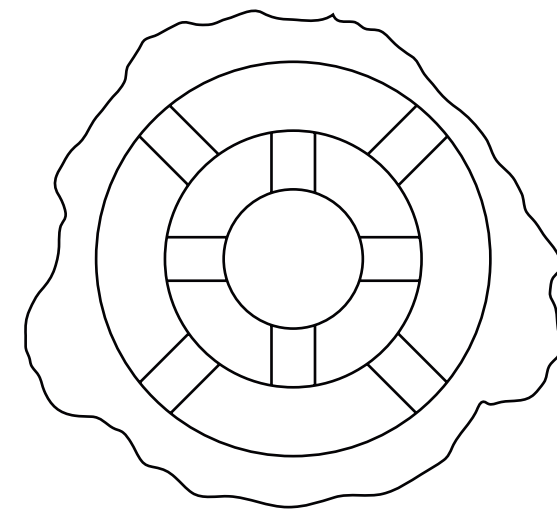


UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS
MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



Entre el vacío y la plenitud

Una búsqueda del equilibrio

Autor: Isaac Tamayo Gómez
Dirigido por: Dra. Carmen Marcos
Tipología de proyecto: 4
Valencia, Julio de 2014

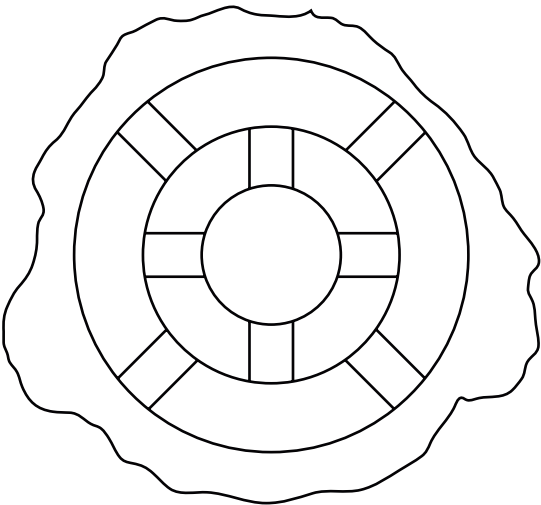


UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES





“Cuando estás en equilibrio, en tranquilidad, cuando no demandas amor, cuando no quieres estar lejos del odio, cuando no te aferras a nada y nada se aferra a ti, de repente ni amas ni odias; de repente, de golpe, se acaba la dualidad.

Simplemente observa, ve y trata de ver los opuestos juntos.

Si puedes ver, se niegan el uno al otro. De repente estarás vacío; no habrá ni amor ni odio. Sólo puede haber uno cada vez.

Ambos juntos, se niegan entre sí. De repente ninguno de los dos está ahí; solamente quedas tú, en total soledad.

No hay nada, ni rastro de nada.

Este es el vacío, shunyata, del que habla el taoísmo.”¹

¹ OSHO *El libro de la nada: (Hsin hsin ming): discursos dados por Osho sobre la mente de fe de Sosan*, Ed. Neo Person, Madrid, 2001. Pág. 78

ÍNDICE

	Resumen/Palabras clave	11
1.	Introducción	13
2.	Referentes conceptuales y filosóficos	19
	2.1. El nihilismo. Creador del vacío existencial	21
	2.2. Taoísmo, Zen y Zhuangzi. El vacío en oriente.	31
	2.3. El concepto del vacío en la escultura.	43
	2.4. Escultura y espacialidad	51
	2.5. De lo de dentro y de lo de fuera.	59
3.	Desarrollo Plástico	65
	3.1. Yo: vacío por dentro	67
	3.2. Referentes plásticos.	75
	3.3. La calavera como poética del vacío en la pintura.	87
	3.4. La talla en piedra como vacío del espíritu.	93
	3.5. Alabastro: piedra de luz.	99
	3.6. Aspectos técnicos-formales y características propias de las series.	105
	3.6.1. Brochazos de oscuridad y vacíos del alma	107
	3.6.2. Lo de dentro y el más allá en la piedra. La luz y la oscuridad salvada por un vacío	109
4.	Obra	113
5.	Conclusión	137
6.	Índice de figuras	143
7.	Bibliografía	147

RESUMEN/PALABRAS CLAVE

El proyecto “Entre el vacío y la plenitud. La búsqueda del equilibrio”, está formado por una serie de reflexiones teórico-prácticas que giran en torno a la idea de la nada enfocada hacia una mística religiosa nihilista con grandes bases taoístas con las que se presente abordar el tema de la muerte liberándonos del horror vacui que provoca ésta mediante la muerte de Dios y por tanto, nuestra liberación.

En la parte teórica del proyecto, se hace un estudio de los diferentes conceptos tratados, el nihilismo, taoísmo, vacío, escultura, espacio, referentes conceptuales y filosóficos,...En el desarrollo plástico, se realiza una reflexión en cuanto al vacío en la piedra. Buscando a su vez la plenitud para alcanzar el equilibrio. Comenzado por bocetos de calaveras, acabando por tallas de alabastro donde la luz busca traspasar la roca; el objetivo principal de “Entre el vacío y la plenitud. La búsqueda del equilibrio”, es la reflexión durante el proceso de creación. Al tallar llenas el vacío y al dejar la piedra al natural se juega siempre con los opuestos.

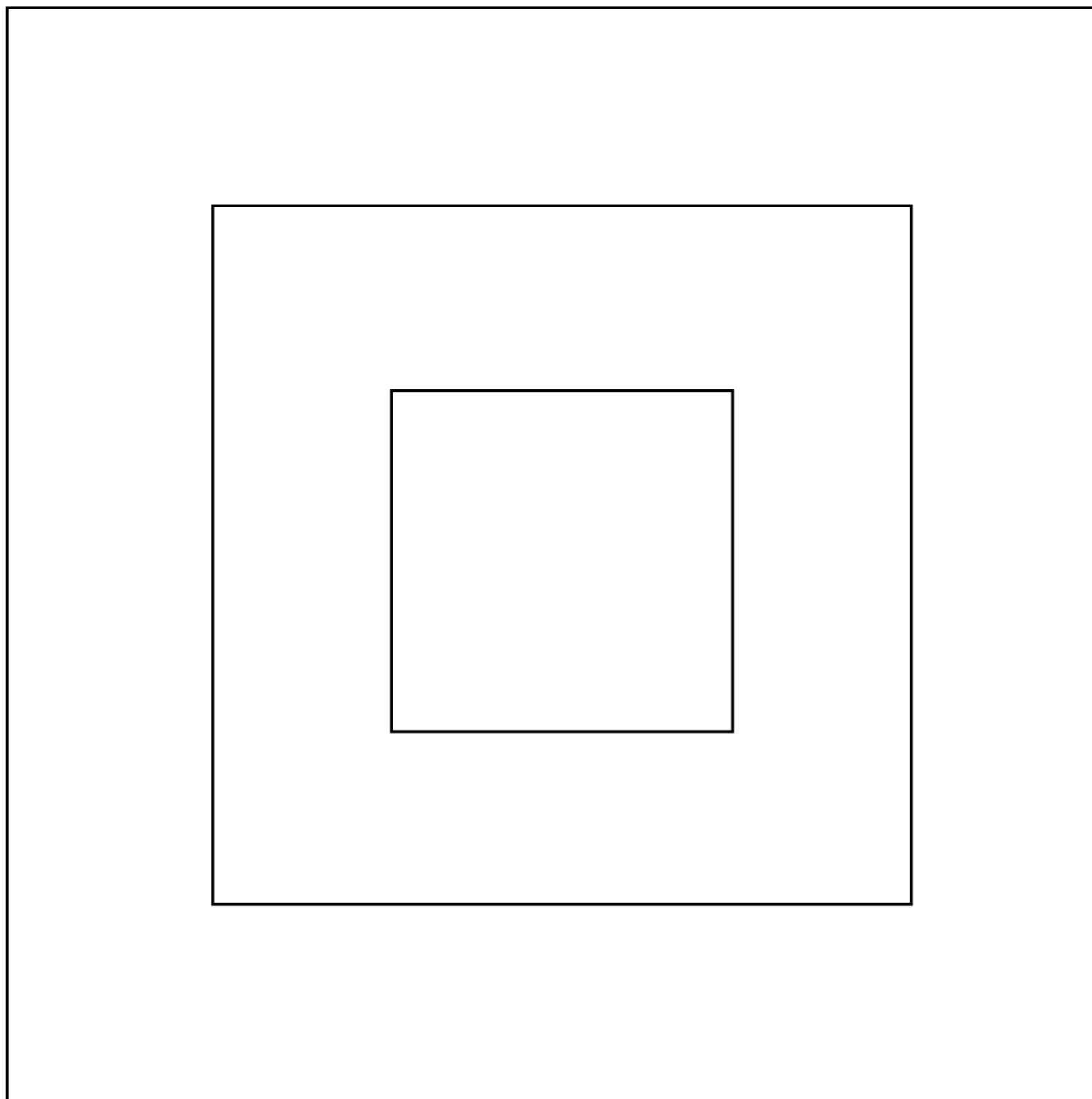
Palabras clave: nihilismo, muerte, vacuidad, escultura, mística, taoísmo

ABSTRACT/KEYWORDS

The project “Between the emptiness and fullness. The search for balance “consists of a series of reflections theoretical practices that revolve around the idea of nothingness focused nihilistic religious mysticism with large Taoist basis on which this is addressing the issue of freeing horror vacui death this by causing the death of God and therefore our liberation.

In the theoretical part of the project, a study of the different concepts discussed, nihilism, Taoism, emptiness, sculpture, space, conceptual and philosophical references is ... In the plastic development, a reflection is made as to the gap in the stone . Looking to turn correctly to reach equilibrium. Started by sketches of skulls, ending with alabaster carvings looking where the light pass through the rock; the main objective of “Between the emptiness and fullness. The search for balance “is the reflection during the creative process. Al carving filled the void and let the natural stone is always playing with opposites.

Keywords: nihilism, death, emptiness, sculpture, mysticism, Taoism,



1. Introducción

En este proyecto intentaremos hallar la búsqueda del equilibrio entre el vacío y la plenitud. El vacío no entendido como algo hueco o carente de materia sino algo más místico y profundo. A partir del taoísmo y su concepción del par yin- yang y vacío-lleno intentaremos analizar como la filosofía oriental y su idea de la nada positiva viaja en paralelo con el nihilismo europeo que surgió a finales del siglo XIX.

El proyecto consta esencialmente de cuatro bloques: *Referentes conceptuales y filosóficos, Desarrollo plástico, Obra y Conclusiones del proyecto.*

La parte teórica del proyecto nos sirve para asentar las bases de la parte práctica, así como meter-nos en el contexto filosófico y conceptual para después desarrollar nuestras ideas.

Dentro de *Referentes conceptuales y filosóficos* se forma en cinco partes: *El nihilismo. Creador del vacío existencial, Taoísmo, Zen y Zhuangzi. El vacío en oriente, El concepto del vacío en la escultura, Escultura y espacialidad, De lo de dentro y de lo de fuera.*

Por lo que se refiere a *El nihilismo. Creador del vacío existencial* tratamos de acercarnos a la compleja idea de la muerte de Dios y la implicación que ello conlleva. La liberación del hombre ante el vacío que ha dejado el trono del cielo y la consecuencia de la muerte y la nada. Esta aproximación del nihilismo europeo surgido por el filósofo alemán Nietzsche lo relacionamos con el pensamiento de la Escuela de Kioto y por el maestro Nishitani y el escritor Mishima. Estos pensadores nos ayudarán a establecer una conexión con el vacío existencial que vivimos actualmente y como afrontamos el tema de la muerte.

En *Taoísmo, Zen y Zhuangzi. El vacío en oriente* intentamos hacer un recorrido por el taoísmo y la relación mística existente entre el hombre y el Tao, el universo. La búsqueda de poner en contacto la naturaleza con la del Tao, que conduce a la unión con el universo y, por esta vía, con la vida eterna. El tao está formado por dos principios, el yang y el yin. Lao Tsé con su escrito Tao Te Ching será la base del Tao, además de Zhuangzi, discípulo de éste. Este capítulo nos interesa ese equilibrio entre el hombre y el cosmos que según los taoístas se halla mediante el vacío.

El tercer punto de *Referentes* titulado *El concepto del vacío en la escultura* pretendemos contextualizar el concepto de vacío en el campo escultórico. Recabando la idea mística del origen religioso y la creación de crómlech y dólmenes, y como a partir del siglo XX artistas que con claras referencias zen realizan obras en búsqueda del vacío como una plenitud y un acercamiento hacia el equilibrio

entre lo positivo y lo negativo.

Heidegger y su noción del espacio como hábitat del hombre y espacio que hay que vivir es tratado en *Escultura y Espacialidad*. El punto cuatro intenta esclarecer las ideas complejas del filósofo teutón sobre espacio y hombre y en qué lugar va dirigida la escultura.

El último punto de este apartado para dotar de cierta libertad literaria citamos a Bachelard, en concreto un capítulo de Poética del Espacio. *Lo de dentro y lo de fuera* es fundamental para poder comprender más adelante el trabajo plástico. El literato francés con gran maestría nos sumerge en los contrarios del espacio y el tiempo, en el exterior y en interior.

El siguiente bloque, *Desarrollo Plástico* se divide en cinco partes: *Yo: vacío por dentro* en el que comentamos una experiencia cercana a la muerte provocada por una enfermedad y que debido a eso surgieron diferentes bocetos de mi rostro.

A continuación, *Referentes plásticos*, donde exponemos algunos artistas contemporáneos que han influenciado a la hora de realizar las piezas. El punto *La calavera como poética del vacío en la pintura* es una pequeña reflexión sobre como la muerte y nuestra relación con Dios ha cambiado y nos encontramos perdidos, vacíos. En *La talla en piedra como vacío del espíritu* citando a Zhuangzi nos adentramos en la complejidad del acercamiento del espíritu budista. El silencio, la contemplación de la nada. La búsqueda de un equilibrio entre el hombre y el *Tao*. En este capítulo comentamos como al tallar la piedra obedecemos a la piedra, a su naturaleza, a lo que nos pide su espíritu para estar en armonía con ella y con el cosmos.


Alabastro: piedra de luz es un breve análisis de la característica traslúcida del alabastro. De cómo en la época renacentista en lugar de vidrieras, las iglesias usaban este mineral para decorar los ventanales. También comentamos ya en el siglo XX artista como Chillida u Oteiza lo sacaron del ámbito decorativo para elevarlo al terreno de las Bellas Artes.

El último apartado titulado *Aspectos técnicos-formales y características propias de las series*, es como su propio nombre indica las particulares de las series realizadas en relación con la contextualización que hemos tratado.

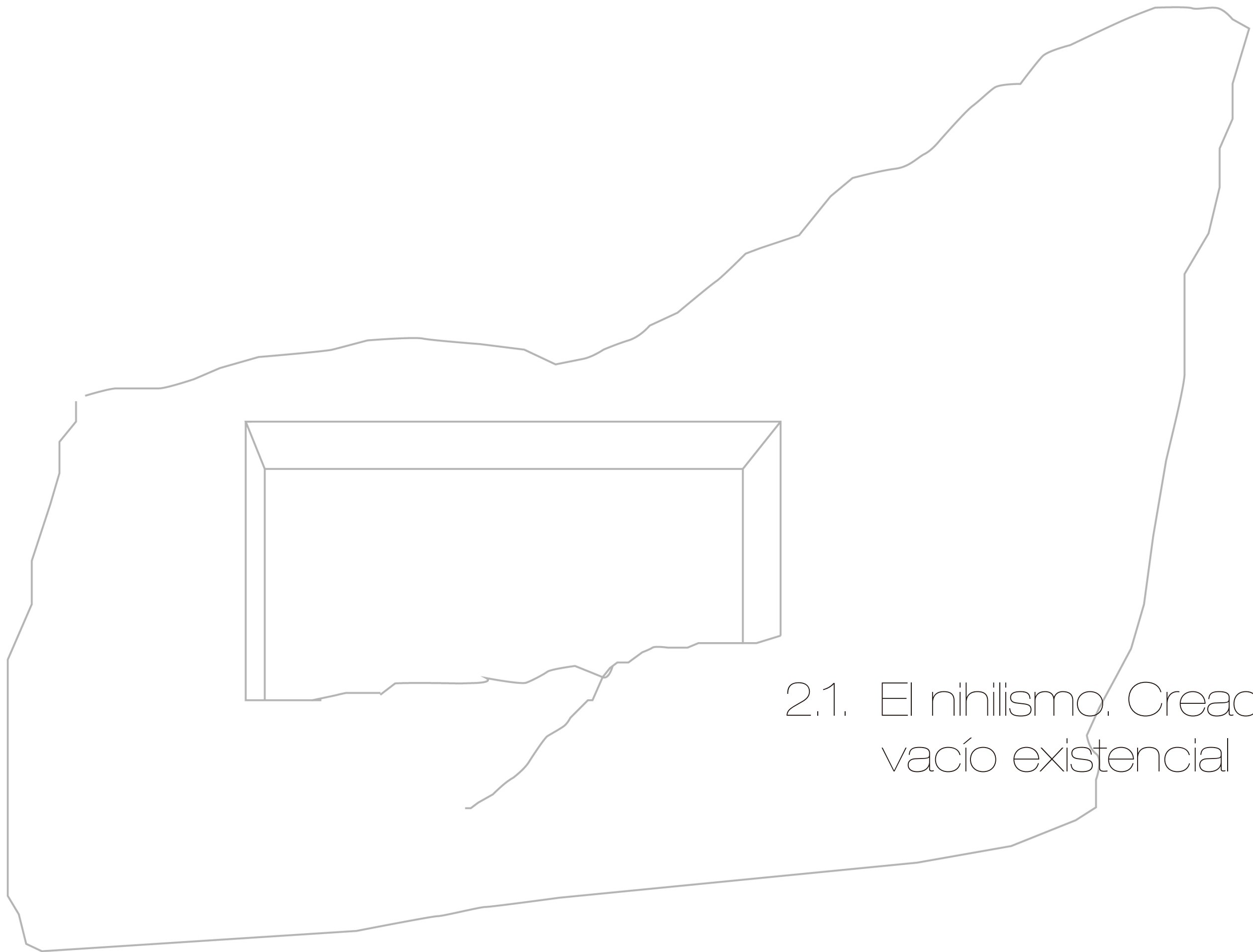
El bloque titulado *Obra*, presentamos fotográficamente las dos series presentadas para el proyecto. Por un lado Brochazos de oscuridad y vacíos del alma, un tríptico realizado en tinta china en el cual se analiza la inalterable sensación de vacío ante la muerte y el equilibrio entre la vida de un rostro

y su calavera, el yin y el yang. Por otra parte la otra es una serie compuesta por cinco piezas de alabastro titulada *Lo de dentro y el más allá en la piedra. La luz y la oscuridad salvada por un vacío*. Estas esculturas representan la búsqueda del equilibrio entre extremos. Entre lo exterior y lo interior, entre lo natural de la piedra frente a lo trabajo por el hombre. Mediante el vacío el hombre y el espacio han de convivir en armonía, para que el hombre sea pleno.

A modo de conclusión de este apartado introductorio queremos manifestar que el trabajo se gesta desde el punto de vista del creador. Se trata de mostrar el proceso creativo de un proyecto artístico concreto, que deja como resultado una serie de planteamientos teóricos y trabajos plásticos. Estos últimos deben tener un peso propio en cualquiera de los contextos en que se pueda presentar la obra plástica.



2. Referentes conceptuales y filosóficos



2.1. El nihilismo. Creador del
vacío existencial

La muerte de Dios pone sobre la mesa un mundo sin la hipótesis de Dios y, desde una visión individual de lo que es verdaderamente decisivo en la vida, la comprensión de la muerte.

En su ensayo *Mishima y la noción de la vida*, la escritora belga Marguerite Yourcenar reconstruye los fundamentos del pensamiento metafísico que llevaron al escritor y poeta japonés Yukio Mishima a abrirse el vientre con un sable del siglo XVII, según el suicidio ritual del seppuku, el 25 de noviembre de 1970. Con su sacrificio Mishima exaltaba los valores heroicos de una cultura milenaria, que se veía sometida a los modelos de vida occidental tras la derrota en la segunda guerra mundial, pero sobre todo desvelaba la actitud de absoluto desprecio ante la muerte individual, desde una concepción budista que entiende la realidad como “vacío”.

El progresivo rechazo y abandono de la forma cultural, que según Hegel constituye lo propio de la religión y el paso a una vía mística de comprensión, guarda en Mishima una cierta relación con los procesos de secularización de las sociedades modernas. La rendición del ejército imperial a las fuerzas aliadas, tras las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki fue anunciada de viva voz por el mismo emperador. Con ello, el “Hijo del Sol” abandonaba para siempre su condición divina y se humanizaba.

Aludiendo a la obra de Yourcenar, Amador Vega cita un enunciado de Mishima se da cuenta de que la renuncia del emperador a su símbolo divino desprovee de todo sentido a los fines heroicos de los kamikazes, que murieron por nada:

*“Valerosos soldados han muerto porque un Dios les ha ordenado combatir, y menos de seis meses después, esta batalla salvaje se ha detenido de golpe porque el mismo Dios les había ordenado cesar el fuego, pero su Majestad ha declarado: “En verdad, yo mismo soy mortal” Y esto menos de un año desde que fuéramos lanzados como granadas contra los flancos de los navíos enemigos por nuestro Emperador, ¡que para nosotros era Dios! ¿Por qué el emperador se ha hecho hombre?”*¹

Esta última frase que, en términos del pensamiento europeo, declara una suerte de “muerte de Dios” pone al descubierto un mundo desprotegido del cielo, al tiempo que anuncia la posibilidad de pensar el mundo sin la hipótesis de Dios y, desde una asunción individual de lo que es verdaderamente decisivo en la vida, la comprensión de la muerte. Para Mishima, como para el budismo zen, el horizonte de la existencia adquiere sentido en el más acá: *“Las grandes voces de nuestra vida atraviesan frecuentemente una zona de silencio antes de alcanzarnos”*.²

¹ VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción*. Ed. Trotta, Madrid, 2002. Pág. 51[Cita de Les voix des morts héroïques]

² YOURCENAR, Marguerite. *Mishima O La Visión Del Vacío*, Ed. Seix Barral, Barcelona. 2003

A partir de esta definición del silencio pueden derivarse dos posiciones bien distintas: el silencio como la nada última de la existencia a la que se ve abocada el hombre sin Dios o como una nada que es el puente de partida de la verdadera existencia.

La nada como visión interior o como un espacio de la perfección espiritual y purificación, nos lleva obligatoriamente a dos actitudes totalmente distintas; mientras que la primera la conocemos en Occidente como nihilismo moderno, la segunda es característica de una vía mística de conocimientos muy extendida en Asia, en el budismo mahâyâna y poco conocida en la historia de la cultura europea, aunque tiene rasgos en San Juan de la Cruz y la teología mística de la escuela especulativa alemana.

En la Religión y la nada Nishitani postula una superación del nihilismo moderno, propio de nuestra cultura, a partir de la afirmación radical de la nada como vacío y única realidad.

*“En el caso de la muerte no nos encaramos a algo que nos espera en un futuro sino a algo que viene al mundo con nosotros desde nuestro nacimiento. Nuestra vida choca con la muerte a cada paso; todo el tiempo mantenemos un pie plantado en el valle de la muerte. Nuestra vida permanece en el borde del abismo de la nihilidad, al cual puede regresar en cualquier instante. Nuestra existencia es a la vez una no-existencia, oscila desde y hacia la nihilidad, feneciendo sin cesar y sin cesar recordando su existencia. Esto es lo que se denomina el devenir incesante de la existencia”.*³

Nishitani llama al pensamiento asiático que parte de la atracción del abismo y la Nada como una nada relativa, fundamento del nihilismo; y a la filosofía occidental que se ha centrado en el Ser, viviendo la experiencia de la nada como horror vacui la llama nada absoluta, como principio de realidad y propone que la esperanza para una cultura global se halla en Asia hacia los ideales de Oriente, pero con las bases del cristianismo.

