



## La conquista del espacio: un nuevo atributo de monumentalidad en la escultura del Siglo XXI

Conquering our space: a new attribute of monumentality in the sculpture of the 21st Century

ANA MARÍA OLANO SANS

. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid (España)  
amolano@ucm.es

Recibido: 9 de mayo de 2020

Aceptado: 12 de julio de 2020

### Resumen:

*Cualquier creación que se sitúa en el espacio tiene vocación de monumento, es decir, de ocuparlo significativamente encontrando un lugar propio entre los demás seres u objetos presentes en él. En escultura la monumentalidad no la da el tamaño de la pieza, sino otros valores estéticos y conceptuales como la forma, atributos e intención del autor. Esta comunicación pretende descubrir cómo lo monumental cabe en la miniatura y cómo con un simple cambio de posición del objeto se gesta una nueva escenografía para conquistar la ascensión plástica.*

*A partir de 1900 la apertura del bloque monolítico permite abstraer la forma y activar el espacio originando nuevas representaciones que han llegado hasta nuestros días. Hoy, los herederos de este legado establecen interesantes reflexiones sobre la dimensión humana, su entorno e interacciones, con obras expansivas que conciben la escultura como una fuente de energía interior que se proyecta en el espacio.*

**Palabras clave:** Escultura, monumentalidad, atributos, escenografía, espacio.

### Abstract:

*Any creation placed in a certain space has potential for becoming a monument, that is to say, for meaningfully occupying it, finding its own placement between the rest of the present objects and living beings. In sculpture, monumentality isn't given by the size of the piece of art, but by other aesthetic and conceptual values as the shape, attributes, and the author's intention. This communication pretends to discover how monumentality fits in miniature and how from a simple position change a new scenography able to reach plastic elevation is brought about.*

*From 1900 the opening of the monolithic block has allowed to abstract the shape and activate the space creating new representations that have remained until our days. Today, the heirs of this legacy establish interesting reflections on the human dimension, its*

*surroundings and its interactions, with expansive works that conceive sculpture as an inner energy source that projects in space.*

**Keywords:** Sculpture, monumentality, attributes, scenography, space.



Según Vaquero Turcios (1995) el relieve dominó la expresión escultórica en sus inicios, pero también una serie de piezas de reducido tamaño talladas en piedra o hueso, que se adaptaban a la forma de la mano y podían acompañar al hombre en sus desplazamientos, por lo que tenían un carácter nómada o itinerante, ya que eran pequeños monumentos portátiles que permitían ser transportados (pp.50-52). Estas estatuillas, que apenas abarcan la palma de la mano, son portadoras de dos atributos: de carácter táctil, ya que por su tamaño exigían ser tomadas entre las manos y palpadas para reconocer la delicadeza de sus incisiones y formas, y de carácter monumental, propiciado por su depuración formal.



Figura 1. *Venus de Tursac*, 25000 a.C. y *Venus de Sireuil*, 9.2 cm.

La expresión plástica de estas obras, que no fueron concebidas como piezas artísticas, sino como objetos de culto, aún sirve de inspiración a muchos artistas contemporáneos, que consiguen la máxima expresividad con la mínima expresión, como Andreu Alfaro con su *Venus de las esferas*.

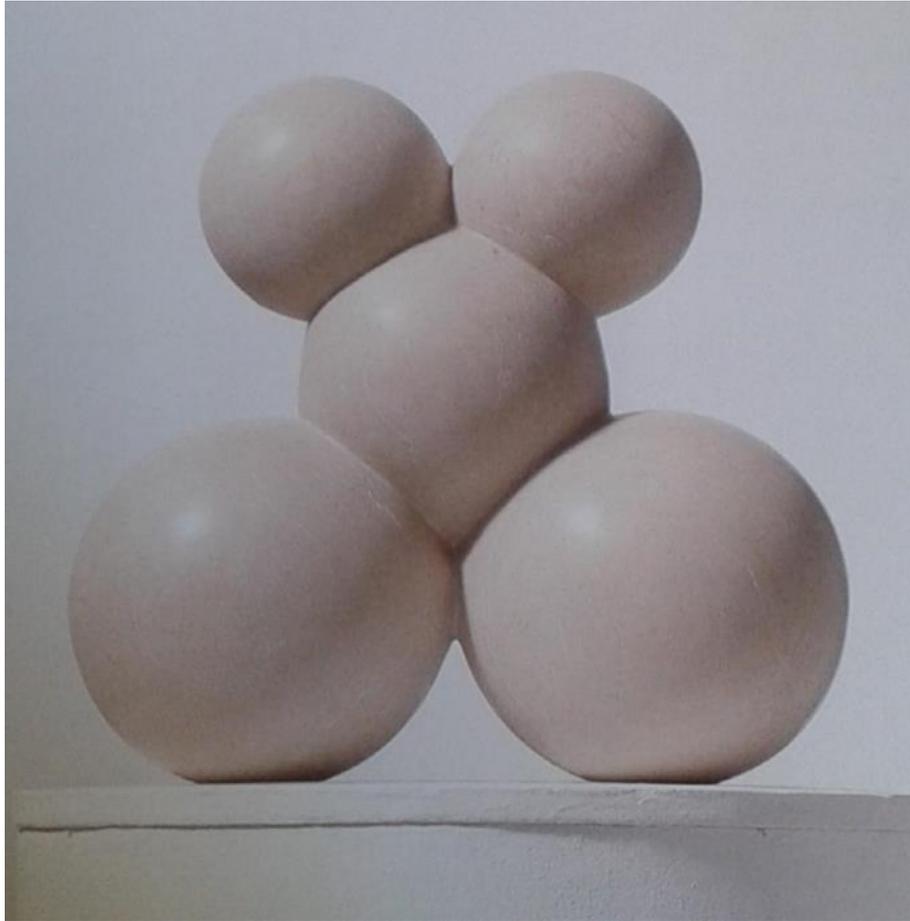


Figura 2. Andreu Alfaro, *Venus de las esferas*, 1996.

