

Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura.

Manuel de Prada.

La configuración del vacío afecta, en mayor o menor medida, a todas las manifestaciones artísticas, incluidas las menos materiales, como la música. Solemos asociar la figura con el lleno, pero igualmente podríamos asociarla con el vacío. El vacío es condición del lleno y viceversa.

El vacío en el arte ha sido objeto de distintas interpretaciones. Entre ellas destacan la "filosófica", de Husserl y Heidegger, la "poética", de Bachelard, la "espiritualista" (filosófica y poética a la vez) de Lao Zi y François Cheng, la "plástica", bien referida al arte (por Arnheim), a la arquitectura (por Schmarsow) o al urbanismo (por Sitte), y la "psicológica", bien relacionada con la "Empatía", la "Pura visualidad" o la "Gestalt".¹

Se trata, por consiguiente, de un tema muy amplio, inabordable de manera sistemática, aunque accesible, quizás, si se orienta hacia una "idea". Pero no hacia las ideas del empirismo, hacia las "ocurrencias", sino hacia una idea de orden universal capaz de presentarnos sujeto y objeto como aspectos correlativos de una misma realidad.²

La idea que aquí se persigue es una forma ideal, es decir, un principio formal de "unidad en la diversidad" que sea la expresión de un orden original. Pero esa idea, además, debería aparecer en las formas de doble configuración (lleno-vacío) cuando convierten el vacío en un acontecimiento significativo.

Este estudio, pues, no se plantea como una investi-

gación sobre un problema espacial determinado; tampoco quiere ser un análisis sistemático del problema del vacío en el arte, sino sólo prestar atención a la "unidad" que se desvela en algunas obras de arte (quizás en los ejemplos seleccionados) para darse, primero a los sentidos, a la sensibilidad o intuición, y después a la reflexión. De hecho, el texto y las notas -que pueden leerse por separado- sólo pretenden dar razones de algo que se ofrece a la sensibilidad.

A partir del idealismo la forma artística se ha referido a dos ideales complementarios: el ideal de "razón" y el ideal de "expresión". Pero desde que la experiencia del espacio y el tiempo fueran consideradas fundamento y motor de la arquitectura, estos dos ideales también se han referido a la configuración de un orden espacial. Los estudios de Giedion *"Espacio tiempo y arquitectura"* (1941), de Argan *"El concepto de espacio arquitectónico"* (1961) y Van de Ven *"El espacio en la arquitectura"* (1978) nos han mostrado que las formas arquitectónicas dependen de una "idea" espacial que incluye razón y expresión.

Van de Ven, por ejemplo, entendió que, "es el contenido intangible de la forma arquitectónica (el vacío interior) lo que verdaderamente impulsa la arquitectura". Partiendo de este principio llegó a relacionar los modos de construir, "tectónico" y "estereotómico" definidos por Semper con un poema de Lao Zi donde una rueda de carro construida con radios y un recipiente de arcilla representaban los dos modos mencionados de construir con vacío.³ (Según el sabio oriental, la utilidad de la rueda depende del vacío cen-

COMPONER CON VACÍO

tral, donde se inserta el eje, y la del recipiente, de su vacío interior).

En 1995, Keneth Frampton recuperó parcialmente las ideas de Van de Ven para analizar las formas arquitectónicas en función de su "razón" constructiva y su capacidad para expresar esta "razón" mediante juntas y articulaciones. Así, en su libro *"Estudios sobre cultura tectónica"*, analizó el racionalismo estructural francés (gótico y clásico), la tectónica textil de Wright, el orden estructural de Kahn, el orden "metafórico" de Utzon o la "veneración de la junta" de Scarpa, entre otros ejemplos.⁴

Pero estos estudios sobre cultura tectónica podrían ampliarse a otros sobre "cultura estereotómica" si atendemos a las composiciones que se caracterizan por el "corte del sólido", es decir, si atendemos a las formas que presentan el vacío como configuración positiva y lo obtienen de un material virtualmente continuo y homogéneo.

De cualquier manera, la referencia sigue siendo Semper.

Para Semper, el instinto artístico del hombre le lleva a reproducir, como un microcosmos, el orden del Universo. De acuerdo con este principio, Semper refirió la belleza formal (el arte y el estilo) al orden natural. Para ello estableció una relación directa y causal entre las fuerzas (o "momentos") que actúan en la naturaleza y la organización estructural de las formas (o "configuraciones"), tanto naturales, como producidas por el hombre.

Según Semper, las formas se configuran ordenadamente como respuesta a los "momentos" que actúan sobre la naturaleza. Estos momentos, a su vez, están condicionados por las tres dimensiones del espacio: altura, anchura y profundidad.

Las fuerzas naturales obligan a las formas a configurarse como "unidad" de tres modos diferentes: la "euritmia" (y "simetría"), la "proporción" y la "dirección". Estos modos de la configuración son los que dan lugar, según Semper, a las "cualidades o condiciones de la belleza formal".⁵

Semper pensaba que la belleza formal surge de la interacción armoniosa de los tres modos mencionados cuando éstos se orientan hacia una "unidad de propósito" o "idoneidad de contenido".

Para que la "unidad de propósito" tenga lugar, Semper se refirió a aquella "Autoridad" (de Vitrubio) que obligaba a que determinados modos del fenómeno visible destacaran de los demás para forzar al resto a subordinarse a ellos, es decir, a la autoridad de la "euritmia", de la "proporción" y de la "dirección".

Cuando las "autoridades" interactúan armónicamente, la obra alcanza una unidad más elevada (de propósito, finalidad y contenido) que, según el grado de perfección y evolución, se manifiesta en la "regularidad" de las formas elementales, en el "tipo" de las formas vegetales y animales, y en el "carácter" de las obras del hombre. Según Semper, la idoneidad del contenido significa "simetría estereométrica" en los cristales (o euritmia), "tipo", en animales y plantas, y "expresión", en las obras de arte. Este último escalón, que implica la expresión de contenidos y espiritualidad, es el orden más alto posible; el orden que da lugar al estilo.

La arquitectura también se encuentra afectada por la "unidad de propósito" de Semper. Las formas arquitectónicas expresan la Idea (con mayúscula en Semper) cuando las "autoridades" que las condicionan interactúan armónicamente. Según Semper, la autoridad de la euritmia dio lugar a la regularidad de las pirámides y templos circulares, la autoridad de la simetría, a las fachadas simétricas de los conjuntos monumentales, la autoridad de la proporción, a las particiones verticales de torres y cúpulas y, por último, la autoridad de la dirección dio lugar a la organización direccional de los templos. El templo griego era, para Semper, el paradigma de perfección artística al conseguir la máxima unidad de propósito en la más pura armonía.

Más tarde Schmarsow, apoyándose en las teorías de Semper, refirió el origen de la arquitectura a la formación de un espacio tridimensional vacío que el hombre configura alrededor de su cuerpo. Esa configuración del vacío tendría por objeto, tanto la protección física del hombre (cobijar), como la satisfacción de sus necesidades espirituales (habitar).

De acuerdo con todas estas consideraciones, la "idea" que aquí se persigue debería, en primer lugar, responder a los "momentos de la configuración" y las "autoridades" definidas por Semper. Esto supone que nuestra forma ideal debería responder a la autoridad de la "euritmia" (y la simetría) con regularidad, "cadenas" y una disposición equilibrada de las partes

COMPONER CON VACÍO

en el conjunto; a la autoridad de la "proporción", con una "razón" estructural entre las partes y entre las partes y el todo; por último, debería responder a la autoridad de la "dirección" con un orden estructural que responda a posibles movimientos en las tres direcciones del espacio.

En segundo lugar, para que la "idea" se exprese, estos modos de generar unidad deberían conjugarse con la autoridad del vacío para orientarse hacia la "unidad en la variedad y reposo en movimiento" que, según Semper, caracteriza la belleza formal.

No se ignora la contradicción de la "cultura estereotómica" cuando pone en segundo plano la razón constructiva para destacar la idea espacial; una contradicción también presente en la obra de Semper y que puso de manifiesto Schmarsow cuando, en 1893, criticó su arquitectura por el excesivo interés que ponía en la construcción superficial (de las fachadas) y por la escasa atención que prestaba a la profundidad espacial.⁶

Es cierto que los modos "tectónico" y "estereotómico" de "producir" parecen oponerse. También, que el primero parece adecuarse mejor a la esencia de la arquitectura. Sin embargo, la razón del "corte" espacial no tiene porqué oponerse a la razón que se expresa mediante juntas y articulaciones. Aquí se confía en que el orden de los vacíos podrá aproximarnos a la esencia de la arquitectura tanto, al menos, como la manifestación de una razón constructiva.

Se pretende demostrar que las formas aumentan su peso, significado y profundidad existencial, cuando se aproximan a un orden ideal que se configura con vacío. En la pintura, la escultura y la arquitectura del último siglo es posible detectar indicios de que este camino se ha comenzado a recorrer.

La configuración positiva del vacío en el arte y la arquitectura

Desde los primeros años del siglo XX, muchos artistas han logrado activar el vacío para configurar con él formas significativas capaces de trascender las dualidades tradicionales lleno-vacío e interior-exterior.⁸ Primero, el vacío fue visto como una materia aprehensible que podía ponerse en primer plano para reforzar la cualidad figurativa del lleno; después, el vacío comenzó a competir con la figura; finalmente, se convirtió en el protagonista de la composición. Pa-

sados los años 20, muchos artistas comenzaron a explicar que "componían con vacío".

A la vez que los psicólogos de la Gestalt definían las leyes de la percepción visual, algunos pintores, como Malevich y Mondrian, realizaron composiciones abstractas donde el espacio entre las figuras, bien separadas o superpuestas, podía percibirse como una realidad activa que competía en protagonismo con ellas. Desde ese momento, el vacío apareció como un elemento más de la composición.

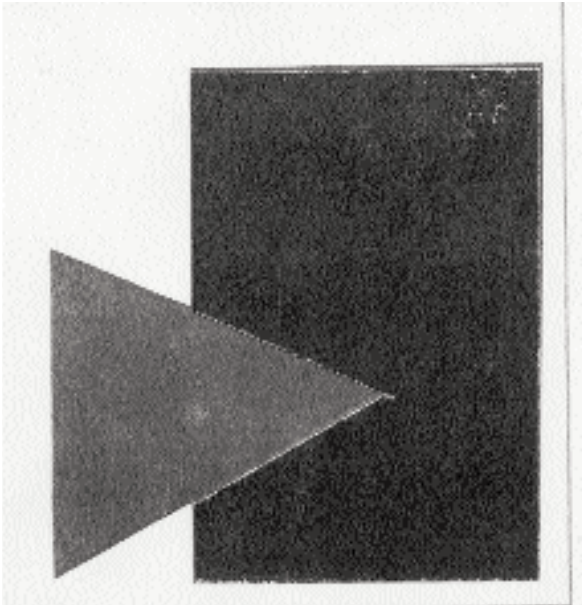


"Eclipse parcial con Mona Lisa" Kasimir Malevich. ,1914

Pero esta activación del vacío también afectó a la arquitectura, por ejemplo, a determinados proyectos de Mies van der Rohe.

Mies compuso algunos proyectos de acuerdo a un orden formal análogo a las obras de los pintores mencionados. Las analogías entre la "Composición en color" de Mondrian y la planta del "Museo para una ciudad pequeña" de Mies son evidentes. Nos interesa, sin embargo, no la analogía superficial, que se presenta al comparar la pintura de Mondrian con la planta de Mies, sino la analogía "en profundidad". Esta analogía radica en la activación del vacío que tiene lugar cuando distintos elementos planos se si-

COMPONER CON VACÍO



"Suprematismo" (con triángulo azul y rectángulo negro)
Kasimir Malevich.. 1915.

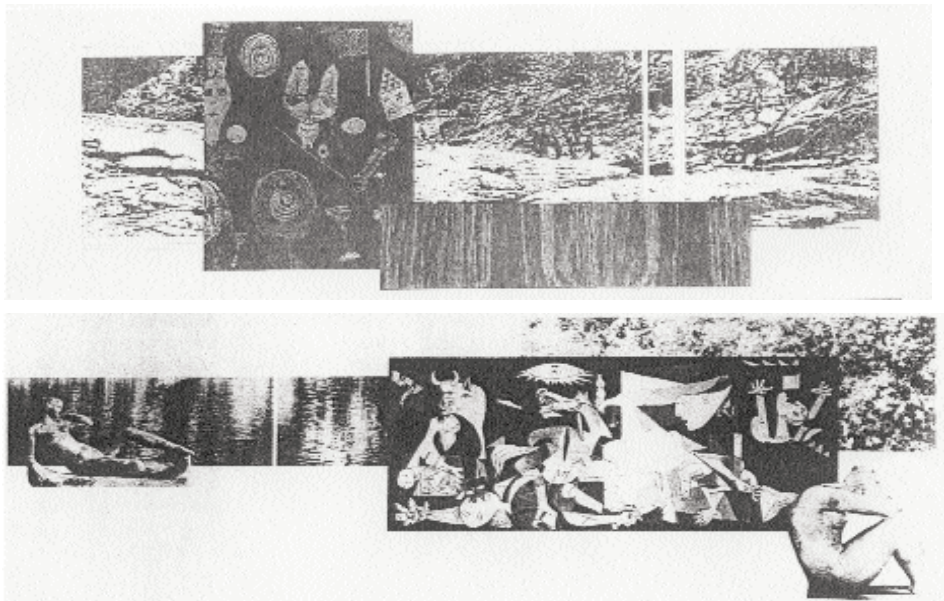
túan a diferentes distancias del observador en relación a un punto de vista frontal. El efecto de profundidad (virtual) que aparece en el cuadro de Mondrian, debería compararse, por tanto, más que con la planta del museo de Mies, con el "collage" que éste realizó para representar la organización del espacio interior.⁹ Otros "collages" del mismo arquitecto, como

los realizados para la "casa con tres patios" o para la casa de Stanley Resor, tenían este mismo sentido.

En cualquier caso, el problema de la configuración simultánea de la materia y el vacío en el arte nos refiere al problema de la percepción visual.

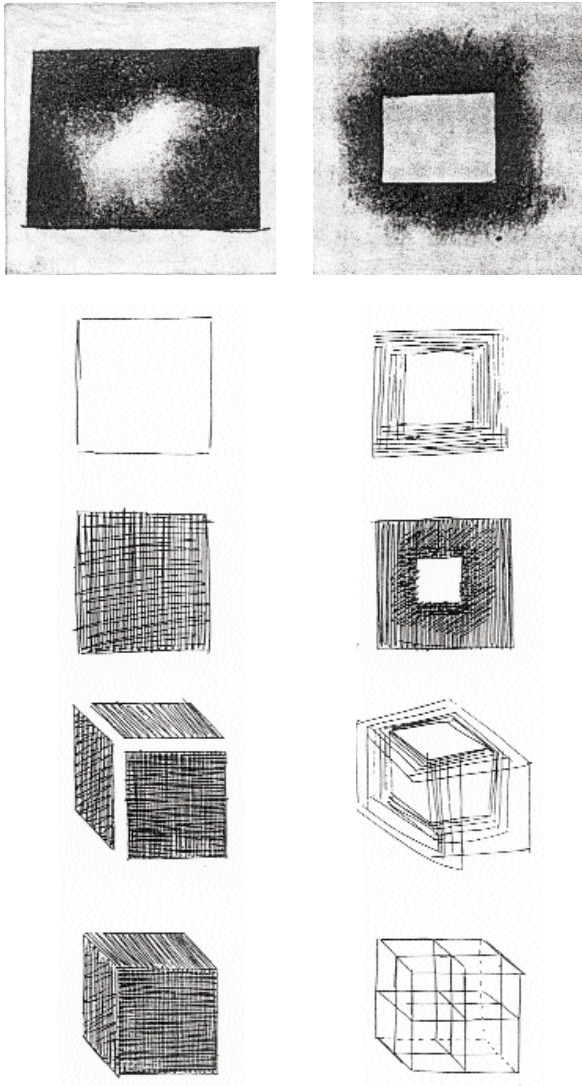
Quizás las leyes de la configuración definidas por los psicólogos de la Gestalt no afectaron directamente al arte. La primera conferencia sobre psicología de la Gestalt que se dio en la Bauhaus, según Rainer Wick, tuvo lugar en el año 1928. Sin embargo, en el año 1923, cuando Paul Klee tuvo que explicar a sus alumnos de la Bauhaus las dos maneras de activar una parte de la composición para ponerla en primer plano, lo hizo con dibujos y gráficos que recuerdan la dualidad figura-fondo definida por Rubin.

