En relación con en el tema del espacio y del material, las obras de la corriente *Mono-Ha* están notablemente influidas por el minimalismo, ya que ambos se concentran en la pureza del espacio y del material. Sin embargo, para los artistas del *Mono-Ha*, la esencia del material y su relación con el espacio será el punto de mayor interés y relevancia, característica que puede verse claramente en la obra de Kishio Suga.

Kishio Suga es uno de los miembros más importantes del *Mono-Ha* de principios de los años sesenta, compaginando la creación artística con la publicación de artículos teóricos que influirán profundamente sobre el concepto del espacio del arte contemporáneo japonés. Él mismo cree que los objetos no son unidades individuales, sino que siempre existen por la interacción con otros objetos. De este modo, enfatizará, además, la relación entre los objetos mismos y la relación entre los objetos y el espacio en el que se encuentran. A través de esta *relación*, Kishio Suga presentará su idea del espacio y conseguirá la inspiración creativa necesaria ya que, para él, el vacío es la distancia entre dos objetos que, además, se revela como un ambiente prácticamente neutro. Aunque este vacío neutro se asemeje al concepto del espacio minimalista, realmente la idea proviene del conocimiento específico sobre el espacio en la cultura japonesa. En japonés, como indica Helen Westgeest:

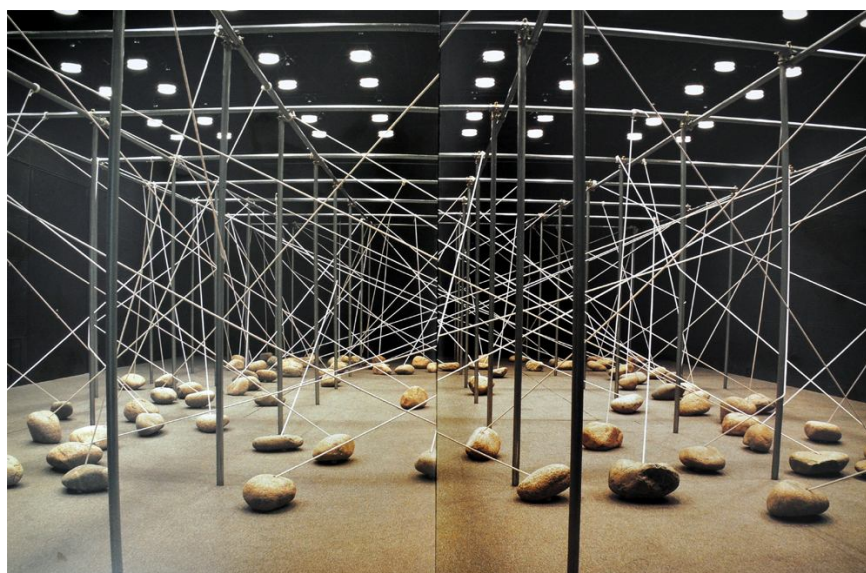
“*Ma* significa el tiempo y el espacio, pero normalmente es traducido como la distancia o intervalo. Así, la pausa entre dos notas o el blanco entre dos pinceladas también son considerados como la representación de *Ma*. Además, para los artistas tradicionales japoneses, *Ma* se refiere al *ambiente alrededor*, es decir, el espacio que rodea”²⁶⁹.

Este vacío es neutro e infinito, por lo que tanto éste como los espectadores se convierten en una parte imprescindible de la obra,

²⁶⁹ Helen Westgeest. *Zen in the fifties: Interaction in art between east and west*. Trad. Chang Sheng Zeng. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007, p. 30.

produciéndose una nueva relación espacial.

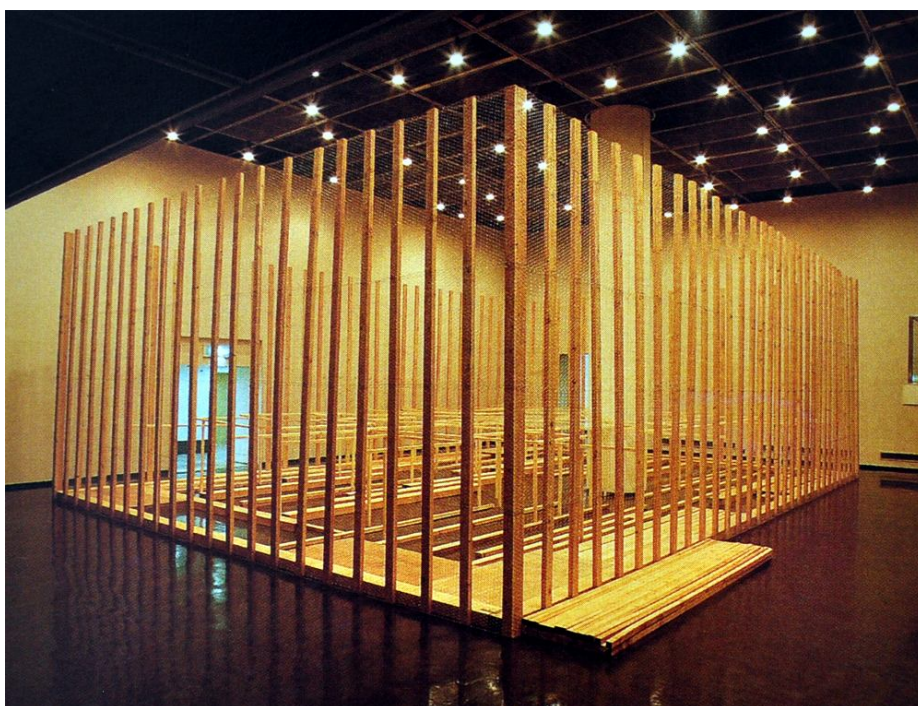
En la obra *El número π* (fig.258), que creó en 1997, podemos advertir la pretensión de expresar la idea de *Ma*. La obra consiste en un conjunto de tubos de metal, hilos y piedras. Las piedras se depositan desordenadamente en el suelo y se conectan a los tubos metálicos mediante hilos, entrelazándose y formando un ambiente espacial complicado. Lo que existe entre las piedras y entre los hilos es *Ma*, que también podemos llamarlo *vacío*. Pero como el vacío que se encuentra entre los objetos parece desordenado, la relación con el concepto de espacio minimalista aparece aquí de manera distinta. Sin embargo, la composición del vacío que considera el artista es totalmente razonable. Según indica Kishio Suga en la entrevista con el crítico Li Pan, “la altura de los tubos metálicos y la distancia entre ellos son iguales; sin embargo, aparecen algunos cambios visuales interesantes de la distancia por el efecto de los hilos arrastrados oblicuamente”²⁷⁰. *El número π* , por tanto, no sólo es la representación del espacio abstracto, sino que es también un ambiente construido a través de la consideración estricta del propio espacio.



258. Kishio Suga. *El número π* , 1997. Tubos de metal, hilos y piedras, 300×843×1264 cm.

²⁷⁰ Li Pan. *Acercarse Mono-Ha (V): entrevista a Suga Kishio*. [Consulta: 03/07/2011]. <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/panli/51539>

Si consideramos la distancia como una representación del vacío en la obra de Kishio Suga, *El movimiento del pensamiento* (fig.259), de 1998, sería otro ejemplo. En esta obra se muestra un ambiente construido por tablas y listones de madera, a modo de estructura, que el artista envuelve con una red metálica. Esta enorme estructura contiene, de este modo, dos espacios: el primero es un espacio vacío contenido en el interior por la estructura, mientras que el otro es el vacío inherente que existe entre los listones.



259. Kishio Suga. *El movimiento del pensamiento*, 1998. Tablas, listones de madera y red metálica, 14×9×4 m.

Normalmente, al contemplar un objeto, su exterior, que lo llamamos la *forma*, es lo primero que advertimos. En cuanto al interior, por otra parte, no suele llamar nuestra atención. Sin embargo, *el espacio interior* es un concepto importante, ya que al construirlo el exterior se forma inconscientemente. Por lo tanto, cuando nos preocupamos por el interior, llegamos también a entender el exterior. Es decir, si comprendemos el espacio desde el vacío, podemos conocer mejor la parte material del objeto. En cuanto a la distancia que existe entre los listones, que es el vacío limitado por la forma geométrica, se repite según una distancia fija. Este vacío, por lo tanto, es como la representación de

Ma, que se encuentra en un estado totalmente neutro, el cual nos remite al uso del vacío de las obras de Donald Judd. Sin embargo, para Judd, el vacío es una existencia totalmente objetiva que, como el material, no debe llevar consigo ninguna emoción subjetiva del artista; lo que existe entre el espacio y el material es una relación fría y neutra. En cuanto a Kishio Suga, aunque también considera el vacío como una distancia (*ma*) neutra entre los materiales, no por ello dejará de buscar una conversación poética entre el espacio y el material, siendo esta la mayor diferencia respecto a los artistas minimalistas occidentales. Así, para Kishio Suga, no importa el vacío contenido por la estructura o el vacío que existe entre los listones, ya que ambos se relacionan con los objetos exteriores y definen su propia existencia. En este sentido, Kishio pretende desarrollar un sistema de pensamiento para el espacio a través de la relación con los objetos, como si fuera un concepto nuevo del espacio puro.

Según la opinión de crítico de arte Li Pan, “la obra de Kishio Suga posee una conciencia positiva que se inclina hacia la arquitectura. En ella, podemos notar la armonía entre la imitación del espacio ciudadano, la percepción específica del espacio japonés y la estructura moderna”²⁷¹. El vacío que expresa la obra de Kishio Suga existe, por tanto, según la relación correspondiente con los objetos, por lo que esta idea no sólo explica el conocimiento sobre el espacio del arte minimalista sino que, además, nos interpreta adecuadamente el concepto específico del espacio de la cultura japonesa.

²⁷¹ Li Pan. *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*. Editorial la Educación de Hebei, Hebei, 2000, p. 89.

3.7.3 El vacío como el espacio original interactivo con el material del *Mono-Ha*

3.7.3.1 El estado original del mundo: Nobuo Sekine

Nobuo Sekine es uno de los artistas más representativos del *Mono-Ha* de la segunda mitad de los años sesenta que, además de poseer un profundo conocimiento de la filosofía antigua oriental, su creación está influida también por las corrientes modernas occidentales, como el arte conceptual y el *Land Art*. El interés por el material y el espacio constituye el fundamento principal de toda su creación ya que, según esta idea, creará una serie de obras que tratarán de investigar la percepción del objeto y la relación del espacio, estimulando así el desarrollo del arte contemporáneo japonés.



260. Nobuo Sekine. *Fase-la Madre de Tierra*, 1968.

En La Primera Exposición de Escultura moderna de 1968, Nobuo Sekine expuso la obra *Fase-la Madre de Tierra* (fig.260) en el parque Suma Rikyu de Kobe, que puede considerarse como el comienzo del *Mono-Ha*. El artista excavó en la tierra del parque formando una fosa cilíndrica de 2,7 metros de profundidad y 2,2 metros de diámetro. En cuanto a la tierra extraída de la

excavación, fue modelada posteriormente en un cilindro que poseía una forma y un volumen exactamente igual que los de la fosa, creando así una forma enorme geométrica. De esta manera, el territorio se convierte en un objeto expresivo que nos remite directamente a la idea sobre *el mundo en el estado original*, donde además, podemos notar una clara influencia del arte minimal. El artista Ufan Lee cree:

“La manera simple de excavar que adopta Nobuo Sekine, puede considerarse como la percepción del mundo y el conocimiento general de la estructura en la antigüedad. La tierra de esta obra es una forma que contiene tanto el *Yin* (espacio negativo) como el *Yang* (espacio afirmativo). El acto final que realiza es devolver el terreno a la tierra a la que pertenece. Todos los días Nobuo Sekine excava, repara y modela el terreno, como si pudiera mejorar y cambiar el material y el espacio a través de este ceremonia”²⁷².

