

Escultura pública. Espacio y tiempo

Kosme de Barañano Letamendía

A comienzos del siglo XX, con el avance de la ciencia física (en concreto, con la teoría de la relatividad y la teoría de la mecánica ondulatoria, la de los campos electromagnéticos y la distinción de procesos microfísicos y macrofísicos) se ha tendido, en la ciencia física y por ende en la filosofía y en el arte, a hablar de un **espacio-tiempo**, incluso de un espacio curvo de estructura esponjosa. Se ha tendido, paralelamente, a anular todas las nociones clásicas. A pesar de ello se siguen produciendo desde la cosmología físico-filosófica tanto orientaciones subjetivistas como orientaciones objetivistas. Al fin y al cabo todas ellas son teóricas y están ancladas en la bipolarización lleno-vacío del mundo griego. Es, sin embargo, la escultura actual la que ha llevado a cabo, la que ha realizado, una orientación subjetiva **objetivándola** en la práctica real.

Toda la obra de escultura pública del siglo XX (Brancusi, Giacometti, Calder, Chillida, etc) es ante todo un lugar, que es un pacto entre el cuerpo humano y la tierra, desde el que *divisar* el cielo y el mar. Un pacto sellado en la piedra, la chapa, el yeso, el hormigón o el acero como un campo de acción donde el hombre se da cuenta de su escala, es decir, de que tiene en sus brazos y en sus piernas la *memoria* de las distancias y de las direcciones.

Brancusi desarrolló la idea de escultura monumental, además de con sus proyectos para la India y para Rumanía con el atelier parisino; para él no es simplemente una *plastiches Gedächtnis*, una **memoria visual**, sino que es su principal obra de arte. Pontus Hulten dice en *Connaissance des Arts* (n.70) que Brancusi ha introducido tres invenciones fundamentales en el dominio de la escultura: "ha introducido la forma geométrica seriada (por ejemplo en la *Columna sin fin*), ha reformulado la cuestión de la relación pedestal-escultura, y ha impuesto la noción de escultura "environnementale". La idea de la instalación ha llevado asimismo a un análisis de su obra equivocado, como veremos más adelante, circunscrito a ciertas ideas de arte sacral (alejado de su contexto epocal y de los cambios en la historia del arte) y de un decimonónico concepto del espacio físico.

Las obras de arte están inscritas, como objetos o huellas del ser humano, en un tiempo y en un lugar. Desde Kant se formulan espacio y tiempo como formas a priori de la sensibilidad, pero la escultura del siglo XX las tamiza en tanto en cuanto -a veces o al menos desde la escultura de Picasso- el material que define al objeto escultórico no es la sustancia física con la que éste se realiza. El idealismo de Brancusi no es teosófico sino más bien platónico, busca formas ideales, modelos, como los buscará Ben Nicholson en sus relieves o en sus paisajes de Cornualles. Sus *Columnas sin fin* están más cercanas al intento de crear un espacio pro-

pio **conformador de lugares** que de la tradición ornamental o funcional de los mojones de separación agraria del paisaje rumano como algunos pretenden.

El modelo griego como origen del canon estético o filosófico, de Praxíteles a Protágoras, parece más bien una lectura europea, interesada, que una realidad unívoca. Lo ha puesto de manifiesto el conjunto de ensayos que coordinados por Salvatore Settis bajo el título *I Greci e Noi* ha editado Einaudi (mayo 1996). Para los griegos además de lo lleno y lo vacío está el lugar reservado a los dioses, el témenos, un ágora donde nadie se detiene y sobre el que se contempla la des-ocupación divina o se circula. El antropólogo Marc Augè ha denominado el no-lugar a las ciudades contemporáneas donde las plazas han sido sustituidas por nudos de tráfico.

El pintor Oscar Schlemmer en su ensayo *Hombre y figura artística* (1931) señala que el hombre, el organismo humano, se introduce en la escena de un espacio cúbico, abstracto, que en la escena hay Hombre y Espacio, y que cada uno tiene diferentes leyes. Y explica esa relación de Hombre y Espacio-Tiempo con un par de gráficos. En el primero se señala que las leyes del espacio cúbico son la invisible trama lineal de las relaciones planimétricas y estereométricas.

Esta matemática responde a la **matemática inherente al cuerpo humano** y crea así un equilibrio a través del significado del movimiento, que por su propia naturaleza se determina mecánica y racionalmente. Aquí hay claras resonancias a la concepción del romántico Heinrich von Kleist. Pero a la vez las leyes del organismo humano residen en las funciones invisibles de su propio interior: ritmo cardíaco, respiración, actividad cerebral y sistema nervioso. Estos son factores determinantes cuyo centro es el ser humano (que es tiempo), y cuyos movimientos y emanaciones crean un espacio (interior) imaginario.

¿El tiempo y la detención de su marcha en los días de fiesta “en que inadvertidamente -como señalaba Pieper- se han derrumbado los muros del compacto aquí y ahora, y el ámbito cotidiano de la existencia se abre” no pertenece ya únicamente al consumo? ¿La fiesta (constituye une ouverture sur le Grand Temps... elle a lieu dans les lieux saints, qui figurent de la meme façon des ouvertures sur le Gran Espace, según Robert Caillois) no ha dejado de ser un ponerse en presencia de la divinidad? En el aquí y en el ahora los dioses parecen haber huido, como de los templos cantados por Hölderlin y por Camus, como del espacio cuestionado por Martin Heidegger. La detención del tiempo en el espacio ya no se celebra, el espacio cívico, el espacio público, es movimiento permanente, escaleras mecánicas a ninguna parte.

El espacio representado varía no sólo con las perspectivas y otras construcciones de artificio, ejemplo la línea de Saul Steinberg (que pasa de suelo a techo, de horizonte a borde mesa, etc.), sino con la carga de valores que lo instauran y que gravitan en torno. Así por

ejemplo, el suizo Adolphe Appia (1862-1928), músico y arquitecto, nos ha enseñado que el tiempo musical y el dramático determinan y regulan, y a la vez levantan, un espacio en el cual la música y el drama respectivos se desarrollan. Para él, el arte de la escenificación -en el sentido más puro y originario de esta palabra- no es otro que la **configuración** de un texto o de una música que se trata de comprender a través del movimiento del cuerpo humano y de sus reacciones a la resistencia que le oponen los planos, dimensiones y "lugares" de la escena. Appia vivificó el concepto de espacio al relacionarlo con el de la luz, movable y cambiante -transformadora de espacio (como de alguna manera en la escultura de Medardo Rosso, o después de Appia, en la simplicidad de los espacios de Lucio Fontana)- dotándole a la vez y con ello de una vida propia y resaltando lo más profundo de él. Con él aparece la creación de un espacio "espiritual", "mental", en lugar de una simple "descripción" espacial, un espacio que se corporeiza de nuevo y de alguna manera a la vez en el espíritu, mente, del espectador.

El espacio de la escultura no es el espacio de las tres dimensiones, es además una *configuración* visiva, sonora, emotiva, *anterior a la separación de los sentidos*. Como el espacio del mar en tempestad no es para el marino un espacio objetivo (el de la cartografía) sino un campo de acción. Un *campo de acción* en el que hay que llegar a un sentido (el destino de la ruta) combatiendo muy diversas líneas de fuerza (las corrientes que le mueven, las olas que le tambalean, los vientos que le empujan). La altura de las olas no es para el navegante una dimensión sino una amenaza; como para el escultor la dimensión no es un dato geométrico sino algo existencial, visual y táctil.