Para explicar estas dos maneras de activar partes de la composición, Klee acuñó los términos "endotópico" ("innenräumlich") y "exotópico" ("ausserräumlich"). En el primer caso, el acontecimiento plástico tenía lugar en el interior (con textura irregular dentro de un rectángulo) y en el segundo, en el exterior. Klee añadió una tercera posibilidad, el "tratamiento endo y exotópico", que tenía lugar cuando el acontecimiento no quedaba claramente definido (dentro o fuera) y podía activarse el interior o el exterior según el lugar donde recayera la atención.¹⁰



Mies van der Rohe. Fotomontaje, con un cuadro de Paul Klee, para la casa Stanley Resor, 1937-1938.
Fotomontaje para "Museo en una ciudad pequeña". 1942.

COMPONER CON VACÍO



Paul Klee. Apuntes del "Cuaderno de notas", Vol I, "Das bildnerische Denken" .1956.

Arriba, tratamientos endotópico y exotópico de un rectángulo. Debajo, a la izquierda, evolución (endotópica) desde la línea a una configuración material tridimensional: un cubo sólido. A la derecha, evolución (exotópica) paralela, que culmina en el negativo de la configuración anterior: un cubo espacial. 1922.

Pero Klee dio un paso más, saliéndose del campo de su estricta competencia, al extender la validez de estos dos "tratamientos" a la tercera dimensión. Para ello propuso un cubo material "endotópico", rodeado de vacío, y otro espacial, "exotópico", rodeado de materia.¹¹

Dos obras de Adolf Loos, la casa para Alexander Moissi (1923) y la casa Winternitz (1932) podrían entenderse como intentos, algo tímidos quizás, de

configurar materialmente un cubo que fuera "endotópico" y "exotópico" a la vez.

En ambos proyectos, Loos partió de la forma pregnante del cubo para presentarla a la percepción como una composición compleja, donde el vacío compartía protagonismo con el volumen edificado. Pero este protagonismo compartido se consiguió de manera diferente en cada caso. En la casa Moissi, el vacío sobre la escalera y la terraza exterior parecía envolver la masa construida, enrollándose sobre ella en espiral mientras, en la casa Winternitz, el cubo aparecía como un conjunto de masas asimétrico que parecía el resultado de intersecar dos volúmenes en forma de "L".

Estas obras de Loos resultan significativas en tanto restaban importancia a la tradicional autoridad de la masa, representada en el "cubo" ideal de Loos, para concedérsela al vacío.¹² Pero resultan más significativas, todavía, si se relacionan con la "composición 4" definida por Le Corbusier.

En el año 1929, Le Corbusier, "basándose en su propia producción", definió sus conocidas "cuatro composiciones" como "tipos" o maneras diferentes de configurar viviendas. Estos cuatro tipos fueron representados por Le Corbusier con unos esquemas de figura y fondo que ponían de manifiesto sus diferentes configuraciones espaciales.¹³ El más significativo de todos, en lo que se refiere a la doble configuración, es el que se corresponde con su "cuarta composición" (Villa Savoye).

Le Corbusier interpretó esta composición como una síntesis entre la "primera", de configuración libre y pintoresca, y la "segunda", de configuración "pura", prismática y destinada a "satisfacer el espíritu". La síntesis de Le Corbusier consistía en una configuración doble de materia y vacío, donde la parte material, representada en negro, era libre y se correspondía con los espacios interiores, mientras la configuración de vacío, representada en blanco, estaba inscrita en la figura de un cuadrado y correspondía a la terraza.

Esta "composición" también era una síntesis entre los dos ideales que habían influido en la formación de Le Corbusier: el "clásico", de estirpe beauxartiana, y el pintoresco, de origen romántico. De hecho, la simetría original que aparecía en los primeros alzados de la Villa Savoye todavía se mantiene, aunque alte-

COMPONER CON VACÍO

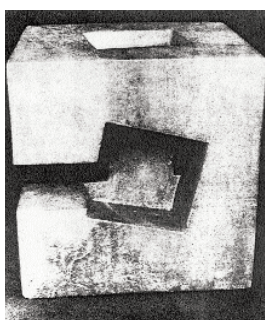
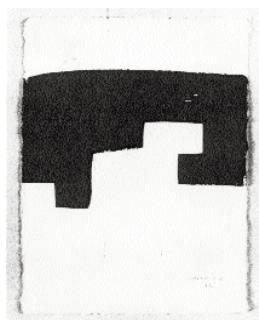
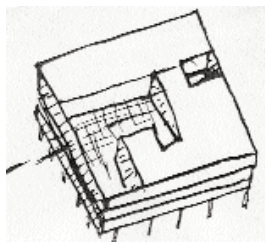
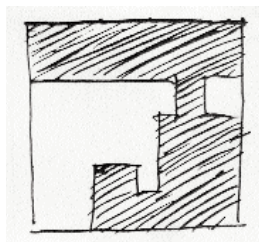
rada, en el interior. (Según José Quetglas, el orden que presenta la Villa de Le Corbusier ante un visitante que mira hacia el interior desde la entrada está basado en un principio general de unión y oposición entre aspectos polares).

Pero aquí nos interesa más la posibilidad de componer el objeto obligando a que el lleno y el vacío sean partes correlativas de una misma configuración. El esquema que dibujó Le Corbusier de su "cuarta composición" nos presenta esa correlación, a la vez que nos recuerda los modos endotópico y exotópico definidos por Klee.

Es cierto que existen diferencias sustanciales entre las formas de Klee, Loos y Le Corbusier, pero el hecho de que pongan en primer plano la doble configuración de masas y vacíos nos permite interpretarlas como un paso importante hacia la activación del vacío en el arte y la arquitectura.¹⁴

Paralelamente a la arquitectura, la escultura ha demostrado que es posible construir con vacío, es decir, invertir las funciones tradicionales de sólido y vacío para contemplar el vacío como si fuera una sustancia material.

El aumento de protagonismo del vacío en la escultura del siglo XX suele referirse a la obra teórica del escultor alemán Adolf von Hildebrand. Para Van de



Le Corbusier. "Composición n° 4". 1929.
Eduardo Chillida. "Gravitación", 1992 y "Elogio de la arquitectura", 1968.

Ven, por ejemplo, este escultor concedió una gran importancia a la visión en movimiento y al espacio en la configuración. Sin embargo, este honor quizás corresponda a su contemporáneo Rodin, en tanto Hildebrand sólo afirmó el valor artístico de la representación plana (de la "abstracción"), para quitárselo a la configuración espacial.¹⁵ Ya se ha indicado que fue August Schmarsow el que, aprovechando las ideas de Hildebrand, definió la arquitectura como "creadora de espacio" y la "forma espacial" ("*raumgestaltung*"), como la representación de una "idea espacial" que surge de un sentimiento instintivo hacia el espacio vacío.¹⁶

La escultura tradicional se ha configurado generalmente como sólido ("bulto redondo"), pero desde principios de siglo, la configuración del vacío comenzó a competir con la masa. Este fue el caso de algunas obras de Picasso ("*Guitarra*" de 1912) y otros escultores cubistas,¹⁷ aunque resultan más significativas las obras presentadas por Rodchenko a la exposición de arte constructivista celebrada en Moscú en 1921, es decir, las "*Construcciones espaciales*" y "*sistemáticas*" que tanto se diferenciaron del resto de obras expuestas (de las obras de Giorgi Stenberg, de su hermano Wladimir o de Medunetzky) por su masividad y espacialidad.

A partir de los años 30, el escultor Henry Moore realizó numerosas esculturas con unos vacíos y huecos que tenían forma propia.

Las características esculturas de Moore, orgánicas y naturalistas, surgieron de una revelación: cuando hacemos un agujero en un sólido, la tridimensionalidad y la unidad física y perceptiva del sólido se acentúa.

"Me sorprendió que algunos guijarros de los que recojo en la playa tienen agujeros... a pesar de ello, el trozo de piedra no quedaba debilitado"... "Un agujero puede tener en sí mismo tanto significado de contorno como una masa sólida", escribió Moore.

*"Con el tiempo descubrí que forma y espacio eran exactamente la misma cosa"... "Por ejemplo, para comprender la forma en su completa realidad tridimensional hay que comprender el espacio que desplazaría al quitarla de su lugar".*¹⁸

Todas las esculturas de Moore perseguían la misma idea; la idea que presenta el lleno y el vacío como "aspectos" parciales de una misma realidad. Esta idea

COMPONER CON VACÍO

dio lugar a las "madres con niño" y las "figuras en reposo" de los años 30 y 40, a las "formas interiores y exteriores" de los 50, y a las "Figuras reclinadas" de los 60 y 70 pero.

Algunas esculturas de Moore se configuran como una especie de cinta de Möbius con volumen, que obliga al vacío y el lleno a enlazarse para generar una forma sin principio ni fin. Son una especie de nudo entre el espacio y la materia que representa un mundo unitario y en absoluta continuidad.¹⁹

A partir de los años 50, el escultor y grabador Eduardo Chillida comenzó a componer sus obras de acuerdo a la dualidad gestáltica fondo-figura. No importaba que esas composiciones se realizaran sobre papel, mediante colores y cartulinas, o en tres dimensiones, pues en todas aparecía el vacío como una configuración positiva obtenida del lleno.

Esta relación dual entre "lo que es y lo que no es", que en Chillida se vincula con la filosofía oriental a través de Heidegger, fue el fundamento de toda su obra posterior, desde los "Bajo relieves en madera" a los "Elogios de la arquitectura y la luz"; desde las "Gravitaciones" de los 90, a sus obras no construidas, como el "Homenaje a Hokusai", junto al Fujiyama, o la excavación de Tindaya.

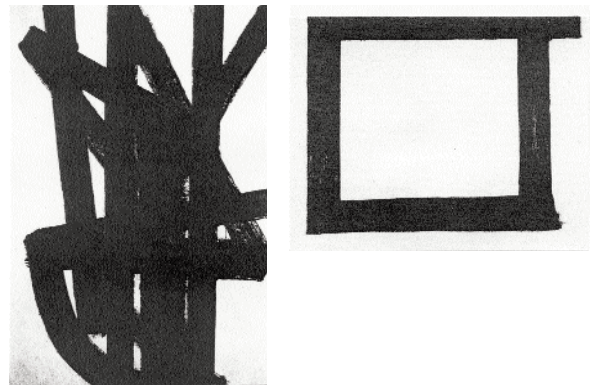
¿El espacio?, se pregunta Chillida: "no hablo del espacio situado fuera de la forma, que rodea al volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por las mismas". "Para mí no se trata de algo abstracto, sino de una realidad tan corporal como la del volumen que lo abarca".

En el fondo, explica Chillida, "yo me revelo contra Newton. Ya se que no tengo nada que hacer, pero mis esculturas se revelan. He utilizado mucho peso en mi trabajo para revelarme contra el peso".

Un día, dice Chillida, "me di cuenta de que los monumentos megalíticos de Mallorca quieren sujetar el cielo".

Para Chillida, la forma (una "taula" o el puente al que se refirió Heidegger en sus escritos) no es algo que se instala y se construye en un lugar, sino algo que determina y construye el lugar.²⁰

Entendidas así, la escultura y la arquitectura determinan y construyen lugares que no existían antes, es

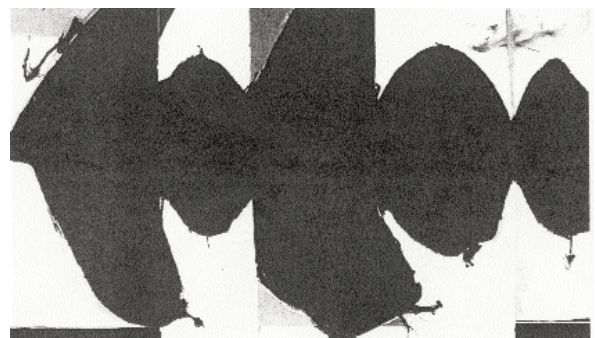


Pierre Soulages. "Pintura". 1948.
Franz Kline. "Wotan". 1950.

decir, activan el espacio vacío para darle carácter de acontecimiento existencial. En este caso, el vacío se vive como recorte, como un "témenos" que se da a la "contemplación" y que tiene siempre un carácter sagrado.

Cassirer ha explicado que el espacio fue primero lugar sagrado, es decir, un "recorte" que originalmente no se impuso como edificación, sino como vacío con sentido. Después, los griegos le llamaron "témenos" (de la raíz "tem", cortar) y los romanos "templum": un sector de cielo acotado dentro de cuyos límites hacían sus observaciones los augures (ornitomantes) para predecir el futuro. Una vez acotado el cielo, ese "templum", que originalmente se ofrecía a la con-templación, se hizo "tempus", es decir, tiempo de lo sagrado y tiempo del ritual. Según Cassirer, la división del espacio en direcciones y zonas significativas es paralela a la emergencia del tiempo de lo sagrado (fiesta).²¹

Con el espacio sagrado y el tiempo del ritual aparecieron el espacio y el tiempo abstracto de los acon-



Robert Motherwell. "Elegía a la República Española". 1965-67.

COMPONER CON VACÍO

tecimientos cotidianos, es decir, el espacio y el tiempo que se pueden medir. Finalmente, estos modos medibles de la consciencia se han impuesto a los originales. Pero el arte del vacío parece resistirse que esto sea así.

En rigor, toda la obra de Chillida, como la de Oteiza o Moore, puede referirse a una sola idea que informa *"del comedimiento y de la humildad del artista respecto a ese desconocido que tiene que configurar"*.²² Esa idea es el desconocido que se presenta (y oculta) en la unidad de los contrarios, es decir, en la *"coincidentia oppositorum"*, pensada en Occidente y vivida en Oriente, entre todos los principios polares que nos resultan significativos, sean instante y eternidad, cuerpo y espíritu, materia y vacío o luz y oscuridad.²³ (Cassirer también demostró que la intuición primaria del espacio y la articulación primaria del tiempo se fundan en la alternancia entre la luz y la oscuridad, entre el día y la noche).

Paralelamente al desarrollo de las formas de Moore y Chillida fueron apareciendo obras pictóricas que activaban el vacío (el fondo blanco del lienzo) para obligarle a sostener una figura caracterizada por rápidos y amplios trazos, generalmente de color negro. Ese espacio vacío puede relacionarse con el espacio de la fantasía o "espacio de la imaginación": un espacio pictórico que, además de sostener la figura, adquiere sentido como proyección de las dimensiones del hombre.²⁴ En este caso se encuentran las obras de Franz Kline, de Robert Motherwell, Mark Tobey, Sam Francis, Georges Mathieu, Pierre Soulages y otros.

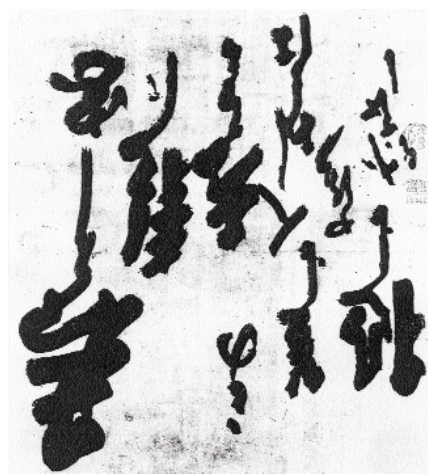
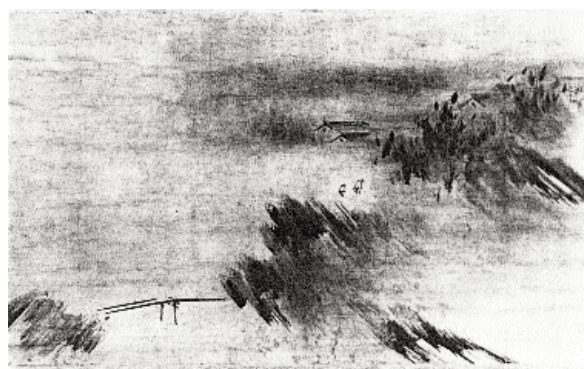
El vacío que aparece en sus obras mantiene un doble vínculo con el hombre. Por un lado, mantiene, aunque congelado, el movimiento del brazo del pintor. Por otro, permite que el cuerpo del hombre se proyecte en su interior. El gran formato de las obras hace que esto sea más fácil.