Tal vez podamos considerar *Fase-la Madre de Tierra* como un juego de la relación entre el vacío y lo macizo. Sin embargo, si hablamos de la parte esencial, a través de excavar y reconstruir, lo que expresa el artista es su propia conciencia sobre el estado original (*aragamama*) del material y del mundo, y esta conciencia se convierte en el fundamento teórico que establecerá Ufan Lee para el *Mono-Ha*. El mismo Ufan Lee cree:

“Esta conciencia simboliza el hecho de que los objetos se liberan desde el espacio, que descubriendo su exterioridad y aceptando su compatibilidad. Esta conciencia abre un espacio positivo mutuo, dentro del cual los seres contrarios pueden encontrarse, comunicarse...A fin de cuentas, reducir los fenómenos accidentales en su estado original, que se convierte un comportamiento expresivo. Por esta manera de creación, *el estado original* puede ser percibido a través de la propia compresión”²⁷³.

La misma idea podemos encontrarla en la crítica de Li Pan. Según su opinión, “*Fase-la Madre de Tierra* es una obra creada según el fundamento de

²⁷² Nobuo Sekine. [Consulta: 05/07/2011].

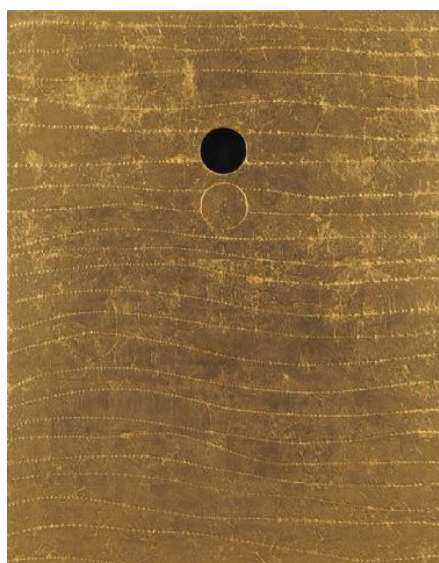
<http://www.publicart.sh.cn/IArtist/20081224a1/t1/1t4.asp>

²⁷³ Ufan Li. *Buscar el encuentro*. Incluido en *La nota del arte*. 1970. Republicada por Editorial el arte de Tokyo, 2000, p. 57.

la conciencia y de la percepción. Lo que presenta esta obra es el concepto de que “el arte es la representación de la existencia”²⁷⁴.

La idea de *Fase-la Madre de Tierra* de Nobuo Sekine influirá profundamente en la tendencia del desarrollo de los artistas japoneses anteriores. En 1965, nueve de ellos crearon una obra colectiva en el festival de arte independiente de Gifu, tratando de representar, a través de lo conceptual, *el proceso*. Los artistas excavaron la playa del río formando una gran fosa, devolviendo seguidamente los terrenos para que la tierra vuelva a su estado original. El material fue trasladado generándose un vacío, que de nuevo fue trasladado y llenado. Los artistas del *Mono-Ha* pretenden, de este modo, expresar su motivo de perseguir el estado original de los seres a través de la reconstrucción del espacio y el material.

Nobuo Sekine excava la tierra y emplea el vacío excavado y los terrenos para formar un cilindro que exprese su concepto del espacio. Esta manera de sacar el material desde el objeto y reconstruirlo no sólo explica la relación entre el vacío y lo macizo en la escultura, sino que además interpreta la variabilidad del espacio a través del cambio del estado del material. Esta idea no sólo se presenta en las obras tridimensionales de Nobuo Sekine, ya que también podemos encontrarla en sus obras bidimensionales. Durante los



261. Nobuo Sekine. *Sombra de Luna B*, 1987. Pan del oro y papel de arroz, 90.8×72.3 cm.

años ochenta, Nobuo Sekine creó una serie de obra bidimensional que no poseía una imagen clara, teniendo en cuenta que en la superficie sólo

²⁷⁴ Li Pan. *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*. Editorial la Educación de Hebei, Hebei, 2000, p. 81.

podemos observar líneas simples y una textura matérica creada a partir del pan de oro. En la obra *Sombra de Luna B* (fig.261) en 1987, el artista perfora la superficie pero no quita la parte perforada, sino que la deposita junto con el agujero, mostrando así los estados del vacío y de lo macizo. Esta manera nos recuerda, de nuevo, el énfasis del artista sobre el proceso reducido del material. Además, el uso del pan de oro nos sugiere el sentimiento del vacío propio del *Zen* japonés.



262. Nobuo Sekine. *Fase de Nada-Ruinas de Pirámide*, 1975. Bronce, 54×54×56 cm.

Descubrir la esencia y el estado original del material es la idea principal de la creación de Nobuo Sekine. Para él, el vacío es un elemento del espacio, un medio para presentar el cambio y el proceso reducido del material. La relación entre el vacío y lo macizo corresponde a la relación entre la inexistencia y existencia, pero estas relaciones no son constantes, como el círculo de la naturaleza. Cómo sugerir esta idea y presentarla en el mundo en el que nos encontramos será el tema único por el que se preocupe Nobuo Sekine a lo largo de toda su vida creativa.

3.7.3.2 Entre el material y el espacio: Jiro Takamatsu

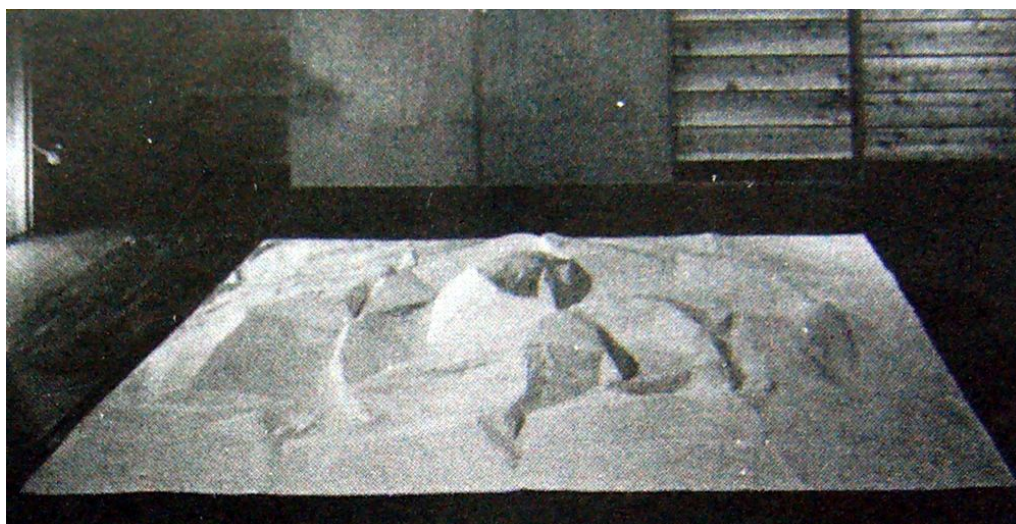
Jiro Takamatsu ocupa una posición importante dentro de la historia del arte moderno japonés. A partir de la segunda mitad de los años sesenta, comenzó a investigar el tema sobre la conciencia visual, proponiendo un pensamiento filosófico por el que la experiencia visual no correspondía con la realidad objetiva en la sociedad actual, influyendo profundamente sobre la teoría y la realización práctica del arte moderno japonés. Aunque el fundamento de la teoría del *Mono-Ha* fue establecido por Ufan Lee, Jiro Takamatsu tiene una mayor importancia para el desarrollo de esta corriente. Si hablamos de la manera de tratar la relación entre el material y el vacío, Jiro Takamatsu guarda una gran similitud con Nobuo Sekine, aunque este último adopta una actitud más directa y positiva a la hora de hablar del aspecto original del material que existe en el espacio; en cuanto a Jiro Takamatsu, suele emplear el concepto del espacio vacío y la ausencia del material para preguntar al objeto que percibimos visualmente. El crítico de arte Li pan cree que “a través de investigar *la contradicción y la inconsistencia entre la visión y la existencia real*, el tema siempre en el que concentra la obra de Jiro Takamatsu es la relación entre el Ser y el No-ser”²⁷⁵. Por esto mismo, cualquier material o forma creativa puede ser adoptada por Jiro Takamatsu.



263. Jiro Takamatsu. *Sombra Humana en la Puerta*, 1968. Pintura y madera, 180×380×10 cm.

²⁷⁵ *ibidem*. p. 58.

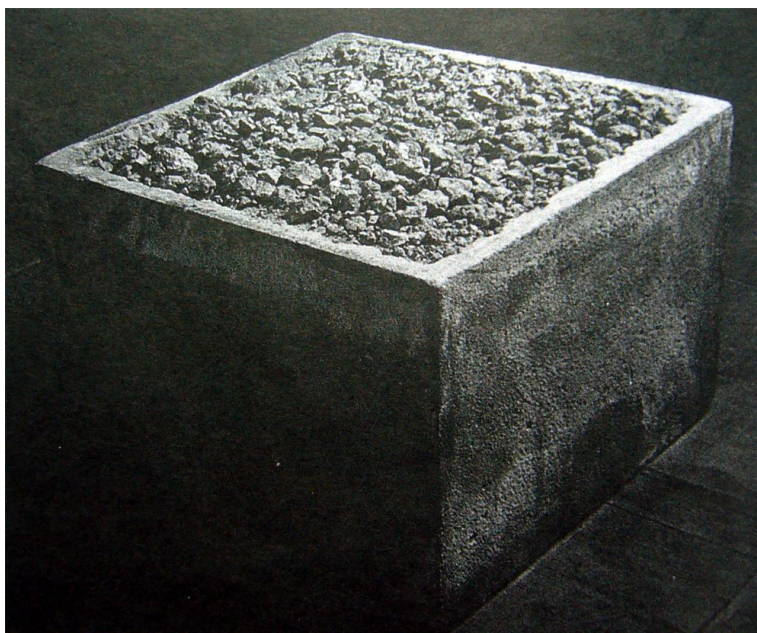
Después de 1964, Jiro Takamatsu empezó a crear obras bidimensionales mezcladas con objetos reales, manera que empleó esta para demostrar la relación entre el *Ser* y el *No-ser*. En la obra *Sombra Humana en la Puerta* (fig.263), que creó en 1968, Jiro Takamatsu dibuja una imagen en la puerta de madera, para expresar la sombra iluminada por la luz. La puerta es el objeto que existe realmente en el espacio tridimensional, pero la sombra es inmaterial e irreal. Material y inmaterial, la realidad y lo falso se entrecruzan, por lo que la inseguridad de la imagen confiere a los espectadores una inquietud a penas descriptible. Para Jiro Takamatsu, la sombra es considerada un vacío, una *existencia ilusoria*, pero la sombra dibujada y la existencia real de la puerta materializan esta existencia ilusoria.