El nihilismo es el resultado de haber sustituido a Dios por un yo autónomo y racional, cuya base es el vacío de la existencia, mientras que el pensamiento budista identifica esta base vacía con la divinidad o con el despertar de un yo real, un yo o sí mismo que sacrifica el yo perceptivo para convertirse en un yo activo.

*“En el budismo la experiencia mística y la especulación filosófica son muy próximas y no tiene como en Occidente objetivos distintos. En fragmentación del saber en la cultura europea, especialmente la separación entre religión y ciencia, desemboca en una visión de la realidad de corte nihilista y en el ateísmo moderno.”*⁴

³ NISHITANI, Keiji. *La religión y la nada*. Ed. Siruela, Madrid, 1999, pág. 40

⁴ VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción*. Ed. Trotta, Madrid, 2002. Pág. 51

El nihilismo moderno hace su aparición en la cultura europea durante el siglo XX con la sentencia sobre la muerte de Dios de Nietzsche. La visión de un mundo sin Dios, no es más que el triunfo del racionalismo y la conciencia del sujeto; además de la derrota de Platón y del mundo de las ideas, que funcionaba como única realidad. Pero lo más importante es la ocupación del sujeto como eje del conocimiento en el trono vacío de Dios.

Nietzsche arremete contra los hombres que han hecho del cadáver de Dios muerto un símbolo de poder en lugar de un modelo de vida austera. El nihilismo es necesario para la renovación de la conciencia. El fondo de la conciencia está vacío.

También Heidegger tuvo la intuición de que el cristianismo debía volver sobre sus primeros pasos. Para el filósofo de la selva negra la historia del nihilismo está asociada al ser, en concreto al olvido del ser. La superación del nihilismo reside en la metafísica de la subjetividad, en situar el centro de reflexión en el ser.

Para Nishitani, la auténtica autonomía consiste en el camino de la autonegación del yo, ya que nada es estático. Al contrario del budismo, en el cual hace una separación del ser y el no-ser, que son enfrentados y contrarios, Nishitani propone de una identidad entre ambos términos: “ser en la nada” y “nada en el ser”, de manera que sólo se puede ser sobre la base de una nada y viceversa. Este principio lo heredó de su maestro Nishida que afirmaba. *“Negándose a sí mismo y saliendo de sí, se sitúa en lo que él llama el “lugar de la Nada” y deja que se la manifieste la realidad tal cual es. No es sujeto que avance para tragarse a un objeto, sino que da un paso atrás y se queda en actitud receptiva a la espera de que la realidad se deje ver tal cual es.”*⁵

Nishitani cree que Occidente debe llevar hasta el final la negatividad a la que se ha visto arrastrado por el nihilismo; sólo así, es su completa afirmación, hallará la negación y sólo poniendo de manifiesto el lado negativo de la nada hallará su aspecto afirmativo. La única superación posible para Occidente del nihilismo parte desde sus orígenes cristianos.

Asumir la muerte de Dios para pensar en la salvación del hombre nos lleva a revisar nuestra noción de religión y cómo las relaciones que han quedado vaciadas por Dios en el plano de lo trascendente ocupan un lugar más terrenal. Vemos el estar en el mundo con una valoración mística de la realidad. Y dicha valoración toma punto de partida con la propia comprensión de la muerte del individuo. Como dice Heidegger, el hombre es un “ser-para-la-muerte”, pero según como entendamos la muerte, la vida adquiere un sentido distinto. Más allá de los lenguajes particulares de las religiones, la experiencia mística está llamada a proporcionar al hombre una dimensión completa y unitaria de la existencia.

⁵ NISHIDA, Kitaro. *Pensar desde la nada*. Ed. Salamanca, Salamanca, 2006. Pág. 123

*“Porque, principalmente, la experiencia mística quiere recordar al hombre su origen y naturaleza divinas, y la obligación de conciliar en su misma naturaleza el aspecto físico y metafísico. El conocimiento místico explica la experiencia de la unidad, pero lejos de confundir está unida con la fusión y anulación de la persona con el ser absoluto o Dios, quiere destacar que tal unidad tiene lugar porque se conservan ambas naturalezas.”*⁶

Este principio de convertibilidad está garantizado por la naturaleza vacía de la base en virtud del cual el ser y la nada son la misma cosa. Pero que lo sean, en virtud de este fundamento, no quiere decir que lo sean también para nosotros, si todavía no hemos caído en la nihilidad más profunda en la cual si es posible la unión del yo con la divinidad. Dentro de la filosofía oriental como estamos viendo y veremos, estamos yendo por la búsqueda del nihilismo positivo en el cual ya no existe un Dios como tal pero si una divinidad, el universo, el Tao, que debe estar en armonía con el hombre para estar completo. Zhuangzi, heredero del pensamiento de Lao-Tsé, ambos creadores del taoísmo escribirá:

*“Cuando está acabado, el ser creado posee un cuerpo organizado. Este cuerpo preserva el alma. Alma y cuerpo están sometidos a sus propias leyes. Es lo que se llama naturaleza innata. Quien perfecciona su naturaleza, regresa a su virtud originaria. Quien alcanza su virtud originaria, se identifica con el origen del universo y, por él, con el vacío.”*⁷

Zhuangzi habla de una vuelta al origen de la naturaleza del hombre, hacia el vacío originario, que es el vacío del mundo y poder dominar las leyes del espacio y del tiempo. Dominar como ser. Cuando el alma y el cuerpo están en equilibrio, domina el Tao.

Ya no hablamos de un Dios destructor, provocador de plagas e iracundo que condena al averno. Hablamos de la libertad del hombre consigo mismo y el universo. Y esa libertad es obtenida gracias al vacío que da el trono de Dios. Pero el hombre debe adoptar ciertas leyes con el universo, con el Tao, con la naturaleza. Con la muerte de Dios, la divinidad resurge de su letargo y es el hombre y ésta quien debe estar en contacto para que el hombre se conozca a si mismo.

*“La apertura a la divinidad constituye el inicio de acercamiento del sujeto libre. La transformación de la persona, en el reconocimiento de nuestra visión subjetiva del mundo. No hablamos aquí de la subjetividad del ego cartesiano sino de lo que llega de la muerte del ego. La distinción entre Dios y la divinidad era necesaria para acceder a la verdadera naturaleza del sujeto.”*⁸

⁶ VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción* .Ed. Trotta, Madrid, 2002. Pág. 57

⁷ CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid, 1993) [Fragmento del capítulo 12, Cielo y Tierra de Zhuangzi.]

⁸ VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción* .Ed. Trotta, Madrid, 2002. Pág. 61

Al liberarse de Dios, el hombre es consciente de la muerte. Al no contemplar una vida más allá, debemos pensar en el más acá, lo que nos provoca una visión objetiva y presente de la vida.

*“De la muerte entendida como vida que no hallamos. Para Nishitani ésta es una nada relativa, pues no camina hacía su plenitud en el vacío que está en el origen de la cosas. La existencia subjetiva es realizada no mediante la autoconciencia objetiva del mundo sino por medio del éxtasis que anula esas condiciones objetivas, anulando por tanto el ego que se sitúa objetivamente ante el mundo, y penetrando en el fondo en el que es el yo se encuentra a sí mismo, y a través de él en la comprensión realidad. En eso consiste la comprensión de la vida por medio de la comprensión de la muerte. El éxtasis es un una orientación del yo hacia el fondo del yo, del Dios al fondo del Dios, del ser a la nada. Esa nada como puerta de entrada al conocimiento de la realidad, como vacío absoluto, es el principio de la doctrina budista zen.”*⁹

Llegamos a la definición de la negación del budismo. El budismo es un nihilismo relativo. El yo no es vacío, el vacío es el yo, las cosas no son vacías, el vacío son las cosas. En el momento en que esta conversión ha tenido lugar, la nada como principio de la existencia queda superada y traspasada.

Siempre estamos en la búsqueda de la superación de la nada, del vacío, de la muerte, mediante la experiencia mística para dotarla de una nueva perspectiva.

Desde el nihilismo actual, desde la comprensión de la nada como vacío y principio de realidad al descubrimiento de esa nada en nosotros mediante la muerte al yo individual, la experiencia mística prefiere una visión de conjunto. Una visión que trata de comprender las tinieblas del mundo, porque aunque haya oscuridad, la luz brilla en las tinieblas.

Dios se ha retirado del mundo con el fin de pensar en Dios o mejor dicho, Dios se ha retirado para que podamos llegar a ser, parece que nosotros debemos retirarnos del mundo para volver a reencontrarlo.

La comprensión del yo se da por la conversión a la vacuidad de nuestra existencia, en donde verdaderamente encontramos y podemos contemplar en su forma pura y aislada la naturaleza del yo. Ese vacío fundamental no ha de ser ocupado, como tampoco debía ser sustituido el vacío dejado por la muerte de Dios. Es un vacío necesario que hace estar a Dios en su lugar; es su esencia, más allá del mundo, y es un vacío que hace posible situar el centro del yo en todas partes.

⁹ VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción* .Ed. Trotta, Madrid, 2002. Pág. 61

*“Es necesaria una representación del mundo en la que exista el vacío, con el fin de que el mundo tenga necesidad de Dios. Eso entraña dolor. Amar la verdad significa soportar el vacío y, por consiguiente, aceptar la muerte. La verdad se halla del lado de la muerte.”*¹⁰

Retornar al origen, a la nada, volver sobre ti mismo. Volver hacia un yo desconocido, oculto pero que está en ti. Un yo que se olvida del subjetivísimo y crea un subjetivismo místico, que niega el yo como centro de realidad, pues el centro se haya en todas partes porque no está en ninguna. Como pensaba Nishitani, el principio de realidad de la muerte-en-la-vida, una realidad en la que ser y nada coinciden. Vacío y plenitud están en equilibrio.

¹⁰ WEIL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Ed. Trotta, 1994, Madrid. Pág. 36



2.2. Taoísmo, Zen y Zhuangzi. El vacío en oriente.

El vacío. Si una cultura nos ha cambiado la concepción del vacío esa es la china. Podríamos decir que es un eje del funcionamiento del sistema del pensamiento chino. En este capítulo hablaremos del vacío en la filosofía china y su vinculación con el proyecto.

“En la óptica china, el vacío no es algo vago e inexistente, sino un elemento dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia ying-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud.”¹

La idea del vacío en el pensamiento chino se remonta al Libro de las mutaciones (I Ching), obra determinante, ya que a partir de ella nacerán las principales escuelas del pensamiento chino.

La escuela taoísta, fue la que hizo del vacío el elemento principal de su sistema y sus dos fundadores quienes lo promulgaron: Laozi o Lao-Tsé y Zhuangzi o Chuang-Tzu. Sus bases fueron adoptadas por diferentes escuelas, como son la confuciana o incluso el vacío será un tema más importante que en el Tao, como en el caso del budismo Zen. El caso del budismo, proviene de la india llamado mahâyâna, que a su llegada a Japón procedente de China adquiere el nombre de Zen. El budismo Zen adquiere la realidad como nada absoluta (sûnyatâ).

Para poder entender la idea del vacío en Oriente hay que comprender la concepción que tienen hacia él. Primero localizan el vacío bajo dos naturalezas, dos universos: el nouménico y fenoménico. La realidad mediante el conocimiento y por otra, por parte de la percepción implica la base del Tao. Es primordial conocer esta premisa que examinaremos a continuación.

El vacío que participa de lo neuménico.

“El Tao se arraiga en su raíz, que es el vacío.”²

El Tao está vinculado al vacío y viceversa. El Tao es “la vía”. Es el origen, el universo, la misma nada. Laozi en los dos siguientes fragmentos, intentó describir el Tao como manifestación del vacío:

¹ CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid, 1993. Pág. 39

² CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid, 1993. Pág. 45) [Zhuangzi, cap. Continencia del corazón]

“¡Oh, lo que nació antes que el cielo y la tierra, lo que vive en la tranquilidad, lo que no tiene forma, lo más sutil, lo unido y lo único existente, lo que reside en todas partes, ilimitado, invulnerable, la madre de todo! A ti te llaman Tao. ¡Y yo te llamaré también lo más grande y eterno en su desarrollo infinito! El hombre, la tierra y el cielo, todos, dependen de Tao. Pero Tao no depende de nadie.”³

“Si miras a Tao, no lo notas enseguida. Por eso lo llaman «difícilmente visible». Si escuchas a Tao, no lo oyes inmediatamente. Por eso lo llaman «difícilmente audible». Si intentas asirlo, no es fácil alcanzarlo. Por eso lo llaman «difícilmente alcanzable». ¡En Tao están aquellos que son admirables! Y todos ellos están unidos en Tao en uno solo. Tao es igual arriba y abajo. Tao —siendo infinito— no puede ser llamado por el nombre específico de ninguno de ellos. Ellos emanan de Tao manifestando cada uno su individualidad y luego otra vez vuelven al estado sin manifestación individual. Tao no tiene figura corpórea ni rostro. Por lo tanto, sobre Tao dicen que es oculto y misterioso. Al encontrarme con Tao, no veo su rostro; camino tras Tao y no veo su espalda. Siguiendo estrictamente el perpetuo camino de la transformación de uno mismo, como alma, se puede conocer el origen eterno. Este camino es el camino hacia Tao.”⁴

El vacío desde la neuméneutica, la cosa en sí, se puede llegar a entender como el principio y el fin. Salvaguardando las distancias y dentro de una marco místico, el vacío es como una frontera de la realidad. Un límite que afronta el sujeto, el ser contra el no-ser para poder ser liberado de las leyes del mundo terrenal.

El vacío que participa de lo fenoménico.

Por parte de la concepción fenoménica, los taoístas dotan al vacío de la importancia del mundo material, pero hacen un claro hincapié al valle como concepto del vacío en la tierra. Es hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer y nutre todas las cosas.

El vacío mira hacia la plenitud. Permite que todas las cosas plenas alcancen su verdadera plenitud. El vacío-lleño y el ying-yang.

“En cierto tiempo, Uno salió de Tao y llevó. Consigo a Otros Dos. Aquellos Dos llevaron a Otros Tres. Y Todos Ellos comenzaron a crear las diversas formas de vida en el planeta. Todas estas criaturas se

³ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008 Cap.25. Pág. 16

⁴ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.14 Pág. 9

subdividen en los pares de opuestos, yin y yang, y se llenan de la energía chi. Su desarrollo posterior proviene de su interacción. Todos temen a la soledad y la perciben como sufrimiento [...] El adepto espiritual sabio que ha dedicado su vida al bien de todos no será conquistado por la muerte. Y estas palabras yo las prefiero a todos los otros preceptos de todos los sabios. Quienes han alcanzado a Tao se unen dentro de Éste en Uno Solo.”⁵

Este texto es la base para comprender la relación entre el vacío-lleño y el par ying-yang. Siendo muy extensa y complicada la cosmología china y su filosofía taoísta tan compleja de resumir, mediante este texto se intenta llegar a una explicación.

Simplificando: el Tao, el vacío supremo salió el uno, que es el aliento primordial. Éste genera al dos, encarnado por los dos alientos vitales que son el yin y el yang. El yang, como fuerza activa, y el ying, como fuerza receptiva. Y comienzas a crear los seres del mundo. Entre el dos y los seres está el tres.

El tres representa el equilibrio en la óptica taoísta. Representa el yin y el yang y el aliento mediano de la última línea. El que nos dará la armonía. Este aliento es necesario para el funcionamiento del par ying-yang. Gracias a él no están fijos y los mantienen en relación con el vacío supremo

“La cosmogonía china se halla dominada por un doble movimiento cruzado que podemos figurar mediante dos ejes: un eje vertical, que representa el vaivén entre vacío y plenitud, plenitud que proviene del vacío, vacío que sigue obrando en la plenitud; un eje horizontal, que representa la interacción, en el seno de lo lleno, de los polos complementarios yin y yang, de donde provienen los seres, incluyendo al hombre. Esquematisando, estos ejes cruzados también se pueden representar mediante la figura de un simple triángulo:

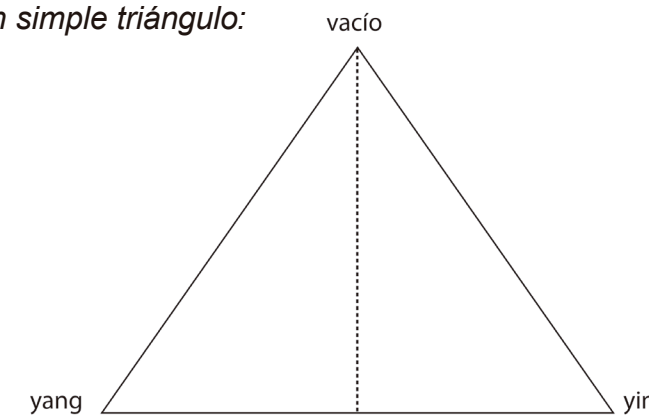


Fig. 1 Triángulo representando la interacción entre el yin-yang y el vacío

⁵ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.42. Pág. 26

Con respecto al hombre, es preciso señalar otra interpretación del tres según una concepción más confucionista. En ella, el tres designa el cielo, la tierra y el hombre. Esa interpretación es, de hecho una prolongación del tres que designa el yang, el yin y el vacío mediano, en la medida en el que el cielo participa del yang, la tierra del yin y en que el hombre es capaz, por su espíritu, de adquirir las virtudes de la tierra y del cielo, de comulgar con el vacío supremo por intermedio del vacío mediano. Así, al triángulo anterior podemos agregar otro triángulo.”¹

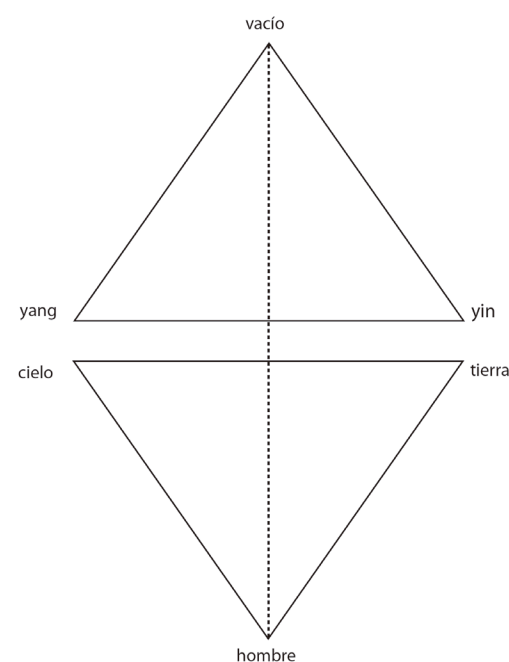


Fig. 2 Triángulo representando la interacción del el yin-yang y el vacío entre el hábitat del hombre en la tierra y el cielo

El vacío es dinamismo. Es aliento. Es proceso, cambio, transformación continua y siempre hacia la unidad originaria. El hombre debe mantener esas leyes. Las relaciones con el cielo y la tierra.

Es tan estrecha la unión entre el ying-yang y vacío-lleño que llega a confundir. La diferencia esencial es que mientras el ying-yang rige la ley dinámica de lo real marcado por lo lleno, el vacío es el lugar funcional donde se opera la transformación.

El vacío en la vida del hombre.

Como vamos viendo, el hombre es importante en el pensamiento chino, es más, es colocado como parte de los tres genios que configuran el universo: el hombre, el cielo y la tierra. Aunque el hombre se vincula dentro de estos dos últimos para que todo fluya. En el Tao la fluidez, el ritmo del cosmos debe estar en armonía con el espíritu humano.

Esta unión entre el hombre y el universo es debido a que el hombre no es solo de carne y hueso, sino de alientos y de espíritus; además, posee el vacío.

“¡Habla menos y sé más sencillo! el viento fuerte no sopla toda la mañana; la lluvia intensa no dura todo el día. ¿De quién depende esto? Del cielo y de la tierra. El cielo y la tierra, aunque son grandes, no pueden engendrar nada eterno, mucho menos el hombre. Por eso es mejor servir al Tao eterno. Y el que con sus obras sirve a Tao obtiene el derecho a alcanzar la unión con éste.”¹

Solo cuando el hombre se percibe de su propia comunión con la natura, se da cuenta de su plenitud. Entonces y solo entonces comprenderá la magnitud de las posibilidades de vivir.

“El corazón del santo, en su calma, es el miradero del cielo y de la tierra y el espejo de los seres del mundo. En la quietud, en el vacío, en la placidez serena de la indiferencia, en la calma del silencio, en la inacción está en nivel del universo (cielo y tierra) y la cumbre más alta del Tao y su virtud. Así el soberano y el santo reposan. Donde hay reposo, hay vacío, donde hay vacío está la verdad y la verdad es razón. En la inacción está el gozo; en el gozo no pueden residir las pesadumbres y desdichas y la vida se prolonga largos años.”²

La unión del universo con el hombre no tendría sentido sin la posibilidad de la existencia de este último. En ello está la relación con el tiempo y el espacio. Esta unión se fundamenta con el vacío, que opera en los cambios graduales del espacio-tiempo y por consiguiente, de la propia vida humana. En los pasajes siguientes, Lao-Tsé expresa su pensamiento respecto a este tema:

“Si el hombre empieza a enfermarse y a marchitarse en la flor de su vida, es porque no ha vivido en armonía con Tao. La vida de tal persona en la Tierra se acaba antes de tiempo.”³

¹ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.23. Pág. 15

² ZHUANGZI. Cap. El Tao en el cielo. Pág. 90

³ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.30. Pág. 19

¹ CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid, 1993. Pág. 50

*“Aquel que ha alcanzado la unión con Tao y no la pierde ha alcanzado la existencia superior. Y después de la muerte de su cuerpo, esta persona continúa viviendo en Tao volviéndose verdaderamente inmortal.”*⁴

*“¿Qué es más necesario la vida o la fama? ¿Qué es más valioso la vida o la riqueza? ¿Qué es más fácil de soportar una ganancia o una pérdida? Mucho acumulas, mucho perderás. Conoce la medida y evitarás los fracasos. Conoce los límites y no habrá riesgo. ¡Así pasarás la vida en tranquilidad, sin angustia! Quien conoce la medida no tendrá fracasos. Quien sabe detenerse a tiempo evitará la aflicción. Y gracias a esto, podrá conocer al Tao eterno y primordial.”*⁵

El tema de la duración es para Lao-Tsé es la adhesión al Tao, al aliento, a la vida, vivir sin morir, o también morir sin desfallecer. La vida es un camino en el transcurso del tiempo y en donde es preciso tratar lo que el filósofo chino llama el regreso. Un regreso hacia el origen pero a la vez simultáneo con el tiempo de nuestra vida. Una etapa de alejamiento y particularización a la vez de crecimiento espiritual. Pero ¿cómo realizar ese regreso al comienzo? Mediante el vacío. En el desarrollo lineal del tiempo, el vacío, cada vez que interviene, introduce el movimiento circular que enlaza al sujeto con el espacio originario.