Esta doble vinculación entre el lienzo y el cuerpo permite que unos pocos elementos, unos simples brochazos, activen la parte no pintada del cuadro. Pero esta activación del vacío ya se había producido, siglos atrás, en la pintura oriental. Por ejemplo, en la japonesa "sumi-e", espontánea y caligráfica, aunque largamente meditada, y en las aguadas tradicionales chinas y japonesas, donde la superficie no pintada tenía más presencia que la figura representada.²⁵

En Occidente, algunas acuarelas de Klee (como las realizadas entre los años 38 y 39) o buena parte de las acuarelas del boloñés Giorgio Morandi, también pueden considerarse en este caso.²⁶

A finales de los años 60, Michael Heizer realizó unas excavaciones en el desierto de Nevada que daban sentido al espacio vacío por su relación con la masa extraída del suelo y por la relación entre el vacío y el lugar natural (la nada-desierto). Un ejemplo es su obra *"Masa desplazada y colocada de nuevo en su sitio"*.

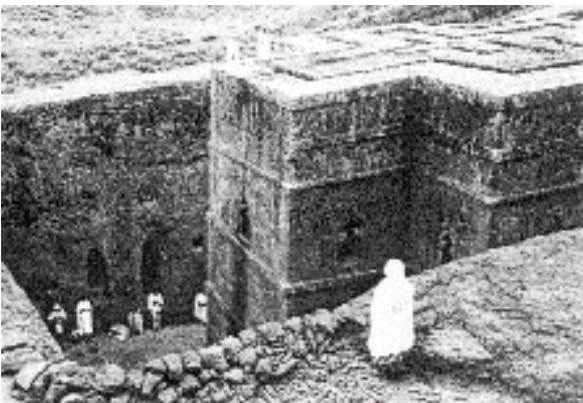
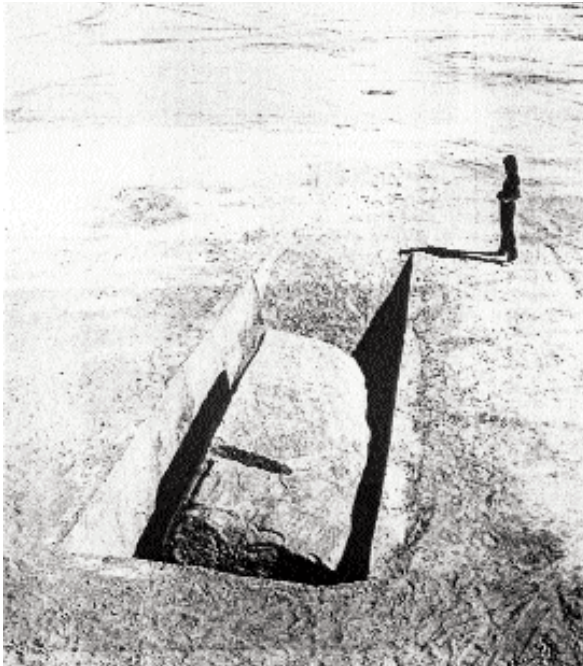
En cierto sentido, el *"land art"* de Heizer podría considerarse el antecedente del proyecto de Chillida para Tindaya. Pero, en sentido estricto, su origen quizás debería buscarse en algunos santuarios excavados en la roca, por ejemplo, en el templo de Kailasa en Elloira (India, VIII d.C.) o en la iglesia Bieta Ghiorghis (San Jorge), construida por los cristianos coptos en



Eitoku. *"Aldea de montaña envuelta en la niebla"*. Época Muromachi (1333-1573), con influencia de la pintura Chán.

Hakuin. *"Leal con su príncipe"*. Caligrafía japonesa del siglo XIII.

COMPONER CON VACÍO



Michael Heizer. "Masa desplazada y colocada de nuevo en su sitio". Nevada. 1969.

Derecha: Templo de Kailasa en Ellora. India, siglo VIII d.C.

Debajo: Iglesia de San Jorge en Lalibela. Etiopía, siglo XIII d.C.



Lalibela (Etiopía, XIII d.C.). Estos santuarios fueron literalmente construidos con vacío, pues los artesanos ahondaron en la montaña hasta configurar un vacío abierto al cielo que dejaba en su interior una construcción monolítica. Esta construcción también excavada para hacerla habitable.

Las obras "paisaje" de Heizer y Chillida pueden referirse a estas originales construcciones porque presentan el vacío y la materia como partes necesarias de una misma unidad que está estrechamente vinculada con el lugar natural. La unidad lleno-vacío que aparece en todas estas obras presenta a la contemplación los aspectos correlativos del ser que el logos sólo puede concebir cuando une forzosamente términos opuestos, llámense "vacuidad-plenitud", "vida-muerte" o "instante-eternidad". Los vacíos de sus obras nos desvelan ese algo "otro", correlativo al mundo material, que se resiste a ser concebido por la lógica; hacen presente el espíritu de un modo análogo a cómo lo debieron presentar, en la prehistoria, las piedras alzadas y los monumentos megalíticos.

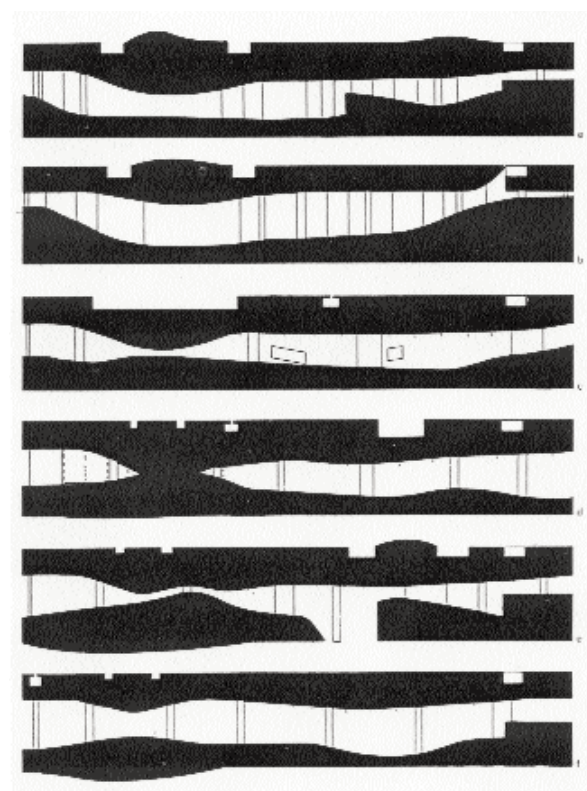
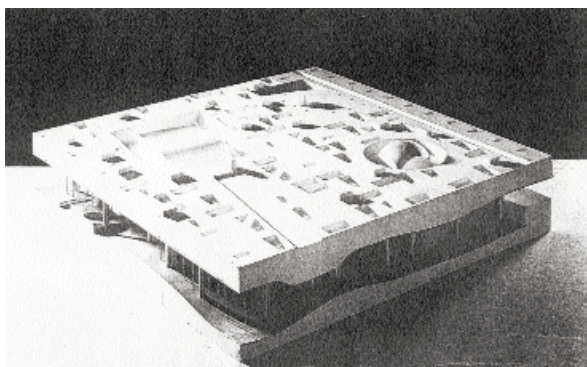
Las obras de Heizer o Chillida no son, por tanto, invenciones más o menos afortunadas. Son repeticiones creadoras, o recreaciones, que ponen de manifiesto la presencia de un pasado continuamente pre-

COMPONER CON VACÍO

sente; que nos hablan de un más allá que siempre ha estado aquí y que van más allá de la simple intención de sus autores y de los condicionantes del contexto.

De hecho, algunas obras arquitectónicas recientes han comenzado a configurarse con vacío de forma análoga a como lo hicieron las obras citadas. Es el caso, por ejemplo, del Hotel y Palacio de Convenciones proyectado para Agadir por Rem Koolhaas, de la vivienda en Oxnard y el "Edificio Híbrido" proyectados por Steven Holl, y de varios proyectos de Peter Zumthor.

Estas obras, finalmente, nos servirán como ejemplos



Rem Koolhaas. Hotel y Palacio de Congresos en Agadir, 1990. Vista de la maqueta y secciones verticales.

para esbozar un camino hacia la unidad de la configuración que esté de acuerdo con los criterios ideales definidos por Semper.

El proyecto de Koolhaas puede interpretarse como una alternativa monumental a la "cuarta composición" de Le Corbusier, en tanto se configura a partir de un sólido muy parecido a la Villa Savoye. Sin embargo, los cortes que Koolhaas realizó sobre su prisma eran de dos tipos diferentes. Uno era vertical y acometía el prisma desde arriba de manera análoga a como lo hizo Le Corbusier en su "cuarta composición". Era el "corte" que definía los vacíos-patio del hotel que estaba situado en la cubierta. El otro "corte" era horizontal, recreaba las ondulaciones de las dunas sobre las que se debía asentar el edificio y nos recuerda las formas orgánicas de las esculturas de Henry Moore.

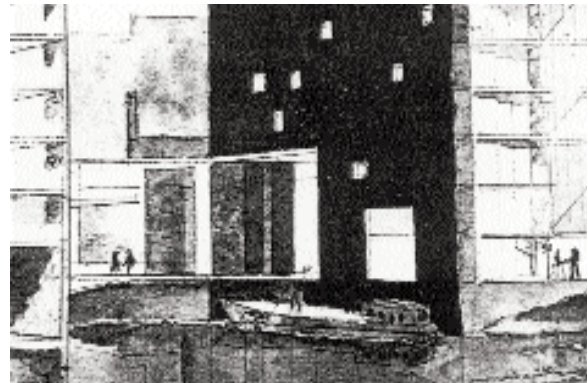
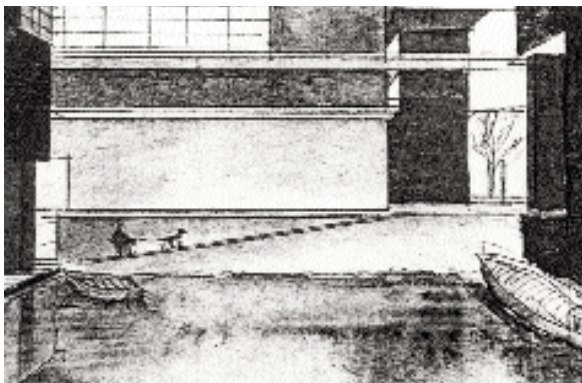
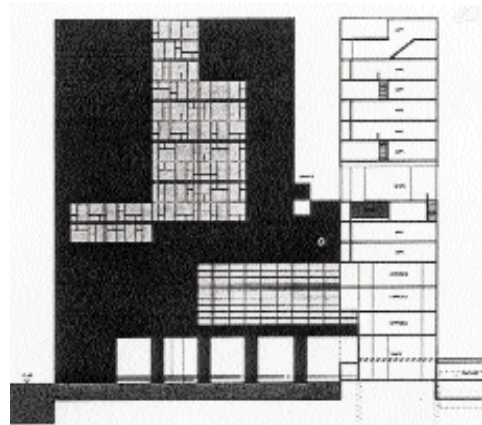
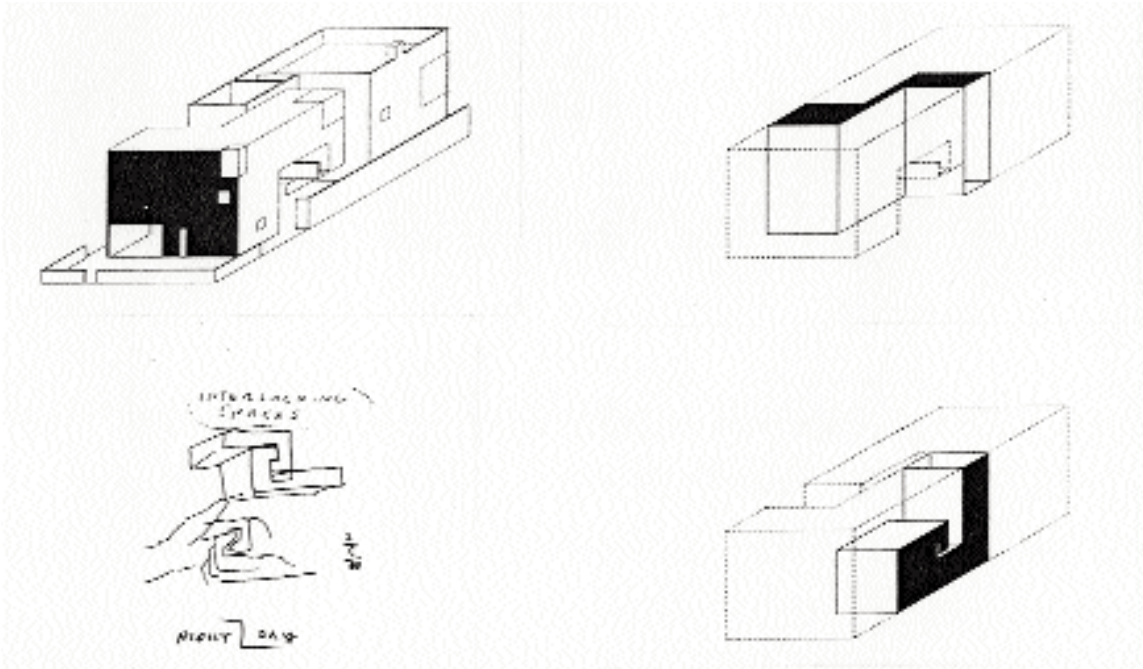
La evidente concordancia que presentan todas las secciones verticales de este edificio, es decir, los "cortes" realizados sobre el prisma en dirección horizontal, fue puesta de manifiesto por el propio arquitecto mediante esquemas figura-fondo. El parecido de estos esquemas indica que la "autoridad" de la proporción se impuso a la "autoridad de la dirección". Sin embargo, la falta de unidad entre el gran espacio de acceso y los patios hacia el cielo de la cubierta hace que este objeto no consiga una completa "unidad de propósito" en su configuración.²⁷ Los patios de la cubierta, al dar la espalda al gran vacío del vestíbulo, nunca podrán integrarse con él.

Dos proyectos del arquitecto Steven Holl, tampoco construidos, representan un paso más hacia la "unidad de propósito" definida por Semper. Son una vivienda en Oxnard y un "Edificio híbrido" en Amsterdam.

Estos dos proyectos también partieron de un volumen geométrico simple: la vivienda, de un prisma y el "edificio híbrido", de un cubo de 56 metros de lado. Pero los "cortes" verticales y horizontales lograron unas configuraciones espaciales complejas que superaban en unidad y continuidad espacial, tanto a la "composición 4" de Le Corbusier, como al proyecto mencionado de Koolhaas.

La vivienda en Oxnard nos presenta la unidad de los vacíos y los llenos referida a una idea de "engatillado" que recuerda mucho la forma simbólica que representa en Oriente la unidad del principio dual "yin-

COMPONER CON VACÍO



Steven Holl.

Casa en Oxnard, California. 1988. Esquema de vacíos según un principio de engatillado espacial.

"Edificio híbrido" en Ámsterdam. 1994. Planta 15, sección transversal y croquis del espacio común, accesible en barca.

COMPONER CON VACÍO

yang". De hecho, la idea de engatillado representaba para Holl la necesaria relación y separación entre las dos partes de la vivienda: las estancias de día y los dormitorios.

En el caso del *"edificio híbrido"*, el gran vacío central debía representar la unidad de los intereses de una colectividad con demandas muy diversas, pues el conjunto se componía de 182 apartamentos, oficinas, una galería de arte, un restaurante y un lugar para las embarcaciones.

Pero lo más significativo es que la analogía estructural que presentan las tres secciones de cada uno de estos dos edificios implica, de acuerdo con los principios de Semper, *"unidad de la configuración"* y armonía entre *"autoridades"*. En ambos proyectos, la *"idea"* se expresa en la relación entre regularidad (del prisma) y libertad (de la doble configuración) y en el hecho de que las tres secciones correspondientes a las tres direcciones del espacio se ajusten a un mismo tipo de configuración lleno-vacío.

Un proyecto del arquitecto Peter Zumthor, los baños termales de Vals, puede también interpretarse como otro intento más de aproximación a un ideal de unidad mediante la configuración del vacío. En este caso, los materiales empleados fueron piedra, vacío y agua.