264. Jiro Takamatsu. *Relajación*. Técnica Mixta.

Jiro Takamatsu continúa la misma idea creando la serie *Relajación* (fig.264), durante el mismo período de tiempo. El artista emplea la concavidad y los salientes de las telas cuadradas para expresar el espacio negativo. El vacío existe, de este modo, como la distancia entre los objetos tridimensionales, separando los propios objetos mientras son limitados por la relación del espacio entre ellos. Por el estado tenso o relajado de las telas que cubren los objetos, la forma de la existencia del vacío cambia correspondientemente. Jiro Takamatsu trata esta relación entre el vacío y el

objeto con una actitud extrema razonable, que se parece a la de los escultores minimalistas, a la vez que expresa el concepto específico sobre *Ma* de la cultura japonesa.



265. Jiro Takamatsu. *Unidad*. Técnica Mixta.

Dentro de las series que realiza Jiro Takamatsu, las obras de la serie *Unidad* (fig.265) son las más adecuadas para expresar la idea del artista sobre el material y el espacio. En este caso, cincela un cubo de cemento formando una fosa cuadrada, depositando los fragmentos excavados, posteriormente, dentro de esta fosa; como en *Fase-la Madre de Tierra* de Nobuo Sekine, ambos realizan una traslación del material. El vacío aparece por la extracción del material, sin embargo, por el acto de devolver los fragmentos, el vacío vuelve a ser llenado y desaparece lógicamente. Nobuo Sekine modela los terrenos formando un cilindro enorme que presenta individualmente, enfatizando así el contraste entre el espacio afirmativo y el negativo, así como el estado original del material, satisfaciendo la estética necesaria de la forma tridimensional. Sin embargo, Jiro Takamatsu se concentra totalmente en la conversación entre el material y el espacio ya que, para él, la importancia es el proceso de excavar y rellenar, así como la existencia y la desaparición del vacío. Según la opinión de crítico artístico Li Pi, “en las obras de esta serie, los

objetos siempre se encuentran en un estado contradictorio. A veces se demuestran a sí mismos, pero a veces se niegan a sí mismos”²⁷⁶. Lo que indica Li Pi puede ser, en este caso, la interpretación adecuada para la idea de la serie *Unidad*.

En una ocasión, Jiro Takamatsu creó una obra conceptual, escribiendo las fracciones decimales entre cero y uno en unas piedras ribereñas. Aunque cero y uno son los números completos adyacentes, también están compuestos por numerosas fracciones decimales. Lo que expresa Jiro Takamatsu es, consecuentemente, la relación entre el *Ser* y el *No-ser*, por lo que estas fracciones decimales, como si fueran el vacío que existe entre los objetos, parecen limitadas pero pueden constituir un vacío infinito. La investigación sobre el espacio y el material de Jiro Takamatsu se corresponde exactamente con la idea de *Mono-Ha*. Para él, el vacío es un tipo de ausencia y, por esta ausencia, los objetos poseen una característica indefinible así como numerosas posibilidades, siendo este el valor de la existencia del arte.

²⁷⁶ Li Pi. *La escultura contemporánea occidental*. Editorial el arte de Jiangsu, Nanjing, 2001, p. 159.

3.7.4 La materialización del espacio negativo de la escultura

3.7.4.1 La inexistencia que existe: Richel Whiteread

Malcolm Rogers, el presidente del Museum of Fine Arts de Boston cree que Whiteread es una de las escultoras más importantes de la actualidad, cuya principal preocupación reside en la relación entre el espacio, los objetos, la historia y el tiempo, otorgando a la vivienda de los hombres un nuevo significado del espacio. La artista representa, así, el ambiente cotidiano y el espacio en torno a los objetos a través de la técnica tradicional del molde, trabajando tanto con muebles como con edificios. Los materiales principales que utiliza son la escayola, la goma, el hormigón y la resina, con los que materializa el espacio negativo invisible que se encuentra dentro de los objetos tridimensionales y expresando una *inexistencia existencial*. Esta manera de enfatizar la ausencia de los objetos se nos presenta con una impresión extraña a la vez que profunda, como si fuera una marca del tiempo y la memoria de la vida transcurrida.

Rechel Whiteread nació en los años sesenta por lo que, evidentemente, existe una relación inevitable sobre la idea creativa entre ella y los escultores minimalistas. El lenguaje del espacio, la dimensión y la forma de exponer las obras de los escultores minimalistas otorgó a Whiteread un gran número de ideas, que fueron la causa de que comenzara a utilizar materiales simples para enfatizar la importancia del espacio. Podemos decir, de este modo, que la tendencia minimalista de Whiteread se concentra, en su mayoría, en el pensamiento abstracto que posee sobre el cuerpo y el mundo filosófico. Al respecto de esto, el crítico de arte Li pi cree:

“Lo que ofrece la obra de Whiteread es un concepto sencillo. Este concepto traslada la importancia del arte desde el tema abstracto, como la política o la moralidad hasta el experimento del propio presente, desde la propagada idea de los artistas hasta el juicio psicológico propio de los

espectadores”²⁷⁷.

Estas formas moldeadas desde el espacio negativo de los objetos nos presentan una estética extraña, como es la propia demostración de la ausencia de estos objetos.



266. Richel Whiteread. *Ether (Éter)*, 1990. Escayola, 35×80×43 pies.

Se hace patente que la escultora norteamericana representa la existencia del vacío interior del objeto a través de la forma maciza, idea que constituye el fundamento de su creación de los últimos años. Durante los años noventa, Whiteread moldeó muchos muebles con el fin de extraer el espacio negativo que reside dentro de ellos. Así, estos muebles que aparecen frecuentemente en nuestra vida cotidiana, gracias al proceso de moldear, se presentan con una forma desconocida que nos presenta un efecto visual extraño e inesperado. Los muebles son como una metáfora que hace referencia a la característica del cuerpo humano. En la obra *Ether (Éter)* (fig.266), que creó en 1990, Whiteread moldeó el espacio vacío que se encontraba en torno a una bañera, transformándolo en un objeto macizo, siendo la concavidad central de

²⁷⁷ íbidem. p. 159.

esta forma rectangular de escayola la parte real del volumen original ocupado por la bañera. El vacío formado a través del proceso de moldear es la demostración de la ausencia del objeto aunque, aun así, esta obra muestra una forma muy parecida a la de la bañera original, confundiendo la relación entre el espacio negativo y el positivo, y generando una sensación ambigua para nuestra visión. El vacío central de la forma moldeada parece llamar a nuestro cuerpo para que penetre en su interior, por lo que esta forma se asemeja más a una tumba que a un baño. El vacío profundo nos otorga, en este sentido, una sensación fría e inquietante.



267. Rachel Whiteread. *House (Casa)*, 1993. Hormigón.

Estas obras engendradas a través del proceso de moldear el espacio negativo, albergan una característica misteriosa por sus formas desconocidas y extrañas. En la obra *House (Casa)* (fig.267), de 1993, Whiteread moldea, con hormigón, el espacio negativo de una casa abandonada de la época victoriana. El crítico de arte Le Deng cree que “esta obra muestra la forma del espacio interior de la casa, como si fuera una ilusión del edificio,

presentando una sensación triste y perdida que se parece a un lugar donde viven fantasmas, como un sarcófago o una tumba”²⁷⁸. Whiteread utiliza la palabra *triste* para describir la sensación que nos confiere esta obra, de la misma manera que sostiene que este sentimiento es la característica que no

²⁷⁸ Le Deng. *El estado del arte contemporáneo mundial: La escultura abierta*. Editorial el arte de Hunan, Hunan, 2002, p. 89.

poseen las obras de los artistas minimalistas.



268. Rachel Whiteread. *Untitled (Paperbacks)* [*Sin Título (Libro en Rústica)*], 1997. Escayola y acero, 450×480×632 cm.

La obra *Untitled (Paperbacks)* (*Sin Título (Libro en Rústica)*) (fig.268) coleccionada por The Museum of Modern Art (MoMA), de 1997, es un espacio donde pueden entrar los espectadores. Las paredes albergan filas de objetos blancos semejantes a estanterías, en las que el volumen original de los libros y de las propias estanterías es reemplazado por filas llenas de un vacío silencioso. Al entrar los espectadores en este espacio, la memoria y la imaginación sobre su vida cotidiana es estimulada por un ambiente conocido a la vez que extraño, permitiéndoles reconocer, inconscientemente, el estado original del lugar en el que se encuentran. Lo que expresa la artista, en este sentido, es la ambigüedad entre el espacio y el objeto, para lo que unirá el espacio moldeado desconocido con nuestra propia experiencia del cuerpo. Podemos decir, pues, que esta idea se asemeja totalmente a la de moldear el espacio negativo de los muebles que veíamos al principio.

La obra de Whiteread no sólo representa *el espacio puro*, sino que

además aumenta la pretensión de la propia *descripción*, fusionando la idea de la artista o, dicho de otro modo, la experiencia en común de los hombres. Aunque su obra se presente a través de la forma maciza, la principal idea creativa de Whiteread no es otra que la de mostrar el espacio invisible que existe realmente, es decir, el vacío. A diferencia con las obras minimalistas, y aunque ambos traten el espacio con una actitud objetiva, la obra de Whiteread posee un sentimiento más humano, en el que la representación de la ausencia, toma vital importancia.

3.7.4.2 La posibilidad de la transformación del espacio negativo: Yi Xing Mo

Yi Xing Mo es un artista perteneciente a la nueva generación de Hong Kong que, como sucede con otros artistas contemporáneos, el vacío y lo macizo (El *No-ser* y El *Ser*) será el tema principal en el que concentrará su creación escultórica. Yi Xing Mo suele presentar el espacio negativo invisible a través del empleo de varios materiales. Evidentemente, este modo de tratar el espacio negativo estuvo claramente influido por Richel Whiteread ya que, como hemos visto anteriormente, lo que preocupa a la americana es la existencia ausente del espacio negativo del objeto, además de relacionarlo el espacio físico con la experiencia personal del cuerpo humano. Esta idea se asemeja al concepto del espacio minimalista, aunque la obra de Whiteread pretende expresar con más énfasis el sentimiento humano. Sin embargo, en comparación con Whiteread, la obra de Yi Xing Mo no refleja ninguna influencia minimalista, teniendo en cuenta que aquello que presenta su obra es un interés sencillo basado en un juego visual entre el vacío y lo macizo. Además, a diferencia de Whiteread, que deposita sus obras directamente en el suelo, Yi Xing Mo adoptará la manera tradicional de contemplar la escultura, retomando el concepto del pedestal, por lo que su obra no posee una expresión tan asombrosa e impactante como la de Whiteread; en cambio, su trabajo muestra una estética en miniatura, en la que la forma y el material empleados llaman poderosamente la atención del que contempla.

En las obras anteriores de Yi Xing Mo, ya se puede advertir su interés por el espacio escultórico. Por ejemplo, en la obra *Comer la idea* (fig.269), que creó 1996, la parte principal reside en la forma de un caballo de madera, donde el artista vacía la parte central de la espalda del animal y deposita una zanahoria en su interior, que posteriormente sellará con resina transparente. En esta obra observamos una relación múltiple del espacio, compuesta por el espacio vaciado, el objeto depositado dentro del espacio y el espacio que contiene el objeto. De este modo, Yi Xing Mo presenta a los espectadores

estos espacios múltiples a través de la característica trasparente de la resina, mientras refleja sentimientos que proceden de la relación entre los propios objetos. Así, podemos afirmar que sus piezas no poseen la tristeza inherente a la obra de Whiteread, teniendo en cuenta que su creación alude a un concepto positivo e interesante, fruto de esta relación.