En la existencia de un ser particular, el tiempo sigue un doble movimiento: lineal (evolución de los seres) y circular (el vacío originario), que podemos representar así:

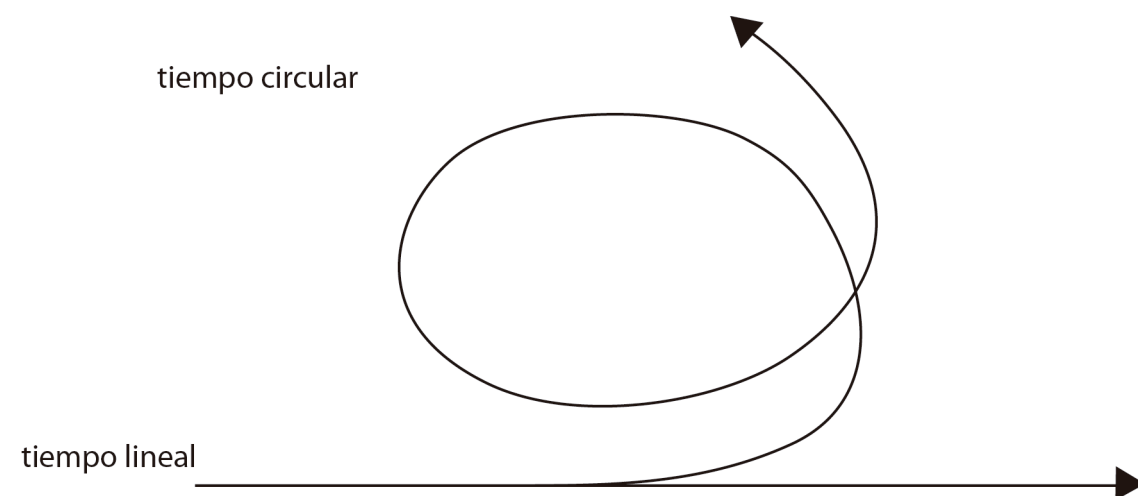


Fig. 3 Triángulo representando la interacción entre el yin-yang y el vacío

⁴ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.33. Pág. 21

⁵ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.44. Pág. 26

He aquí un pasaje muy conocido, extraído de un largo relato dialogado de Zhuangzi. En el texto hablan Confucio y Yan Hui, su discípulo preferido:

“-Dígame, por favor, ¿cuál es la abstinencia del corazón? –pregunta Yan Hui.

*-Chung Ni (Confucio)- le responde- Unifica tu voluntad. No oigas con los oídos, sino oye con el espíritu. Cuando el oído cesa de oír y el corazón cesa de adherirse, vaciado el espíritu, espera las cosas. Porque el Tao sólo se posa en el vacío. El vacío es, pues, la abstinencia del corazón.”*¹

Se trata de la práctica de la inmovilidad, o del vacío. Confucio recomienda una progresión en la atención prestada a la actividad del propio del cuerpo. *“Unifica tu voluntad”*, dice; *“no oigas con tus oídos, sino oye con el espíritu”*. Dicho de otro modo, no trates de percibir sonidos ni nada exterior. Dirige tu atención hacia la percepción inmediata de ti mismo. Para ello, dice, *“vaciado el espíritu, espera las cosas”* porque la percepción de uno mismo no es una cuestión intelectual, sino presencia ante uno mismo de su propio cuerpo. Es nuestra propia actividad percibiéndose a sí misma. Verdaderamente, aquí tocamos datos elementales de la experiencia, lo infinitamente simple, o lo infinitamente cercano, lo casi inmediato de lo que he hablado antes. Nuestra propia consciencia y nuestra subjetividad. En la *“abstinencia del corazón”* es la vuelta a esa base más simple y más próxima.

En la calma, el cuerpo propio se percibe efectivamente como un vacío. Aquí, no sólo se percibe, sino que se concibe como un vacío. Y en este vacío, leemos, *“porque el Tao sólo se posa en el vacío”*. Sólo se concentra en este lugar. Allí aparece, se forma, inicia sus operaciones, diríamos.

La facultad de volver al vacío permite *“unirse a la metamorfosis de la realidad”*, que nada lo coarte a uno y actuar de manera acertada en cualquier circunstancia.

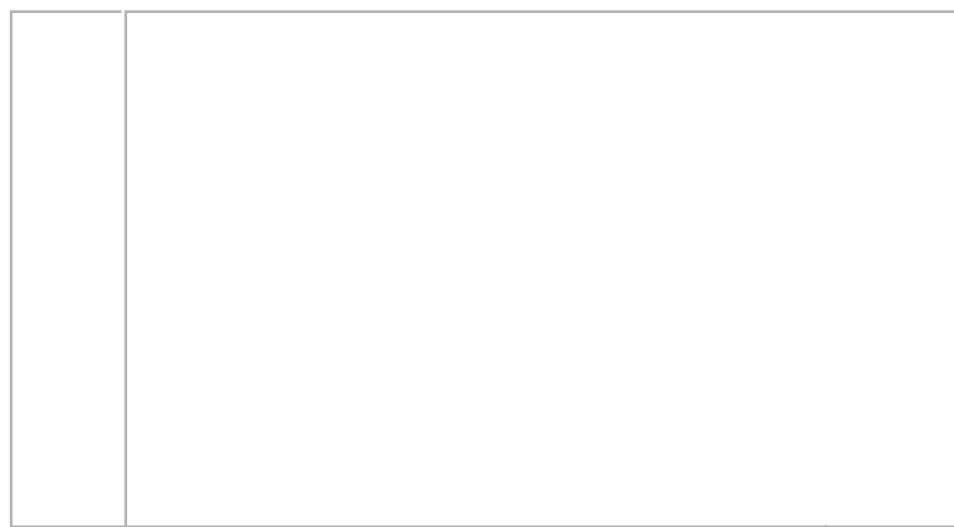
Es vital que sepamos regresar a la confusión y al vacío cuando nuestra actividad consciente está en un callejón sin salida, cuando se ha quedado encerrada en un sistema de ideas falsas o en proyectos irrealizables. Nuestra salvación depende entonces de nuestra capacidad de dar marcha atrás, de ir a *“evolucionar cerca del comienzo de los fenómenos”*, de volver al vacío para producir el acto necesario. La incapacidad de hacer el vacío, como he dicho, genera repetición, rigidez, incluso locura. *“Unirse a la metamorfosis de la realidad”*

El vacío hace de regulador en las etapas vividas por el hombre dentro de un espacio alimentado por los alientos vitales, que son indispensables para lograr una verdadera plenitud.

¹ Zhuangzi. Cap. 4. El mundo de los hombres Pág. 28.

Se ha intentado resumir el pensamiento taoísta y su cosmología con el vacío. Lo que ha de quedar-nos claro es el continuo cambio que rigen las cosas, y que regula la relación entre las tres entidades que son el cielo, la tierra y el hombre. El hombre, poseedor de su propia naturaleza es el encargado de las otras dos, que desde su perspectiva representan el espacio y el tiempo.

Y el vacío favorece la mutación, la fluidez entre el cielo y la tierra, por tanto entre espacio y tiempo. En cierta manera espacio y tiempo ya están unidos, pero con el vacío se introduce una discontinuidad en el despliegue temporal, con lo cual cambia los ritmos de los alientos vitales y el aspecto total de las relaciones. Este cambio del tiempo en el espacio es la condición de una vida verdadera. Lao- Tsé propone al hombre que vive el espacio-tiempo, vacío de corazón, el hombre capaz de interiorizar todo el proceso de la mutación. El vacío origina la búsqueda del ser y la búsqueda del Tao.



2.3. El concepto del vacío
en la escultura.

“La palabra esculpir, de la que proviene el término escultura, significa quitar, extraer de un bloque de piedra a cincelazos los fragmentos que, según Miguel Ángel Buonarroti, liberan la figura que toda piedra contiene dentro. Los bloques de piedra, a su vez, han sido extraídos – ¿esculpidos? —de una cantera. Desde la prehistoria, el hombre lleva arrancando a la tierra bloques de piedra para crear imágenes esculpidas, para construir las ciudades, para calentarse y para obtener resistentes materiales.”¹

Durante el siglo XX hubo un gran cambio en el terreno de la escultura. Las esculturas tradicionales, los llamados bultos redondos, caracterizadas por una solidez robusta iban a dejar paso a esculturas con una configuración que daban importancia al vacío. Esto es debido a que muchas de las esculturas al prescindir de la figuración, los artistas tuvieron que explotar las cualidades del material que trabajaban, como la compacidad, la textura o la dureza. Un simbolismo de la materia prima que la supieron aprovechar escultores como Henry Moore, quien perforó el centro de sus esculturas provocando el vacío físico.

En los años veinte, algunos escultores ya comenzaron a darle importancia al vacío, inspirados en las pinturas van Doesburg, Mondrian o Malevich, respondiendo a la necesidad de prescindir de todo aquello que no fuera esencial. También los desastres de la I Guerra Mundial harían mella en los artistas de aquella época.

“La brutal guerra del año 1914 había confirmado lo que muchos intuían: el hombre civilizado del siglo XX podía comportarse como un salvaje. La civilización era una ilusión. Era pues necesario prescindir del mundo de las Bellas Artes y apariencias para acceder a la esencia de las cosas: forma pura y vacío. Pronto el vacío comenzó a competir con el sólido, llegando a convertirse en el protagonista de la composición. Pasados los años 20, algunos escultores afirmaron componer con vacío.”²

En la década de los 30, Henry Moore diría *“Un trozo de piedra puede estar atravesado por un agujero y no quedar debilitado, siempre y cuando el agujero sea de un tamaño, un contorno y una dirección estudiados. [...] Un agujero puede tener en sí mismo tanto significado de contorno como una masa sólida.”³*

¹ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990. Pág 181

² PRADA, Manuel de. *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires, 2009. Pág. 18

³ MOORE, Henry. *Escultura*. Ed. Poligrafía, 1981, Barcelona. Pág. 46

El artista inglés comenzaría a dotar al vacío de una carga positiva y de una forma de crear espacios y formas tridimensionales.

Pero no fue hasta el movimiento de Land Art cuando el vacío tuvo más significación con el contacto de lo místico y lo espiritual y un retorno hacia el origen del hombre.

En 1969, Michael Heizer realizó en el desierto de Nevada una obra titulada *Displaced-Replaced Mass*. Es una alusión al traslado de los grandes monolitos que forman el Coloso de Memnon en el valle de los Reyes de Egipto. Consistió en excavar en el desierto y en el vacío creado introducir un bloque de piedra cuya masa equivalía a la masa de la arena. En hueco, 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. La obra recuerda, aunque vinculada al paisaje claro está, a la escultura de Rodchenko. En otras de sus obras, titulada Doble negativo, el vacío se prolonga en el vacío, rizando el rizo, como también pretende el artista hindú Anish Kapoor en alguna de sus obras.

Estas piezas en las que el artista configura el vacío recuerdan a los sepulcros de Persépolis (Irán), en los templos de Petra (Jordania), a los budas gigantes de Bamiyán (Afganistán), a las tumbas licias y pónticas excavadas en acantilados rocosos (Turquía), a en los templos del monte Kailasa (India) y a las iglesias excavadas por los cristianos en Lalibela (Etiopía). Para realizar los templos de Kailasa y Lalibela, los artesanos excavaron la montaña hasta crear un vacío abierto hacia el cielo, que dejaba en su interior una construcción monolítica. Al igual que las piedras alzadas aquellos templos eran signos que producían lo real; la presencia de lo invisible por relación a lo visible mediante la configuración del vacío.

*“Recortando la montaña, los artesanos dejaron que el vacío y la materia se ofrecieran a la contemplación, para ofrecer unidos a la sensibilidad los aspectos del mundo que la razón suele presentar separados, llámense vacuidad y plenitud, vida y muerte, instante y eternidad, materia y espíritu. En aquellas obras, la materia hacía presente el Espíritu.”*⁴

Estas construcciones de siglos atrás nos hacen pensar que las obras de Rodchenko y Heizer, de Oteiza y Chillida no son ocurrencias, sino repeticiones innatas creadoras. Recreaciones que se comunican con obras de otros tiempos y otras culturas y muestran, además de la actividad del Espíritu que el pasado siempre acontece en el presente.

⁴ PRADA, Manuel de. *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires, 2009. Pág. 20

Como bien explica Javier Maderuelo citando a Michael Heizer *“Me gusta ligarme al pasado. Ese pasado es claramente arqueológico. Su padre, un conocido arqueólogo, le introdujo muy pronto en el mundo de los monumentos prehistóricos, particularmente en los de América pre-colombina.”*⁵

El escultor vasco Jorge Oteiza, uno de los mayores creadores del vacío, que tendría sus más y sus menos con su tocayo Eduardo Chillida., tras ganar la IV Bienal de Sao Paulo en 1957 diría: *“El espacio libre o proporción vacía, constante de la escultura contemporánea, o pertenece al sitio que la escultura ocupa, o pertenece a su propia naturaleza, como campo vivo de energía.”*⁶

Oteiza iba en búsqueda del vacío positivo de la propia escultura. A diferencia de Moore que se ayuda del hueco para la condición simbólica que tiene el vacío, el escultor donostiarra mana del propio espacio para generar vacíos.

Para Oteiza todo es espacio, y espacio es sitio, que puede estar ocupado o no. Ahora bien el vacío no es espacio no ocupado sino que no existe, se hace. Es una desocupación espacial.

Mi modesta opinión es que el espacio es lugar, lugar en el que tratamos de desarrollarnos y tratamos de realizar nuestra escultura, y que puede estar o no ocupado. Pero este sitio sin ocupar no es vacío. El vacío es la respuesta al proceso y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal.

En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es el resultado de una definición del espacio al que ha traspasado su energía una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío, ya que el vacío es un espacio que ha sido aislado.

*“¿Y que sería del vacío del espacio? Con demasiada frecuencia aparece solo como una falta. El vacío cale como una falta de algo que lo llene, del espacio intermedio y hueco. Sin duda el vacío está más bien vinculado con lo propio del lugar y por tanto no es falta sino algo a poner de manifiesto (...) El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la materialización plástica juega el vacío como un acto fundante que busca forjar lugares.”*⁷

⁵ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990. Pág 176.

⁶ BARAÑANO, Kosme de. *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, 1992. pág. 93

⁷ BARAÑANO, Kosme de. *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, 1992. pág. 76

Heidegger se ayuda del capítulo XI del Tao Te Ching de Lao Tsé para dotar al vacío de presencia. De positivar la nada, el hueco de la jarra del vino:

*“Hacen los vasos de arcilla. Pero su utilización depende del espacio vacío que hay en éstos. Hacen paredes, puertas y ventanas en una casa. Pero su utilización también depende del espacio vacío que hay en ésta.”*⁸

El alfarero moldea el vacío mediante la arcilla. Cuando lo llena de vino, el vino no llena un vacío, sino que desplaza el aire, un lleno sustituye a otro. Ambos se complementan para estar en armonía.

Chillida comenzó a dotar un carácter positivo al vacío mediante sus dibujos, collages y esculturas. Para el artista donostiarra el espacio no lo sitúa fuera de la forma, que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por las mismas. Para él no se trata de algo abstracto, sino de una realidad tan corporal como la del volumen que lo abarca.

La presencia y significación del vacío en las obras de Chillida remite, tanto al arte y al pensamiento oriental, como al pensamiento de Heidegger. Al primero, que ya aparece en la concepción de Lao-Tsé, en el Tao Te Ching, en donde explica el espacio-vacío como algo vivo, como plenitud; y al filósofo alemán porque contempla el objeto artificial en la naturaleza como una presencia que hace poéticamente el lugar. Más adelante analizaremos en otros capítulos tanto la influencia taoísta en la escultura y el concepto de Heidegger sobre el espacio y el lugar.

Un previo avance de lo que defendía Heidegger, el habla de espaciar. De limpiar el bosque, de ser libre para que el hombre se establezca y viva. Al espaciar, el vacío deja de ser carencia; deja de ser nada...El vacío se convierte en templo, es decir, en un creador de lugares.

El vacío se convierte, ya no es un espacio carente de materia sino parte de él.

⁸ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.11. Pág 8

The image features a complex, abstract geometric composition. It consists of several overlapping, semi-transparent shapes in shades of light blue and grey. These shapes include triangles, quadrilaterals, and irregular polygons. A prominent, jagged, wavy line runs along the left and bottom edges of the composition, resembling a coastline or a stylized border. The overall effect is one of layered, organic geometry.

2.4. Escultura y espacialidad

A partir del nihilismo surgido a finales del siglo XIX en relación con el taoísmo y sus orígenes orientales vamos viendo poco a poco el tema del vacío, y en concreto relacionado con la mística y creación, del porqué de su práctica en el S. XX y lo más importante, su valor positivo ante la liberación de Dios.

En el campo de las artes hemos analizado en un breve recorrido la influencia del vacío en la escultura; un vacío que ya no se ve interpreta como un espacio hueco o nulo sino con valor compositivo incluso más que el propio espacio con materia.

En este punto hay que hallar el porqué de esta drástica transformación en la escultura. Anteriormente hemos mencionado el concepto del vacío en la escultura pero dentro de un terreno más místico y zen. En este capítulo indagaremos los factores que han inducido a la escultura a eliminar la figuración durante el s. XX y buscar la funcionalidad espacial más propia de la arquitectura.

El cambio radica en la concepción espacial del hombre entorno a la escultura. El cambio de mirada entre nosotros y la escultura, ese espacio entre nosotros y la pieza que se origina.

Martin Heidegger será uno de los filósofos, después de Nietzsche, más preocupados sobre la existencia humana, que la referirá como suspendida en el aire; pero también será uno de los pensadores más ilustres sobre la concepción del espacio. El pensador teutón tenía unas bases fuertes del pensamiento nihilista nietzscheano pero con una lectura positiva que presenta unas claras relaciones de base con el pensamiento Zen japonés.

“Heidegger encontrará en el espacio basándose en términos de raíces griegas que le dotan de significado de puerta, apertura, puerto,... en un elemento racional del ser para la muerte que es el hombre. En algo que hay que tomar medida y que tenga una comunión con el hombre y que éste último pueda habitar en él.”¹

Heidegger habla de habitar el espacio, de que el hombre more en él. Crear lugares libres en los que los destinos del hombre habitante sean también libres.

Como desarrolla en texto “Die Kunst und der Raum” en el que hace referencia a espacios sagrados, al espacio de la divinidad, a la presencia de su ausencia.

¹ BARAÑANO, Kosme de. *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, 1992. pág. 59

“Espaciar es dejar libre los lugares, en los que un dios se deja ver, Los lugares, de los que los dioses han huido Los lugares, en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo.

*Espaciar aporta la localización que prepara cada vez mejor un morar. Espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados que datan de antes. Espaciar es la creación de lugares sagrados.”*²

Este espaciar nos dispone de la libertad de relacionarse con el lugar e in-situ con las demás cosas. Esto origina un entorno hacia el lugar que acoge, que permite congregarse cosas en el sitio.

El pensamiento del filósofo germano nos hace recordar que estuvo en contacto con la Escuela de Kioto. Heidegger encontró en el pensamiento Zen, el vacío del lugar para convivir en el espacio. Porque hay que vaciar el espacio para que el entorno sea un lugar habitable.

*“La materia —sea aquella que está en el cielo o la que está en la tierra— es imparcial con todas las criaturas, sean plantas, animales o personas; a pesar de esto, es un sostén para todos. De la misma manera, la persona sabia es imparcial con los demás. El espacio sobre la tierra está vacío y libre, así como el espacio dentro de un fuelle o una flauta. Y cuanto más espacio existe para una actividad, más eficiente esta actividad puede ser. Quien interfiere en asuntos ajenos y encima habla demasiado se vuelve insoportable para los demás. Por lo tanto, es mejor siempre seguir el principio de la no interferencia y mantener la tranquilidad”*³.

Tenemos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que pertenecen a un lugar.

La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de ña experiencia de lugar y de entorno. El arte como escultura: no es una conquista del espacio. La escultura no sería una confrontación con el espacio.

La escultura sería una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa y a los hombres un habitar en medio de las cosas.

² BARAÑANO, Kosme de. *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, 1992. pág. 55

³ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.5.Pág 5

La escultura se convierte en un abrir de contornos para una posible morada del hombre, de un posible permanecer de las cosas que les circundan y conciernen.

Esta nueva concepción de hábitat entre el espacio y el hombre afectará a los creadores escultóricos, hallando en la arquitectura las claves para poder habitar el entorno. Los escultores buscaban mediante la geometría, la matemática, ese orden superior de la materia.

*“Los escultores han conseguido dominar cada vez mayores escalas, han pretendido conseguir para sus esculturas las cualidades de “presencia” y estructura propias de la arquitectura y, por ultimo han intentado el dominio del espacio como abstracción y como lugar.”*⁴

El gran formato de la escultura surgirá a partir de la II Guerra Mundial, creado un nuevo dialogo entre el espacio y el hombre. En 1962, Tony Smith realizaría *Die* un cubo de un metro ochenta y tres centímetros de lado. El escultor deseaba hacer una escultura que saliera de la intimidad del objeto pero que a su vez no fuera amenazante para el espectador.



Fig.4 Tony Smith, *Die*, 1962
183 x 183 cm

⁴ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990. Pág. 47

La presencia, una cualidad de escultores minimalistas que buscan ese equilibrio entre la monumentalidad y despersonalización a través de las formas geométricas y la magnitud del cuerpo humano.

*“El ‘efecto de presencia y evidencia’ se origina al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador, en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados. Un objeto se presenta como grande si la mirada no lo puede envolver y se aprecia como pequeño, si se abarca completamente.”*⁵

Es en cierto modo lo que Heidegger nos comentaba sobre el habitar el entorno. Tiene que haber un equilibrio ente el espacio y el ser, una armonía en la cual el hombre poder convivir con el lugar. El rasgo fundamental del habitar es este cuidar, vivir en paz. Mamando del taoísmo y del Libro de las Mutaciones de Lao Tsé, el filósofo alemán al igual que a hizo el pensador chino hace dos mil años comenta el que la vida del hombre no llegará a la plenitud sin la existencia del cielo y la tierra. Son las bases del ying- yang y el origen del Tao.

Pero sobre la tierra dice ya bajo el cielo. Ambos significan un co-permanecer ante los divinos e integran un pertenecer a la comunidad humana. A una originaria unidad señalan los cuatro: tierra y cielo, lo divinos y lo humano en uno.

“La tierra es la servicial portadora. Si decimos tierra pensamos ya las otra tres pero no consideramos la unidad de los cuatro.

El cielo es la curvante marcha del sol. Si decimos cielo pensamos ya las otras tres per no consideramos la unidad de los cuatro.

Los divinos. A través de su obrar sagrado aparece el dios en su presencia o se encubre en su ocultación. Si decimos cielo pensamos ya las otras tres per no consideramos la unidad de los cuatro.

*Los mortales son los hombres. Se denominan mortales, porque pueden morir. Morir significa ser capaz de la muerte en cuanto a muerte. Solo el hombre muere continuamente mientras permanece sobre la tierra, bajo el cielo, ante los divinos.”*⁶

⁵ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990. Pág. 55

⁶ BARAÑANO, Kosme de. Chillida, *Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, 1992. [Construir-Habitar-Pensar] pág. 137

Es en cierto modo lo que Heidegger nos comentaba sobre el habitar el entorno. Tiene que haber un equilibrio ente el espacio y el ser, una armonía en la cual el hombre poder convivir con el lugar. En 1965, Robert Morris realizó *Untitled* (Tres elementos en forma de ele). Tres piezas idénticas de dos metros cuarenta centímetros de largo cada brazo pero puestas en diferente posición que al ojo humano le cuesta digerir que sean iguales. La presencia de estas tres enormes piezas físicamente idénticas al sobrepasar la dimensión del cuerpo humano, plantean un conflicto ente conocimiento y experiencia.