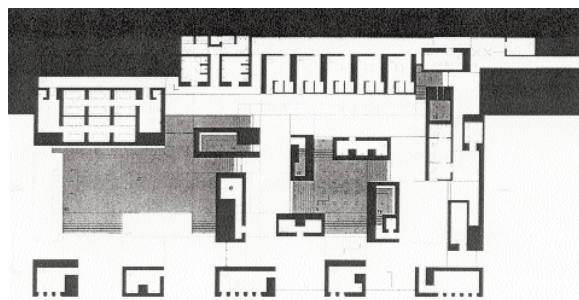
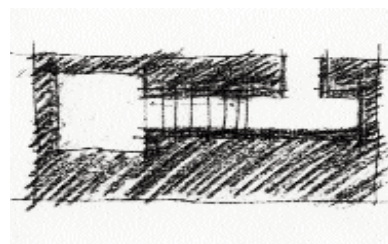
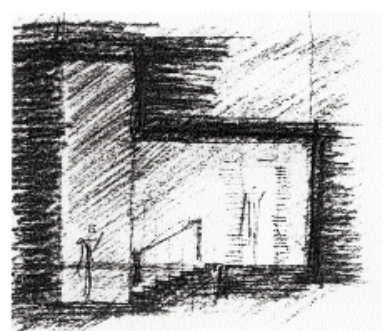
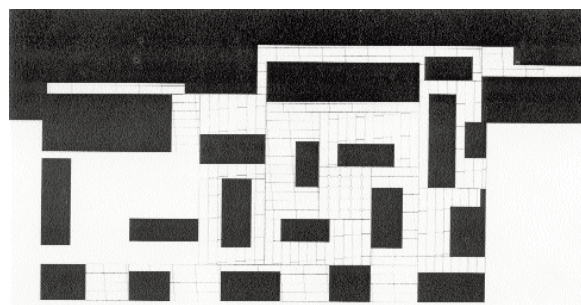
Este edificio semienterrado, caverna primigenia, fuente y laberinto, se presenta como una construcción unitaria que también da sentido a la forma construida por referencia a pares de contrarios. Por ejemplo, integrando los modos tectónico y estereotómico de construir (las piedras de gneis apiladas configuran sólidos y vacíos), integrando regularidad e irregularidad (la geometría de los sólidos se construye con un aparejo irregular), o integrando luz y oscuridad (la luz que entra por los estrechos lucernarios deja amplias zonas en penumbra).

Aquí, la analogía entre las secciones horizontal y vertical de las piscinas pequeñas nos muestra que el arquitecto impuso al vacío las autoridades de la proporción y la dirección. La autoridad de la euritmia no aparece en estas piscinas, pero lo hace en vacío central (de la piscina principal) para configurarlo en forma de svástica.

En el capítulo *"Componer con espacio"* del libro que dedicó la revista "A+U" a la obra de Peter Zumthor,

el mismo arquitecto escribió:

"No pretendo saber lo que es realmente el espacio. Cuanto más pienso sobre él, más misterioso me parece. Aún así estoy seguro de una cosa: aunque nosotros, como arquitectos, cuando nos ocupamos del espacio lo hacemos de una pequeña parte del espacio infinito que rodea la tierra, cada edificio es único en esta infinitud."



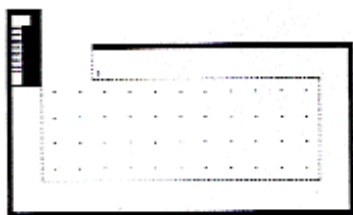
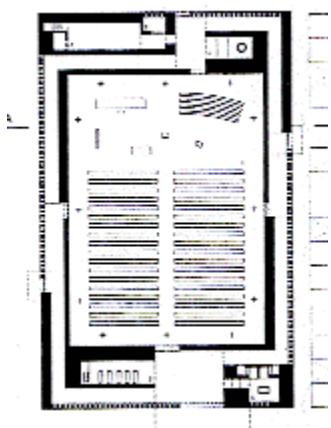
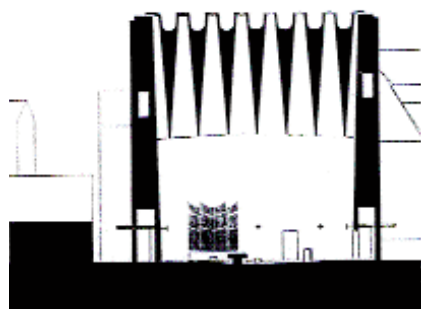
Peter Zumthor. Baños termales en Vals, Suiza. 1995. Esquema del conjunto, croquis del vaciado de uno de los baños y planta general.

COMPONER CON VACÍO

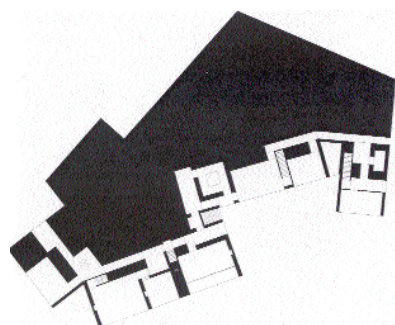
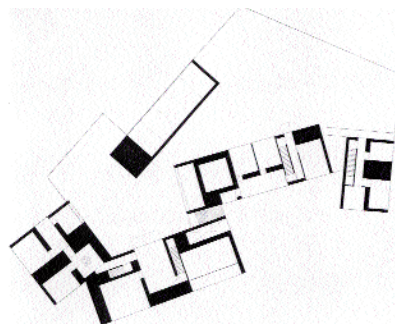
Con esta idea en la mente comienzo a esbozar los primeros planos y secciones de mi proyecto. Dibujo diagramas espaciales y volúmenes simples. Intento visualizarlos como cuerpos precisos en el espacio y siento que es importante que yo perciba exactamente cómo estos cuerpos definen y separan el espacio interior del espacio que los rodea, o si contienen una parte del continuum espacial infinito como si fueran vasijas.

Los edificios que emocionan siempre comunican un sentimiento intenso de su calidad espacial. Abrazan el misterioso vacío al que llamamos espacio y de una forma especial, lo hacen vibrar".

Algunos proyectos de Zumthor no construidos, como la iglesia Herz Jesu en Munich ("Iglesia Azul", 1996), la villa en Küsnach (1997) y el Centro de danza Laban en Londres (1997) confirman esta interpretación.



Peter Zumthor. "Iglesia Azul" (Herz Jesu) en Munich. 1996. Sección transversal hacia el altar y planta.



Peter Zumthor. Villa en Küsnach. 1997. Planta de acceso y planta inferior.

La iglesia Azul se configura como un sólido homogéneo de ladrillo que encierra el espacio interior... *"El material primigenio arcilla es concebido como un sólido que puede ser excavado. Las cuevas esculpidas a su alrededor albergan la fuente bautismal, los confesionarios, la capilla junto al acceso (transferida del templo antiguo), la luz eterna y la sacristía... Un deambulatorio, como un claustro, se encuentra también embebido en el sólido material obtenido de la blanda arcilla; éste relaciona los anteriores espacios y permite acomodar los distintos accesos. En términos espaciales, es la zona de transición y preparación previa al corazón sagrado del templo".*

La villa, por su parte, es una agrupación pintoresca de bloques de piedra que emerge de una ladera. Estos bloques, como ocurre en el balneario y la iglesia, aparecen "cortados" y vaciados, pero en este caso, para proyectarse hacia el paisaje.

El Centro de Danza, quizás su obra más unitaria, es *"un cuerpo de luz junto al agua"* que se configura a la vez como sólido-oscuridad y vacío-luz. Se trata de un gran prisma rectangular excavado que se recorre *"paso a paso y de rellano en rellano"*, tanto en horizontal como en vertical. En este proyecto, finalmen-

COMPONER CON VACÍO

te, las secciones que corresponden a las tres dimensiones del espacio presentan una configuración análoga para lograr, como ocurría con los proyectos de Holl, una aproximación a los ideales de Semper.

La unidad de los vacíos, que aquí surge de la variedad de elementos y una aparente informalidad, da sentido a la comunidad. Pero ahora se trata de una comunidad de personas y espacios: de personas, "*cubos, cubículos y volúmenes prismáticos*" con identidad propia y que permanecen envueltos por una pantalla translúcida de configuración simple.

Según Zumthor, "*los espacios intersticiales entre la masiva anatomía de los cubos y la pantalla forman un vacío específico en el que tienen lugar las circulaciones, en el que las plataformas y galerías abiertas proporcionan áreas de recreo, encuentro, exposición y vida social. Este espacio proporciona sentido de orientación y comunidad. Hace que te sientas parte de la vida interior del edificio sin que importe el lugar en que te encuentres. Funciona como un espacio continuo que fluye alrededor de los sólidos*".²⁸

El vacío que envuelve el "*Centro de danza*" mantiene la autoridad que tenía el vacío central en el "*Edificio híbrido*" de Holl. Gracias a la unidad de los vacíos, ambos edificios nos desvelan el sentido de comunidad y apuntan hacia una configuración ideal que, además de responder a los "*momentos*" de por Semper, recupera para la arquitectura la "*autoridad*" que el vacío ya consiguió en la escultura. Ambos proyectos son, en definitiva, un paso más hacia una unidad ideal tan significativa como la que presentaron los templos egipcios cuando se configuraron de manera análoga respecto a las tres direcciones del espacio. (Si se comparan las tres secciones de un templo egipcio se descubrirá que son, esencialmente, la misma).

Los ejemplos mencionados parecen apuntar en una misma dirección. Todos se acercan a un ideal de orden sensible que se opone a la desintegración sin recurrir a la autoridad de lo obvio. Todos apuntan hacia un ideal de unidad que integra los contrarios para hacer del vacío algo con sentido, es decir, un "*algo otro*" que, aunque sigue siendo un desconocido, comienza a resultar significativo.²⁹

Cuando el hombre prehistórico comenzó a levantar grandes piedras puso el espacio en el mundo. Esas piedras, que hoy pueden parecer absurdas, con-

virtieron el espacio en un signo del espíritu que podía ser vivido como algo mucho más real que la propia piedra. Cuando el espacio adquirió sentido, el hombre, comenzó a habitar.

Según Oteiza, los estudios realizados sobre los cromlech de Oyarzun no han dado ningún resultado. "*Hemos encontrado nada*", escribió. Pero ese es, precisamente, el resultado positivo de la investigación.³⁰ Hemos encontrado el vacío: una Nada con mayúsculas, que es la misma "*Nada-cromlech*" que apareció, según Oteiza, en las obras de Mondrian y Malevich, pero también en las obras de Chillida, Moore o las "*Cajas metafísicas*" del propio Oteiza. Es el mismo vacío que también se encuentra en la pintura oriental, en los jardines de la ciudad de Kyoto o en los jardines de piedras alzadas de Noguchi.

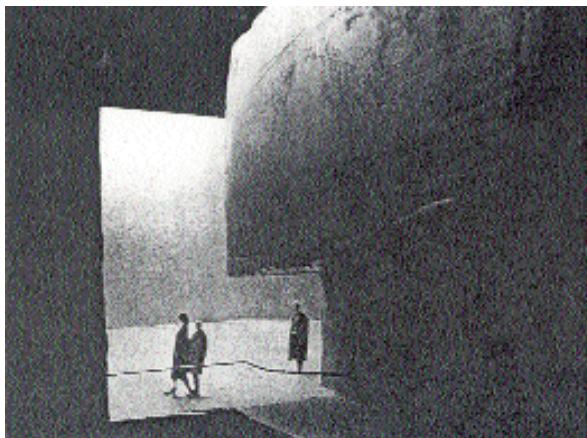
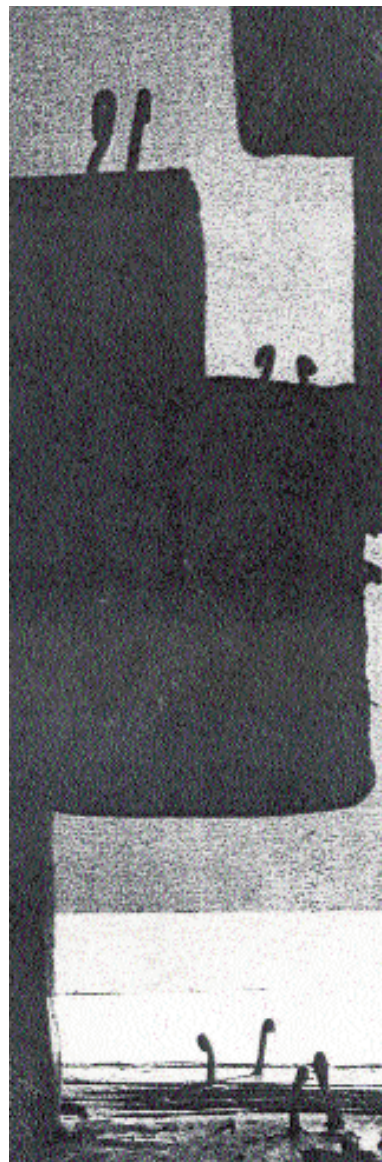
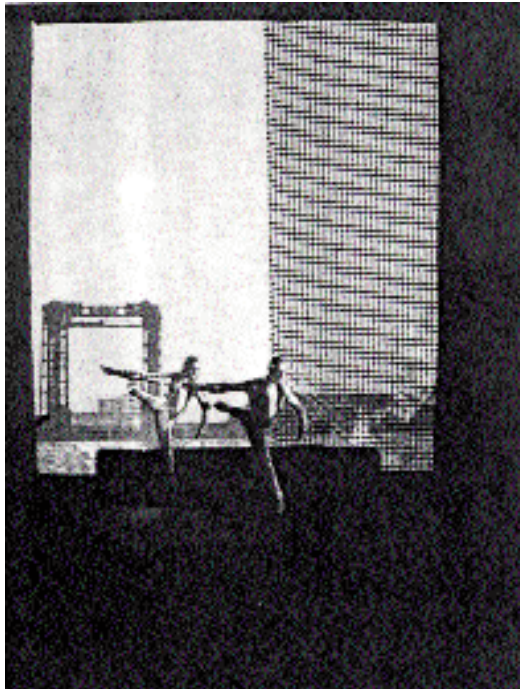
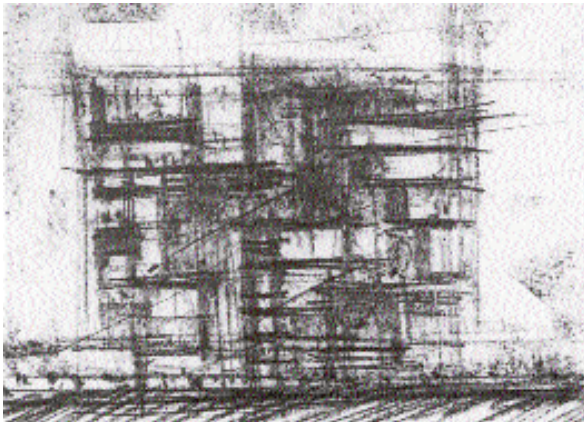
Con esa "*Nada*", junto con las "*autoridades*" que surgen de los "*momentos*" de la configuración, podemos aproximarnos a un ideal de perfección que supere esa "*cualidad figurativa*" que propone Norberg Schulz, fundamentada en la esquemática regularidad y en la simple articulación entre lo superior y lo inferior.³¹

De paso, quizás, podremos responder a "*la esencia vacía del arte moderno*" con el vacío como esencia. Conseguir que cuando el hombre mire al mundo (en su obra), el mundo (su obra) le devuelva la mirada.³²

De acuerdo con Alejandro de la Sota, "*sigamos el ejemplo de Chillida.... Si en las demás artes... fuéramos capaces de imitar a Chillida en sus esculturas, habríamos hecho buen arte*"³³.

"*Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser separado y aun la de ser él, él mismo*".³⁴

COMPONER CON VACÍO



Peter Zumthor. Centro de danza Laban, Londres. 1997. Croquis y vistas de la maqueta.

COMPONER CON VACÍO

Notas

1- El problema de la configuración del vacío en el arte admite muchas interpretaciones posibles:

La interpretación poética ha sido desarrollada por Gaston Bachelard (*"La poética del espacio"*, Fondo de Cultura Económica. México, 1965-1957), para *"determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados"*, es decir, *"el espacio captado por la imaginación, el espacio vivido"*.

La espiritualista aparece en el *"Libro del Tao"* de "Lao Zi", en *"Elogio de la sombra"* del poeta Junichiro Tanizaki o en *"Vacío y plenitud"* de François Cheng. (Ver notas 3 y 24).

La interpretación plástica y artística, tanto "idealista" como "naturalista", ha sido desarrollada por los estudiosos de la estética mas relevantes de la segunda mitad del XIX y principios del XX. Estas interpretaciones han sido recopilados, entre otros, por Guido Morpurgo-Tagliabue (*"La estética contemporánea"*), Renato de Fusco (*"La idea de arquitectura"*) y Cornelis van de Ven (*"El espacio en arquitectura"*).