269. Yi Xing Mo. *Comer la Idea*, 1996. Técnica mixta, 109×18×62 cm. El Museo Patrimonio de Hong Kong.

Avanzando en su carrera artística, observamos como las obras en las que Yi Xing Mo se centrará en el tema del espacio negativo, serán aquellas que creó a partir del año 2000. En esta etapa, moldeará diversos recipientes con silicona trasparente, creando formas completas o deformadas que nos permitirán contemplar la forma del recipiente original de los objetos moldeados. El artista llamará *Producto Puro* (fig.270) a esta serie, con la intención de enfatizar la pureza del espacio de las esculturas negativas, así como su condición reproductora, siendo esta la idea que interpretará claramente la preocupación del artista por el espacio negativo.



270. Yi Xing Mo. *Producto Puro*, 2000 – 2001. Silicona y acero, 120×40×40 cm.

Por otra parte, en la obra *El Proyecto Experimental de la Escultura en Madera: El Estudio de Cincelar y Reparar I* (fig.271), podemos notar una experimentación más profunda del artista sobre el espacio negativo de la escultura, por la que perforará con un cincel trozos cuadrados de madera y moldeará con silicona los correspondientes espacios vacíos. Posteriormente el artista depositará juntos los trozos de madera y las formas moldeadas de silicona, pretendiendo representar la reaparición de la parte desaparecida y demostrándonos la existencia del espacio negativo (fig.272). Como él mismo indica:

“Cincelo y perforo una parte del trozo de madera para crear un espacio negativo, por lo que el trozo de madera es considerado como el sujeto. Al rellenar el espacio vacío del trozo con silicona creando otro objeto real, el trozo de madera se convierte en un objeto. La condición del trozo de madera se transforma dependiendo del acto de cincelar o reparar, que ofrece varias posibilidades de interpretarlo²⁷⁹”.



271. Yi Xing Mo. *El Proyecto Experimental de la Escultura en Madera: El Estudio de Cincelar y Reparar I*, 2004. Silicona y madera, 300×300×55 cm.



272. Detalle de *El Proyecto Experimental de la Escultura en Madera: El Estudio de Cincelar y Reparar I*.

²⁷⁹ Yi Xin Mo. *Mok's personal artwork*. [Consulta: 26/04/2011]. <http://www.chicstudioart.com.hk/mok.html>

Para Yi Xing Mo, el vacío es una representación del espacio que se compara con el macizo. Sin embargo, esta representación no es constante, obedeciendo al hecho de que el vacío contiene un espacio infinito descubierto y no experimentado. Por ello, a lo que refiere su obra es al significado espiritual del *Ser* y del *No-ser*, además de constituir la idea transformada del tiempo y del espacio infinito.

3.7.4.3 La profundidad del vacío: Yong Duk Lee

Yong Duk Lee es un escultor coreano contemporáneo, licenciado por la Universidad de Arte de Berlín, cuya obra enfatiza el efecto tridimensional del objeto a través del espacio negativo, expresando diversos aspectos humanos de la vida. En cuanto a la técnica empleada, Yong Duk Lee adopta la manera de moldear el relieve a través de la técnica de la *talla del espacio negativo*, creando un efecto visual semejante al del negativo fotográfico (fig.273). Al contemplar la obra desde una distancia concreta, los espectadores creen que aquello que representa la obra es un cuerpo humano realista tallado en relieve; sin embargo, al observarlo desde cerca, advierten que la obra es un plano cóncavo y que, por ende, han sufrido un engaño visual.



273. Yong Duk Lee. *Esperando 0522*, 2005. Técnica mixta, 205×116×30 cm.

Realmente, un número elevado de escultores se concentran en el tema del espacio negativo, como Alexander Archipenko y Richard Wittered. Sin embargo, el hecho de emplear la relación entre el espacio positivo y el negativo con el fin de producir un contraste y una correspondencia del efecto visual en la escultura sería, concretamente, la idea específica de Yong Duk Lee. A través de la técnica tradicional del moldeado, se enfatiza el cambio mutuo del espacio entre el vacío y lo macizo. En el primer proceso, el molde exterior es considerado como la parte maciza, mientras que la obra

terminada es contenida por el espacio vacío interior. Yong Duk Lee omite el proceso siguiente de transformar la obra terminada desde el estado del espacio negativo hasta el estado del espacio positivo, preservando el primer estado y considerándolo como el resultado definitivo de la obra. Por esto mismo, lo que crea Yong Duk Lee no será la escultura general que conocemos. El artista investiga el espacio circundante al objeto tridimensional, expresando el efecto generado por la visión a través del estado cóncavo. Esta idea procede de los procesos escultóricos del moldeado, enfatizando así la necesidad y la contrariedad mutua entre el vacío y lo macizo. El objeto real, pues, desaparece a medida que se lleva a cabo el proceso de moldear, quedando únicamente el espacio negativo que corresponde al objeto. Por esto, aunque los hombres del relieve desaparecieron materialmente, quedaron impregnados en la forma del vacío y de la “*huella descortezada*”.



274. Yong Duk Lee. *Estar de pie en el viento*, 2004. Técnica mixta, 120×145×12 cm.

A través del efecto ilusorio que produce la obra, Yong Duk Lee nos presenta objetos conocidos a través de una forma cóncava. Según la opinión del crítico de arte Zhuo Xing Zhu:

“Después de una observación cuidadosa, los espectadores dan se cuenta de que la primera impresión que les da la obra es una conciencia razonable para la *realidad* que consideran ellos mismos. Notan que la obra existe con un estado totalmente contradictorio al que imaginan, siendo la sorpresa resultante la parte más atractiva de la obra de Yong Duk Lee”²⁸⁰.

Para el artista, el reconocimiento de los espectadores de las características espaciales es la parte más importante del comportamiento propio de transformar el espacio escultórico. Durante el proceso de reconocer, la conciencia general de éstos sobre el espacio desaparece rápidamente, penetrando en el estado espacial que crea el artista. La participación inconsciente de los espectadores confirma, en este sentido, la forma de existencia del vacío, además de mostrar el proceso de transformación entre el vacío y lo macizo.

El presidente del Museo de China Yuan Feng cree:

“A través de la representación del espacio negativo, la obra de Yong Duk Lee otorga a los espectadores la oportunidad de pensar las cuestiones sobre la visión, la estética y la psicología del arte. Además, la obra de Yong Duk Lee muestra la estética propia de la filosofía oriental, que se corresponde con la relación complementaria entre el *Yin* y el *Yang*, el claro y la sombra, el vacío y lo macizo, mientras utiliza la imagen de los hombres modernos para aumentar la cordialidad de la obra”²⁸¹.

²⁸⁰ Chuo Xing Zhu. *La contradicción armónica*. Incluido en el catálogo *La profundidad de la sombra: El catálogo de la escultura del escultor coreano Yong Duk Lee*. El museo del arte de Macao, Macao, 2006, p. 30.

²⁸¹ Yuan Feng. Citado por Lu Di en *La selección de la obra del escultor coreano Yong Duk Lee*. [Consulta: 07/08/2011].
<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2005/12/21/109@829222.htm>

De este modo, al fijarnos en los hombres vestidos como nosotros que aparecen representados en la obra de *Yong Duk Lee*, nos damos cuenta de que nos responden con la mirada propia de una interacción sentimental, aún cuando la forma de expresarla se presenta poco natural debido al estado del espacio negativo en el que se encuentran (fig.275).



275. Yong Duk Lee. *Mirada*, 2005. Técnica mixta, 117×144×22 cm.

A través de la transformación entre el espacio afirmativo y el negativo, la obra de *Yong Duk Lee* muestra un importante efecto de ilusión visual que nos presenta un nuevo punto de vista sobre el material y el espacio. Y precisamente porque la obra se materializa bajo la forma de un espacio negativo, queda evidenciado el hecho de que el material y el espacio no existen según un estado único. Para *Yong Duk Lee*, por todo lo expuesto, el vacío muestra uno de los aspectos más importantes de la naturaleza como es la variabilidad del espacio, además de representar la contrariedad armónica que se encuentra alrededor de nuestra propia vida, constante e infinita.

A modo de conclusión

El vacío como el espacio que existe de una manera contraria

Residimos en un mundo material, recibimos la imagen por la vista y experimentamos el volumen por el tacto. La materia seduce nuestros sentidos de un modo totalmente sublime. En la mayoría de casos, no dudamos de que el material es el único parámetro, la única regla para valorar las cosas, por lo que no sólo nos convence la existencia del objeto sino que, además, adquirimos la confianza de la existencia real de nosotros mismos, de nuestro cuerpo físico. Sin embargo, esta idea es culpable de que a veces descuidemos algunas cosas que existen a nuestro alrededor, invisibles, a la vez que indispensables. Como sucede con el aire, siempre pasamos por alto la existencia del vacío de una manera espontánea, casi sin incidir en ella. Pero, ciertamente, nos damos cuenta de que nuestra vida se desarrolla en base a las funciones del vacío, y son pocas las personas que reparan en este punto. No compramos el vacío que un recipiente contiene, ni comentamos con el agente inmobiliario sobre el precio del metro cuadrado de vacío habitable de un piso. De este modo, se entiende que otorgamos un valor a cualquier cosa, dependiendo siempre de si posee una existencia física, aunque la materia nunca puede existir individualmente sin la participación del vacío. En este sentido, aunque no podamos verlo ni tocarlo, el vacío es el requisito previo

para la existencia de todos los seres, incluidos nosotros mismos.

El vacío se considera, también, como un símbolo cultural. Al emplear la escultura como un medio para representarlo, nos damos cuenta de que el vacío se presenta, en oriente y en occidente, de manera similar aunque con matices diferentes, estos últimos condicionados por los distintos sistemas filosóficos y conocimientos estéticos, así como por la esfera económica y la estructura social, tan diferenciada entre ambas culturas. Así, el mundo occidental estima la lógica y el raciocinio, el concepto de la forma que, a través de una comprensión geométrica, respaldada por la filosofía y por la ciencia, e imitando la naturaleza, se aproxima a un estado casi perfecto de *proporción canónica*. En cuanto a la escultura oriental, por otra parte y de manera distinta, observamos como existe una mayor estima por el sentido simbólico en relación con la forma, ya que el arte no se reduce ni a la forma ni al objeto, considerando que importa mucho más la estética del ritmo de los seres y la apariencia interior del hombre y del animal. Por esto mismo, podemos afirmar que la escultura asiática antigua presenta una estética específica diferente de la occidental.

Sin embargo, por la enorme diferencia económica y de poder entre el mundo occidental y el oriental, a partir del Siglo XIX, la cultura occidental ejerció una gran influencia sobre los países asiáticos modernos. Este hecho se reflejará, principalmente, en la obra de los escultores asiáticos de la época ya que, por una parte, podremos encontrar en sus obras la huella de la filosofía del vacío específicamente asiática, distinguiéndose de las obras occidentales; mientras que, por otra parte, muchos de ellos utilizarán deliberadamente los materiales asiáticos para enfatizar la pureza de la cultura, sin importar el lenguaje ni la estructura de la figura, condicionados en gran medida por los principales movimientos artísticos de occidente. Este fenómeno explicará, principalmente, que el vacío sea considerado como el elemento principal de la escultura, no sólo referido a la cuestión del arte, de la filosofía o de la psicología, sino relacionado con la época y la corriente social en la que se

encuentra el artista.