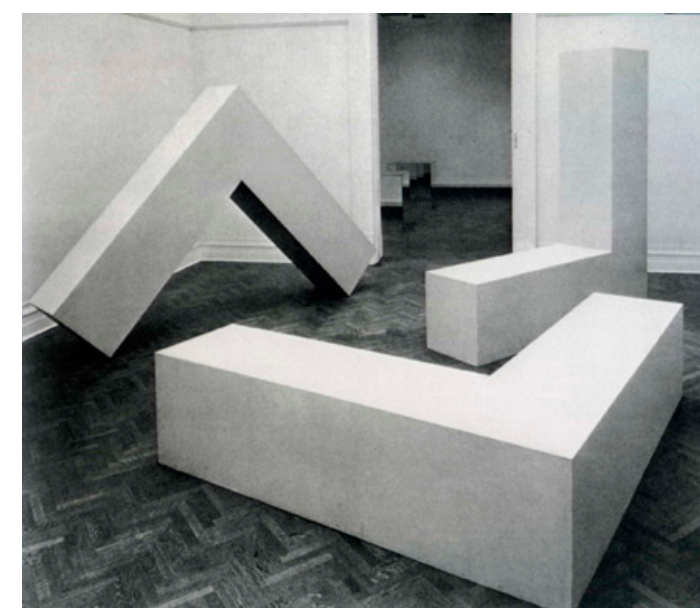
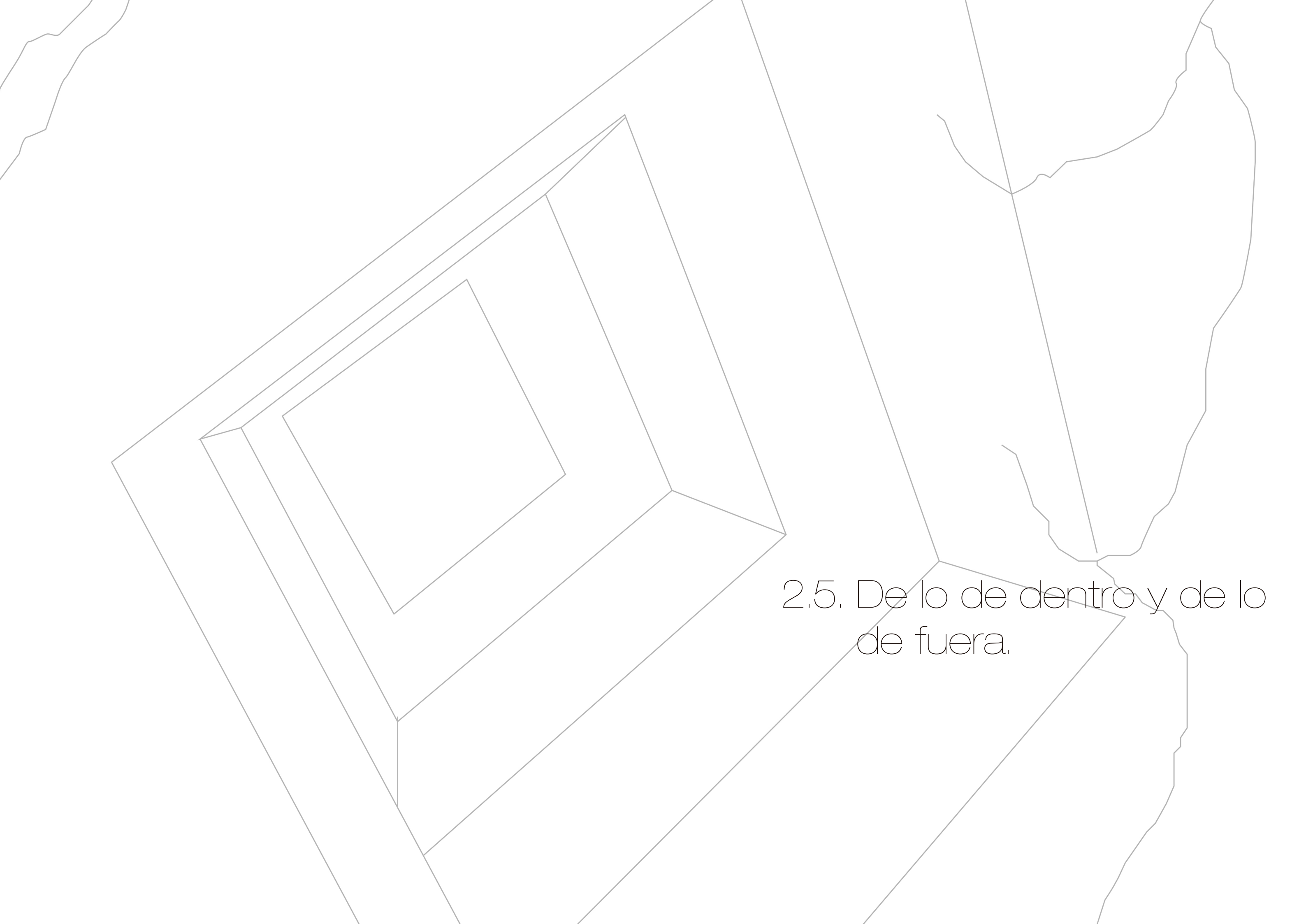


Fig. 5 Robert Morris, *Untitled*, 1965
240 x 240 cm

Maderuelo cita a Rosalind Krauss al respecto: *“Su igualdad pertenece solo a una estructura ideal –un ser que no podemos ver-. Su diferencia pertenece a su exterior. Esta diferencia es su significado escultórico; y este significado depende de las conexiones de estas formas con el espacio de la experiencia.”*⁷

La escultura se ha liberado, ahora es una creadora de espacios. El ser puede estar dentro de ella, habitándola, observándola desde fuera, se generan nuevos lugares en los cuales los espacios y el ser se complementan. El exterior, el vacío se desvanece al entrar en contacto con el vacío interior de la escultura. Lo de dentro y lo de fuera de unen para ser un uno, el dao, el cosmos.

⁷ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990. Pág. 57



2.5. De lo de dentro y de lo
de fuera.

*“Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega a cuanto aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de los positivo y de los negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y en seguida todas sus normas se aclaran. El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera el ser y el no ser.”*¹

Con claros matices taoístas sobre el ser y el no-ser, este IX capítulo titulado *“La dialéctica de lo dentro y de lo de fuera”* y que está dentro del libro *“La poética del espacio”* del filósofo de la naturaleza Gastón Bachelard, trataremos sobre el espacio confrontado, la oposición de lo de fuera y de lo de dentro. Mediante diferentes poemas el escritor francés se ayuda para construir una *“filosofía de la imaginación”*. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser.

*“El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo dentro y de lo fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere transcender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades.”*²

El ser se sitúa entre lo de dentro y lo de fuera en búsqueda de su propio ser mediante imágenes geométricas que establecen los límites del espacio. Lo de dentro es recurrente a lo conocido, a lo racional, a lo familiar, al yo como existencia. Lo de fuera nos da a entender como lo vasto, lo salvaje, lo inhóspito, al yo que perdimos hace tiempo.

*“Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas de una antropología de la imaginación.”*³

1 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica. México. 1986. Pág. 250.

2 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica. México. 1986. Pág. 251

3 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica. México. 1986. Pág. 254

¿Pero a que debemos esta lucha por lo de dentro y lo de fuera? Bachelard explica como son recíprocos. La separación de ambos crean el vacío del ser, sin la unión de las dos concepciones el ser no alcanza la plenitud. Pero si se consiguen unirse, poder llegar al equilibrio entre lo de dentro y lo de fuera, entre el ser y la nada, el espacio vacila y tiembla. El espacio íntimo, lo de dentro pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío. Y cualquier espacio es habitable para el hombre.

El concepto de ventana, objeto abridor de mundos, una concepción de lo entreabierto, de unión del cosmos.

“Las puertas desde el mundo material al mundo oculto se abren con la observancia de la tranquilidad.”⁴

En relación con Lao Tsé, comentamos como a partir de la tranquilidad, la meditación, el vacío espiritual, el silencio, la nada budista se abran las puertas del “mundo material” (lo de dentro) y el “mundo oculto” (lo de fuera) y estén en equilibrio con el universo.

El problema actual es que el ser se ha cobijado en el espacio íntimo. Tanto que se ha convertido en una cárcel donde las paredes le prohíben ver las ventanas por las que huir al exterior. La existencia humana se ha quedado en el interior del espacio y se ha olvidado de vivir también en el exterior.

Lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica. El alma del ser aun perdida debe buscar el equilibrio entre el vacío, el exterior y lo de dentro.

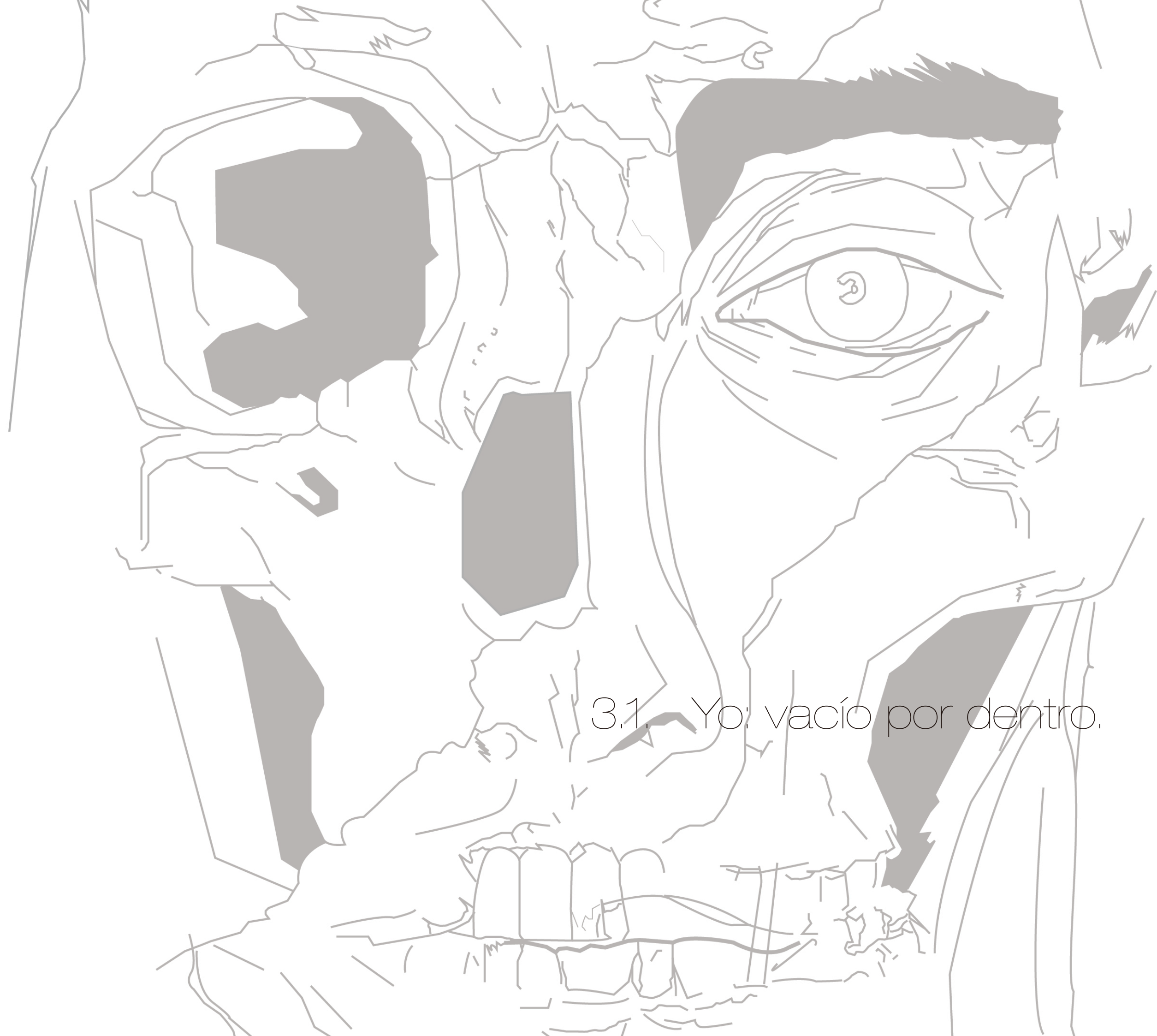
El ser debe retroceder el espacio, poner el espacio fuera, todo el espacio fuera para que el ser meditante esté libre en su pensamiento.

El alma del ser aun perdida debe buscar el equilibrio entre el vacío, el exterior y lo de dentro.

⁴ LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008. Cap.10. Pág 7.



3. Desarrollo Plástico



3.1. Yo: vacío por dentro.

El desarrollo práctico de *“Entre el vacío y la plenitud. Una búsqueda del equilibrio”* consta de dos partes. Por un lado un tríptico de autorretratos realizado mediante tinta china y tiza blanca titulada *“Brochazos de oscuridad y vacíos del alma”*, en el que me represento a mí mismo con el aparato óseo superpuesto. Y la otra parte son una serie de piezas de alabastro llamada *“Lo de dentro y el más allá en la piedra. La luz y la oscuridad atravesada por un vacío”*. Serie escultórica que intento buscar un equilibrio entre el vacío interno creado por el hombre y la plenitud externa de la piedra.

Aunque a priori no haya ningún nexo de unión entre las dos partes enseguida se podrá ver una serie de conceptos que se relacionan entre si y dan base al proyecto realizado durante el año.

ANTECEDENTES PERSONALES

“Entre el vacío y la plenitud. Una búsqueda del equilibrio” partía desde una idea clara: una experiencia cercana a la muerte y mi enfermedad epiléptica, trastornos y episodios en los que comprendes la fragilidad del cuerpo y la sencillez de la vida. Al sufrir un ataque epiléptico la persona se desconecta, cae al vacío, no existe el espacio ni el tiempo. Es como morir. Al despertar uno vuelve a la vida, resucita. Su Espíritu lo levanta del suelo.

El siguiente trabajo no se puede llegar a entender sin saber el porqué de ciertos lenguajes artísticos. Marcado por las circunstancias mencionadas anteriormente, la calavera y el autorretrato marcaban mis pautas. Todo tiene un principio y los bocetos híbridos de mi rostro y mi calavera son la base de este trabajo.



Fig. 6 Autorretrato I

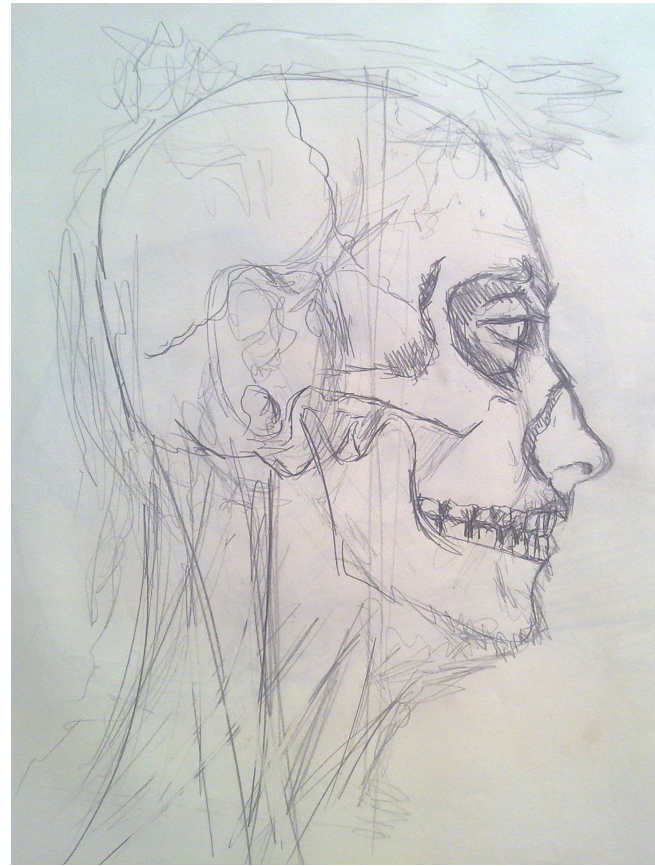


Fig. 7 Autorretrato II

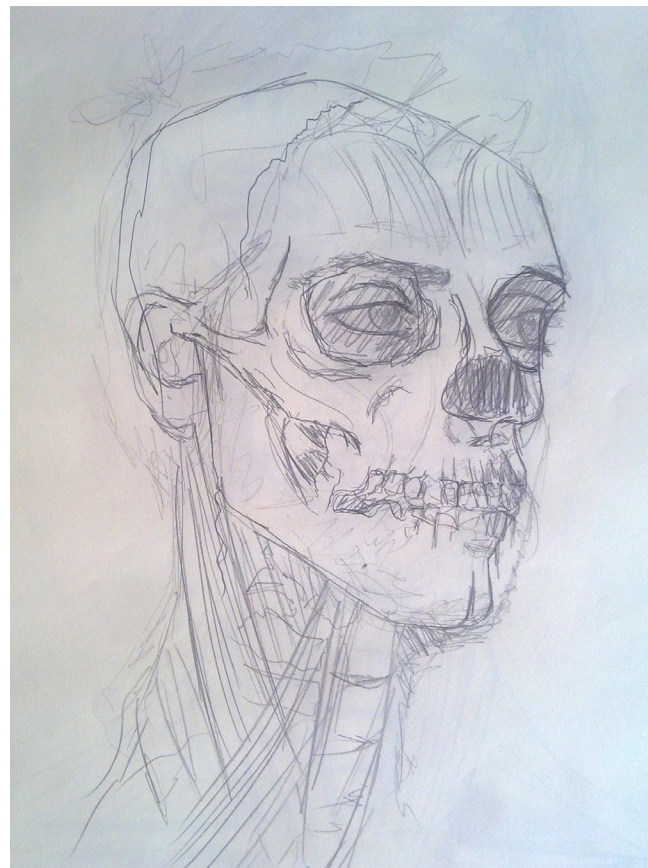


Fig. 8 Autorretrato III

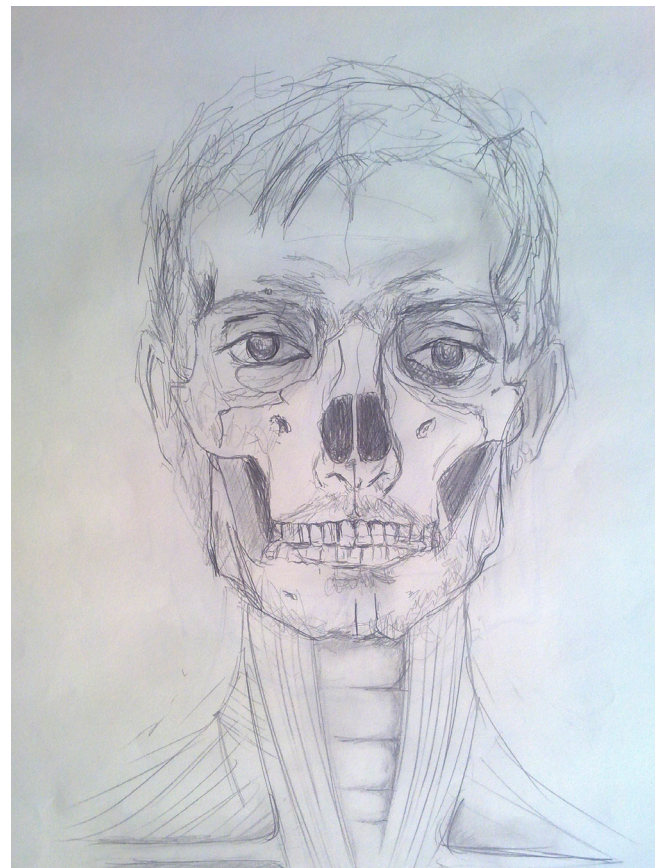


Fig. 9 Autorretrato IV



Fig. 10 Cara-vera I



Fig. 11 Cara-vera II

La caída en el vacío, la experiencia abismal, no es en el fondo sino la entrada al abismo de las posibilidades, la devolución al origen, cuyo umbral sólo admite un último contenido de conciencia, que a la vez es un grado de lucidez: la conciencia de la capacidad de ficción. El nihilismo, o mejor diríamos hoy el vacío de valores firmemente asentados, es el acto de conciencia que puede conducir tanto a la muerte como a la vida, a la vida de aquel que sabe construir un mundo nuevo que implica el difícil ejercicio de mudar la piel, que será materia esencial para los nuevos universos metafóricos.

Durante la asignatura de Técnicas Avanzadas de Fundición Artística tuve la ocasión de llevar a cabo a partir de los bocetos una pieza de latón. Una pieza que buscara una mística ancestral y que a su vez estuviera relacionada con la incertidumbre de la muerte. Para ello qué mejor simbología de la muerte que una calavera, pero además quería dotarle de una carga más apremiante (si se pudiera) haciéndola en dos piezas.

Dicha separación conseguía un vacío, un vacío que se convierte en parte de la pieza. Un hueco que crea un espacio que se formula como un lleno. En palabras del filósofo alemán Heidegger: *“El vacío vale como falta de algo que lo llene, del espacio intermedio y hueco. El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la materialización plástica juega el vacío como un acto fundante que busca forjar lugares.”*¹

Pero aparte de llenar ese vacío, la búsqueda a la que innatamente llegué era hacia el equilibrio. Los bocetos de mi rostro eran contraposiciones; vida y muerte, luz y oscuridad, salud y enfermedad, creando entre contraposiciones una armonía.

En este tiempo me estaba leyendo Vacío y Plenitud de François Cheng. La lectura de este libro provocaría todas las líneas del desarrollo cara a este trabajo. Toda propuesta a partir de entonces tendría connotaciones taoístas.

Al comprender que ya no podría dejar de pensar en el concepto del vacío y mi temática principal que era la muerte y su mística fui recabando información e hilvanando términos hasta poder recoger una poética personal, clara y con una evolución en el trabajo, que como ya hemos dicho anteriormente parte de unos bocetos de mi rostro hasta la talla en alabastro en busca del equilibrio en su propio espacio.

Ya no era sólo el vacío sino su antónimo, lo lleno. Porque un concepto no es entendido sin el otro. Como la vida no se entiende sin la muerte.

¹ BARAÑANO, Kosme de. Chillida, *Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, 1992. Pág 59.