Otra interpretación posible es la existencialista. Kosme de Barañano, en el artículo *"Geometría y tacto: la escultura de Eduardo Chillida"* (del catálogo de la exposición *"Chillida. 1948-1988"* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998-99) se ha referido a los escritos de Heidegger *"Construir, habitar, pensar"* y *"El arte y el espacio"* para justificar la obra de Chillida.

El libro (tesis doctoral) de reciente publicación *"El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura"*, de Fernando Espuelas, señala otras interpretaciones posibles del espacio vacío (realidad física, atributo de la arquitectura, significación, signo del universo, en el ámbito personal, etc.) que añaden valor a un problema imposible de agotar.

2- La "idea" que aquí se persigue se entiende en su sentido original, es decir, como "eidos" o forma esencial que se da a la visión (también "aspecto").

Platón negaba que pudiera las ideas pudieran manifestarse en el arte de representación (*"mimesis tekne"*). Para Platón la "idea" sólo se ponía de manifiesto en la dialéctica, cuando ésta iluminaba progresivamente, mediante afirmación y negación, la esencia de las cosas para determinar su participación en el "logos" (principio y razón del orden natural). El arte, en consecuencia, sólo podía aproximarse a la "idea" mostrando un aspecto de ella, es decir, como ídolo (fantasma o "eidolon") que la falsifica.

Platón rechazó explícitamente las artes de imitación, como la poesía y la pintura, por *"alejarse de la naturaleza en tres grados"*. La pintura, se preguntaba, *¿es la imitación de la apariencia o de la realidad?*. *"De la apariencia"*, contestaba. *"El arte de imitar está, por consiguiente muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una*

pequeña parte de cada una". (*"La República"*. Espasa Calpe. Madrid, 1975. Pag. 280). Para que la "idea" pudiera manifestarse en "aspecto", el *"teknikon"* debía sacrificar su libertad y originalidad en favor de la "ley". Esto ocurrió, según Platón (y mucho después, curiosamente, Hildebrand y Worringer), en las representaciones abstractas y regladas del arte egipcio.

Fue Aristóteles el que, al determinar el concepto de *"mimesis"* refiriéndolo a una realidad donde *"lo disperso se encuentra reunido en un todo"*, consideró la posibilidad de que el artista dejara de ser un mero copista, falsificador de la realidad, para convertirse en un corrector de sus imperfecciones. En tal caso, el artista podía aprehender la belleza ideal y reflejarla en la "forma" (*"eidos"*) de sus creaciones. (Véase Aristóteles *"El arte poética"*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1964. También puede consultarse, Erwin Panofsky. *"Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte"*. Ed. Cátedra. 1998-1924).

Según G. Morpurgo-Tagliabue, *"con Platón lo bello (es decir, la idea de lo bello) superó al arte y con Aristóteles el arte aventajó a lo bello"*. (*"La estética contemporánea. Una investigación"*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1971-1960-. Pag. 24).

Con el idealismo de Hegel la belleza volvió a considerarse la manifestación sensible de una idea absoluta, y el arte, el modo fundamental de autorrealización del espíritu absoluto por medio del hombre. Pero esta interpretación, estrictamente "idealista", pronto se debilitó bajo la influencia de la psicología y el mundo subjetivo. Al final, la "idea" del empirismo, la ocurrencia, sustituyó a la Idea.

Desde la segunda mitad del XIX el arte ya no se entiende exclusivamente en relación a lo bello, como manifestación de una idea, sino como "expresión" particular del sujeto. En la medida en que hoy se pierde de vista el mundo como un todo coherente, desaparece la posibilidad de un arte convincente, ideal y "original", y surge el arte fragmentado del gesto individual, dirigido, además, al individuo como "sujeto".

En este análisis, sin embargo, las interpretaciones del arte, idealista y expresionista, no se entienden excluyentes, sino complementarias.

3- Según Van de Ven, *"los dos métodos materiales de crear espacios en arquitectura (tectónico y estereotómico), considerados frecuentemente como creación original del siglo XIX, ya fueron percibidos hace más de dos mil quinientos años"*. (*"El espacio arquitectónico"* Ed. Cátedra. Madrid, 1981-1977).

La traducción del poema original de Lao Zi, realizada por Ignacio Preciado (*"Lao Zi. El libro del Tao"*. Ed. Alfaguara, 1990) es la siguiente:

COMPONER CON VACÍO

"Treinta radios convergen en el cubo de una rueda

y es del vacío

del que depende la utilidad del carro.

Modelando el barro se hacen vasijas,

y es de su vacío (wu you),

del que depende la utilidad de las vasijas de barro.

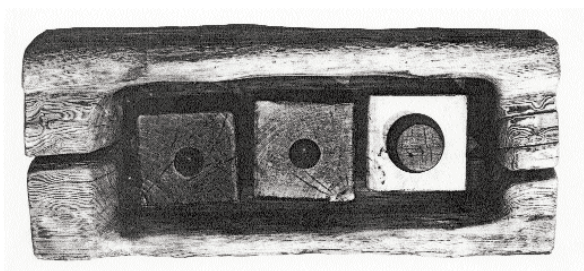
Se horadan puertas y ventanas,

y es de su vacío,

del que depende la utilidad de la casa.

El ser (you) procura ganancia,

el no-ser (wu) procura utilidad"



Alexander Rodchenko. "Construcción espacial". 1919-1920.

4- "El modo tectónico de construir" se ha referido a Bötticher y Semper.

Karl Bötticher fue un discípulo de Schinkel que escribió, entre los años 1843 y 1952, el libro *"La tectónica de los helenos"*. Esta obra, que insistía en la corporeidad de la arquitectura, se convertiría en el texto básico de la "Academia de la Construcción" alemana (La Bauacademie fundada por Schinkel).

Para Bötticher, en el templo griego confluyen todas las actividades artísticas: construcción, escultura y pintura. El templo griego era el paradigma de lo tectónico, es decir, de una construcción artística que dependía de la aplicación correcta o incorrecta de las reglas artesanales.

Bötticher consideró la junta como fundamento de un sistema constructivo-expresivo pues las juntas, además de permitir la construcción, también podían convertirse en componentes simbólicos (o representativos) de un sistema expresivo.

Por su parte Semper, en la introducción a su obra *"Teoría de la belleza formal"* (1856-59) titulada *"Atributos de la belleza formal"*, definió la tectónica (de *"tekon"*, constructor) como el arte de construir formas que toma como modelo la Naturaleza. Un arte cósmico en el sentido de "orden" y ornato (cosmética).

La tectónica implica acuerdo y coincidencia entre orden macrocósmico y microcósmico, en un primer estadio, cuando el hombre adornaba su cuerpo con las pinturas, los tatuajes o las incisiones, que requería el "decoro" del ritual. No obstante, la tectónica en sentido amplio procede de la *"tekne"*, es decir, del modo de producir reglado que se aprendía por imitación. (La *"tekne"* apareció originalmente en la música y la danza).

Según Semper, estas primeras manifestaciones tectónicas se continuaron en la cerámica, la construcción de utensilios y por último, en la construcción de viviendas. Las viviendas, como el resto de construcciones, también revelaban la armonía, el ritmo (o euritmia) y la "analogía" (o proporcionalidad) de las formas naturales.

La distinción entre los modos tectónico y estereotómico de construir es hoy clásica y se refiere a la que existe entre el ensamble de elementos, lineales o superficiales, y el corte del sólido o "corte espacial" (estereo-tomos). Esta distinción, no obstante, no es del todo clara, pues existen modos intermedios. Es el caso de la construcción de formas curvas, bóvedas cúpulas, con mampostería o ladrillo. (La forma estereotómica puede configurarse con una especie de tejido tectónico).

De todas formas, para Semper, la esencia de la arquitectura se encontraba en el diálogo y transición entre el basamento estereotómico y la estructura tectónica. El modo tectónico original era el nudo, pues el anudado podía dar lugar tanto al ensamblaje como al tejido de revestimiento. Sobre las teorías de Semper pueden consultarse las publicaciones *"Gottfried Semper. Architetture e teoria"* de Wolfgang Herrmann Ed. Electa 1981, 1978. Tit. or. "Gottfried Semper im Exil") y las traducciones parciales de *"Atributos de la belleza formal"* y *"Prolegómenos"* incluidas en los anexos del libro *"La casa de un solo muro"* de Juan Miguel Hernández León (Ed. Nerea, 1990).

5- Semper, en la introducción de su obra *"El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica"* titulada *"Prolegómenos"*, planteó una teoría empírica del arte que era idealista y naturalista a la vez.

Según Semper, la lógica interna de las formas, tanto naturales como artificiales, es la manifestación de un orden cósmico, trascendente e ideal.

Las fuerzas que actúan sobre la naturaleza lo hacen según leyes (o reglas) que pueden compararse con las de un juego. Estas leyes dan lugar también al arte. El arte, para Semper, era el juego de la re-creación.

En el juego artístico, escribió Semper, el hombre evoca la per-

COMPONER CON VACÍO

fección que le falta, *"fabrica un mundo en miniatura en el que las leyes cósmicas se manifiestan... En el juego del arte, el hombre satisface su instinto cosmogónico"*. La configuración de las formas artísticas pues, es un reflejo de las fuerzas naturales (o *"momentos de la configuración"*) que actúan sobre el cosmos. El fenómeno, forma natural u objeto artístico desarrollado, se confronta así con las fuerzas naturales como contrapunto o respuesta objetivo (de la forma en sí) y subjetivo (de la intención), especialmente en el caso de los animales y el hombre.

Las fuerzas de la configuración actúan sobre la generación de las formas en correspondencia con las tres dimensiones del espacio, anchura, altura y profundidad. En consecuencia, las formas se ordenan en relación a ellas de tres maneras diferentes: *"euritmia"* (y simetría), *"proporción"* y *"dirección"*. Estos modos de orden son, para Semper, condiciones necesarias de la belleza o *"propiedades estéticas de la belleza formal"*.

La *"euritmia"* es el modo de ordenación que tiende a generar formas completas y cerradas en sí mismas. Es el modo que vincula la forma al "orden macrocósmico". (La simetría, para Semper, era un modo particular de la "euritmia").

La euritmia implica la yuxtaposición cerrada y alternada, *"con cadencias y cesuras"*, de partes de igual forma o de formas alternas. Esto aparece, según Semper, en los cristales o las flores que alternan la estructura de sus elementos, radios o pétalos, respecto a un eje o un centro. La euritmia es *"simetría cerrada"* (perfecta y completa) en tanto implica centralidad y "regularidad". Es el fundamento de la simetría por rotación de las formas minerales, de los cristales de nieve, de las flores, los poliedros y la esfera, para Semper, la forma euritmica más elemental, aunque carezca de la autoridad de la simetría.

Los cristales representan el orden inferior de la naturaleza, el orden más simple y riguroso, pues son estructuras unitarias, completas en sí mismas e indiferentes al exterior. Los cristales tienen un sólo momento o fuerza generadora desde el centro.

Las formas simétricas, en cambio, no son completamente cerradas en sí mismas, como las radiales. Representan un orden más evolucionado, *"con el que se viste la naturaleza orgánica"*. Es el orden de las hojas y plantas respecto al eje de crecimiento vertical, aunque las plantas son más eurítmicas ya que se debe considerar, además de su proyección simétrica sobre un plano vertical, la proyección sobre el plano horizontal, es decir, la que pone de manifiesto la organización radial de las ramas sobre el tronco.

Las plantas (y el hombre) se encuentran en relación macrocósmica con la tierra, pues el tallo o tronco (dirección de crecimiento) coincide con el radio de la tierra. Las formas vegetales responden a la ley de la gravedad y manifiestan la *"autoridad macrocósmica"* de la euritmia (en la organización de las ramas sobre el tronco) y de la simetría (en su equilibrio general y en el orden de las hojas).

La *"proporción"*, para Semper, es el modo de la configuración que tiende a generar unidad relacionando las distintas partes de las formas individuales ("orden microcósmico").

La *"proporción"*, o ley de proporcionalidad, también se observa en las formas radiales y regulares, pero aparece mucho más desarrollada en las formas orgánicas cuando se articulan, bien de abajo arriba o de delante hacia atrás. Esta articulación se suele producir generalmente entre tres partes: cuando es de abajo arriba, por ejemplo, entre la *"base"* (o soporte), el *"miembro dominante"* (o culminación, cabeza) y el *"miembro intermedio"*, cuerpo sustentante y sustentado e idealmente, *"media proporcional"*.

La buena relación entre las partes se encuentra condicionada por la resolución del conflicto entre la fuerza de la gravedad y el crecimiento vertical, por un lado, y entre el movimiento y la inercia (o resistencia al movimiento), por otro. A esto hay que añadir la naturaleza del medio en el que se producen los desplazamientos: en los peces, por ejemplo, el agua determina la simetría, en la dirección del movimiento, y la proporción, en la dirección transversal ("proporción horizontal" delante-detrás).

La *"dirección"*, finalmente, pretende la unidad de acuerdo al orden del movimiento, ya sea en la dirección de crecimiento, según el eje de configuración (*"gestaltungaxe"*), o en la dirección de volición (*"willensrichtung"*).

6- En el modo estereotómico, la pérdida de razón constructiva se podría compensar con un aumento de expresión espacial. Es posible también llegar a un acuerdo entre modos de producir. Esto fue lo que pretendió, influido por Semper, el arquitecto austriaco Otto Wagner. Los revestimientos continuos que utilizó en los espacios interiores de la Caja Postal de Ahorros (1904) o en la Iglesia Steinhof -San Leopoldo- (1906) pueden relacionarse con el espacio en profundidad definido por Semper.

7- Además de los edificios que se muestran como ejemplo, otros proyectos muy próximos y recientes, como el de Antonio Cruz y Antonio Ortiz para el pabellón de España en la Expo de Hannover (2000), la Biblioteca de Fuencarral de Andrés Peréa o la premiada Facultad de Ciencias de la Salud en La Coruña de Manuel de las Casas, son claros indicadores de que el modo estereotómico puede complementar al tectónico. Todos ellos, al integrar las "dos culturas" a las que Frampton se refiere, transforman el vacío en una configuración activa que supera la tradicional división dentro-fuera.

8- Desde que el filósofo de Praga Christian von Ehrenfels (1859-1932) definió la figura como una totalidad perceptiva esencialmente superior a la suma de las partes (*"Sobre las cualidades de la figura"*, 1890), la psicología de la Gestalt se ha opuesto a la psicología clásica y ha rechazado la percepción como compuesto de sensaciones primarias. La percepción, desde entonces, se considera una composición inmediata y espontánea de las sensaciones. (La "Escuela de Berlín" estuvo representada principalmente por Max Wertheimer (fundador, con *"Teoría de la forma"*. 1925), Wolfgang Köhler (*"Psico-*

COMPONER CON VACÍO



Hans Richter. Dibujo. 1919.

Jean Arp. Xilografía para el libro de Tzara "Cinéma Calendrier du Coeur Abstrait", publicado en 1920.

logía de la forma". 1929) y Kurt Koffka ("Principios de la psicología de la forma". 1935).

Según la Gestalt, sólo se perciben estructuras, es decir, formas, "gestalten" o configuraciones. Estas estructuras no se definen por sus elementos constituyentes, sino por las relaciones que los vinculan. La percepción de las formas, además, se organiza espontáneamente de acuerdo a leyes invariables.

Algunas de las leyes de la percepción visual interesan especialmente al arte abstracto porque prescinde de las configuraciones naturales para proponer otras nuevas. Estas son la "ley de simplificación", "pregnancia" o "buena forma", por la cual "todo campo perceptivo tiende a organizarse de la manera más simple, equilibrada y regular posible", su variante, la "ley del completamiento o clausura" y, quizás la más relevante, la ley que relaciona de manera dual y ambivalente el fondo con la figura.

Según el danés Rubin "todos los datos sensibles se organizan inmediata y espontáneamente de tal manera que unos apare-



Jean Arp. Grabado en madera utilizado por Rudolf Arnheim para mostrar cinco percepciones posibles en profundidad.

Jean Arp. "Tolomeo I". 1953.