Para poder hablar sobre las representaciones del vacío en la escultura, no deberíamos omitir la definición semántica del vacío. Las funciones que construyen el mundo en que residimos pertenecen a la comprensión del hueco y, hablando desde un punto de vista semántico, la propia palabra *hueco* posee una gran similitud con el vocablo *vacío*, sin importar las características físicas que tenga o el hecho de que lo consideremos como un estado. Así, el vacío es considerado como una existencia comparada con el volumen real, pudiendo ser un espacio limitado, como el del hueco, que conecta estrechamente con sus funciones y que hace referencia a una semántica más física. A esto, además, habría que añadirle el hecho de que también es considerado como un símbolo cultural, pudiendo ser ilimitado, como el espacio del universo o el pensamiento abstracto, y haciendo, por tanto, referencia directa a lo inmaterial, que pertenece a la esfera de la filosofía y de la psicología, convirtiéndose así en una palabra más metafísica.

Nos damos cuenta, de que al influir el vacío con sus funciones prácticas sobre los humanos, la relación psicológica que se establece entre éste y el material posee similitudes en ambas culturas. Todas estas funciones del vacío se relacionan con nosotros en todo momento, ya que éste se confronta con la existencia real; tanto es así que, si no existiera el vacío, la existencia desaparecería, teniendo en cuenta que ésta se complementa por el vacío y, si el vacío no existe, cualquier ser pierde la posibilidad de existir.

Según este punto de vista, y aunque aquello de lo que hablamos es de las funciones prácticas y materiales del vacío, también podemos encontrar un significado filosófico dentro de éstas. Para interpretar el vacío, como vimos anteriormente, la filosofía asiática posee un sistema propio. La idea del vacío se presenta en la vida cotidiana, que es considerada como la parte más esencial de la filosofía asiática. Evidentemente, esta manera de tratar el vacío posee una diferenciación obvia respecto al mundo occidental. Sin embargo, al

abordar el conocimiento sobre el vacío, también podemos encontrar puntos de vista similares entre los dos sistemas culturales. Hemos mencionado a Platón y a Lao Zi. Aunque Platón niegue la existencia del vacío en contraposición a la teoría de Lao Zi, en su opinión, *el portador*, que equivaldría al espacio, está lleno, a la vez que podría contener cualquier material. Desde él, además, nacen y se nutren todos los seres. Este concepto se corresponde con la idea de Lao Zi, por la que podemos decir que es posible percibir el *Ser* inmenso a través de la característica vacía del *No-ser*, ya que la interacción entre *Ser* y *No-ser* produce el universo, permitiendo que avance ininterrumpidamente.

Como consecuencia de esto, podemos decir que a medida que se desarrollan individualmente tanto la cultura oriental como la occidental, el vacío posee diferentes representaciones. Sin embargo, el vacío se considera el conocimiento inicial de los filósofos sobre el espacio y la vida, que se presenta invariablemente como un concepto similar. Ésta es, por tanto, la uniformidad entre ambas culturas; y, por esta uniformidad, el vacío se convierte en un tema sustancial de la filosofía y del arte en la época moderna. Podemos decir, basándonos en todo lo anterior, que este trabajo ha abordado el tema del vacío a través de la comparación de elementos filosóficos, psicológicos y culturales generales, demostrando que una representación común del mismo en la escultura de oriente y de occidente.

Como ya sabemos, y en este trabajo hemos destacado, la escultura es la forma artística que más estima el espacio. Sin embargo, los artistas antiguos apenas se centraban seriamente en abordar la existencia del vacío, aunque éste participara, desde el principio, en la creación de la humanidad. Hemos visto que para ellos, el vacío es el elemento necesario que conforma la obra tridimensional, pero sin la necesidad de ensalzarlo de manera excepcional. Sin embargo, a medida que evoluciona el concepto artístico, la esfera de la escultura se va convirtiendo en un lugar mucho más amplio, por lo que la obra escultórica ya no se limitará a la figura tridimensional. El tema de la creación se transmuta de la descripción de la naturaleza a otros conceptos actuales,

como pueden ser la investigación del lenguaje artístico, el feminismo o la expresión de la sociedad. El vacío también se transmuta, pasando de ser un elemento que apenas llamaba la atención a erigirse como un tema de moda, totalmente actual.

El vacío nos presenta sus múltiples variedades de estado. Residimos en un mundo construido por el vacío disfrutando, asimismo, de las funciones que nos ofrece. Si consideramos el vacío como un elemento del espacio en la escultura, las funciones que posee se convierten en las partes de la estructura tridimensional de la obra. Además, el vacío no sólo se presenta en la comprensión física, sino que pertenece al nivel filosófico y psicológico. Creemos que lo más importante es el sentido que los escultores le confieren, ya que es ahí donde se observa concretamente el juicio propio del artista en relación al vacío en sí mismo y a la escultura. Finalmente, conseguimos integrar las definiciones comunes del vacío en la escultura a través de varios juicios. Estas coincidencias no sólo hacen referencia a la esfera de la escultura, sino que también se relacionan con la parte de la filosofía, la psicología, y la totalidad cultural entre oriente y occidente que, aún pareciendo diferentes, poseen enormes similitudes. Podemos decir, en este sentido, que son el resultado acaecido tras el intercambio y la influencia mutua entre ambas culturas. A base de presentar comúnmente el vacío como premisa en la escultura, se muestran las sutiles diferencias que existen según el punto de vista de ambos sistemas culturales.

Hemos apuntado que un importante número de escultores consideran el vacío como su principal tema creativo y que, según su propio punto de vista, resaltarán aspectos múltiples y/o dispares en la escultura contemporánea. Por ejemplo, conservar, coleccionar y presentar, son tres características espaciales propias del vacío de una caja en las que un gran número de escultores modernos se han apoyado para crear sus obras. Podemos encontrar, de este modo, en las obras de distintos artistas tanto occidentales como orientales, esta conciencia psicológica común en relación al espacio.

Para ellos, el vacío de la caja (como recipiente) es un *lugar*, y lo que se conserva en él puede ser cualquier objeto tangible o no, como, por ejemplo, una reflexión sobre los recursos naturales o la propia memoria humana. Nos damos cuenta de que, para este tipo de obra, *la forma de presentar* se revela como el elemento más importante. Evidentemente, al respecto de esto, el modo de los artistas occidentales influirá profundamente sobre los artistas asiáticos modernos. Así, no importa si se trata de Hans Haacke o de Christian Boltanski; lo verdaderamente importante será el hecho de que sus modos específicos de presentar las obras se han convertido en un auténtico paradigma simbólico. En la caja de agua de Pu Zhang, o en el recipiente de conservar la memoria de Duck Hyun Cho, podemos encontrar una impronta similar.

Sin embargo, también encontramos diferencias entre artistas occidentales y orientales como, por ejemplo, la que se da entre la artista japonesa Kasahara Emiko y Luis Nevelson; ambas emplean el vacío de la caja para conservar *la cosa preciosa*, pero Emiko la presenta como una mercancía en el escaparate, enfatizando la situación específica de las artistas femeninas dentro de la sociedad tradicional asiática.

También podemos encontrar con escultores que pretenden establecer una relación entre el vacío, la arquitectura y la escultura, teniendo en cuenta que algunos consideran el vacío como una sugerencia del espacio arquitectónico en la escultura, o lo definen como el lugar donde reside el alma, o bien, lo estructuran para reflexionar acerca de *la existencia*, o expresan un imaginario sobre la vivienda a través de edificios miniaturizados, empleando directamente la arquitectura como materia creativa.

Estos temas nos remiten, directamente, a los aspectos múltiples del vacío en la escultura y en la arquitectura, que no son sino las características comunes entre los escultores orientales y occidentales. Sin embargo, nos damos cuenta de que, por la conciencia tradicional conservadora de la

arquitectura, en su relación con la escultura existe un límite mucho más obvio que en occidente. Además, dada la carencia de espacios comunes, en general los espectadores, apenas se aprecia el arte público. Por lo tanto, podemos afirmar que el número de artistas asiáticos que emplean directamente la arquitectura para crear, o construyen la obra como *una estructura que pierde su función práctica arquitectónica*, es inferior con respecto a occidente, donde destacarían, en este sentido, artistas como Gordon Matta-Clark o Per Kirkeby.

Así, dentro del comportamiento constructivo sobre de la actividad del campo que desempeñará Gorou Hirata, se muestra un sentimiento de vacío natural, mientras que las esculturas arquitectónicas de Zhi Wen Li reflejarán la idea sobre la construcción del mundo. Lo que estos artistas asiáticos tratarán de representar no es otra cosa que una característica específicamente asiática, reflejando así una sutil diferencia con respecto a Occidente. Por otra parte, en cuanto a Zheng Ren Xu, y en comparación con Robert Venturi y Denise Scott Brown, aunque todos ellos reflexionen sobre *la existencia* a través del acto de construir el vacío, lo que expresan los artistas occidentales, en este sentido, es una existencia eterna; pero, de manera distinta, Zheng Ren Xu propone una existencia insegura, que muestra una inquietud específica claramente relacionada con la sociedad taiwanesa actual.

El hecho percepción contradictoria del espacio del túnel y su característica de poder llegar a otro lugar mediante el acto atravesar, será comúnmente empleado en la creación artística contemporánea tanto en oriente como en occidente. En este sentido, *atravesar un espacio para llegar a un lugar* no solamente posee un significado físico, ya que el acto de atravesar es semejante a una ceremonia en la que, aquello que experimentan los espectadores durante el reducido espacio de tiempo en el que se adentran en el túnel, pertenece a una dimensión espiritual. Nos damos cuenta, al hilo de esto, de que son muchos los artistas que consideran el vacío del túnel como el principal tema de creación, concentrándose en la reacción psicológica propia que experimentan los participantes y que resulta de la fusión entre el vacío y el

comportamiento de atravesar, como reflejarán De Yu Wang y Alice Aycock. Además, nos encontramos con que existen también otros artistas que consideran el comportamiento de atravesar el vacío como una representación muy concreta de su filosofía vital y que, mayoritariamente, pertenecen a la cultura oriental, cuya intención principal es la de referirse al concepto específico del vacío en la filosofía asiática, mostrando así un concepto espacial diferente al de los artistas occidentales.

Sin embargo, el concepto espacial no se desarrolla individualmente ya que, en la mayoría de casos, se relaciona estrechamente con la tradición de la cultura. A este respecto, entendemos que aunque la cultura de la tumba entre oriente y occidente posee diferencias notables, por la característica del espacio, el vacío nos otorga, invariablemente, una imagen sobre la muerte en ambas culturas. Esta característica del vacío, ha sido empleada por los escultores contemporáneos a modo de esculturas semejantes a objetos o lugares arqueológicos, como puede observarse en las obras de Gonzalo Fonseca e Ichiro Matsuo. Sus obras representan una añoranza arqueológica cargada de misterio, que guían nuestra mirada e imaginación hasta la parte más profunda del vacío, simbolizado por la tumba. Gonzalo Fonseca, concretamente, esculpe una completa y miniaturizada ciudad de los muertos, con la pretensión de aumentar nuestra imaginación sobre el vacío que contiene la escultura. Por otra parte, en cuanto a Ichiro Matsuo, nos presenta una serie de objetos enormes cuya finalidad es la de enfatizar la realidad del material, además de representar la tensión de la muerte del vacío contenido en la obra. Además, como Toshikatsu Endo, algunos artistas unirán el vacío con la desaparición del material expresando; de manera indirecta, su imagen sobre la muerte, como podría ser un punto de vista sobre el círculo natural entre la vida y la muerte, explicando claramente de qué forma se trata al vacío en la escultura. Podemos decir, en relación con esto último, que dicha idea pertenece a la esfera de la filosofía asiática, además de estar relacionada con la idea sobre el espacio y el material de los artistas modernos japoneses.