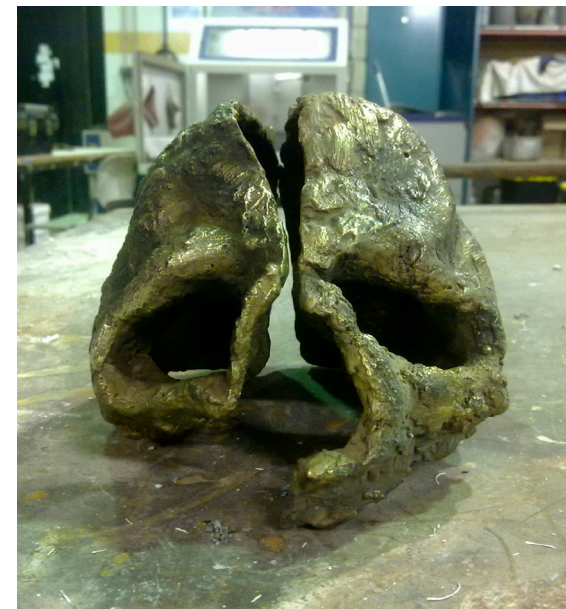


Fig. 12 Calavera I/I, 2014
Latón patinado
20 x 15 x 10
(alzado)



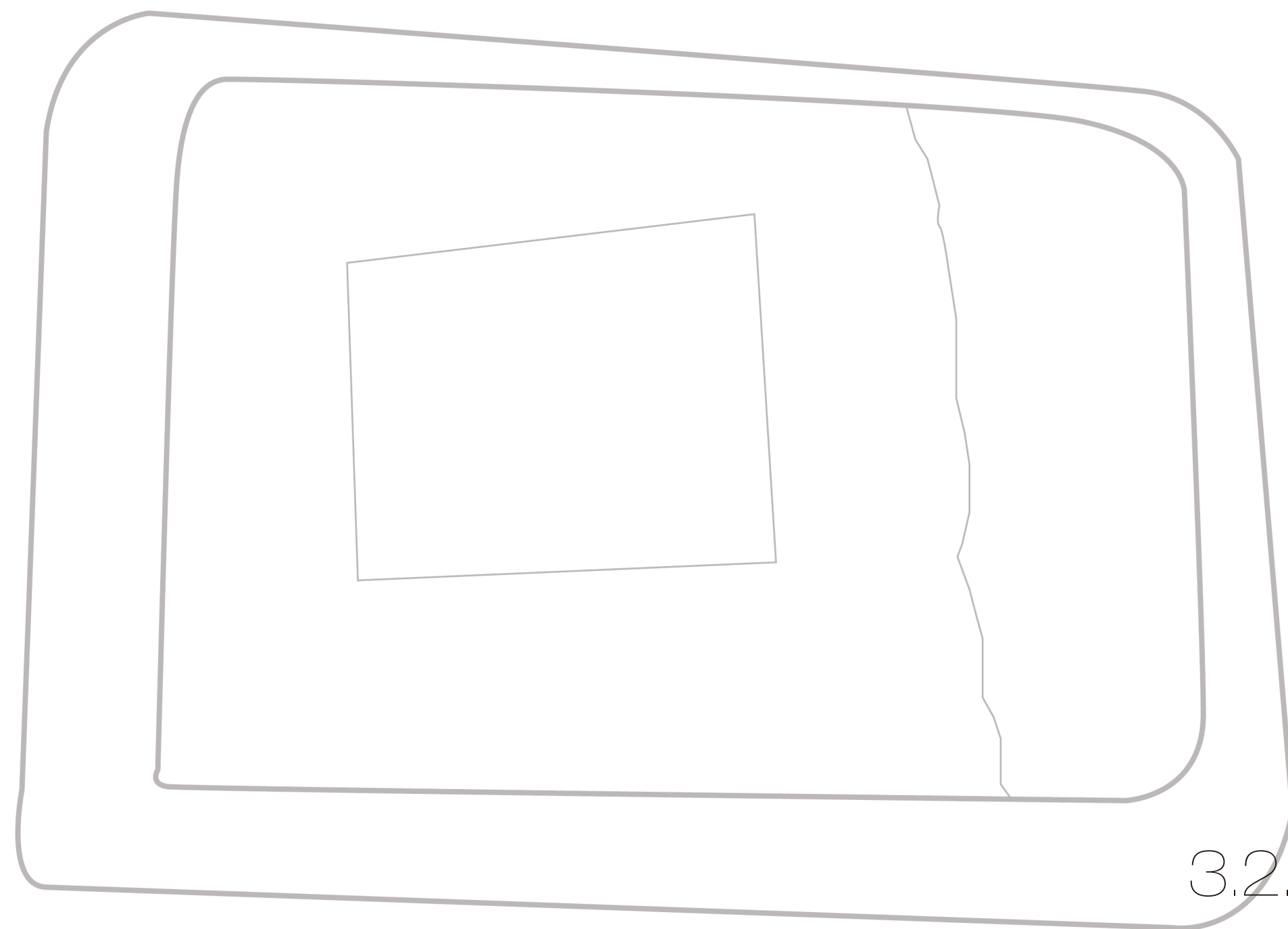
Fig. 13 Calavera I/I, 2014
Latón patinado
20 x 15 x 10
(perfil)



Fig. 14 Calavera I/I, 2014
Latón patinado
20 x 15 x 10
(tercer/cuartos)



Fig. 15 Calavera I/I, 2014
Latón patinado
20 x 15 x 10



3.2. Referentes plásticos

Henry Moore

“Los huesos tienen una maravillosa fuerza estructural y una dureza de forma, una sutil transición de una forma a la siguiente y una gran variedad al seleccionarlos. Es posible sentir que un hueso ha tenido algún tipo de utilidad durante su vida; ha experimentado tensiones, ha sostenido pesos y ha desempeñado una función orgánica”¹

El escultor Henry Moore nos invita al contemplar sus obras un recorrido hacia la armonía entre la naturaleza y los sentimientos del hombre. El artista inglés veía las antiguas piezas megalíticas como un símbolo de energía y espiritual.

En Moore, su investigación de la forma era un intento de expresar la realidad de acción. Al extraer sólidos geométricos de las formas naturales, no estaba buscando una armonía abstracta sino la similitud de las relaciones entre un cuerpo y sus funciones vitales.

Para el artista inglés la escultura fue siempre la expresión de algo que existía en la realidad con la naturaleza; buscaba el cambio de la realidad en la naturaleza mediante la síntesis de la forma sirviéndose de la geometría delimitando el espacio en donde iría la escultura. Doblegar a las fuerzas de la naturaleza hasta condensarlas en formas geométricas.

Este pensamiento del hombre de la búsqueda del aliento vital de la naturaleza, nos remite al Tao y a las enseñanzas de Lao-Tsé sobre los flujos del cosmos y la comunión de éste con el universo.

“El gusto por los agujeros surgió del deseo de crear espacio 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 posterior”².

El vacío creado en sus obras es la formulación de un nuevo espacio. Es la ruptura con la visión escultórica y el poder atravesar la pieza de un lado a otro.

No solo en la plástica sino también en sus dibujos, los espacios interiores son aberturas, agujeros, inter-espacios que enfatizan y delinear volúmenes. Aunque el vacío de Moore no es el que más nos interesa, debido a que necesita del espacio no ocupado para justificar la nada o el vacío.

¹ MOORE, Henry. *Escultura*. Ed. Poligrafía, 1981, Barcelona. Pág 25

² MOORE, Henry. *Escultura*. Ed. Poligrafía, 1981, Barcelona. Pág. 65



Fig. 16 Guijarros en la playa



Fig. 18 Figura reclinada: forma externa
1953-1954
Bronze
213,5 cm



Fig. 17 Óvalo con puntas 1968-1970
Bronze
327 cm

Jorge Oteiza

Jorge Oteiza es de los artistas que más páginas se ha dedicado a la reflexión y estudio del concepto del espacio. Dejaremos atrás las ideas filosóficas del pensamiento de Oteiza, ya que aparte de no interesarnos y llevarnos a confusiones innecesarias, el análisis teórico del donostiarra va al límite de lo particular. Son castillos en el aire, es donde la verdad es establecida por su verdad, surgida sin una determinación concreta.

En suma, podríamos decir, que el filósofo de Oteiza queda privado de un posible criterio racional de verdad, que abdica de su responsabilidad crítica a favor de una engañosa inmediatez pre-crítica, y que por tanto, podemos decir, se despoja de una conciencia crítica.

Nos centraremos en la idea del vacío que es la que nos atañe y a la hora plasmarlo como lo interpretó.

Oteiza habla de su escultura como vacío, un espacio desocupado en el que ha desaparecido la masa. Sin embargo este vacío no excluía la materia, sino que por el contrario evidenciaba que ese punto vacío de materia era el punto principal de la escultura el cual manaba la energía de esa materia que, en las esculturas abstractas, se quiera evidenciar.

Menciona el cromlech, monumento megalítico frecuente en algunos lugares del País Vasco: un círculo de piedras de 2 a 5 metros en el que no había nada dentro. Estas construcciones posiblemente tengan un carácter religioso-funerario, pero todo el mundo se pregunta sobre el sentido de este lugar sin nada encerrado por el círculo piedras. El motivo de este es crear un micro-espacio cósmico aislado de la naturaleza. Es pues un vacío sobre el cual se articula un conjunto arquitectónico y escultórico. Ésta es la idea: cómo el vacío organiza formas y transforma el espacio. Pero, claro, decir vacío es insuficiente, el cromlech es una expresión de lo sagrado, una manifestación trascendente... Organiza un espacio porque está concedido de un valor espiritual. Ésta es la búsqueda de Oteiza.

Oteiza está inspirado por el mismo afán espiritual de hacer una obra metafísica. El verdadero protagonista de la escultura es el vacío, el hueco que crea. Así llegaría a la culminación de su trabajo con las series *Desocupación de la esfera* (1957-1958) y *Cajas vacías o Cajas Metafísicas* (1958), en las que el objeto queda desmaterializado casi por completo en favor de un espacio que él entendía metafísico y espiritual. En esta tensión entre volumen y espacio la escultura no se limitaba a cuestiones formales, sino que implicaba una forma de entender el mundo y el papel que juega el arte en éste.

El vacío, para la mística oriental, no es una ausencia sino una producción de sentido. Como en el caso de los románticos, para los que la noche o los paisajes nublados son un estímulo para la imaginación, el vacío es un espacio espiritual de plenitud.



Fig. 19 Desocupación de la esfera (1957-1958)
Acero forjado
50 x 49 x 39 cm

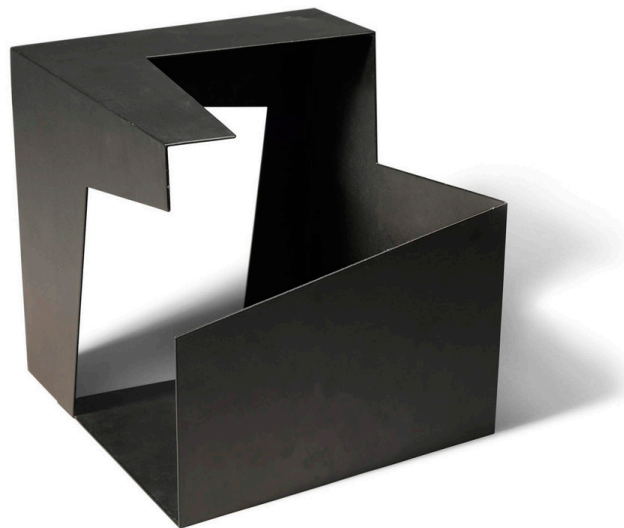
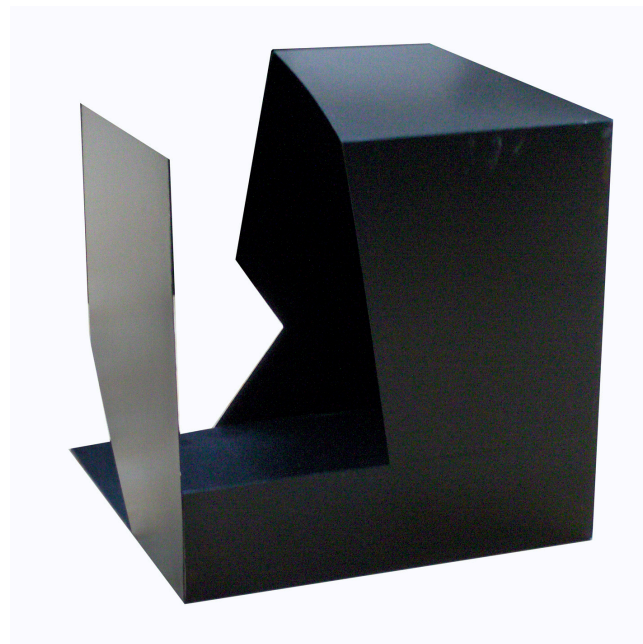


Fig. 20 Cajas vacías (1958)
Acero cobreado
46 x 45 x 39 cm



Eduardo Chillida

La presencia de la divinidad en relación con el hombre, intercalar nuestro cuerpo entre el cielo y la tierra. La mística con la nada, con el vacío. Todo ello es la obra de Chillida.

“La escultura de Chillida propone una introspección de la presencia, una metodología magistral que mediante preguntas adecuadas provoca al contemplador el descubrimiento-creación de la verdad que ya tenía dentro de sí...ofrece una cercanía al misterio, a los augures, al templo, a las monumentales tumbas religiosas, una dimensión profunda ontológica, un deseo de conseguir la unidad, de fomentar la vocación de un mas allá superior al de Nietzsche, una referencia al Ser.”¹

En las esculturas de Chillida, los filósofos como Heidegger, y en cierto sentido Husserl, encuentran el vacío como algo eminentemente positivo. También la existencial contradicción del vacío místico: la experiencia radical del pecado y, frente a ella, la simultánea experiencia de plenitud del amor de Dios al hombre.

“El pecado se convierte en el factor más esencial de la visión cristiana del hombre en la historia. En el concepto de pecado original, la conciencia del hombre del pecado, es decir, de su separación de Dios, está íntimamente ligada a la conciencia del hombre de su existencia como ser autónomo e independiente. La implicación de la conciencia del pecado es conocida como parte de la conciencia subjetiva de la existencia del hombre.”²

Muchas obras de Chillida acotan el espacio, lo contornean, lo miden y concluyen, y así, con su limitación anuncian la ilimitación del espacio divino. Son un símbolo que libera a la persona de su cárcel existencial, de sus cadenas ante Dios.

¹ BARAÑANO, Kosme de. Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX, [San Sebastián]: Universidad del País Vasco, D. L. 1992. Pág 9

² NIHISIDA, Kitaro. Pensar desde la nada. Ed. Salamanca, Salamanca, 2006. Pág. 271



Fig. 21 Espacio para el espíritu, 1995
Granito rosa
173 x 85 x 91 cm
Guggenheim Bilbao Museoa



Fig. 22 Lo profundo es el aire, 1996
Alabastro
94 x 122 x 124 cm
Guggenheim Bilbao Museoa

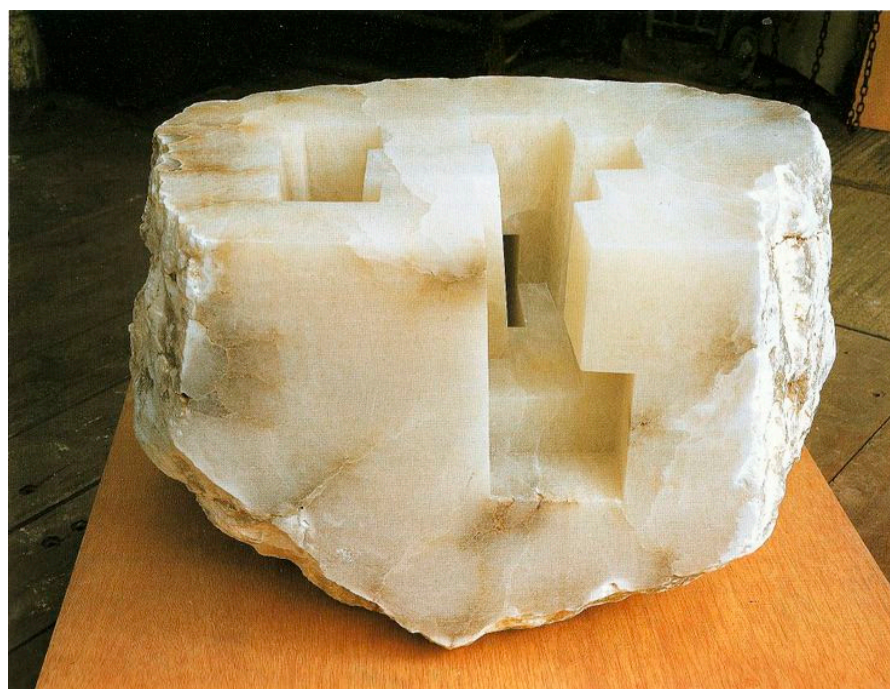


Fig. 23 Homenaje a Goethe, 1975
Alabastro
53 x 73 x 68 cm

Alberto Bañuelos

“Ahora estoy buscando el vacío y eso me desasosiega un poco porque inevitablemente uno se da cuenta de que esa búsqueda tiene que desembocar, de un modo u otro, en la lúcida apreciación de que la vida es muy breve y casi la mitad de ella transcurre en la noche, de que la muerte está cerca. Rothko se suicidó buscando el vacío; Oteiza optó por parar y se dedicó a la filosofía...” Para Bañuelos el espacio es lo que queda dentro de la escultura o lo que hay a su alrededor, pero también el silencio o lo que se trata de atrapar. “Hay un punto de espiritualidad en mi trabajo. En el fondo se trata de acceder al alma”, confiesa. Y sigue preguntándose: “¿Es mi búsqueda de la perfección en la escultura, mi precisión, mi obsesión... algo estético o una categoría moral?”.³

El artista nos interesa especialmente debido a su devoción hacia la piedra y ese primitivismo que le caracteriza en relación con las regiones arcaicas, es decir su hierofanía, debido sobre todo a la permanencia de la materia ante los hombres. *“Hay en ella un afán de eternidad y al mismo tiempo un primitivismo que me fascina.”⁴* El proceso de creación con la piedra produce una tensión muy especial. No vale la equivocación y resulta muy difícil decidir cuándo se da por concluida la pieza. Cada golpe de martillo resulta definitivo.

El pensamiento de Bañuelos nos remite al fenomenólogo Mircea Eliade, cuando comenta la transcendencia de la piedra frente al hombre primitivo. :

“No sabríamos decir si los hombres han adorado alguna vez las piedras en tanto que las piedras. Pero, en todo caso, la adoración del primitivo va siempre dirigida a algo distinto, que la piedra incorpora y expresa. Una roca, una piedra, son objeto de devoción y de respeto porque representan o imitan algo, porque proceden de otro lugar. Su valor sagrado se debe exclusivamente a ese algo o a ese otro lugar, nunca a su existencia misma.”⁵

Dentro de la vida artística de Bañuelos nos gustaría resaltar una pieza que pude ver personalmente y que me encontré de casualidad hace varios años cuando finalicé El Camino de Santiago en Muxía. Se trata de una pieza de 400 toneladas y cerca de 11 metros de altura instalada en la localidad coruñesa de Muxía, al borde del mar. Un bloque abierto por la mitad, una herida, un corte iluminado por abajo que siempre recordará al observador la gran catástrofe del Prestige en aguas gallegas.

³ BAÑUELOS, Alberto. *La liturgia de las piedras*. Catalogo IVAM. Valencia, 2009

⁴ BAÑUELOS, Alberto. *La liturgia de las piedras*. Catalogo IVAM. Valencia, 2009

⁵ ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Ed. Cristiandad, Madrid. 2009. Pág. 332



Fig. 24 Serie Silente, 2004
Alabastro, 46 x 70 x 13 cm



Fig. 25 Serie Silente, 2005
Alabastro, 52 x 48 x 9.5 cm



Fig. 26 Deconstrucción nº 236 (Luz interior), 2005-10
Canto rodado, 42 x 32 x 23 cm



Fig. 27 Deconstrucción nº 302 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 50 x 39 x 27 cm



Fig. 28 Deconstrucción nº 320 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 43 x 19 x 23 cm



Fig. 29 A Ferida, 2003
Granito rosa, 11 m

La escultura es hermana en su planteamiento de un trabajo anterior, Monumento funerario, donde el artista ya había recurrido a un corte vertical, en forma de cruz, que rompe en dos el granito a la manera de una herida abierta ante el dolor que produce el vacío, la desaparición, la muerte.

An abstract geometric composition featuring several overlapping shapes and lines. On the left, there is a large, irregular, light gray shape. To its right, a white, irregular shape overlaps it. Within this white shape, there are several straight lines: a long diagonal line from the top-left towards the bottom-right, and several other lines that intersect to form smaller, nested geometric areas. The text '3.3 La calavera como poética del vacío en la pintura' is positioned in the lower right area of the white shape.

3.3 La calavera como poética del vacío en la pintura

*“¡Ved la construcción armoniosa de cada uno de ellos, las cabeza de los huesos jugando en los alvéolos...el ánfora de la pelvis...Es bien pobre el que no sabe ver, por ejemplo, en un cráneo de hombre o de animal, no sólo un paisaje admirablemente ordenado con sus valles y sus colinas... sino también una escultura perfecta con su equilibrio asimétrico, sus planos silenciosos, sus líneas huidizas, sus protuberancias expresivas y sus perfiles sinuosos y puros!”*¹

La primera parte de *“Entre el vacío y la plenitud. Una búsqueda del equilibrio”* es su origen. Es el concepto que arraiga luego hacia el cuerpo del trabajo. *“Brochazos de oscuridad y vacíos de alma”* remite al vacío existencial de la muerte. Al nexo de unión del hombre con el espacio-tiempo, un mensaje liberador, la nada nos obligará a ser libres. La existencia humana se queda en la nada. Nuestro existencialismo está constituido por el hecho de que el hombre no encuentra nada a qué agarrarse, ni dentro ni fuera de sí mismo. Es más: la razón por la que el existencialismo está basado en el ateísmo es que hemos despertado al hecho de que la nada que encontramos en el fundamento de nuestro ser es una con ese fundamento y es la base de nuestra subjetividad.

*“Vivir es transformarse en lo que uno es. Cuando más entras en el territorio interior más desnudo estas. Primero te quitas las cosas, luego dejas atrás a las personas; primero te desprendes de la ropa, luego de la piel; poco a poco te vas arrancando los huesos, de forma que tu esqueleto –valga la metáfora- es cada vez más esencial. Cuando te lo has quitado todo, dejas al fin tu calavera atrás. Cuando ya no tienes ni eres nada, estás por fin en libertad. Eres el territorio interior mismo: no solo estás en tu patria, eres tu patria.”*²

Es este estado, donde el hombre ya es libre de Dios, donde ya ha dejado ver al cielo y mira al horizonte se plantea y comprende que la relación entre el hombre y Dios ha cambiado respecto en el mundo. Ya no es posible ver el mundo ordenado simplemente de acuerdo con la providencia divina. Así, la impersonalidad total del mundo aparece como algo cualitativamente distinto de la personalidad humana o divina. En efecto, el mundo se abre paso en la relación personal entre Dios y el hombre.

*“Las religiones han tendido, hasta el momento, a poner el énfasis exclusivamente en el aspecto de la vida. El alma ha sido examinada únicamente desde la vida; nociones como personalidad y espíritu también se han basado en ese aspecto. Y, desde el comienzo, la vida es una con la muerte, lo que supone que todas las cosas vivas, tal como son, pueden ser contempladas bajo la forma de la muerte.”*³

¹ FAURE, Elie. *El arte moderno, II*. Ed. Alianza, Madrid, 1992

² D'ORS, Pablo. *Biografía del silencio*. Ed. Siruela. Madrid. 2013, 4ª edición

³ NIHISIDA, Kitaro. *Pensar desde la nada*. Ed. Salamanca, Salamanca, 2006. Pág. 89

Continuando citando a Nishida comenta que en el budismo hay un método de meditación conocido como la “*contemplación de la muerte*”. Y comenta un interesante haikú del gran poeta Bashō:

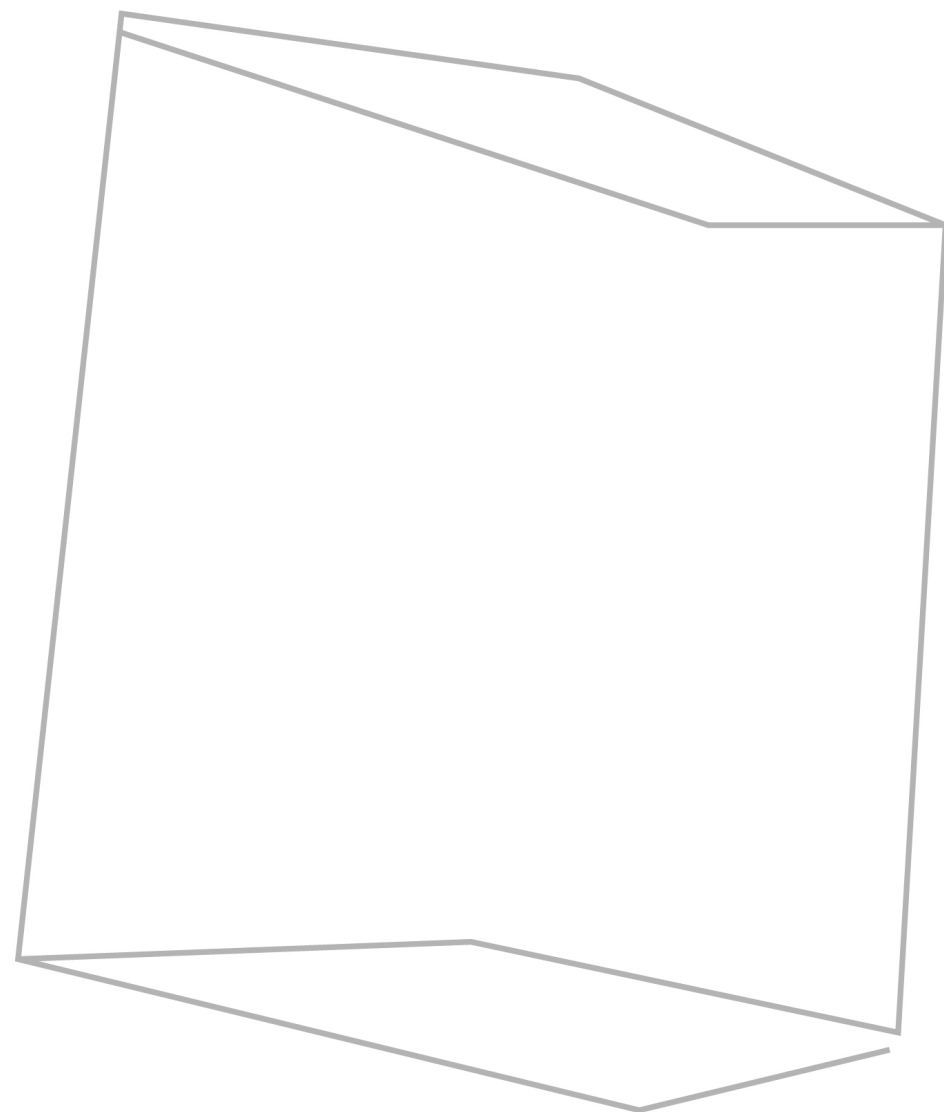
*Destellos de relámpagos
muy cerca de mi cara,
¡la hierba de la estepa !*

*“Bashō, en una ocasión, en el curso de sus viajes, se vio obligado a pasarla noche a la intemperie. El destello repentino de un relámpago en la oscuridad le mostró que estaba acostado en un prado, con la hierba de la estepa junto a su cara. La tradición budista de la contemplación del rostro de la muerte, y la frecuencia del tema en el arte, le debieron llevar a componer el poema. Sin embargo, hay algo nuevo en él. Un hombre vivo se experimenta a sí mismo como vivo en la imagen de la calavera sobre la hierba de la estepa. El dicho zen «calaveras por todo el campo» apunta a algo más que a un simple prado. Imagínese Ginza o Broadway: tarde o temprano, llegará el momento en que se convertirán en prados cubiertos de hierba.”*⁴

Ese rayo repentino que provocó al poeta acabar tumbado contra la hierba, es como esa descarga que provoca la epilepsia en mi cerebro y termino tendido en el suelo. En ese momento tan fugaz se convierte en ser y no-ser. El espacio-tiempo desaparece y la nada y la oscuridad surge donde antes había luz. La muerte se hace tan tangible como la vida. En el mismo sentido, el aspecto de la vida y el de la muerte son igualmente reales, y las realidades aquello que aparece ahora como vida ahora como muerte. Es ambas, la vida y la muerte y, al mismo tiempo, no es ni la vida ni la muerte. Es lo que llamamos la no-dualidad de vida y muerte. El corte a través de la realidad revela el aspecto de la muerte, hasta el momento llamado material, y el de la vida, vital. El alma, la personalidad, el espíritu, han sido contemplados exclusivamente desde este último aspecto de la vida; también Dios.