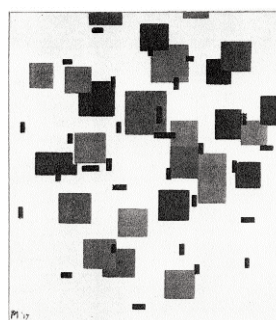
cen como figura y otros como fondo". (Rubin relacionó la figura con la forma, lo estructurado, lo próximo, lo limitado y con carácter de cosa, mientras el fondo, con las características contrarias, es decir, con lo informe, lo no estructurado, lo lejano, lo ilimitado y con carácter de sustancia).

Posteriormente Rudolf Arnheim, en su libro "Arte y percepción visual", dedicó un capítulo al espacio vacío. En él analizó el desarrollo de la configuración positiva del vacío desde "la ruptura del plano" en la pintura de Klee, a los distintos "niveles de profundidad" de los relieves de Jean Arp. Arnheim también estudió la escultura de Henry Moore, para terminar trasladando sus conclusiones a la arquitectura barroca.

Un tipo de enfoque similar fue planteado por Steen Eiler Rasmussen en su libro "Experiencia de la arquitectura". Ed. Labor 1973 y Celeste, 2000. Véase el capítulo "Efectos contrastantes entre cavidades".

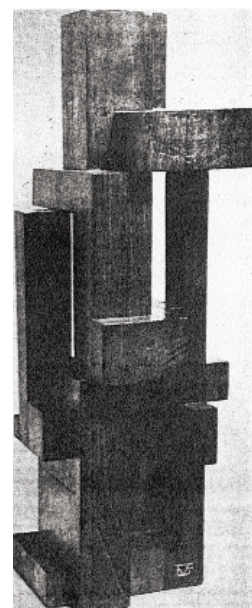
9- No se pretende aquí menospreciar la influencia en arquitectura del efecto de profundidad que apareció en otras pinturas de Mondrian, de Van Doesburg o Vilmos Huszar. Tampoco la influencia de los PROUNTS de El Lissitzky (que podían abandonar la pared para ser rodeados en horizontal), ni de los "arquitectones" de Malevich o las composiciones (las fotografías, collages o esculturas) de Moholy-Nagy. Mucho menos, despreciar la influencia de los Collages de Picasso, las obras de Tatlin ("composiciones sintético-estáticas" y "Contrarrelieve angular" de 1914) o las propuestas constructivistas posteriores generadas en los talleres VHUTEMAS.

Las formas del neoplasticismo holandés y del constructivismo ruso perseguían una configuración tridimensional basada por igual en la ley interna y en la definición espacial. Este fue el caso, también, de las "esculturas arquitectónicas" de Robert van't Hoff (1918), de la arquitectura escultórica de Oud y van Doesburg (casas para artista) y de los "lugares geométricos" del escultor Georges Vantongerloo. Sin embargo, se



Piet Mondrian. "Composición en color". 1917.

Georges Vantongerloo. "Interrelación de volúmenes". 1919.

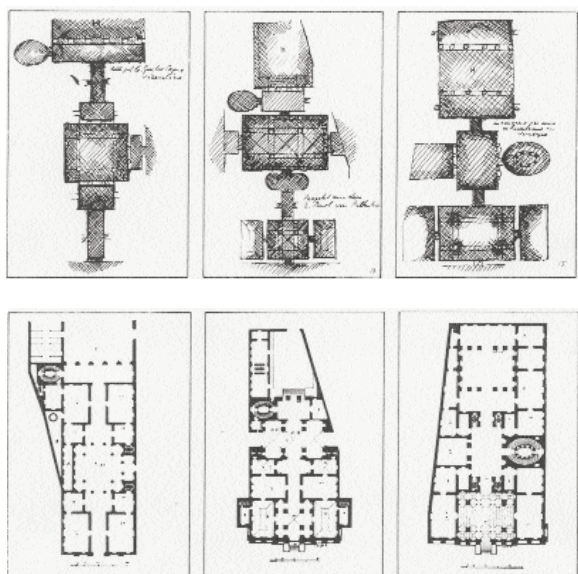


COMPONER CON VACÍO

ha preferido dejarlas al margen por considerar que todas estas aproximaciones hacia una "obra de arte total" concebían el vacío como relación entre elementos plásticos (líneas, planos y volúmenes) y no como materia a configurar.

10- Véanse los "Bocetos pedagógicos" (de la Bauhaus, Munich, 1925) recopilados en la publicación "Cuaderno de notas de Paul Klee. Vol I: El ojo pensante". Basel. 1956. Los esquemas de los tratamientos "innenräumlich" (endotópico) y "ausseräumlich" (exotópico) del espacio pictórico, aparecen en la página 52 del libro "Paul Klee: Das bilnerische Denken". Verlag. 1956.

11- La posibilidad de acceder a la arquitectura partiendo de la configuración de sus vacíos ha sido considerada por el arquitecto Robert Krier en su libro "Composición arquitectónica" (Ed. Academy. Londres, 1988). En uno de los capítulos Krier presentó distintas plantas de edificios de Palladio tratadas endotópicamente, es decir, dibujando los vacíos interiores como si fueran configuraciones materiales. En otro capítulo, además, realizó una clasificación de todas las configuraciones espaciales posibles partiendo de las tres figuras geométricas elementales configuradas con vacío.



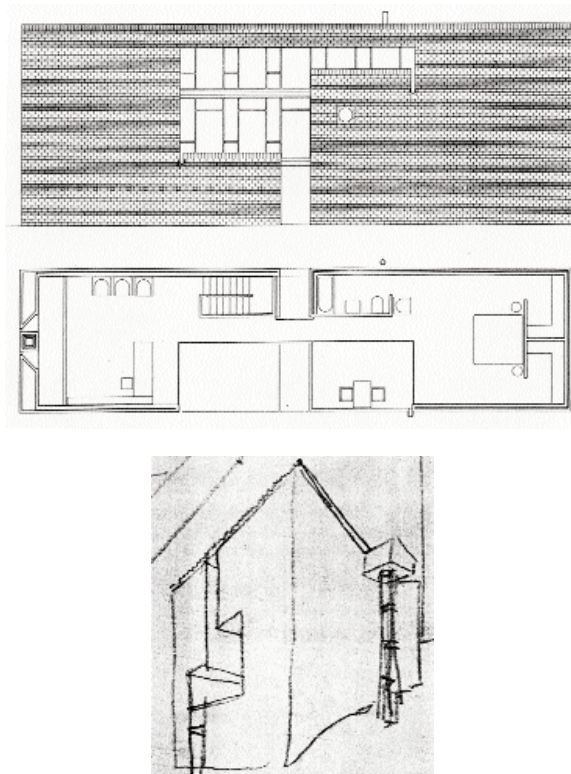
Planta de tres palacios de Palladio dibujadas por Robert Krier según un "tratamiento endotópico". (De "Architectural Composition").

12- Se deja al margen aquí, también, la concepción loosiana del "Raumplan" (planta en el espacio) por no configurarse partiendo desde un continuo de masa y hacerlo a partir del muro y su revestimiento. Se reconoce, sin embargo, el interés de Loos por manipular el interior del cubo entendiendo el espacio vacío como un continuo.

Por otro lado, el "principio del revestimiento" ("Bekleidungslehre") defendido por Loos, podría reivindicarse aquí, en tanto implica la imposibilidad de confundir revestimiento y material revestido.

13- La "primera composición" de Le Corbusier se configuraba de acuerdo a una "razón orgánica", libre e irregular. Esta composición se obtenía cuando los "empujes" desde el interior se imponían a las fuerzas que actuaban desde el exterior (casas La Roche-Albert Jeanneret). La "segunda composición", opuesta a la anterior, "comprime los órganos en el interior de una configuración simple" o "prisma puro" (Casa en Garches). Las dos últimas, mixtas, representaban la planta libre (casa en Stuttgart) y un tipo final, síntesis de todos los anteriores, que configuraba simultáneamente materia y vacío partiendo de un "prisma simple" e integrando "la forma pura del segundo tipo con las ventajas y cualidades del primero y tercero" (Villa Savoye).

14- La manera estereotómica de configurar vacíos a partir de un material sólido ha seguido influyendo en la arquitectura de la segunda mitad del siglo. James Stirling, por ejemplo, proyectó el Florey Building para el Queen's College de Oxford (1966-71) como un sólido cóncavo-convexo "cortado" en los extremos, aunque apoyado en "patas", que configuraba un vacío abrigado pero abierto al parque. Los arquitectos Louis Kahn, Mario Botta y Tadao Ando también concedieron al vacío un gran protagonismo en la composición. Las viviendas que construyó Mario Botta en los años 70 son ejemplares.



Mario Botta.
Alzado y planta alta de una casa unifamiliar en Ligornetto. 1975.
Croquis para una casa unifamiliar en Riva San Vitale. 1971.

COMPONER CON VACÍO

La influencia del modo estereotómico de construir es evidente en el proyecto del Arco de la Defense realizado por el danés Johan Otto von Spreckelsen: una gran escultura simple y monumental, exotópica y endotópica a la vez, configurada a partir de la geometría del cubo y construida gracias a una envolvente estereotómica que oculta su razón estructural.

15- Hildebrand es conocido por su distinción entre la *"visión lejana"* (la visión que nos presenta el objeto en dos dimensiones, su unidad y las relaciones entre los elementos que lo constituyen), la *"visión cercana"* (la que deja de atender a la totalidad y requiere del tiempo y el movimiento ocular) y la *"visión táctil"* (una especie de barrido ocular). Véase Adolf von Hildebrand. *"El problema de la forma en la obra de arte"*. Visor Ed. Madrid, 1988 (1893).

Hildebrand relacionó la abstracción con la visión distante y plana que tenemos de los objetos ya que ésta nos proporciona una imagen uniforme que *"libera a la naturaleza del cambio y del azar"* (pag. 41) y, *"donde la forma real ("daseinsform") alcanza la verdadera unidad"* y la *"plena fuerza expresiva de la forma"*. Pero fue un escultor afectado por una especie de aversión hacia las cualidades espaciales de la obra de arte. A pesar de ello, tuvo una enorme influencia en el arte y la estética del siglo XX.

Pensaba que las representaciones (pictóricas, escultóricas o arquitectónicas) sólo tienen valor artístico si "abstraen" en el plano, de manera significativa, las relaciones espaciales reales. Para Hildebrand, tenía poca importancia la medida de la profundidad real para la aprehensión del volumen. Algo evidente en la pintura, pero no tanto en la escultura y la arquitectura.

Según su teoría, la escultura *"no tiene por qué dejar al espectador en un estado intranquilo o desagradable ante lo tridimensional o lo cúbico"...* *"Sólo cuando cause el efecto de un plano, aunque sea cúbica, adquirirá forma artística, es decir, significado para la representación visual"* (pag. 75).

Para Hildebrand el objetivo del arte es *"retirar de lo cúbico lo inquietante"* (En el caso de la arquitectura, el valor artístico residiría en los alzados y no en la configuración espacial).

Hildebrand interpretaba, desde su particular perspectiva, la teoría "purovisualista" (*"Sichbarkeit"*) de su amigo Konrad Fiedler. (Véase K. Fiedler. *"Sobre el origen de la actividad artística"* -1887- en *"Escritos sobre arte"*. Ed. Visor 1990).

Según Fiedler el arte debe entenderse como el desarrollo autónomo de un proceso activo interior (no contemplativo ni intelectual) que va desde la percepción visual (pura, sensible, intuitiva e imaginativa) a la expresión clara (concreta, dura, rica y significativa) de lo visto. El objetivo del arte es, por tanto, *"configurar lo informe"*, es decir, elevarse sobre la naturaleza para conjurar su apariencia visible, fugaz, arbitraria y confusa, obligándola a manifestarse con claridad y poner de manifiesto su ley. *"El proceso artístico representa un proceso de la confusión a la claridad, de la imprecisión del pro-*

ceso interior a la precisión de la expresión exterior", escribió Fiedler. Entonces, el contenido de la forma artística es su mismo formarse (*"configurarse"*) para expresar la ley.

Para Fiedler y Hildebrand, el objetivo del arte no es la belleza, sino presentar la apariencia de las cosas regida por la determinación, el orden y la regularidad. Sin embargo, Fiedler negaba la posibilidad de imponer a la actividad artística leyes "a priori", pues pensaba que esas leyes existían como manifestación "a posteriori": *"siempre que la actividad artística permanezca fiel a sí misma no podrá descansar hasta que sus productos hayan adoptado una forma que sea conforme a leyes"* (pag 262). La ley y la belleza dependían, por tanto, del talento del artista y no del contexto histórico o los significados.

Van de Ven alteró las ideas de Hildebrand relativas al espacio, sacándolas de contexto y concediéndoles un valor e intención que en rigor no tenían. Por ejemplo, afirmó que Hildebrand *"...no solamente subrayó que el espacio era lo fundamental en toda creación artística"* (Pag 119 de *"El espacio en la arquitectura"*), cuando Hildebrand sólo subrayó la importancia de la apariencia de espacio en la pintura. (Véase completo el Cap 3 de *"El problema de la forma en la obra de arte"* titulado *"La representación espacial -por la representación del espacio- y su expresión en la apariencia"*).

Es cierto que Hildebrand definió el espacio de la naturaleza como una materia continua y plástica *"que se activa desde dentro"*, pero sólo para demostrar que el espacio sólo tiene valor artístico como representación abstracta, es decir, como *"expresión en la apariencia"*. Según Hildebrand, *"...es en el descubrimiento del valor espacial de la apariencia donde se hallan la fuerza y el talento del pintor y es en la imagen donde reside la verdadera capacidad formadora y unificante de valores espaciales"*. (Pag. 49).

La coherencia, unidad y significado de la obra plástica se consiguen poniendo todos los elementos que la componen al servicio de la "apariencia", es decir, de la *"unidad espacial de la imagen"*. *"Con este fin... el artista elimina todos los rasgos débiles y poco significativos situándose en una posición ventajosa frente a la naturaleza"*. (Pag. 50). Mediante este *"sistema purificador"* (la "abstracción") la imagen adquiere unidad espacial y se convierte en obra de arte. Según Hildebrand, *"en esto consiste el problema plástico del escultor"* (Pag. 30). *"Sólo partiendo del efecto de una imagen lejana podemos abstraer correctamente el valor de la forma"* (pag. 38). Y así lo entendió Worringer cuando calificó de *"abstractos"* los relieves egipcios e interpretó la abstracción como una selección de los rasgos expresivos fundamentales de los objetos.

Pero, según Wittkower (*"La escultura, procesos y principios"*. Madrid. Alianza ed. 1984-1977) *"la obra escultórica de Hildebrand es, para no ser demasiado duros con él, mediocre"* (pag. 265). Hildebrand debía tener celos del "ignorante", pero gran escultor, Rodin; sólo así se explica su aversión hacia la escultura de volumen y vacío.

Hildebrand llegó a escribir lo siguiente: *¿cómo hablar de un*

COMPONER CON VACÍO

cambio de situación -en el arte- cuando la escultura sólo puede hallarse en el centro de una plaza como escultura panorámica en un espacio vacío, allí donde no tendría que estar nunca, ya que todas las direcciones tienen el mismo valor". Para él, esculturas y edificios deberían tener una "cara" significativa, un delante y un detrás, al aprehenderse, como el espacio real, por planos paralelos entre el punto más cercano y más alejado del objeto al observador ("*representación de relieve*"). "*Una carencia de esta sensibilidad equivale a una falta de relación artística con la naturaleza*", escribió (pag. 67).

El enfrentamiento ideológico entre la "verdad" del "tallado" de la piedra y la falsedad del "modelado" en arcilla (que debía trasladarse a la piedra mecánicamente, mediante una máquina de taladros), es decir, entre su método de relieve y el modelado de Rodin, debió impulsar ideológicamente la teoría de Hildebrand y hacerla significativa en relación al naturalismo de la "Voluntad" que impregnaba la cultura alemana.

La influencia de Hildebrand como "*apóstol de la talla directa*" (Wittkower) se puede apreciar al comparar el cúbico, abstracto y primitivo "*Beso*" de Brancusi, con el figurativo y plástico de Rodin. Este impulso vital hacia el plano abstracto se mantuvo en Archipenko, Lipchitz y otros escultores cubistas, pero terminó por desaparecer en las obras de Arp y Moore.

No cabe duda de que Archipenko ("*yo he llegado a la conclusión de que la escultura puede empezar cuando el espacio se halla rodeado por la materia*"), Gabo ("*consideramos el espacio como un elemento nuevo y absolutamente escultórico, como una sustancia material*") y otros escultores, anticiparon con sus manifestaciones el protagonismo que llegaría a tener el vacío en la configuración de la forma artística. Sin embargo, convendría diferenciar entre intención y obra. En el caso de Hildebrand ambas coincidían, aunque desafortunadamente, para quitar valor a la configuración espacial.