Desde el momento en que nacemos, la vida se dirige inexorablemente hacia un destino de desaparición, donde el tiempo se escapa. La vida y la muerte construyen un círculo eterno que nunca se interrumpe, siendo el vacío el enlace indispensable capaz de unir ambas partes. Desde la más remota antigüedad, el vacío se ha considerado como un símbolo del cuerpo femenino y de la fertilidad. Esta idea, concretamente, se convertirá en un tema sustancial dentro de la creación artística, a medida que en el siglo XX se eleve gradualmente la posición de la mujer dentro de la estructura social. Un número elevado de artistas femeninas creen que aquello que simboliza el vacío no sólo es un elemento espacial empleado para expresar una idea sobre la reproducción, sino que se considera como un símbolo de la identificación del sexo y del propio cuerpo. Dicha idea podemos encontrarla tanto en artistas occidentales como orientales, teniendo en cuenta que ambas construyen un espacio vacío donde puede entrar el espectador, metaforizando así el interior del cuerpo femenino. En este sentido, la obra de la artista taiwanesa Shi Fen Liu expresa claramente la pesadilla que siente que la sociedad asiática al considerar la reproducción como un trabajo impuesto a las mujeres, concepto que se revela diametralmente opuesto al ambiente de alegría de la obra de Niki de Saint Phalle. En cuanto a la obra de Hui Shi, a través de la manera de tejer, evita el tema sobre la pregunta y la identificación del cuerpo femenino que refleja la obra de Faith Wilding, por lo que aquello que sentimos al contemplar la obra de la artista china es una alabanza sencilla sobre la belleza de reproducir la nueva vida de la naturaleza. Según esta manera distinta de presentar el concepto sobre la reproducción o el cuerpo femenino entre los artistas occidentales y orientales, podemos hallar también una diferencia sutil entre el concepto y la estructura social actual de ambas culturas. Además, caemos en la cuenta de que un número elevado de escultores masculinos también emplean el vacío como medio para abordar el tema de la reproducción en la escultura. Para ellos, invariablemente, la unión entre el vacío y la figura de la escultura es la manera común de proceder ya que, quizás, la interpretación de la sensibilidad que expresan sus obras no sea tan profunda como la de las escultoras femeninas; sin embargo, estos escultores

masculinos tratan de explicar sus conocimientos sobre la reproducción de la vida según su propio punto de vista, otorgando así un significado nuevo a la forma abstracta, que influirá profundamente el desarrollo de la figura abstracta de la escultura moderna.

A través de la idea *Tao* de Lao Zi, que une la doctrina budista del vacío, éste se convertirá en el fundamento más importante de la filosofía, de la estética y de la actitud de enfrentarse a la vida de los países del noreste asiático. Sin embargo, este concepto, que considera al vacío como un elemento filosófico concreto para la creación de la obra plástica, sólo se difundirá a la comprensión cultural del mundo occidental de un modo limitado. Para la mayoría de los países occidentales del Siglo XX, el vacío quizás sea un concepto abstracto o un tipo de *gusto exótico*. Gracias a la dedicación de D. T Suzuki en la difusión del *Zen*, los artistas occidentales comenzarán a desarrollar un concepto nuevo sobre el espacio dentro del estilo artístico, influyendo directamente en el arte contemporáneo occidental de los años cincuenta. Sin embargo, por la misma razón, nos damos cuenta de que estos artistas suelen definir el *Zen* japonés como un aspecto completo de la filosofía del vacío asiático. Exceptuando a los propios artistas asiáticos, los artistas occidentales que crean sus obras según la filosofía del vacío de la escuela taoísta china serán, comparativamente, un número reducido. Según esto, observamos el intercambio de las distintas culturas a la vez que advertimos, también, sus limitaciones. Además de esto, podemos descubrir como la manera y la concepción de los artistas occidentales que trabajan sobre el tema del vacío *Zen* será distinta a la de los artistas japoneses. Para estos últimos, la filosofía del vacío *Zen* ha de ser realizada, vivida, en la propia vida cotidiana, relacionándose esta idea con los objetos reales. Podría decirse, por esto mismo, que el vacío que pretenden expresar en su obra no es el rechazo del material. Sin embargo, la mayoría de los artistas occidentales, como John Cage o Yves Klein, llevan consigo una tendencia de limitar el significado del vacío del *Zen* en una esfera totalmente espiritual, con el fin de enfatizar la pureza del vacío que ellos mismos consideran. Según este fenómeno,

podemos decir que, al pretender emplear la idea del vacío de la filosofía asiática en la creación, los artistas occidentales eligen una manera más absoluta pero, comparativamente, estrecha y reducida.

En comparación con la influencia de la filosofía del vacío asiático, podemos decir que los movimientos artísticos occidentales que surgen a partir de principios del Siglo XX, consideran el vacío como un lenguaje espacial puro de la escultura, influyendo más profundamente en el desarrollo de la escultura moderna asiática. Del cubismo al vitalismo, los escultores occidentales unen el vacío y la figura escultórica para reflexionar sobre el principio de la forma de la escultura y de la vida otorgada por el vacío a los materiales. Dentro de ellos, destacará principalmente la idea de Henry Moore, que considerará que el vacío se revela como una interpretación de la vida que contrasta con el volumen, correspondiéndose con el concepto de vacío propio de la filosofía de la China antigua, que explica de manera correcta porqué el estilo de los escultores occidentales como Moore o Arp influirá tan profundamente en la escultura moderna asiática. Además, caemos en la cuenta de que existen otros artistas que tienen ideas diferentes sobre el vacío. El constructivismo y el minimalismo, por ejemplo, consideran el vacío como una existencia neutra, actitud que influirá en el *Mono-Ha*, que se dio en Japón en los años setenta. Sin embargo, existe una diferencia obvia entre ellos. Por ejemplo, tanto Donald Judd como Suga Kishio se concentran en el vacío que existe entre los materiales de la obra. Sin embargo, para Judd, lo que existe entre el espacio y el material es una relación fría y neutra, mientras que Kishio, no abandona la conversación establecida entre el espacio y el material, defendiendo que lo que puede expresar el vacío es mucho más que una existencia neutra. Y ésta, además, puede ser la mayor diferencia respecto a los artistas minimalistas occidentales.

A parte de Suga Kishio, existen también otros artistas japoneses del *Mono-Ha* que creen en el vacío como tema de creación, como pueden ser Nobuo Sekine y Jiro Takamatsu. Ellos conciben el vacío como un estado del

proceso de los cambios materiales, por lo que aquello que realizan no se considera dentro de la obra de los artistas minimalistas, que tratan el espacio indiferentemente, sino que más bien pertenece a un pensamiento metafísico del material. Además, si hablamos de los artistas que piensan en el vacío como un elemento espacial puro, no deberíamos omitir a los que se dedican a expresar *el espacio negativo*, puesto que consideran el espacio inmaterial como la parte esencial de la obra escultórica, entendiendo que la forma del mismo depende de la existencia del vacío, y viceversa. Así, en sus obras, el vacío sustituye el volumen real, convirtiéndose en el protagonista y otorgándose a la escultura contemporánea una nueva visión para considerar el espacio.

A lo largo del tiempo, solemos comprender nuestra propia cultura sin llegar a compararla con otras. A veces, nuestra subjetividad causa que expliquemos erradamente la otra cultura. A través de la comparación entre la escultura oriental y la occidental, nos damos cuenta de que el vacío se considera como un elemento de la escultura, capaz de mostrar aspectos comunes y la posibilidad de intercambio entre dos sistemas culturales tan distintos, ya sea a nivel psicológico, filosófico o estético. De este modo, y a través del análisis de las características comunes, advertimos también algunas diferencias sutiles entre ellas. Así, empleando la escultura como el medio, estas diferencias nos permiten entender la multiplicidad y la complicación del vacío, que se considera como un símbolo cultural.

Podemos afirmar, sin ninguna duda, que la escultura contemporánea se ha convertido en múltiple y variada, precisamente, por la participación en ella del vacío. Aunque los artistas hayan cambiado la manera de considerarlo, el mundo que construimos según las funciones del vacío continúa moviéndose, como siempre, sin detenerse. Así mismo, si elimináramos todos aquellos elementos que se conectan mutuamente y los redujéramos a la función del vacío en su estado original, nos daríamos cuenta de que *éste* existe espontáneamente en nuestra vida como el aire, sin que nos demos cuenta; por

lo que el vacío se presenta, además, como el espacio más poético que nos rodea. Y por esto mismo, pensamos que darse cuenta de la existencia del vacío, adquirir plena conciencia de él, sentirlo y utilizarlo, constituye un camino importante y crucial, cuyo valor será innegable en el desarrollo de la escultura contemporánea futura.

Queremos concluir apuntando, que la diferencia económica y de poder entre el mundo occidental y el oriental, a partir del Siglo XIX, provocó que la cultura occidental ejerciera una gran influencia sobre los países asiáticos modernos. Sin embargo, el cambio de papeles actual, redefine no sólo el panorama económico sino también el cultural y será el tiempo el que nos desvele el nuevo escenario para la escultura y las nuevas reglas de juego.

Bibliografía

Libros

BACHELARD, GASTON: *La poética del espacio*. Trad. DE CHAMPOURCIN, ERNESTINA. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

BAUDRILLARD, JEAN: *El sistema de los objetos*. Trad. GONZALES ARAMBURU, FRANCISCO. Siglo XXI Editores. S. A. de c. v., México, 1984.

BROUDE, NORMA y D. GARRARD, MARY: *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Editorial Harry N. Abrams, Nueva York, 1994.

CHEN, GU YING: *La nota, la traducción y el comentario de Lao Zi*. Editorial La Prensa Comercial de Taiwán, Taipéi, 2000.

CHEN, QI XIANG: *El maestro del arte performance alemán: Joseph Beuys*. Editorial Los artistas, Taipéi, 2005.

CHEN, ZHENG HUI: *El concepto de la forma moderna de China: el concepto de la creación*. Editorial Yinhe Cultura, Taipéi, 1995.

COLLINS, JUDITH: *Sculpture today*. Editorial Phaidon Press Limited, London, 2007.

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

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

Diccionario escolar de sinónimos y antónimos lengua española. Spes Editorial, Barcelona, 2004.

DROIT, ROGER-POL: *Dernieres Nouvelles des Choses*. Trad. YAN, XIANG RU. Editorial *Dakuai*, Taipéi, 2004.

ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor, Barcelona, 1985.

FOCILLON, HENRY: *The life of forms in art*. Trad. WU, YU CHENG. Editorial *Tianyuanchengshi*, Taipéi, 2003.

FRIEOLRICH BOLLNOW, OTTO: *Hombre y espacio*. Trad. LÓPEZ DE ASIAIN Y MARTÍN, JAIME. Editorial Labor, Barcelona, 1969.

GAO, QIAN HUI: *Posterior original: el arte chino contemporáneo*. Editorial Los artistas, Taipéi, 2004.

HE, WAN LI: *La historia de la instalación contemporánea de China, 1979-2005*. Editorial La pintura de Shanghái, Shanghái, 2008.

HILDEBRAND, ADOLF: *Das problema der form in der bildenden kunst*. Trad. PAN, YAO CHANG. Editorial La universidad pública de China, Beijing, 2004.