Al morir Dios, nos liberamos de la carga de la muerte y del alma. La base del existencialismo está constituida por el hecho de que el hombre no encuentra nada a qué agarrarse, ni dentro ni fuera de sí mismo. Ni la vida, ni la muerte tienen cabida en el hombre. El vacío de la existencia en vida, la muerte en vida. El hombre sin alma, un recipiente vacío.

⁴ NISHIDA, Kitaro. *Pensar desde la nada*. Ed. Salamanca, Salamanca, 2006. Pág. 90



3.4 La talla en piedra como
vacío del espíritu



“Veía el buey entero ante él”. Se sentía impotente delante del objeto que se oponía a él con toda su mole. Luego, la oposición inicial del sujeto y el objeto fue modificándose. Después de tres días a los del ejercicio, “ya sólo veía partes del animal”, dice aquellas cuyo corte requiere la máxima atención. Ya se había vuelto más hábil, había empezado a vender la resistencia del objeto, tenía menos consciencia del objeto que de su propia actividad. Luego, la relación se transformó por completo: ahora, dice al príncipe, “encuentro el buey con el espíritu, sin verlo ya con los ojos. Mis sentidos ya no intervienen, mi espíritu actúa como le parece y sigue por sí solo los lineamientos del buey”. Su pericia y su experiencia son tales que el buey ya no le ofrece resistencia alguna y, por tanto, ya no existe para él como objeto. Esta abolición del objeto se produce a la par que la del sujeto. El cocinero está tan completamente entregado a la acción que “encuentra el buey con el espíritu, sin verlo ya con los ojos”, dice el texto. En la lógica de la progresión que acabo de esbozar, “el espíritu (shen) no puede ser una fuerza exterior al cocinero, ni una fuerza distinta que actúa en él. Ese “espíritu” sólo puede ser la actividad perfectamente integrada de quien actúa. Cuando se produce una sinergia tan completa, la actividad se transforma y pasa a un régimen superior. Parece emanciparse del control de la consciencia y no obedecer más que a sí misma. Es el fenómeno que describe el cocinero: “Mi espíritu”, dice, “actúa como le parece y sigue por sí solo los lineamientos del buey”.¹

El alabastro es una piedra rica en texturas pero también muy delicada. Tuvo un crecimiento natural y puede contener partes más resistentes y otras más endebles. La piedra tiene vida y al igual que le ocurría al cocinero del cuento de Zhuangzi, yo al contemplar la piedra la veo por partes, por dónde se puede romper, sigo sus veteados, los configuro, siento que quiere decirme la piedra.

Veo a la piedra como a un ser. Donde dentro hay un espíritu. Un espíritu que se conecta al mío. Es más mi espíritu se encuentra con la piedra para tallar. El alabastro me dice lo que tengo que hacer, me guía por dónde tallar. Los espíritus del mineral y del mío trabajan en armonía.

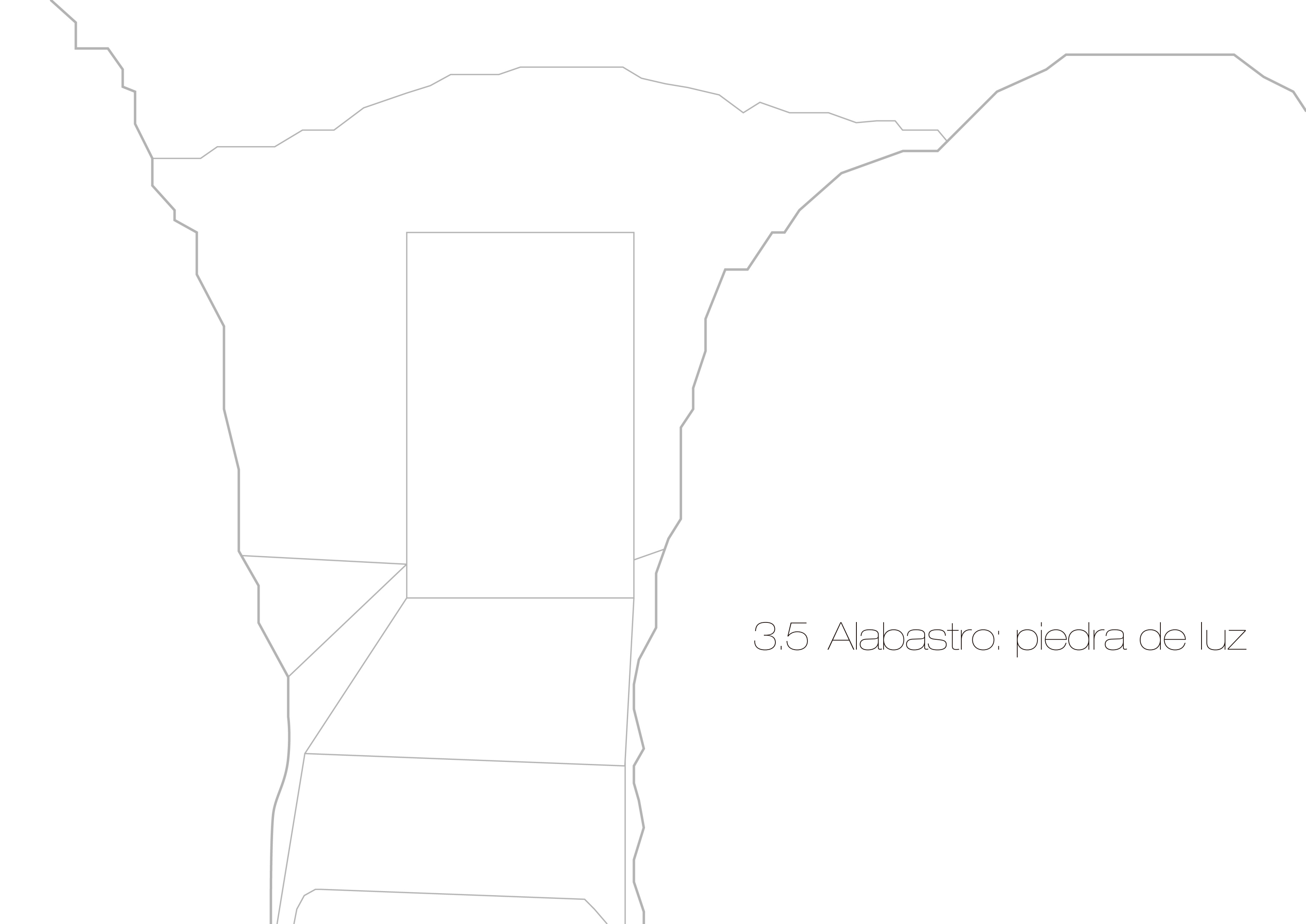
Al tallar estoy vacío de espíritu, ya no soy consciente a la hora de tallar y sólo me fijo en los lineamientos de la piedra.

“Todas las postraciones características del budismo zen pueden seguramente conducir a la repetición mecánica, esto es, a vaciar el gesto de su contenido, reduciéndolo a pura forma.”²

¹ BILLETER, Jean-François Cuatro lecturas sobre Zhuangzi .Ed Siruela. Madrid, 2003

² D'ORS, Pablo. Biografía del silencio. Ed. Siruela. Madrid. 2013, 4ª edición

La creación de espacios vacíos en la piedra, huecos con formas geométricas buscando el equilibrio entre la naturalidad de la piedra crean piezas que al contemplarlas vemos como la nada existente generado por el vacío espiritual del artista se equilibra con la plenitud de la naturalidad de la piedra extraída de la montaña.



3.5 Alabastro: piedra de luz

El alabastro es un mineral que gracias a su translucidez se consiguen juegos de luz y una rica armonía visual. Se puede comprobar dicha característica en las iglesias italianas que usaban el alabastro como vidrio. Cortado como laminas permite pasar la luz y crea un efecto de iluminación cálida y agradable.

Artistas como Chillida utilizaría el alabastro. Al parecer, quedó fascinado por la luz y el color, a la que identificó como propia del mediterráneo por sus cualidades lumínicas. Chillida quiso trabajar entonces con la luz del cantábrico, más oscura, y que él denominaba “*luz negra*” en contraposición a la “*luz blanca de los griegos*”. Así del duro acero pasamos a una de las piedras más maleables, moldeables y con una especie de luz interior que la hacen única para algunos trabajos escultóricos, el alabastro. Por eso elige el alabastro, por tratarse de una piedra con “*luz propia*”, translúcida: “El alabastro es un material en el que puedes conseguir que la luz se manifieste en las aristas de una manera increíble. Es el único material que tiene esa virtud”. No en vano, una de sus realizaciones en alabastro más conocidas es Elogio a la luz. El alabastro, piedra blanda, permite al escultor trabajar de manera más minuciosa, escarbando el material para crear pequeñas oquedades en su interior, como ocurre en *Homenaje a la mar III*.

También Oteiza realizaría varias piezas de alabastro de módulos de luz, con un resultado espacial donde intenta alcanzar el aislamiento del vacío.

“Se trata de una escultura que el artista le dota de cierto carácter religioso y a las que llega a referirse como Capillas-estela funerarias.”¹

La luz, la claridad, esa sensación de bienestar, de calma armoniosa. La calidez que da el alabastro frente a otras piedras es innegable. Es posible que innatamente, recordando los ventanales de las iglesias italianas y la luz atravesara la piedra y uno sintiera cierta sensación mística envuelto debido al ambiente y a la calidez de la luminaria de la sala, que se decantara al trabajar el alabastro. La realidad cuando tallas y vas vaciando la piedra y notas que ésta ha conseguido ceder a la luz y atraviesa el mineral logras ese equilibrio deseado. Una armonía entre la luz y la oscuridad, entre el yin y el yang, entre el vacío y la plenitud

¹ ÁLVAREZ, Soledad, *Jorge Oteiza: pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza Alzuza. San Sebastián, 2003. Pág. 135

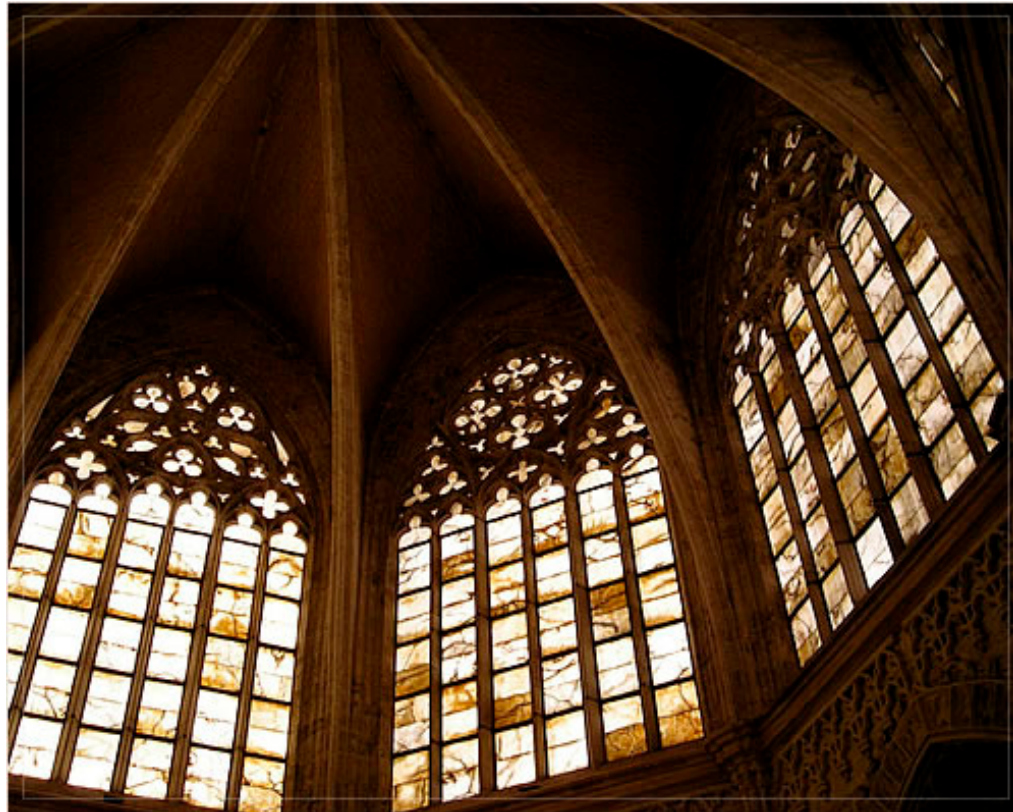


Fig. 30 Ventanales del cimborrio de la catedral de Valencia
Alabastro
s. XV



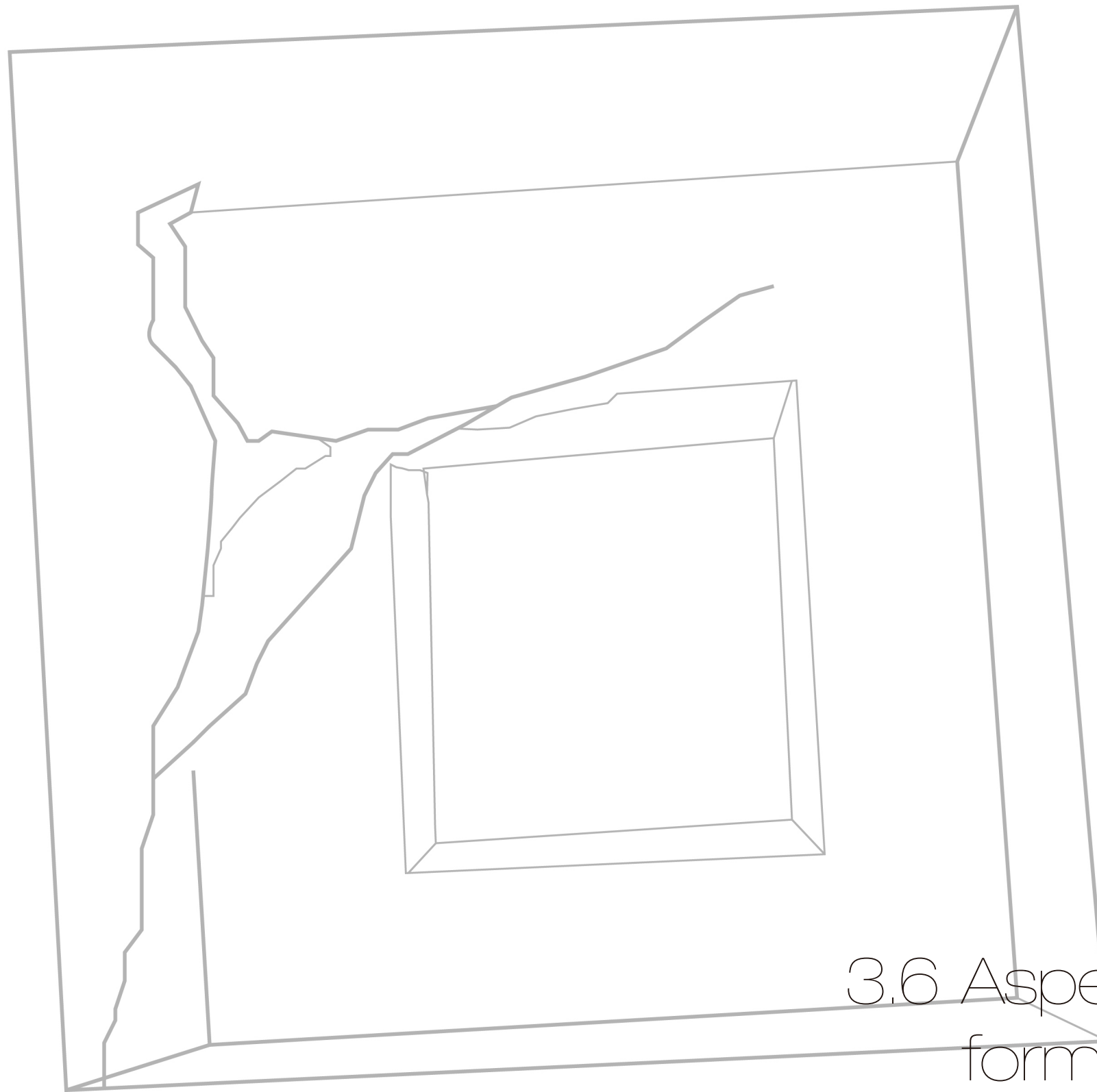
Fig. 31 Alabastro como pared luminiscente



Fig. 31 JORGE OTEIZA
Cubos abiertos espacios interiores, retenciones de luz
Alabastro
30 x 30 x 30 cm.



Fig. 32 EDUARDO CHILLIDA
Homenaje al mar III, 1984
Alabastro
51 x 69 x 100 cm



3.6 Aspectos técnicos-
formales y características
propias de las series

En este apartado del proyecto realizaremos un análisis de los aspectos técnicos y formales de cada una de las series. Empezaremos analizando el tríptico en papel y tinta china “*Brochazos de oscuridad y vacíos del alma*”, ya que antecede cronológicamente a la serie de esculturas “*Lo de dentro y el más allá en la piedra. La luz y la oscuridad atravesada por un vacío*”.

3.6.1 Brochazos de oscuridad y vacíos del alma

En la parte práctica del proyecto empezamos trabajando el dibujo. Como dijimos en el capítulo de Antecedentes, *Brochazos de oscuridad y vacíos del alma* parte de una serie de dibujos realizados a lápiz en los que el rostro de la vida está unido al de la muerte. Dibujos esbozados de trazos dinámicos que marcan líneas expresivas.

Brochazos de oscuridad y vacíos del alma está formado por un tríptico de tinta china sobre papel en que se representan tres autorretratos combinados con el aparato óseo relacionados con la vida y la muerte, la ausencia de ser y el no-ser. El vacío de la vida y la muerte en la existencia. Todo llevado hacia una cosmología Zen y hacia el taoísmo y el par yin-yang.

Todo comienza a la hora de trabajar, al ser el papel un gran formato, casi dos metros, comienza desde el suelo y con grandes brochazos de tinta china con agua. La oscuridad invade el papel y por tanto la textura de la brocha como la cualidad de la tinta crea marcas de ritmo en la composición de la pieza. Las manchas van marcando las formas del rostro y limitando las luces y sombras. No se pretende una aproximación a la realidad sino a la expresividad y al dinamismo.

La oscuridad, la negritud de la tinta china lidia con la blancura de la tiza. El blanco surge de la penumbra y crea la calavera. Algunos blancos es la misma ausencia de materia que crea el espacio en blanco y genera no el vacío sino el aparato óseo.

La idea reside en el equilibrio de la vida y la muerte, del ser y no-ser. Par clave en base de la filosofía taoísta y en concreto en el filósofo Lao-Tsé, que va unido también al ying-yang representado la unidad entre la oscuridad y la luz, la tierra y el aire, la inconciencia y la conciencia, la noche y el día, el reposo y la actividad.

Un equilibrio que reside en el vacío. El vacío positivo que el Tao nos une como hombres ante la naturaleza. Un vacío que ya no es la muerte o la calavera, sino la unión de la muerte y de la vida, la fluidez de ambas. Porque sin ellas no habría existencia.



Fig. 33 Brochazos de oscuridad y vacíos del alma
2013
450 cm x 150 cm



Fig. 34 Detalle uno de los trípticos

3.6.2 Lo de dentro y el más allá en la piedra. La luz y la oscuridad atravesada por un vacío

“La dureza, la rudeza, la permanencia de la materia constituyen para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía. Nada más inmediato y más autónomo en la plenitud de su fuerza, nada más noble ni más aterrador que una roca majestuosa, que un bloque de granito audazmente erguido. Ante todo la piedra es.”¹

La serie *Lo de dentro y el más allá en la piedra. La luz y la oscuridad atravesada por un vacío* son una serie de piezas de alabastro en los que siguiendo la estela de mi discurso, el vacío está presente. La ausencia de materia, el hueco, que recrea formas geométricas se equilibra con la naturalidad de la piedra. El hombre está dentro de la naturaleza y ésta a su vez. El Tao implica que los alientos vitales fluyen y deben estar en armonía mediante el vacío

El alabastro fluye. Al contemplar la piedra podemos contemplar su veteado, su vida, su pasado, su origen. Llegar a un lugar y descubrir que la montaña es alabastro o que por donde pisas es alabastro, uno intenta estar en comunión con el lugar, con la naturaleza. La tierra nos está dando algo bello y hay que intentar no arrebatárselo con usura.



Fig. 35 Piedras de alabastro en Teruel

Comprendí la necesidad de establecer una unión entre el hombre y la piedra. Basándome en *Lao-Tsé* y en el libro *Tao Te King* y como ya nos hemos referido con anterioridad, la unión del hombre y la naturaleza es necesaria para estar también en armonía con el Tao. Y dicha unión es mediante el vacío.

¹ ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid. Ed. Cristiandad, 2009 4ª edición. pág. 332

En el caso místico, el vacío deriva a la deidad para que el hombre sea por fin libre. El ser humano sin Dios se libera de la esclavitud de un ser superior y por fin puede ser un individuo completo en la vida; del individuo no-ser al ser mediante el vacío.

En el caso escultórico que es que nos atañe en este capítulo, el vacío elude a la esencia de materia en la piedra. Pero de forma que represente al hombre mediante la talla en formas geométricas. Pero a su vez, manteniendo la naturaleza de la piedra obviando el exterior del alabastro para crear un equilibrio entre el vacío generado por el hombre y la plenitud mantenida por la naturaleza.

La geometría a la hora de tallar es el símbolo de la existencialidad humana, la búsqueda del hombre de un lugar en el vacío que ha dejado la muerte de Dios. Se ha intentado ocupar ese hueco mediante dichas formas geométricas. El volumen es hacia dentro, no hacia fuera.