16- En la última década del XIX August Schmarsow, influido por Semper, Lipps e Hildebrand, definió la arquitectura como "*creadora de espacios*" y la historia de la arquitectura como la historia de un "*sentimiento por el espacio*".

Schmarsow basó su teoría en los "*momentos de la configuración*" de Semper. Esos momentos, al corresponderse con las tres dimensiones del espacio, definen el tipo de relación espacial que establece el hombre (físico y espiritual) con su entorno.

"La arquitectura es una relación creativa del sujeto humano con su entorno espacial, con el mundo exterior como totalidad espacial, de acuerdo a las dimensiones de su propia y verdadera naturaleza. Esto no se refiere exclusivamente al hombre como cuerpo físico, como se suele creer, sino que se realiza de acuerdo a las características del intelecto humano de acuerdo a su constitución física y espiritual. Resultado de esto es una base común, la ley de existencia del espacio, por la cual el hombre y su mundo se construyen mutuamente, y es aquí exactamente donde se fundamentan los valores objetivo y subjetivo de sus creaciones". (Citado por Benedetto Gravagnuolo en "*Adolf Loos*". Ed. Rizzoli, (1982) de "*Über den*

Wert der Dimensionen in menschlichen Raumgebilde". (1896)).

En "*La esencia de la creación arquitectónica*" (1894) y obras posteriores, definió la "*forma espacial*" ("*raumgestaltung*") como representación de una "*idea espacial*". Pero, cualquiera que fuera la forma o idea espacial que el hombre pueda producir, el espacio vacío debía tener siempre su contrapartida en la masa. Esto suponía, por otra parte, un rechazo al "*arte del vestir*" y la "*teoría del revestimiento*" propuestas por Semper, en favor de un "*sentimiento del espacio*" relacionado con la "*empatía*".

Según Renato De Fusco ("*La idea de arquitectura*". Ed. G. G. Barcelona, 1976-1968), las teorías de Schmarsow se conectan tanto con la "*empatía*" como con la "*pura visualidad*" (Véase nota nº 27). Esto es cierto, además, porque entendió la arquitectura como un acuerdo creativo entre el hombre (entre su sentimiento del espacio, sus coordenadas psicofísicas y su movimiento direccional en el espacio) y el universo (la ley de la existencia del espacio).

"Cuando estamos en un edificio, la experiencia fundamental le corresponde a la concepción simultánea (del espacio vacío), puesto que asumimos en nosotros el paralelismo de los lados en nuestro avance, dejamos atrás como posesión duradera el espacio ya atravesado y reconocemos en el mismo eje del movimiento la "autoridad" simétrica que mantiene unido al conjunto". (Schmarsow, citado por De Fusco -pag. 85- y corregido).

Pero antes, Robert Vischer, difusor del término "einführung", había advertido que trasladamos a las formas espaciales un dinamismo que nos pertenece.

En cualquier caso, para Schmarsow, el arte (la simetría la proporción y el ritmo) surge de un acuerdo del hombre con el universo y produce en él un aumento del sentido vital. En arquitectura, la dimensión de profundidad y avance domina al hombre, para condicionar la creación (y fruición) del espacio como vacío cóncavo.

Por otro lado, Albert E. Brinckmann y Hermann Sörgel insistieron en las teorías de Schmarsow al definir la arquitectura, especialmente la barroca, como representación de una idea espacial. Una idea que implica, como en la escultura, la "*unidad de masa y vacío*". Según Van de Ven, estas teorías debieron influir decisivamente en la obra de Giedion "*Espacio, tiempo y arquitectura*" (Op. cit. pag. 151).

Más tarde, Bruno Zevi continuó concediendo al espacio autoridad sobre la masa construida, aunque imponiendo una interpretación individualista (naturalista y expresionista) del arte y la arquitectura.

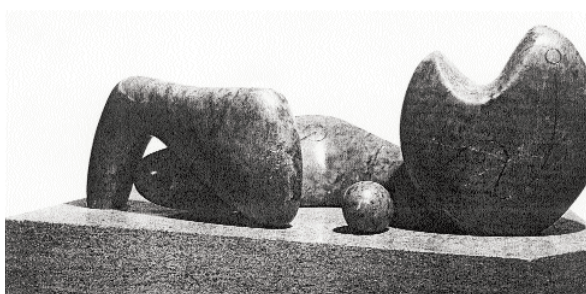
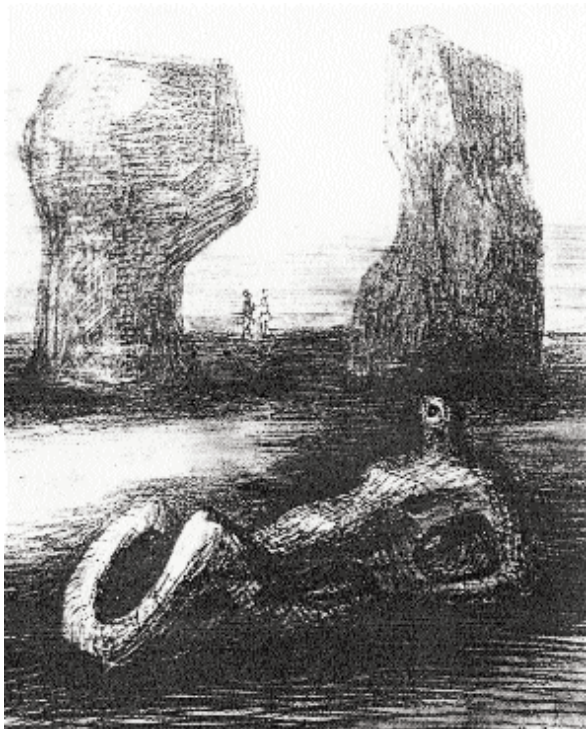
17- Entre los escultores cubistas que configuraron vacíos en sus obras cabe destacar a Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, hermano de Jacques Villon y Marcel Duchamp, Jacques Lipchitz y Henri Laurens. No obstante, y a pesar de que

COMPONER CON VACÍO

defendieron la presencia del vacío en sus obras (véase R. Wittkower: *"La escultura. Procesos y principios"*, op cit. cap. 12 y nota 14), este vacío no logró arrebatar el protagonismo al lleno. Fue el caso, también, de los españoles Julio González (*"todo lo que intento hacer es construir con el espacio como si estuviera trabajando con un material recién inventado"*) y Pablo Gargallo.

18- Los textos de Henry Moore se han seleccionado de *"Henry Moore. Escultura"*. (Introducción de Franco Russoli y Edición dirigida por David Mitchinson. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1981).

Rudolf Arnheim fue uno de los primeros estudiosos del arte que reparó en el valor y significación de las esculturas de Moore (*"The holes of Henry Moore. On the function of space in sculpture"*. Journal of Aesthetic and art Criticism, 1948, vol. 7 pags. 29-38). Consideró sus interiores especialmente sustanciales, como si el vacío hubiera adquirido mayor densidad



Henry Moore. Dibujo "Escultura y rocas rojas". 1942.
Henry Moore. "Composición de cuatro piezas" (figura reclinada). 1934.

al poseer el carácter de figura. Sugirió, además, que esta extensión del universo escultórico hacia el "vacío denso" pudo deberse a que las experiencias de vuelo nos han enseñado que el aire es una sustancia material contra la que se puede chocar.

Los agujeros y vacíos de Moore también pueden verse como recreaciones de otras obras milenarias; por ejemplo, de las losas perforadas de Cornwall y de las figuras de terracota encontradas en Cernavoda (Rumanía, IV milenio). Algunas de estas últimas, un "pensador" y una estatuilla femenina sentada, resultan especialmente significativas porque, además de estar muy estilizadas, abrazan (y configuran) un espacio vacío.

Por otro lado, sería injusto citar a Moore sin citar a Barbara Hepworth, ya que ambos trabajaron con masas atravesadas por vacíos que parecen exigir al espectador ponerse, imaginariamente, dentro.

Los "relieves y esculturas blancas" realizados en los primeros 30 por Ben Nicholson, con el que Barbara compartía estudio, también presentaban el vacío protagonista de la obra. Pero era un espacio abstracto que parecía materializar el vacío blanco de las composiciones de Mondrian.

19- La cinta de Möbius fue convertida en escultura por Anton Pevsner en los primeros 20 (*"Construcción espacial"*) y por Max Bill (*"Cinta sin fin"*) en el 47.

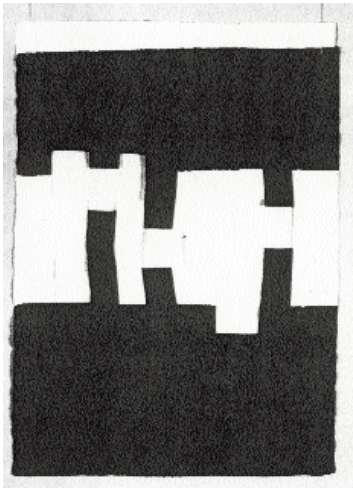
Por otro lado, Moore relacionó las piedras con vacíos con los huesos de animales: *"en los huesos hay una estructura de un vigor sorprendente"*. Sabemos que los huesos, bien tallados o agujereados, han servido al hombre como útiles y objetos de ritual.

La relación entre las estructuras naturales y las artísticas fue analizada por Elie Faure en su obra *"El espíritu de las formas"* (*"Euvres complètes"*. Pauvert. Paris, 1927).

Faure, ante los esqueletos reunidos en el Jardin des Plantes de Paris, escribió: *"ved la construcción armoniosa de cada uno de ellos, las cabezas 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. Y cuando el hombre y sus obras aparecen sobre la tierra, ¿es tal vez casualidad... que un submarino se parezca a un pez, un avión a un pájaro... una vela a un ala"*. Estas frases, nos recuerdan el idealismo naturalista de Semper.

20- Según Heidegger (*"Construir, habitar, pensar"*, de Martin Heidegger. *"Conferencias y artículos"*. Ed del Serbal, 1994, 1954) *"un puente es un lugar. Como tal cosa otorga un espacio ("coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente") en el que están admitidos tierra y cielo, los (signos) divinos y los mortales (los hombres)"*. (Pag. 136).

COMPONER CON VACÍO

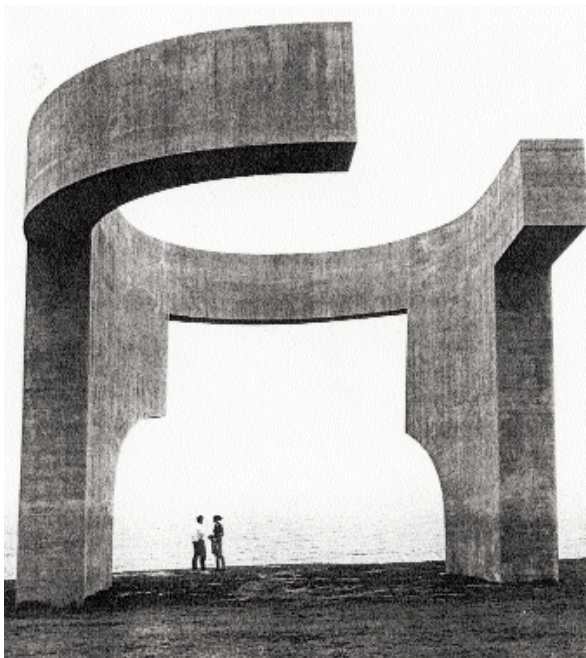


Antes que Ina Busch, Octavio Paz interpretó las pesadas obras de hierro de Chillida como *"rudos homenajes de las formas al espacio en su manifestación más sensible y, al mismo tiempo, más abstracta y filosófica: la vacuidad"*.

Véase *"Chillida: del hierro al reflejo"*, ensayo incluido en el libro de Octavio Paz *"Sombras de obras"*. Seix Barral. Barcelona, 1996 (1983). Pag. 220.

23- Sería injusto citar a Chillida sin citar a Jorge de Oteiza, especialmente sus *"Cajas metafísicas"* realizadas en los 50 o la *"Estela funeraria del padre Aranzadi"* del año 58. *"Yo busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto que el hombre pueda ocupar espiritualmente"*. Jorge de Oteiza. *"Quousque Tandem"*. Txertoa. Donostia. 1971.

En el libro de Carlos Martí Aris *"Silencios elocuentes"* (Ed.



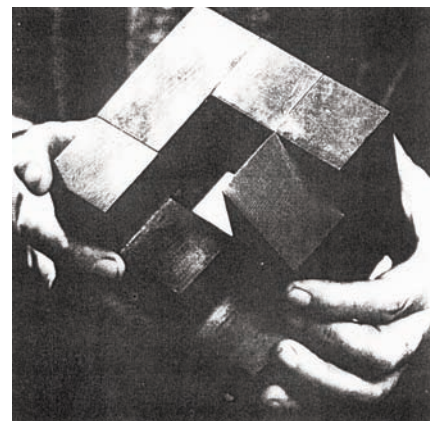
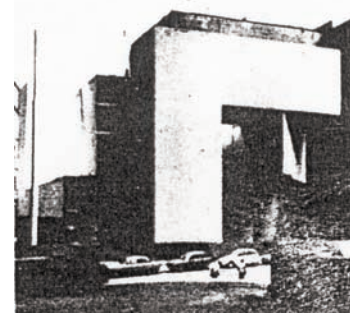
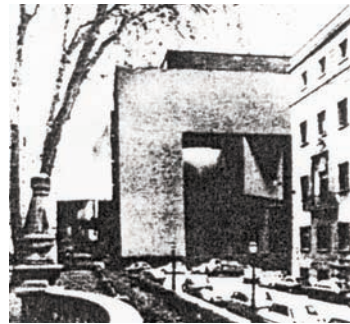
Eduardo Chillida.
"Gravitación", de 1991.

"Elogio del Horizonte", Gijón, 1990.

Para Heidegger y Chillida, no hay hombre y además espacio. *"Yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, aguantando ya el espacio, y sólo así puedo atravesarlo"*, escribió Heidegger. (Pag. 138). El hombre y el espacio, como el sujeto y el objeto, separados, son aspectos incompletos del ser.

21- Ernst Cassirer. *"Filosofía de las formas simbólicas"*. Tomo II "El pensamiento mítico". Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1998 (1924).

22- Ina Busch. *"Eduardo Chillida, arquitecto del vacío"*, del catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *"Chillida. 1948-1998"*. 1998-1999.



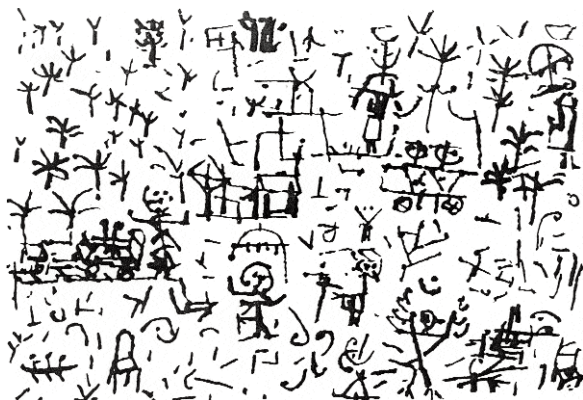
Jorge Oteiza. Ilustraciones de su libro *"Cartas al Príncipe"*. 1988.

COMPONER CON VACIO

UPC. ETSAB. 1999) se dedica un capítulo a Oteiza ("*Oteiza o la construcción del vacío*") en relación a una pieza de John Cage ("*4 minutos y 33 segundos*", de 1954) donde cita a José Quetglas: "*todo silencio va asociado a un no silencio, contra el que destaca, en el que se enmarca, al que se refiere y con el que se combina*" (Pag. 58).

Del lado más naturalista y orgánico, también cabría citar la obra del escultor Pablo Serrano.

24- El psicoanalista francés Sami-Ali, en "*El espacio de la fantasía*" (capítulo 5 de "*El espacio imaginario*". Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1976-1974), analizó las representaciones de niños y personas sin formación en el dibujo. Sami-Ali llegó a la siguiente conclusión: "*el espacio de la representación empieza a existir por medio de la proyección latente de las dimensiones del cuerpo propio. Su realidad es función de la espacialidad del sujeto que ella (la proyección) prolonga en el mundo exterior*" (Pag. 91). Algo que, por otro lado, reafirma las teorías de Schmarsow.