HO, GUANG y JIANG, YONG ZHI: *El culto de tótem y de la reproducción: El culto primitivo misterioso*. Editorial El público de Sichuang, Chengdu, 1992.

HO, YI REN: *Naturaleza, espacio y escultura*. Editorial *Yatai*, Taipéi, 1996.

HONG, ZHI MEI: *La serie del arte contemporáneo de Taiwán: la escultura y el arte público*. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2003.

HONG, ZHI MEI: *El serie del arte contemporáneo de Taiwán: La instalación y el*

arte del espacio. Ed. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004.

JIANG, YIAN TAO: *El serie del arte contemporáneo de Taiwán: la escultura estructural abstracta*. Ed. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi, 2004.

La nota del arte. 1970. Republicada por Editorial el arte de Tokyo, Tokyo, 2000.

LAO ZI: *Tao Te King*. Trad. SUÁREZ GIRARD, ANNE-HÉLENE. Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 2007.

LIN, PEI CHUEN: *La teoría del arte femenino: El fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán*. Editorial La cultura del libro femenino, Taipéi, 1998.

LU, JUN: *La teoría artística de Henry Moore*. Editorial El Arte del Público, 2002.

LU, QING FU: *La regla de la forma*. Ediciones Lion, Taipéi, 1996.

LUCIE-SMITH, EDWARD: *Movimientos artísticos desde 1945*. Trad. MARIANI, HUGO. Ediciones Destino, S. A, Barcelona, 1995.

LYDON, DONLYN y W. MOORE, CHARLES: *Chambers for memory palace*. Trad. GUO, YING CHUANG. Editorial *Chunagxing*, Taipéi, 2000.

MA, QIN ZHONG: *La escultura, el espacio y el arte público*. Editorial *Xuelin*, Shanghái, 2004.

MADERUELO, JAVIER: *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, D.L., Madrid, 1990.

MARZONA, DANIEL: *Arte minimalista*. Trad. SASIAIN CALLE, ALMUDENA. Edición TASCHEN Gmbh, Alemania, 2004.

MEISENHEIMER, WOLFGANG: *Choreography of the architectural space: The disappearance of space and time*. Seoul, Editorial Dongnyok Publishers, 2007.

MOLINER, MARÍA: *Diccionario de uso del español, A-G*. Editorial Gredos, Madrid, 1988.

MOLINER, MARÍA: *Diccionario de uso del español, H-Z*. Editorial Gredos, Madrid, 1988.

PAN, LI: *El arte japonés: De moderno a contemporáneo*. Editorial La Educación de Hebei, Hebei, 2000.

PÉREZ BOCHONS, RICARDO: Tesis Doctoral: *El cubo, una constante en el arte: estudio ontológico y taxonomía de su utilización en la escultura de la segunda mitad del siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002.

PI, LI: *La escultura contemporánea occidental*. Editorial El arte de Jiangsu, Nanjing, 2001.

PLATÓN (Grecia antigua). *Timeo*. Trad. XIE, WEN YU. Editorial El siglo de Shanghái, 2005.

PU, MU ZHOU: *El enterramiento, el vivo y la muerte: el pensamiento de la religión antigua de China*. Editorial Lianjin, Taipéi, 1993.

READ, HERBERT: *Diccionario del arte y los artistas*. Trad. BARBERÁN, MARÍA. Ediciones Destino, S.A., 1995.

READ, HERBERT: *La escultura moderna*. Trad. VICEN, ANTONI. Ediciones Destino, S.A., 1994.

READ, HERBERT: *The meaning of art*. Trad. LIANG, JIN XIN. Editorial Yuanliu, Taipéi, 2006.

RHEE, WONIL, WEIBEL, PETER y JANSEN, GREGOR: *Thermocline of Art. New Asian Waves*. Editorial Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007.

RIBAS MASSANA, ALBERT: *Biografía del vacío: Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Trad. LÓPEZ DE ASIAIN, JAIME. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1997.

ROTZLER, WILLY: *Objektkunst*. Trad. WU, MA LI. Editorial Yuanliu, Taipéi, 1996.

RU, XING: *La historia de la escultura china*. Editorial La Publicación de Ningxia, Ningxia, 2003.

RU, XING: *La historia de la escultura occidental*. Editorial La Publicación de Ningxia, Ning Xia, 2003.

SHLAIN, LEONARD: *Art and Physics*. Trad. ZHANG, WEN YI, ZHENG, TIAN Y WANG, CHI YING. Editorial Cultura Chengxing, Taipéi, 2006.

SONFIST, ALAN: *Art in the land*. Trad. LI, MEI RONG. Editorial Yuanliu, Taipéi, 1996.

TENG, SHOU YIAO: *Tao y el arte chino*. Editorial Yangzhi Cultura, Taipéi, 1996.

VAN ALPHEN, ERNST: *Art in Mind: How contemporary Images Shape Thought*.

University of Chicago Press, Chicago, 2005.

VAN DE VEN, CORNELIS: *El espacio en arquitectura*. Trad. VALERO, FERNANDO. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1977.

VOVELLE, MICHEL: *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Trad. GAO, LING HAN y CAI, JIN TAO. Editorial La Universidad Pública de China, Beijing, 2004.

WANG, JIA BING y WANG, HE: *La historia de la escultura china*. Editorial El público de Tianjin, Tianjin, 2005.

WANG, SHUO ZHI: *El desarrollo del arte moderno*. Editorial Los Artistas, Taipéi, 2001.

WERTHEIM, MAAGARET: *The pearly gates of cyberspace*. Trad. XUE, XUN. Editorial La Prensa Comercial de Taiwán, Taipéi, 1999.

WESTGEEEST, HELEN: *Zen in the fifties: Interaction in art between east and west*. Trad. ZENG, CHANG SHENG. Editorial *Diancang* del arte, Taipéi, 2007.

XIE, DONG SHAN. *El arte contemporáneo de Taiwán, 1980-2000*. Editorial Los Artistas, Taipéi, 2002.

XU, YUN KANG: *En el nombre del arte: Investigar el arte plástico de Taiwán de la modernidad a contemporaneidad*. La Televisión Pública, Taipéi, 2009.

YAO, RUI ZHONG: *La instalación del arte de Taiwán*. Editorial Muma, Taipéi, 2002.

YE, LANG: *La historia de estética china*. Editorial *Wenjin*, Taipéi, 1996.

YE, WEI QU: *La artesanía japonesa*. Editorial Shanghái *Sanlian*, Shanghái, 2005.

ZHANG, JIAN: *La vida de la forma visual*. Editorial La Academia de Bellas Artes de China, Zhejiang, 2004.

ZHAO, GUO HUA: *La cultura del culto de la reproducción*. Editorial Las ciencias sociales de China, Beijing, 1990.

ZONG, BAI HUA: *El paseo de la estética*. Editorial El Público de Shanghái, Shanghái, 1981.

ZHUANG, TONG YU: *Los cien pintores chinos y sus obras que tienes que conocer*. Editorial *Gaotan*, Taipéi, 2005.

Catálogos

Anish Kapoor. The British Council, Londres, 1990.

Barbara Hepworth. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004.

Catálogo de la exposición Gonzalo Fonseca. Recent Works. Jewish Museum, Nueva York, 1970.

Chillida. Ediciones Polígrafa, Barcelona, S.A., 1999.

Chun Chun Lai: La naturaleza de la escultura, la naturaleza del espacio, la naturaleza del tiempo y la naturaleza de la humanidad. El estudio de Chun Chun Lai, Taipéi, 1996.

El catálogo de la solicitud de exposición durante los años 1999-2000. El museo municipal de Taipéi, Taipéi, 2002/3.

El estado lírico-el catálogo de la escultura de Guang Yu Li. La fundación de Guo Mu Sheng, Taipéi, 1999.

Entre el falso y la realidad. Editorial Galería APU, Taipéi, 1994.

Gonzalo Fonseca. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2003.

Gordon Matta-Clark. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993.

Henry Moore Escultura. Ediciones Polígrafa, Barcelona, S.A., 1981.

Koji Kamoi. Centrum sztuki wspóczesnej, zamek ujazdowski, Warszawa, 1997.

La creación de Guang Yu Li. Editorial la cultura Tanghe, Taipéi, 1992.

La escultura contemporánea: Japón, Korea, Taiwán. El Museo Municipal de Kaohsiung, Kaohsiung, 2000.

La huella de las estaciones. Editorial Mao Teng Fa Mai, S.A., Taipéi, 2004.

Ming Hui Chen. La exposición individual: El ambiente corriente de la vida. El Museo Municipal de Kaohsiung, Kaohsiung, 2001.

La profundidad de la sombra: El catálogo de la escultura del escultor coreano Yong Duk Lee. El museo del arte de Macao, Macao, 2006.

La representación de alma-la exposición del arte femenino contemporáneo de Taiwán. El Museo Municipal de Kaohsiung, Kaohsiung, 2001.

TORRES, ANA MARÍA: *Isamu Noguchi. Un estudio espacial.* IVAM Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia, 2000.

Miquel Navarro. Edición SALA PARPALLÓ/ IVEI, Valencia, 1998.

Zhi Wen Li. La Comisión de la Cultura del Consejo Ejecutivo, Taipéi.

Revistas

BEAR, LIZA: *Interview with Gordon Matta-Clark*. En la revista *Avalanche*. Diciembre de 1974, p. 34.

CAI, HOU NAN: *El diálogo entre la escultura y el paisaje: A partir de Isamu Noguchi y de la análisis de sus obras*. En la revista *La memoria Furen: Departamento del humanismo y de la cultura*. Taipéi, La facultad de literatura y de arte de Universidad Furen, 2003, p. 236.

CAI, YU CHEN: *El falso y la realidad de la memoria y su presentación. A partir del "Álbum familiar de D" de Christian Boltanski*. En la revista *Las personas que comentan el arte*. El Instituto universitario del arte de la Universidad Nacional Central, Zhongli, N.9, Mayo, 2007, p. 107.

CHEN, YONG XIAN: *La instalación figurativa de Anish Kapoor*. En la revista *Los artistas*. Editorial Los Artistas, Abril, 2003, p.140-42.

CHEN, YONG XIAN: *El pensamiento de Zen y el arte del medio nuevo-tomar por el ejemplo del arte contemporáneo de Taiwán*. En la revista *El diario académico del arte*. Taipéi, N.81, 2007, p. 58.

DESAI, VISHAKHA: *Contrariar el mundo: El presente y el pasado*. En la revista *El arte moderno*. El Museo Municipal de Taipéi, Taipéi, N 80, octubre, 1998, p. 4.

GAO, CAN XING: *La esfera de la escultura: el comentario sobre la escultura abstracta después de la segunda guerra mundial*. En la revista *El arte moderno*. El Museo Municipal de Taipéi, Taipéi, N. 82, Febrero, 1999, p.7-12.

GU, MENG: *El modelo de los artistas jóvenes: Ying Fong Yang*. En la revista *La publicación periódica el joven libre*. Editorial El Joven Libre, Taipéi, 1960, p.

22.

JIANG, RU HAI: *Xia Yu Chen, Ying Feng Yang y la procedencia de la escultura moderna de Taiwán después de la segunda guerra mundial*. En la revista *La publicación del arte moderno*. Taipéi, Mayo, 2004, p.95-129.

HEIDEGGER, MARTIN: *Construir Habitar pensar. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. En la *Revistas de ciencias*. Bilbao, N. 1, 1983, p.164-173.

La entrevista de Anish Kapoor. Barbara Gladstone Gallery, 8 de abril de 1998.