Los cuadrados o ventanas son nexos de unión entre el hombre y la naturaleza. Huecos que se llenan de luz hacia el vacío tallado. A su vez realza la luz interior del trabajo del hombre frente a la oscuridad exterior de la naturalidad del mineral.

El primer corte con la radial es como el cirujano hace el corte para una operación. Al observar la piedra mientras la radial va extrayendo trozos de mineral, no eliminamos material sino obtenemos espacio positivo. El cincel y martillo logran ajustar esos espacios para formar formas geométricas.

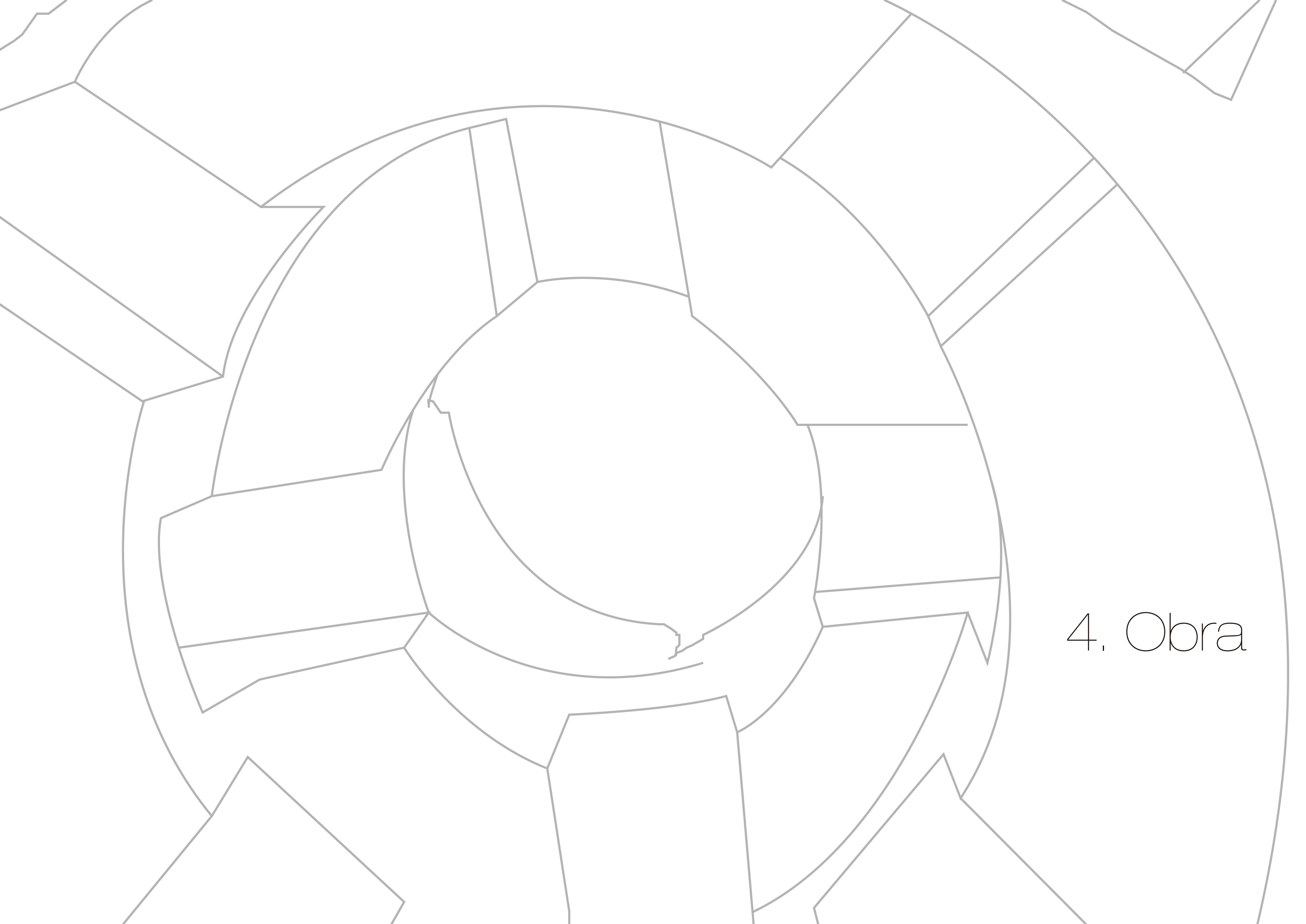
Tiempo, la piedra nos solicita tiempo y nosotros debemos ofrecérselo. Ya no porque sea un trabajo costoso o el material sea duro de manipular, sino por respeto hacia la piedra. Debemos observar la vida, la respiración de la piedra para no equivocarnos a la hora de incidir en ella.

El interior se ha dedicado horas. La constancia del lijado para obtener la sutileza frente a lo rugoso, los picos del exterior. Vacíos afables en armonía con la aspereza de lo pleno.

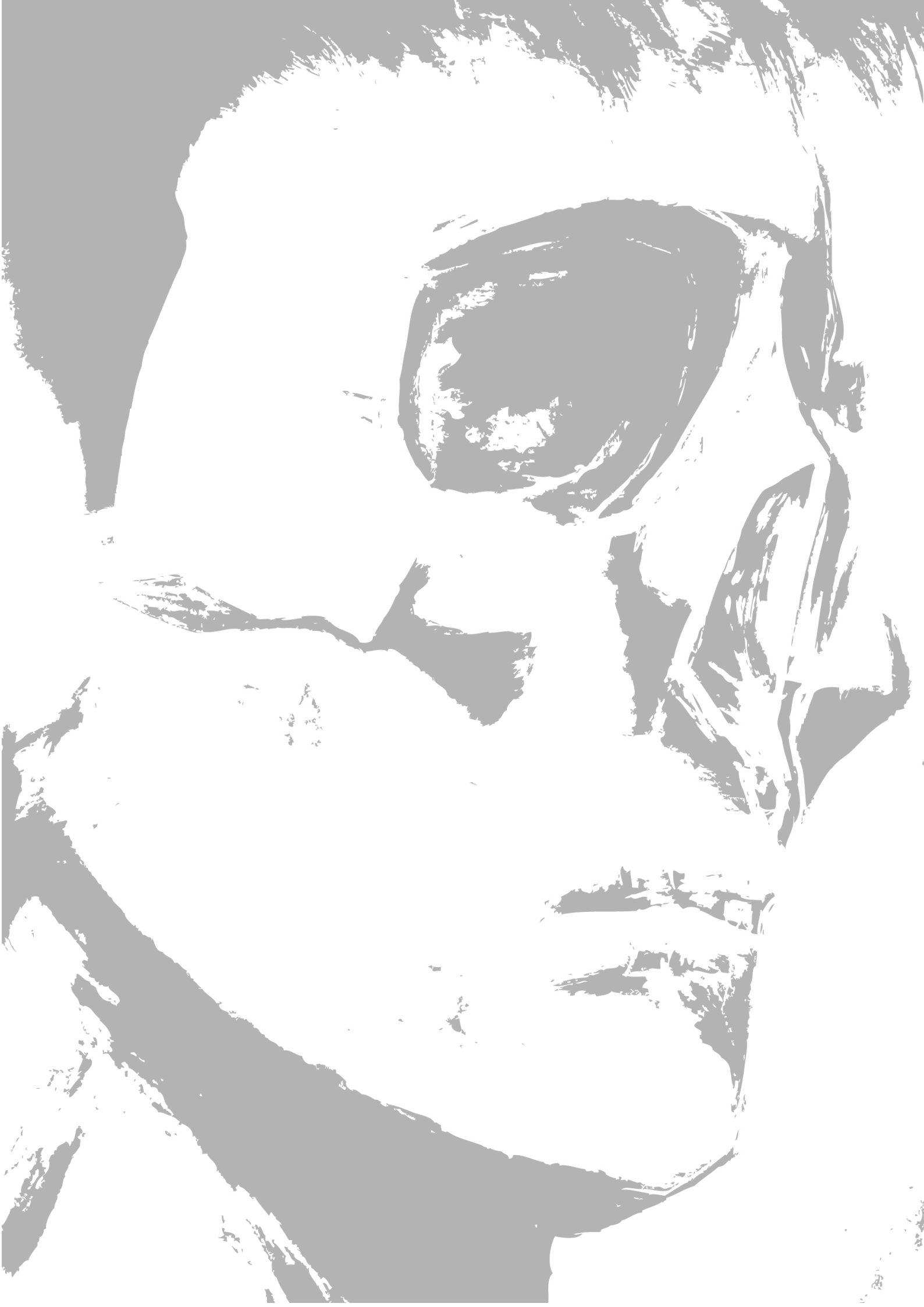
El hombre es un ser vacío, plano, vacuo, que debe salir a la luz, a la rugosidad del exterior de la naturaleza. Con la muerte de Dios y la mística en búsqueda de una nueva divinidad el hombre puede liberarse de la nada existencial y salir hacia la búsqueda de la plenitud.



Fig. 36 Vacío y plenitud
2014
60 x 65 x 30 cm



4. Obra



Brochazos de oscuridad
y vacíos del alma

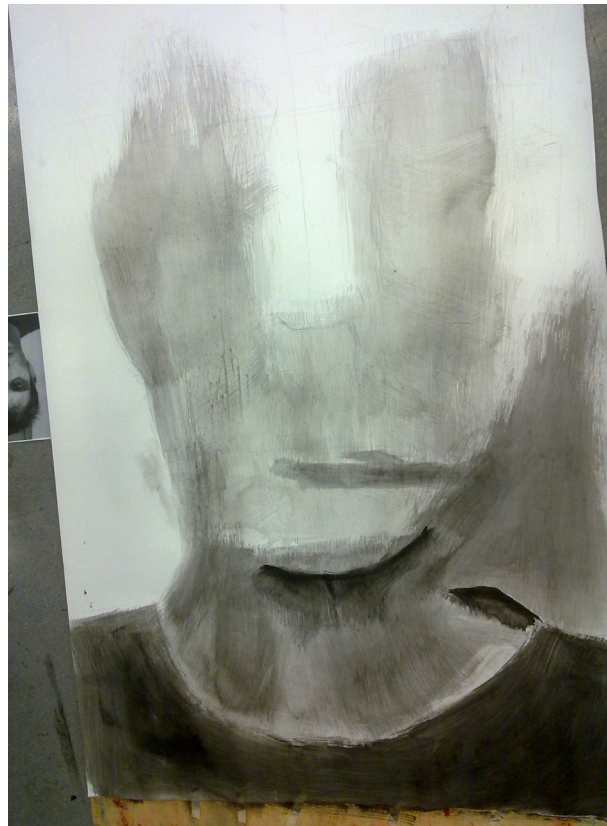


Fig. 37 Primeras manchas con tinta china

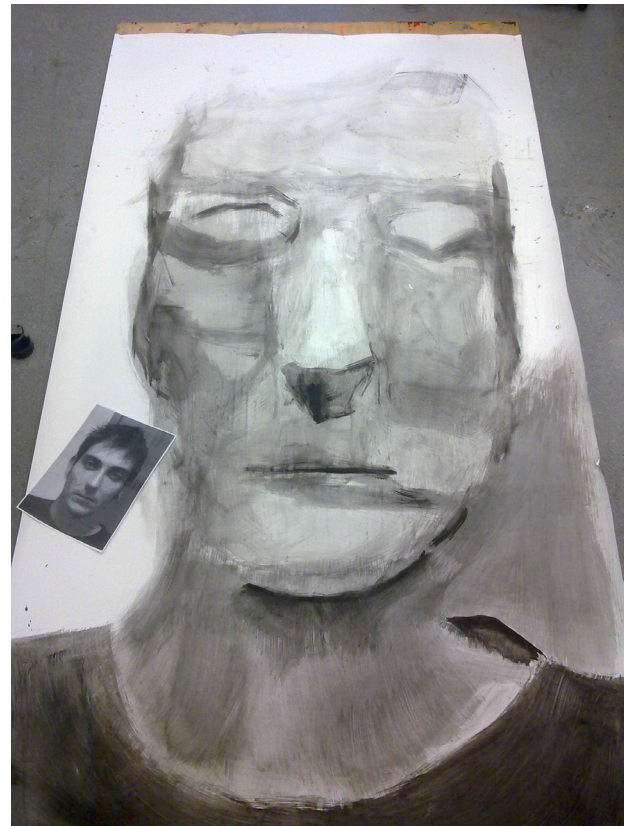


Fig. 38 Intuyendo formas y volúmenes

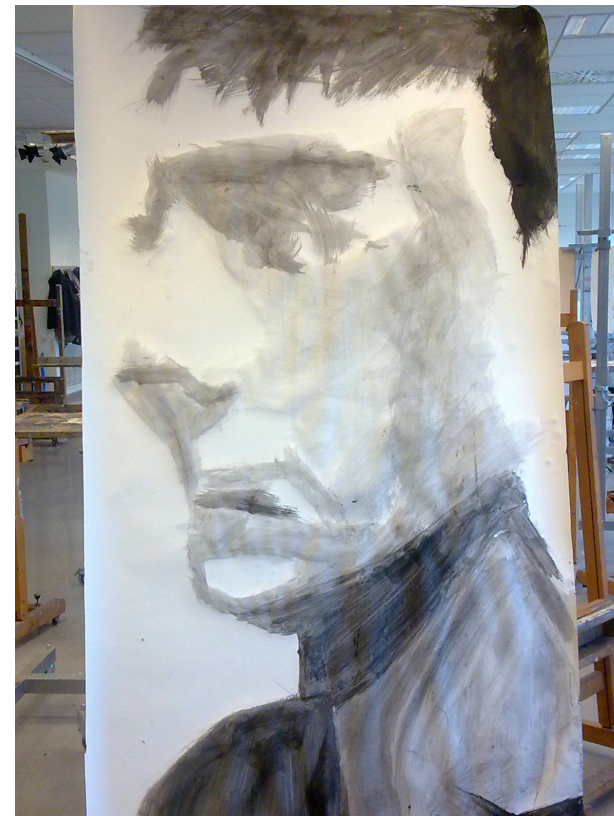


Fig. 41 Las aguadas permiten pintar ampliar zonas en poco tiempo

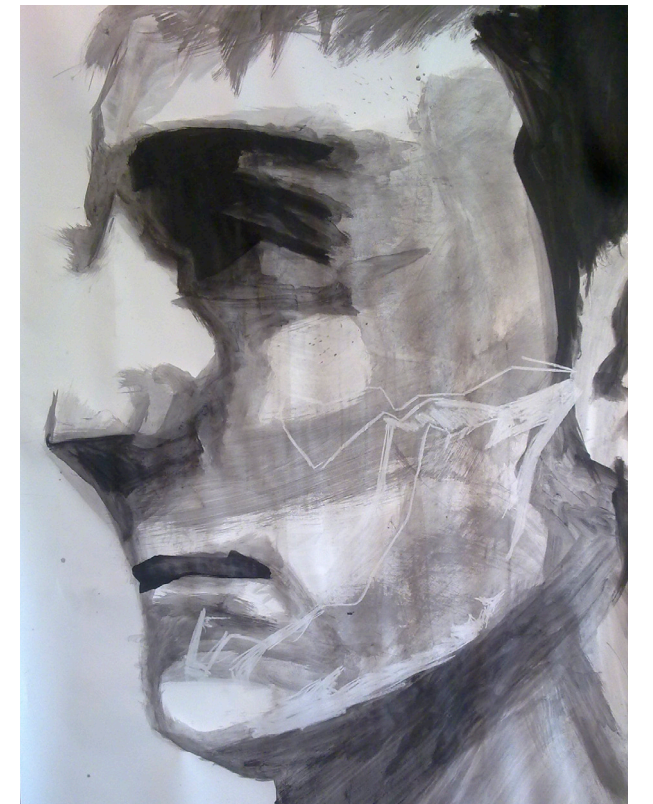


Fig. 42 Con la tinta pura se consiguen un negro que ayuda a los contrastes



Fig. 39 Los brochazos marcan expresidad

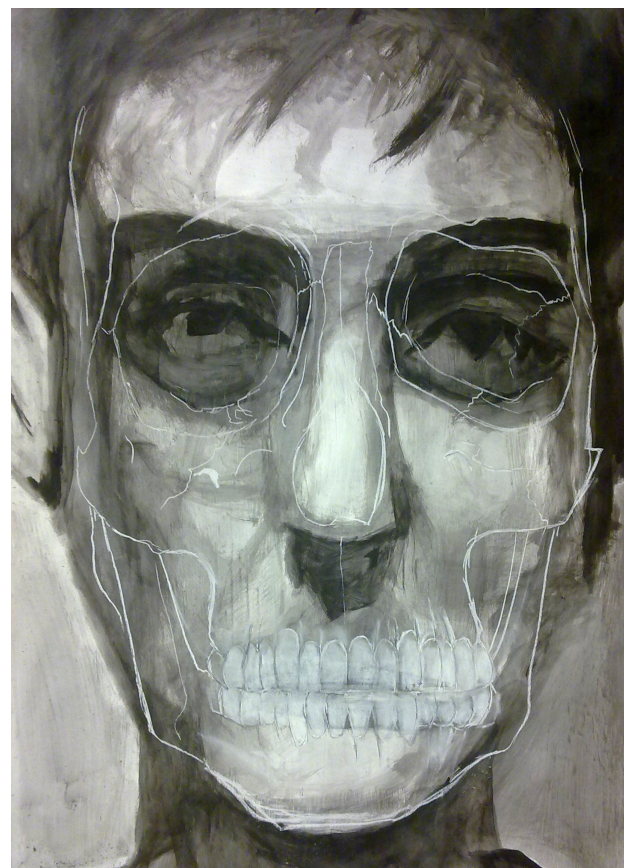


Fig. 40 La tiza crea la calavera y crea espacios vacíos donde antes no habían



Fig. 43 La observación desde lejos es importante



Fig. 44 Blancos y negros se unen, creando formas e hibridaciones del rostro



Fig. 45 El gran formato (200 x 120 cm) me incitó a trabajar desde el suelo



Fig. 46 Dejanjo vacíos por pintar, surge el blanco del hueso de la calavera



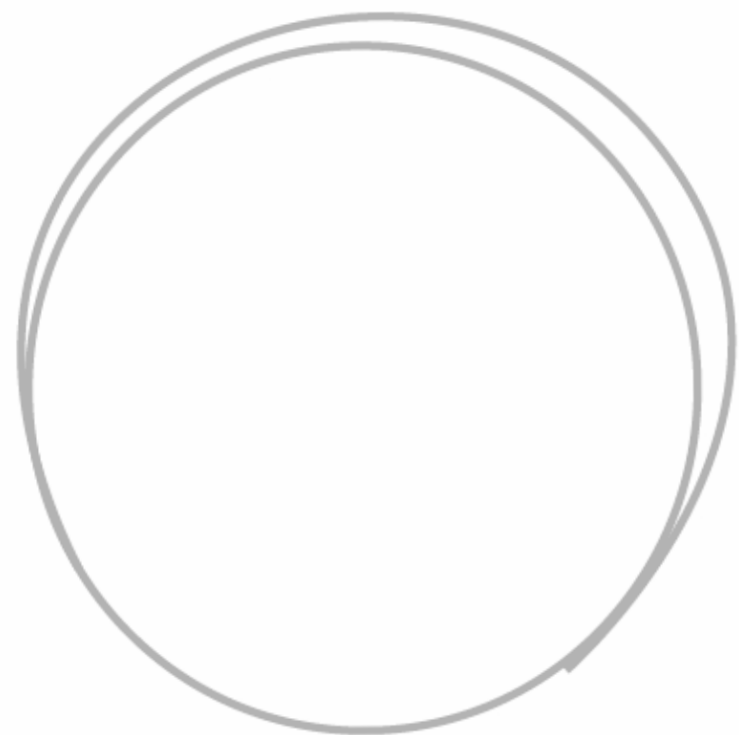
Fig. 47 Las grisallas sugieren los volúmenes de la piel



Fig. 48 Los detalles óseos delimitan la figura dotándola de un sentimiento de la nada



Fig. 49 Brochazos de oscuridad y vacíos del alma
2013
450 cm x 150 cm



Lo de dentro y el más allá en
la piedra. La luz y la oscuridad
atravesada por un vacío



Fig. 50 Comprobando la “pureza” del alabastro



Fig. 52 Conjunto de piedras en el exterior (Teruel)



Fig. 51 Piedras de alabastro abandonadas (Teruel)



Fig. 53 Veteado del alabastro (detalle)



Fig. 54 Vaciado geométrico de la pieza



Fig. 55 Devastando con ayuda del martillo neumático



Fig. 56 El camino que separa el espacio



Fig. 57 La ventana, el camino y dos lugares

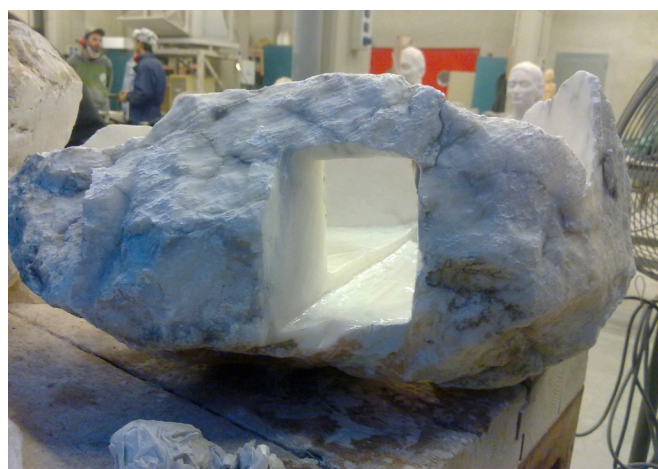


Fig. 58 La ventana que uno lo de dentro y lo de fuera



Fig. 59 Picado de la pieza



Fig. 60 La pieza en vertical



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

La pausada contemplación de las cosas silenciosas



Fig. 65 Antes de empezar



Fig. 66 En búsqueda del silencio



Fig. 67 Lijando la pieza



Fig. 68 Casi percibo los susurros



Fig. 69 La luz es atravesada por la piedra



Fig. 71 La luz del alba transforma la piedra.



Fig. 70 El amanecer



Fig. 72 La calidez de la piedra, solo nos da paso a pensar en silencio

Vacío y plenitud



Fig. 73 Primeros cortes



Fig. 74 El vacío va surgiendo



Fig. 75 Geometría y naturaleza



Fig. 76 Vacío dentro un vacío



Fig. 77 Semanas de trabajo van saliendo a la luz



Fig. 78 El hueco que llena al hombre. Esa nada existencial que llama para ser libres



Fig. 79



Fig. 83



Fig. 80

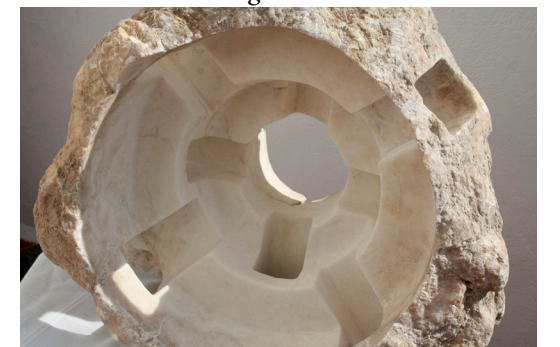


Fig. 81



Fig. 82



Fig. 84

Mirada hacia el absoluto vacío existencial



Fig. 85 Entrada de luz por la ventana



Fig. 86 Una ventana entre la naturaleza del alabastro



Fig. 87 Por el contrario, la rectitud del hombre



Fig. 88 Hombre y naturaleza, se unen a través de la luz mediante una ventana



Fig. 89

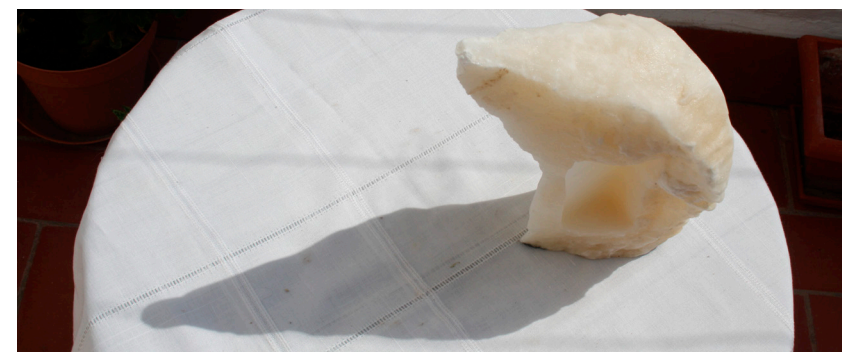


Fig. 92



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 93

El espacio que nos separa de la vida o la muerte

Sobre esta pieza nos gustaría hacer un pequeño comentario. Ya casi completada la obra, por capricho del destino la pieza cayó estrepitosamente contra el suelo, haciendo de la pieza cuatro trozos bien distinguidos.