Paul Klee. "*El patio de juegos de los niños*". 1937.

Según Sami-Ali, el acto de dibujar tiene la función de sugerir un más allá de lo visible. "*Por eso el vacío no es ausencia de ser, sino ser que hechiza por su ausencia*"... "*El grafismo es siempre una metamorfosis del cuerpo humano*". (Pag. 114). (Ver también Jean Piaget. "*La epistemología del espacio*". El Ateneo Ed. Buenos Aires, 1964).

El "*espacio de la fantasía*" se presenta bajo dos formas complementarias: "*un espacio bidimensional, que se confunde con la superficie de la hoja y está sujeto a las vicisitudes de una actividad gráfica*", y un espacio "*que se apoya en la dimensión topológica primitiva, que incluye la dimensión de profundidad*". En este caso se encontraría el "*realismo intelectual*" de las transparencias (las partes ocultas de los objetos se perciben como si estos fueran de cristal) y algunas pinturas de Klee que presentan sólidos transparentes de acuerdo a un tratamiento "*exotópico*", por ejemplo, "*Tempel*" de 1921, "*Ciudad árabe*" de 1922 o "*Saint A in B*" de 1929.

Sigfried Giedion, dedicó un capítulo de su libro "*El presente eterno: los comienzos del arte*" (Ed. Alianza, 1995-1957) a la transparencia, la simultaneidad y el movimiento en las repre-

sentaciones abstractas primitivas (pags. 71-103). Giedion también comparó algunas obras del arte prehistórico con pinturas de Arp, Klee y Chagal.

Por otro lado, la activación de la superficie vacía de la hoja de papel, y su mutación en energía, se ha producido también en el ámbito de la poesía moderna.

Según el poeta Octavio Paz, "*entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y tradicional en las poesías del Extremo Oriente y en la árabe, que consiste en su mutua interpenetración. El espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco representan al silencio (y tal vez por eso mismo) dicen algo que no dicen los signos*".

Al mismo tiempo, "*la página evoca la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos; y la escritura se presenta como una figura que alude al ritmo del poema*". Véase Octavio Paz. "*Los signos en rotación y otros ensayos*". Alianza Ed. Madrid. 1971 (1964). Pags. 335 y 336. Los "*caligramas literarios*" de Guillaume Apollinaire (1925) son un buen ejemplo de ello.

Por otro lado, los pintores orientales saben que cualquier escribiente chino es un artista, pues no distingue entre ideogramas y pintura. Si quiere pintar, no necesita cambiar de materiales: el mismo pincel, la misma tinta, el mismo papel de seda le sirven para ambos usos. Véase Jean Riviére, "*El arte oriental*". Salvat. Ed. Barcelona, 1973.

25- La influencia de la filosofía y el arte oriental en el expresionismo abstracto de los años 40 y 50 fue muy importante.

Según François Cheng ("*Vacío y plenitud*". Ed. Siruela. 1994, 1979) "*en la óptica china el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y actuante. Ligado a la idea de alimentos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud*". (Pag. 39).

La unión de los principios cósmicos que interactúan cíclicamente en la naturaleza, expresados por los símbolos yin y yang, se acepta en oriente como una norma fundamental de vida (el Tao o la "*coincidentia oppositorum*" occidental). Esta norma de vida pretende el acuerdo del hombre con un orden cósmico basado en la unidad de todas las manifestaciones polares que se alternan y complementan. La figura simbólica del círculo dividido en blanco y negro por una "S" interior, expresa gráficamente este principio.

En el arte chino, especialmente en la pintura caligráfica, el principio dual yin-yang (oscuridad-luz, tierra-aire, inconsciencia-consciencia, principio femenino o "ánima"-principio masculino o "ánimus") se encarna en el par lleno-vacío y éste, a su vez, en la diferencia entre tinta concentrada y tinta diluida. La pintura caligráfica, espontánea y sin retoques, introdujo en el arte oriental y, después, en el occidental las nociones de dualidad, ritmo y aliento.

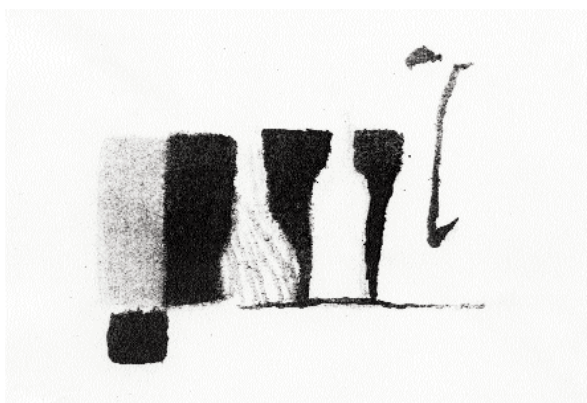
COMPONER CON VACÍO

El pintor Mark Tobey (1890-1976), por ejemplo, estuvo directamente influenciado por ella desde que la aprendió, en Estados Unidos, del pintor Ting Twei. Después de visitar China y Japón entre 1930 y 1934 pintó una larga serie de "White writings" semejantes a las pinturas de Pollock. Pero nos resultan más significativas sus posteriores interpretaciones de la escritura china. Estas obras pretendían revelar, como las chinas, el significado universal del recorrido ininterrumpido de la línea caligráfica en el espacio, es decir, el significado universal del movimiento espontáneo como detonante del espíritu. ("*Antes de pintar hay que saberse de memoria la naturaleza*". F. Cheng. Op cit. pag 65). Entre estas obras de Tobey se encuentran "*Figuras abstractas*", de 1954, y las obras "*Tinta sumi sobre papel*", de 1957.

En la pintura japonesa, el vacío y la soledad ("*sabi*") alrededor de la figura hace que, a pesar de que las tres cuartas partes del cuadro estén vacías, el conjunto resulte de una gran riqueza evocadora. Según Jean Rivière, "*el artista ha sabido disponer su objeto y rodearlo de nada, en una soledad pictórica absoluta... esta soledad que habla, este vacío que se impone y atrae, son una nada que es a la vez un todo*". Véase "*El arte oriental*". Op. cit. Pag. 107.

El "*espacialismo poético*" de las rasgaduras de Lucio Fontana también podría incluirse en este apartado.

26- Según Carlo Bertelli ("*El infinito de lo cotidiano*". Catálogo de la exposición "Giorgio Morandi". Caja de Pensiones. Madrid 1984-85), en las acuarelas de Morandi, "*la llamada a los arcanos de la filosofía Zen está presente casi de una manera irresistible*"... porque, por el carácter casi escritural que poseen... nos muestran relaciones que desnudan los objetos de todo significado material, convirtiéndolos en elementos de meditación". (Pags. 44 y 45).



En muchas obras de Morandi, especialmente en sus grabados Giorgio Morandi. "*Naturaleza muerta*". 1959.

y acuarelas, el vacío entre los objetos adquiere más significado y relevancia figurativa que el propio objeto. En ellas, parece que el pintor prestó atención a la forma de lo que no es, para que cosa y no-cosa pudieran unificarse.

27- El grado "*unidad de propósito*" de los proyectos elegidos

como ejemplo (o el grado de armonía entre los distintos modos que responden a los "*momentos de configuración*") podría conocerse comparando las configuraciones (de masa y vacío) que resultan de las secciones del objeto según las tres direcciones del espacio, es decir, las que responden respectivamente al equilibrio lateral (simetría), a la articulación vertical (proporción) y al movimiento en profundidad (dirección). Si las tres configuraciones son análogas, se habrá conseguido la máxima unidad de propósito en la configuración. Si sólo lo son dos de ellas, la unidad será menor.

Roger H. Clark apuntó este camino, quizás sin excesiva intención ("*Precedents in Architecture*" UNR Ed. 1996) cuando agrupó en una lámina algunos edificios que presentan una configuración análoga en planta y sección (en la edición en español "*Arquitectura: temas de composición*", pags. 202 y 203). Entre ellos se encuentran el "Florey Building" de J. Stirling (1966) y la "Fundación Ford" de Roche y Dinkeloo, pero esta lista podría ampliarse a otros edificios de Mario Botta o, con más propiedad, a los citados en este trabajo.

28- Los textos de Zumthor que se incluyen pertenecen al libro "*Peter Zumthor Works. Building and Projects. 1979-1997*". Birkhäuser-Publishers for Architecture. 1999.

29- Las composiciones primera (según una "*razón orgánica*") y segunda ("*forma pura*" regular) de Le Corbusier siguen siendo tan significativas como los "*polos de la sensibilidad artística*" definidos por Worringer o los pares de categorías enunciados por Wölfflin.

Worringer, distanciándose de los partidarios de Semper, escribió que el afán artístico de los pueblos les lleva "*forzosamente a la abstracción lineal-inorgánica, pero no en un nexo causal con la técnica y los métodos de confección... sino con su estado anímico*". Esta posibilidad de síntesis entre regularidad abstracta (ley) y alma viva fue expuesta por Worringer de forma ejemplar:

"Nosotros estamos de acuerdo con Lipps en que los productos de regularidad geométrica son objetos de deleite porque aprehenderlos como un todo es natural al alma o porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia de nuestra alma".

Según Worringer, Wölfflin demostró muy fina sensibilidad al mencionar que a toda relación intelectual corresponde alguna significación psíquica, porque "*la regularidad ya constituye una especie de transición al campo de la empatía*". Esta era la "*satisfacción del espíritu*" que demandaba Le Corbusier y que asociaba con su "segunda composición". (Véanse notas 15 y 16). Worringer, siguiendo a Fiedler, explicaba: "*una expresión; ésta es la palabra que aclara la situación. Pues la sujeción a la ley es a priori inexpressiva...*" (Op cit. pags. 73 y 74).

Las teorías de la "*Empatía*" (el arte como expresión que produce el valor emotivo de las cosas) y la "*Pura visualidad*" (el arte como producción de lo real en su pura dimensión formal

COMPONER CON VACÍO

contra la intuición de una forma ideal, la reproducción de un orden natural y la creación de un orden artificial), aunque parecen excluirse, se complementan. Es cierto que la primera se refiere a los contenidos emocionales y la segunda a la forma, pero ambas suponen la unidad entre sujeto y objeto. De hecho, la primera se transformó en una teoría de la experiencia simpática que conduce a la configuración de objetos y la segunda aceptó las emociones producidas por las formas. (Véase Morpurgo-Tagliabue. Op. cit. pags. 45-50, 77 y 78).

Según Morpurgo, la distinción entre el arte "bello" y el arte de la expresión ha llegado hasta nosotros con variantes siempre nuevas: clásico y romántico, apolíneo y dionisiaco, decorativo y expresivo... o, por otro lado, con las diferencias entre gusto y genio, lo bello y lo sublime, etc. (Op. cit. pag. 24. Véase también nota nº 2).

Panofsky lo explicó de la siguiente manera: *"como creemos que la visión artística no se opone a la cosa en sí, del mismo modo que no se opone al intelecto cognoscitivo... la contraposición entre Idealismo y Naturalismo, tal y como ha dominado la filosofía del arte hasta finales del siglo XIX, y como se ha conservado bajo diversos disfraces (Expresionismo e Impresionismo, Abstracción e Einfühlung) hasta el siglo XX, debe parecerse, en definitiva, una antinomia dialéctica"*. (E. Panofsky. "Idea". Op. cit. pags. 111 y 112).

De acuerdo con todo lo anterior, podríamos pretender lo siguiente.

En primer lugar, configurar con vacío los espacios habitables. Los arquitectos estamos acostumbrados a configurar los edificios partiendo del sólido. Sin embargo, mientras la materia sólo puede sentirse, el vacío se experimenta y se vive.

En segundo lugar, atender a la unidad de la configuración de los vacíos comparando las configuraciones que se obtienen cuando el objeto se secciona según las tres dimensiones del espacio.

En tercer lugar, procurar el equilibrio entre los distintos "momentos de configuración" (euritmia, proporción y dirección) de acuerdo a una "idea" de "unidad en la diversidad" y "quietud en movimiento".

En definitiva, podríamos pretender la unidad "ideal" entre los elementos de abstracción y "proyección" (o sentimiento del espacio) hacia una síntesis entre la razón abstracta y la orgánica que permita a la arquitectura mantener algún sentido para la colectividad.

30- Véase Oteiza. *"¡Quousque tandem...!"*. Ed. Pamiela. 5ª Ed. S. f.. Ilustraciones 43 a 53.

31- Christian Norberg Schulz trasladó literalmente el pensamiento de Heidegger a la arquitectura. Si para Heidegger el lenguaje es la morada del ser (la verdad que nos presenta la palabra), para Schulz, la arquitectura es la verdad que nos presenta la materia.

Según Schulz, la arquitectura expresa en su configuración (o "cualidad figurativa") la relación "entre el cielo y la tierra". La arquitectura refleja, mediante articulaciones, la relación entre los tres niveles existenciales del hombre: el nacimiento, la vida y la muerte. (Véase Ch. N. Schulz. *"L'abitare"*. Electa Ed. 1984).

No obstante, la verdad y el conocimiento a los que se refería Heidegger no eran producto del ver o del saber, sino de la sabiduría que se encuentra en la "palabra" y en el saber hacer del artesano. Para Heidegger, la palabra es *"posada que recoge y liga"* en tanto nos conduce al "logos". El verbo griego "legein" significa "reunir" o agrupar lo particular en el sentido; de ahí, el término "leyenda". El saber del "legein", para Heidegger, es el saber que nos muestra el sentido de las cosas (lo presente) como *"lo bien dispuesto, conforme a destino"*. En este sentido, construir el mundo es habitarlo.

"Habitar" es el modo de estar en el mundo, es decir, el modo de encontramos abrigados por el sentido. Un modo que se relaciona con la técnica ("tekne") sólo en su sentido original, que no es tanto arte u oficio manual, como el "producir" de acuerdo a la propia naturaleza de las cosas (del ser) para así permitir que el ser (o las cosas) aparezca en nuestra producción.

Habitar es dejar aparecer el vacío como, según Heidegger, hace el alfarero. Su modo de producir consiste en *"aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente como lo que acoge..."*, pues... *"la cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de que la que está hecho, sino en el vacío que acoge"*. (Martin Heidegger. *"La cosa"*. De *"Conferencias y artículos"*. Op cit. pag. 147.)

Para Heidegger, el ser-creación de la obra de arte significa la fijación de la verdad en la figura. *"Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo"*.

"Lo que aquí recibe el nombre de figura debe ser pensado siempre a partir de aquel situar y aquella com-posición, bajo cuya forma se presenta la obra". La figura hace presente la verdad (*"un edificio, un templo griego, no copia una imagen... su seguro alzarse es que hace visible el invisible espacio"*) en tanto ordena el rasgo, es decir, la estructura de la apariencia.

El rasgo, finalmente, *"bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno"*. (Véase M. Heidegger. *"El origen de la obra de arte"*-1935/36- en *"Caminos del bosque"*. Alianza Universidad. Madrid, 1995. Pags. 54 y 5).

Esta interpretación del arte, como expresión del orden en la figura y la unidad de todos los rasgos, reafirma la "unidad" ideal de Semper (de propósito, finalidad y contenido) y coincide con la orientación que se ha pretendido dar a este trabajo.

32- La hostilidad a la esencia vacía del arte moderno fue planteada por José Quetglas en 18 textos "de distinta longitud".

COMPONER CON VACÍO

En el texto número siete, *"Otro inicio para este escrito"* (Véase *"El siete"*. Rev. "Arquitectura" N° 281, 1989), explica lo siguiente:

"Que el silencio y el vacío puedan ocupar la esencia de una obra de arte es, en nuestro tiempo, una creencia anacrónica"... Antes, cuando la obra de arte era una forma que introducía al mundo, y el espectador iba a la obra como en tránsito hacia el corazón de las cosas, sí que podía producirse la obra alrededor de un núcleo vacío, alrededor de un bloqueo de comunicación". (Pag. 118).

Para Quetglas, hoy la obra *"es"*, pero no *"está"* en el mundo: *"si los límites de la obra fueran precisos, sería posible determinar sus coordenadas y reconocer su emplazamiento en el mundo"* (Pag. 121). Con este trabajo se ha pretendido demostrar que es posible que la obra de arquitectura continúe construyendo el mundo para poder habitarlo.

33- Revista *"Nueva Forma"*. N° 107, Dic. 1974.

34- María Zambrano. *"Claros de Bosque"*. Seix Barral. Barcelona, 1977. Del capítulo IV *"El vacío y el centro"*. Pags. 55 y 53.