LIU, XIAO LING: *Las materias se funden y se suenan en el juego: La exposición del maestro escultórico de ESPAÑA, Eduardo Chillida*. En la revista *Los artistas*. Editorial Los Artistas, Taipéi, Enero, 2004, p.144-149.

Internet

CAGE, JOHN. *John Cage: Biography*. [Consulta: 18/06/2011].

<http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/31>

CANDEL, SUSAN: *Photographic Memories*. [Consulta: 03/03/2011].

http://www.choduckyun.com/bbs/zboard.php?id=board&page=2&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=7

DI, LU: *La selección de la obra del escultor coreano Yong Duk Lee*.

[Consulta: 07/08/2011].

<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2005/12/21/109@829222.htm>

El diálogo entre Zhong Ming Xu y Wolf Guenter Thiel. [Consulta: 28/03/2010].

<http://review.artintern.net/html.php?id=2197>

Entrevista: Eduardo Chillida. [Consulta: 08/12/2007]

<http://www.elmundo.es/larevista/num94/textos/chi1.html>

Eduardo Chillida: Mutació. [Consulta: 05/12/2007]

<http://www.xtec.cat/~jarrimad/contemp/chillida.html>

Gonzalo Fonseca, Arquitecto. [Consulta: 07/04/2008].

<http://hanniagomez.blogspot.com/2007/03/gonzalo-fonseca-arquitecto.html>

HUNAG, SI: *Olafur Eliasson*. [Consulta: 25/05/2011].

http://www.artspy.cn/html/artisthot/0/634_11.shtml

Ichiro Matsuo. [Consulta: 17/02/2008].

<http://www.gyorenbou.com/ichiro/index.htm>

KAPOOR, ANISH: *Mi obra*. [Consulta: 28/01/2008].

http://www.ddooss.org/articulos/textos/Anish_Kapoor.htm

KRUG, DON: *Ecological Restoration: Helen and Newton Harrison, The lagoon cycle*. 2006. [Consulta: 05/05/2011].

<http://www.greenmuseum.org/c/aen/Issues/harrisons.php>

La forma de la arquitectura paisajística de MVRDV-Villa VPRO.

[Consulta: 30/04/2010].

<http://forgemind.net/xoops/modules/news/print.php?storyid=174>

Louise Nevelson. [Consulta: 17/07/2007]

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=324>

Matta-Clark, el artista destructor. [Consulta: 29/08/2007].

http://www.elpais.com/artuculo/arte/Matta-Clark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_1/Tes

MEI, Ding Yan: *El aspecto de la nostalgia que no se arrepiente-El comentario sobre la obra de Shun Zhu Chen*. [Consulta: 03/05/2011].

http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/20/109/282

Ming Hui Chen. [Consulta: 08/05/2011].

<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/authordisplay.asp?code=0000002454&kind=B&viewsource=list>

MO, YI XIN: *Mok's personal artwork*. [Consulta: 26/04/2011].

<http://www.chicstudioart.com.hk/mok.html>

Niki de Saint Phalle: Biography. [Consulta: 03/06/2011].

http://www.fantasyarts.net/desaintphalle_bio.html

Nobuo Sekine. [Consulta: 05/07/2011].

<http://www.publicart.sh.cn/IArtist/20081224a1/t1/1t4.asp>

PAN, LI: *Acercarse Mono-Ha (V): entrevista a Suga Kishio*.

[Consulta: 03/07/2011].

<http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/panli/51539>

Robert Venturi and Denis Scott Brown. [Consulta: 09/03/2011].

<http://www.863p.com/Article/ArcConstruct/200703/33430.html>

Shuen Zhu Chen. [Consulta: 07/04/2008].

<http://newidea.taconet.com.tw/149/b3.html>

WANG, PING HUA: *La representación de la absurdidad y la paradoja: Kai Huang Chen*. [Consulta: 28/04/2011].

http://www.itpark.com.tw/people/critical_data/160/231

Wang Zhan. [Consulta: 17/05/2011].

<http://zhanwang.artron.net/main.php?aid=A0007902>

WU, MA LI: *La persecución bonita de la escéptica*. [Consulta: 30/04/2010].

http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/37/59/231

YING, SHUANG XI: *El nido de la vida: el espacio poético del arte de Hui Shi*.

[Consulta: 10/06/2011].

http://news.artron.net/show_news.php?column_id=13&newid=154900

Zheng Ren Xu. [Consulta: 11/03/2011].

<http://web.pts.org.tw/~web02/art/p8.htm>

[Consulta: 20/04/2009].

<http://www.zidiantong.com/>

La tesis titulada: *Aproximación al vacío misterioso de la escultura. Una visión de la escultura contemporánea de Oriente y Occidente*, y presentada TSUN CHEN TUAN; aborda el tema del vacío en la escultura asiática y occidental, haciendo un completo estudio de análisis y comparación entre dos civilizaciones tan distantes en el espacio y que pueden tener tantos rasgos que las acercan.

El enorme dominio económico y de poder del mundo occidental sobre el oriental, a partir del Siglo XIX; ejerció una gran influencia sobre la cultura de los países asiáticos modernos. Este fenómeno explicará los principales cambios acaecidos, no sólo referidos a la cuestión del arte y de la cultura, sino también a las características de la época y la corriente social en la que se encuentra inmerso el artista.

Como sucede con el aire, siempre pasamos por alto la existencia del vacío de una manera espontánea. Pero, si el vacío no existiese, cualquier ser perdería la posibilidad de existir. Aunque no podamos verlo ni tocarlo, el vacío es el requisito previo para la existencia de todos los seres, incluidos nosotros mismos. Podemos decir, que este trabajo aborda el tema del vacío a través de la comparación de elementos filosóficos, psicológicos y culturales en general, con el fin de comparar la representación común de éste en la escultura de oriente y de occidente, centrándonos en la escultura contemporánea. Apoyando nuestra clasificación en la función, el estado o la existencia del vacío; analizaremos las distintas formas de presentarse en la escultura, en elementos concretos como: la caja, la casa, el túnel, la tumba, la vitrina, el escaparate o el útero... y que los confrontaremos con su representación conceptual y formal.

Del estudio, concluiremos, que la escultura contemporánea se ha convertido en múltiple y variada, precisamente, por la participación en ella del vacío. A través de la comparación entre las obras escultóricas de artistas Europeos y americanos con las realizadas por artistas asiáticos, nos daremos cuenta de que el vacío se considera como un elemento de la escultura, capaz de mostrar aspectos comunes entre dos sistemas culturales tan distintos a todos los niveles. De este modo, y a través del análisis de las características comunes, advertiremos también algunas diferencias sutiles entre las dos culturas. Así, empleando el vacío en la escultura como el vehículo, las diferencias nos permitirán entender la multiplicidad y la complejidad de la cultura oriental y la occidental.

Pensamos que darse cuenta de la existencia del vacío, adquirir plena conciencia de él, sentirlo y utilizarlo, constituye un camino importante y crucial, cuyo valor será innegable en el desarrollo de la escultura contemporánea futura.

La tesi titulada: *Aproximació al buit misteriós de l'escultura. Una visió de l'escultura contemporània d'Orient i Occident*, i presentada per TSUN CHEN TUAN, aborda el tema del buit en l'escultura asiàtica i occidental, fent un complet estudi d'anàlisi i comparació entre dues civilitzacions tan distants en l'espai i que poden tenir tants trets que les acosten.

L'enorme domini econòmic i de poder del món occidental sobre l'oriental, a partir del Segle XIX, va exercir una gran influència sobre la cultura dels països asiàtics moderns. Aquest fenomen explicarà els principals canvis esdevinguts, no només referits a la qüestió de l'art i de la cultura, sinó també a les característiques de l'època i el corrent social en què es troba immers l'artista.

Com succeeix amb l'aire, sempre passem per alt l'existència del buit d'una manera espontània. Però, si el buit no existís, qualsevol ésser perdria la possibilitat d'existir. Encara que no el puguem veure ni tocar, el buit és el requisit previ per a l'existència de tots els éssers, inclosos nosaltres mateixos. Podem dir que aquest treball aborda el tema del buit a través de la comparació d'elements filosòfics, psicològics i culturals en general, per tal de comparar la representació comú d'aquest en l'escultura d'orient i d'occident, centrant-nos en l'escultura contemporània. Recolzant la nostra classificació en la funció, l'estat o l'existència del buit, analitzarem les diferents formes de presentar-se en l'escultura, en elements concrets com: la caixa, la casa, el túnel, la tomba, la vitrina, l'aparador o l'úter ... i que els confrontarem amb la seua representació conceptual i formal.

De l'estudi conclourem que l'escultura contemporània s'ha convertit en múltiple i variada, precisament, per la participació en ella del buit. A través de la comparació entre les obres escultòriques d'artistes europeus i americans amb les realitzades per artistes asiàtics, ens adonarem que el buit es considera com un element de l'escultura, capaç de mostrar aspectes comuns entre dos sistemes culturals tan diferents a tots els nivells. D'aquesta manera, i a través de l'anàlisi de les característiques comunes, advertirem també algunes diferències subtils entre les dues cultures. Així, emprant el buit en l'escultura com el vehicle, les diferències ens permetran entendre la multiplicitat i la complexitat de la cultura oriental i l'occidental.

Pensem que adonar-se de l'existència del buit, adquirir plena consciència d'ell, sentir-lo i utilitzar-lo, constitueix un camí important i crucial, i el seu valor serà innegable en el desenvolupament de l'escultura contemporània futura.

The dissertation, titled *Approaching to the Mysterious Vacuity of the Sculpture. A Vision of the Contemporary Sculpture of Oriental and Occidental*, and presented by TSUN CHEN TUAN, talks about the motif of vacuity in Asian and Occidental contemporary sculpture. It makes a complete study of analysis and comparison between the forms in which the two civilizations so different in spaces could have so many characteristics that approach to them.

The enormous domain in economy and power in the occidental world over that in the oriental world has exercised great influence on the culture of the modern Asian countries. This phenomenon will explain the principal changes that have occurred. It refers to not only the question of art and culture, but also to the characteristics of the time and the social trend in which the artist stays involved.

As it happens to the air, we always ignore the existence of the vacuity by spontaneous way. However, if the vacuity did not exist, any being would lose its possibility to exist. Although we could not see it nor touch it, the vacuity is the prior requirement for every being's existence, including for ourselves. We could say that this work talks about the motif of vacuity by means of comparing philosophical, psychological and cultural elements in general, in order to get a common representation of this topic in Oriental and Occidental sculpture. Relying our classification on the function, the state or the existence of vacuity, we will analyze the distinct forms of presentation in the sculpture, in concrete elements, such as box, house, tunnel, tomb, glass, showcase or uterus... and that we will face those with their conceptual and formal representation.

From the study, we will get the conclusion of that the contemporary sculpture has become multiple and varied, and precisely it is because of the participation of the vacuity in it. By means of the comparison between the sculpture works of European artists and those of American artists, together with those done by Asian artists, we could realize that the vacuity is considered as on sculpture element, capable to show the common aspects between two culture systems so different, either in psychology or in philosophy and esthetics degrees. In such way and by means of analyzing the characteristics in common, we could also find some nuances among those two cultures. So, applying the sculpture as medium, these divergences allow us to understand the multiplicity and complicity of the vacuity.

Let's think about that realizing the existence of vacuity, acquiring full consciousness of it, feeling it, and applying it, forms a important and crucial way, of which the value will be undeniable for the contemporary sculpture development in the future.