Donde la rotura puede ser un fracaso o un abandono en este caso es una superación. Con mucho ahínco las grietas abiertas se ven como canales de luz, las debilidades de la piedra son los puntos fuertes y los vacíos que se generan son ahora llenos que se equilibran en una pieza armoniosa en donde se refleja la fragilidad del ser humano, su existencia en cualquier momento cae hacia el abismo y se convierte añicos al igual que la piedra.



Fig. 99 Restaurando la pieza



Fig. 94 Corte vetical de la piedra



Fig. 95 Parte de atrás



Fig. 96 El cuadrado se llena en la piedra



Fig. 100 Comprobando el encaje



Fig. 97 Doble vacío



Fig. 98



Fig. 101



Fig. 102 Totalmente restauranda, el golpe provocó desprendimientos en ciertas zonas



Fig. 106 Huecos que dejan pasar el espacio



Fig. 103



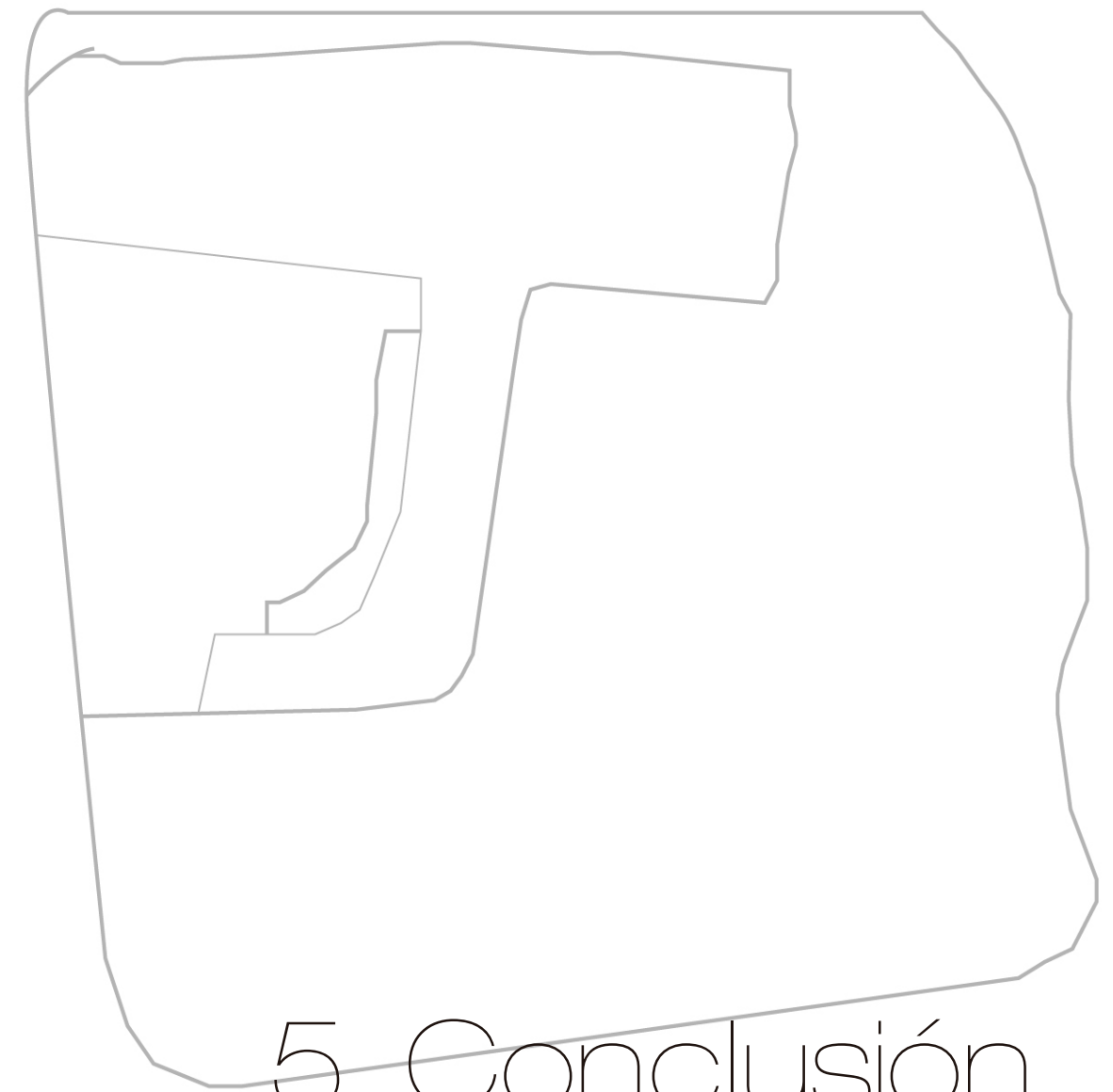
Fig. 104



Fig. 105



Fig. 107 Zonas que intentan unirse pero que jamás llegarán a encontrarse



5. Conclusión

Cuando las sombras son proyectadas en la pared de la caverna haciéndonos creer que esas criaturas son reales, nos olvidamos de que nosotros somos la realidad. Cuando Dios prometió la vida eterna nos olvidamos de la vida terrenal y caímos en un desamparo de misericordia hacia un temor de nada eterna y oscuridad infinita.

Intentamos hallar un lugar, un espacio generado por el vacío de la existencia, que nos abra la ventana, la puerta y salir fuera. Ver la naturaleza, la luz, para los taoístas el Tao, para los cristianos, la divinidad. El vacío solo se puede hallar mediante el equilibrio entre el hombre y el cosmos.

Todo proyecto tiene un principio. Un principio con serias dudas en las que innatamente nos enca-minábamos hacia el campo de la mística y de la religiosidad en relación con el vacío. La muerte, el nihilismo, las religiones primitivas, el origen del hombre. Todo va cultivándose en la experiencia del taller. Cada mañana, al salir el Sol, las piedras cambiaban de color o los rayos de luz entraban por los agujeros de las piezas.

La piedra es un elemento que requiere un prolongado tiempo, es una amante exigente y hay muy poco margen de error. En casa no se puede trabajar y la herramienta necesaria es muy costosa. Cada golpe en la piedra hay un trozo de espíritu. Mientras trabajábamos en el taller estaba leyendo Vacío y Plenitud extrapole el significado de la concepción filosófica del vacío que entienden los taoístas a la piedra.

El yin- yang, cielo-tierra, vacío- lleno; comprendí que la piedra necesitaba eso, quería fluir conmigo, como en el Tao, la tierra y el hombre estar en armonía. Necesitaba que el vacío equilibrase la piedra, que la llenase de huecos.

El budismo mana de que el equilibrio está en la unión de contrarios y que es al fin y al cabo la obra de arte sino una unión de contrarios, un producto en el que subyacen un montón de tensiones dialécticas, entre ellas el binomio individualidad universalidad

Mediante la estructura del vacío hemos hallado un lenguaje propio que buscábamos. El dejar al natural la piedra e intervenir en el interior, no hay estudios previos, es intuición, es contemplar la piedra en silencio, escucharla y dotarla de un nuevo espacio. Al contemplar las piezas observo cosas que por fin tienen sentido, que fluyen, que pertenecen a la autoría.

Y la luz que permite el paso. Es una ventana cerrada que deja traspasar solamente la luz. Los sólidos no pueden atravesarla. Es como una ventana hacia el Cielo y el exterior son los mundos terrenales.

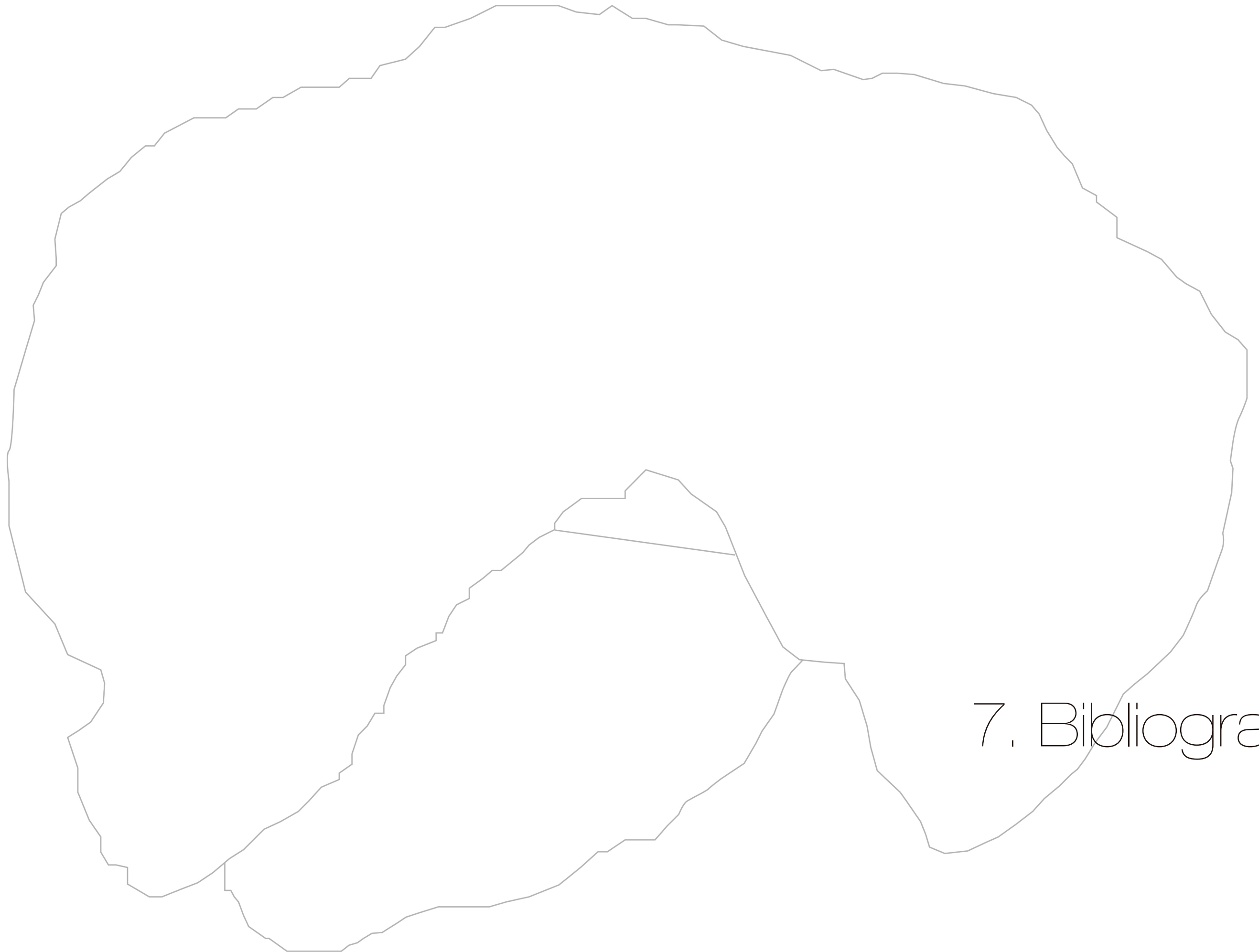
Gracias a este año de Máster uno se va enriquecido de espíritu y de conocimiento. Descubriéndose a uno mismo y sinceramente ser una persona vacía a ser una persona plena.



6. Índice de figuras

Fig. 1 Triángulo representando la interacción entre el yin-yang y el vacío	Pág. 35
Fig. 2 Triángulo representando la interacción del el yin-yang y el vacío entre el hábitat del hombre en la tierra y el cielo	Pág. 36
Fig. 3 Triángulo representando la interacción entre el yin-yang y el vacío	Pág. 38
Fig. 4 Tony Smith, Die , 1962 183 x 183 cm	Pág. 55
Fig. 5 Robert Morris, Untitled , 1965 240 x 240 cm	Pág. 57
Fig. 6 Autorretrato I	Pág. 70
Fig. 7 Autorretrato II	Pág. 70
Fig. 8 Autorretrato III	Pág. 70
Fig. 9 Autorretrato IV	Pág. 70
Fig. 10 Cara-vera I	Pág. 71
Fig. 11 Cara-vera II	Pág. 71
Fig. 12 Calavera I/I, 2014 Latón patinado 20 x 15 x 10 (alzado)	Pág. 73
Fig. 13 Calavera I/I, 2014 Latón patinado 20 x 15 x 10 (perfil)	Pág. 73
Fig. 14 Calavera I/I, 2014 Latón patinado 20 x 15 x 10 (tercer/cuartos)	Pág. 73
Fig. 15 Calavera I/I, 2014 Latón patinado 20 x 15 x 10	Pág. 73
Fig. 16 Guijarros en la playa	Pág. 78
Fig. 17 Óvalo con puntas 1968-1970 Bronce 327 cm	Pág. 78
Fig. 18 Figura reclinada: forma externa 1953-1954 Bronce 213,5 cm	Pág. 78
Fig. 19 Desocupación de la esfera (1957-1958) Acero forjado 50 x 49 x 39 cm	Pág. 80
Fig. 20 Cajas vacías(1958) Acero cobreado 46 x 45 x 39 cm	Pág. 80
Fig. 21 Espacio para el espíritu, 1995 Granito rosa 173 x 85 x 91 cm Guggenheim Bilbao Museoa	Pág. 82
Fig. 22 Lo profundo es el aire, 1996 Alabastro 94 x 122 x 124 cm Guggenheim Bilbao Museoa	Pág. 82
Fig. 23 Homenaje a Goethe, 1975 Alabastro 53 x 73 x 68 cm	Pág. 82
Fig. 24 Serie Silente, 2004 Alabastro, 46 x 70 x 13 cm	Pág. 84
Fig. 25 Serie Silente, 2005 Alabastro, 52 x 48 x 9.5 cm	Pág. 84
Fig. 26 Deconstrucción nº 236 (Luz interior), 2005-10 Canto rodado, 42 x 32 x 23 cm	Pág. 84
Fig. 27 Deconstrucción nº 302 (Cabeza), 2011 Canto rodado, 50 x 39 x 27 cm	Pág. 84
Fig. 28 Deconstrucción nº 320 (Cabeza), 2012 Canto rodado, 43 x 19 x 23 cm	Pág. 84
Fig. 29 A Ferida, 2003 Granito rosa, 11 m	Pág. 85
Fig. 30 Ventanales del cimborrio de la catedral de Valencia Alabastro s. XV	Pág. 102
Fig. 31 Alabastro como pared luminiscente	Pág. 102
Fig. 31 Jorge Oteiza Cubos abiertos espacios interiores, retenciones de luz Alabastro 30 x 30 x 30 cm.	Pág. 103
Fig. 32 Eduardo Chillida Homenaje al mar III ,1984 Alabastro 51 x 69 x 100 cm	Pág. 103
Fig. 33 Brochazos de oscuridad y vacíos del alma 2013 450 cm x 150 cm	Pág. 108
Fig. 34 Detalle uno de los trípticos	Pág. 108
Fig. 35 Piedras de alabastro en Teruel	Pág. 109
Fig. 36 Vacío y plenitud 2014 60 x 65 x 30 cm	Pág. 111
Fig. 37 Primeras manchas con tinta china	Pág. 116
Fig. 38 Intuyendo formas y volúmenes	Pág. 116
Fig. 39 Los brochazos marcan expresidad	Pág. 116
Fig. 40 La tiza crea la calavera y crea espacios vacíos donde antes no habían	Pág. 116
Fig. 41 Las aguadas permiten pintar ampliar zonas en poco tiempo	Pág. 117
Fig. 42 Con la tinta pura se consiguen un negro que ayuda a los contrates	Pág. 117
Fig. 43 La observación desde lejos es importante	Pág. 117
Fig. 44 Blancos y negros se unen, creando formas e hibridaciones del rostro	Pág. 117
Fig. 45 El gran formato (200 x 120 cm) me incitó a trabajar desde el suelo	Pág. 118
Fig. 46 Dejanjo vacíos por pintar, surge el blanco del hueso de la calavera	Pág. 118
Fig. 47 Las grisallas sugieren los volúmenes de la piel	Pág. 118
Fig. 48 Los detalles óseos delimitan la figura dotándola de un sentimiento de la nada	Pág. 118
Fig. 49 Brochazos de oscuridad y vacíos del alma 2013 450 cm x 150 cm	Pág. 119
Fig. 50 Comprobando la "pureza" del alabastro	Pág. 122

Fig. 51 Piedras de alabastro abandonadas (Teruel)	Pág. 122	Fig. 101 El espacio que nos separa de la vida o la muerte	Pág. 133
Fig. 52 Conjunto de piedras en el exterior (Teruel)	Pág. 123	Fig. 102 Totalmente restauranda, el golpe provocó desprendimientos en ciertas zonas	Pág. 134
Fig. 53 Veteado del alabastro (detalle)	Pág. 123	Fig. 103 El espacio que nos separa de la vida o la muerte	Pág. 134
Fig. 54 Vaciado geométrico de la pieza	Pág. 124	Fig. 104 El espacio que nos separa de la vida o la muerte	Pág. 134
Fig. 55 Devastanto con ayuda del martillo neumático	Pág. 124	Fig. 105 El espacio que nos separa de la vida o la muerte	Pág. 134
Fig. 56 El camino que separa el espacio	Pág. 124	Fig. 106 Huecos que dejan pasar el espacio	Pág. 134
Fig. 57 La ventana, el camino y dos lugares	Pág. 124	Fig. 107 Zonas que intentan unirse pero que jamás llegarán a encontrarse	Pág. 134
Fig. 58 La ventana que uno lo de dentro y lo de fuera	Pág. 124		
Fig. 59 Picado de la pieza	Pág. 124		
Fig. 60 La pieza en vertical	Pág. 125		
Fig. 61 El nexo de unión entre dos mundos	Pág. 125		
Fig. 62 El nexo de unión entre dos mundos	Pág. 125		
Fig. 63 El nexo de unión entre dos mundos	Pág. 125		
Fig. 64 El nexo de unión entre dos mundos	Pág. 125		
Fig. 65 Antes de empezar	Pág. 126		
Fig. 66 En búsqueda del silencio	Pág. 126		
Fig. 67 Lijando la pieza	Pág. 126		
Fig. 68 Casi percibo los susurros	Pág. 126		
Fig. 69 La luz es atravesada por la piedra	Pág. 127		
Fig. 70 El amanecer	Pág. 127		
Fig. 71 La luz del alba transforma la piedra.	Pág. 127		
Fig. 72 La calidez de la piedra, solo nos da paso a pensar en silencio	Pág. 127		
Fig. 73 Primeros cortes	Pág. 128		
Fig. 74 El vacío va surgiendo	Pág. 128		
Fig. 75 Geometría y naturaleza	Pág. 128		
Fig. 76 Vacío dentro un vacío	Pág. 128		
Fig. 77 Semanas de trabajo van saliendo a la luz	Pág. 128		
Fig. 78 El hueco que llena al hombre. Esa nada existencial que llama para ser libres	Pág. 128		
Fig. 79 Vacío y plenitud	Pág. 129		
Fig. 80 Vacío y plenitud	Pág. 129		
Fig. 81 Vacío y plenitud	Pág. 129		
Fig. 82 Vacío y plenitud	Pág. 129		
Fig. 83 Vacío y plenitud	Pág. 129		
Fig. 84 Vacío y plenitud	Pág. 129		
Fig. 85 Entrada de luz por la ventana	Pág. 130		
Fig. 86 Una ventana entre la naturaleza del alabastro	Pág. 130		
Fig. 87 Por el contrario, la rectitud del hombre	Pág. 130		
Fig. 88 Hombre y naturaleza, se unen a traves de la luz mediante una ventana	Pág. 130		
Fig. 89 Mirada hacía el absoluto vacío existencial	Pág. 131		
Fig. 90 Mirada hacía el absoluto vacío existencial	Pág. 131		
Fig. 91 Mirada hacía el absoluto vacío existencial	Pág. 131		
Fig. 92 Mirada hacía el absoluto vacío existencial	Pág. 131		
Fig. 93 Mirada hacía el absoluto vacío existencial	Pág. 131		
Fig. 94 Corte vetical de la piedra	Pág. 132		
Fig. 95 Parte de atrás	Pág. 132		
Fig. 96 El cuadrado se llena en la piedra	Pág. 132		
Fig. 97 Doble vacío	Pág. 132		
Fig. 98 El espacio que nos separa de la vida o la muerte	Pág. 132		
Fig. 99 Restaurando la pieza	Pág. 133		
Fig. 100 Comprobando el encaje	Pág. 133		



7. Bibliografía

- ÁLVAREZ, Soledad, *Jorge Oteiza: pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza Alzuza. San Sebastián, 2003
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura económica. México. 1986
- BARAÑANO, Kosme de. *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, San Sebastián, 1992
- BILLETER, Jean-François *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi* .Ed Siruela. Madrid, 2003
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Ed. Labor. Barcelona, 1969
- CIRLOT, Victoria y VEGA Amador, *Mística y creación en el s. XX*. Ed. Herder, Barcelona, 2006
- CRITCHLEY, Simon. *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Ed. Marbot Barcelona, 2007
- CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid, 1993
- D'ORS, Pablo. *Biografía del silencio*. Ed. Siruela. Madrid. 2013, 4ª edición
- ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Ed. Alianza, Madrid, 2011, 4ª edición
- ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado. Ed. Cristiandad*, Madrid, 2009, 4ª edición
- FAURE, Elie. *El arte moderno, II*. Ed. Alianza, Madrid, 1992
- FRANKL Viktor E. *Ante el vacío existencial: hacia una humanización de la psicoterapia*.Ed. Herder, Barcelona, 1997. 7ª edición
- IGNACIO, Juan García y LAVAGNE, Jaime, *Los libros de artista de Chillida: una constelación estética*. Biblioteca Nacional España Madrid, 2007
- JUNG, C.G. *Psicología y religión*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1991
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Ed. Mondadori, Madrid, 1990

- MOORE, Henry. *Escultura*. Ed. Poligrafía, Barcelona. 1981
- NIHSIDA, Kitaro. *Pensar desde la nada*. Ed. Salamanca, Salamanca, 2006
- NISHITANI, Keiji. *La religión y la nada*. Ed. Siruela, Madrid, 1999
- PRADA, Manuel de. *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires, 2009
- OSHO *El libro de la nada: (Hsin hsin ming): discursos dados por Osho sobre la mente de fe de Sosan*. Ed. Neo Person, Madrid 2001.
- RACIONERO Luis, *Textos de estética taoísta*. Ed. Alianza, Madrid, 2002
- ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Ed. Alianza, Madrid, 1993
- WEIL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Ed. Trotta, Madrid, 1994
- VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción* .Ed. Trotta, Madrid, 2002

CATÁLOGOS EN LÍNEA

- BAÑUELOS, Alberto. *La liturgia de las piedras*. Catalogo IVAM. Valencia, 2009

TEXTOS

- CHUANG TZU (Zhuang zi)
- I CHING *El Libro de los Cambios* Versión de Richard WILHELM (Libro 1)
- LAO TSÉ, *Tao-Te-Ching*, Ed. Vladimir Antonov. Canadá. 2008
- YOURCENAR, MARGUERITE. *Mishima O La Visión Del Vacío*, Ed. Seix Barral, Barcelona. 2003