La particularidad de esta obra es cómo consigue potenciar los volúmenes con la utilización de las esferas y la composición diagonal en cruz, que apuntando a todas direcciones hace que se expanda y aumente su escala.

Otros artistas se han sentido atraídos por el carácter mágico-religioso de las prehistóricas agrupaciones de piedra, estableciendo con sus obras una relación temporal que despierta la sensibilidad del espectador a primitivas experiencias. Como las que revelan las *Familias de Menhires* del escultor gallego Manolo Paz donde la puesta en escena y economía expresiva desarrollan el mismo concepto de monumentalidad de las grandes construcciones megalíticas en las que se ha inspirado. Estas piezas, que se identifican con los sueños de verticalidad de la humanidad desde su pasado más remoto, sólo se pueden percibir a través de su integración en el paisaje, en el verdor de la tierra gallega con el límite del mar en el horizonte (Jiménez, 2002, p.34).



Figura 3. Manolo Paz, *Penúltima cena*. Espacio Atlántico de Arte Moderno, Vigo.

En los megalitos encontramos una evolución de la escultura a la arquitectura en conceptos que muy bien expresa Oteiza como elevar la piedra, vencer la gravedad y cobijar al hombre, convirtiendo trozos de piedra en cuerpos equilibrados y flotantes que desafían la ley de la gravedad. Como hace Manolo Paz en su escultura *Penúltima cena*, que a la vez es un ejemplo de la organización del espacio “multidireccional” propio de la Prehistoria. (Giedion, 1981, p.18) O Tony Cragg, que en la construcción de su torre *Tun* consigue vencer la gravedad para proporcionar un refugio al hombre.



Figura 4. Peter Randall trabajando en sus *Flayed Stone* (*Piedras desolladas*), 1998.

Otros artistas experimentan, como el primer hombre, la ejecución de sus piezas como un lento proceso ritual en el que lo importante es el resultado final. Como las obras de Peter Randall en las que interviene superficialmente grabando unos signos de escritura antigua que evocan runas y laberintos, reproduciendo la primera caligrafía humana, ideas icónicas y primarias que siguen inquietando al hombre (Olano, 2016, p.70).

En todos estos artistas la comunicación con las piedras: manual, corporal o mental, no es muy diferente a la que mantenía con ellas el hombre Neolítico, por lo que, en este sentido, se puede afirmar que su concepción espacial es cercana a lo monumental.

Muchos artistas se han centrado y se centran en extraer de la escultura formas o conceptos que remitan a su significado atávico, buscando una conexión formal, simbólica y espiritual con las antiguas construcciones de piedra. Sobre todo, los artistas ingleses, que en la década de los años 30 establecerán una conexión muy especial con el paisaje, desarrollando un nuevo concepto que se basa en la consigna de que el arte ha de ser “como la naturaleza” (Schneckenburger, 2001, p.477).



Figura 5. Bárbara Hepworth, *Hemisferio perforado con piedras*

Artistas adscritos a la escultura orgánica o biomórfica de los años 30, como Jean Arp, analizan los vínculos entre el crecimiento y las formas en la naturaleza, desarrollando unas líneas que engrandecen los volúmenes potenciándolos con perforaciones y huecos. Algunos escultores que compartirán estos planteamientos estéticos son el español Baltasar Lobo, los ingleses Bárbara Hepworth y Henry Moore y el rumano Constantin Brancusi en sus primeras reducciones en piedra.



Figura 6. Jean Arp, *Ombligo y dos ideas*

Mientras Brancusi encuentra en la forma ovoide el principio de la vida, Bárbara Hepworth avanza algo más perforándola, y Henry Moore, aunando las investigaciones de los dos, enfoca su trabajo a desvelar el valor que encierran las rocas, piedras o huesos en su escultura. Todos ellos avanzan en torno al concepto de monumentalidad alisando la superficie de la escultura y haciendo que esta se defina por unas simples líneas de contorno. Poco a poco en la composición escultórica las líneas se irán depurando y disminuye el interés por “la gestualidad”, que será rechazada como literaria o antiartística.

En el trabajo de Brancusi es significativa la dinámica visual que crea en la oposición de materiales y en la ingravidez de los volúmenes, ensalzando en sus depurados modelos la materia en bruto. Sus esculturas de contornos redondeados que intuitivamente se inscriben en cuerpos geométricos y las bases que utiliza para elevarlas potencian su escala.

Vemos cómo algunas de sus obras más emblemáticas impulsan y engrandecen su volumen sirviéndose de un pequeño zócalo o pedestal. Además, el alisamiento y pulimento de la superficie ayuda a la definición de las líneas de contorno que favorecen el crecimiento y el vuelo de las esculturas. Brancusi opinaba que: “(...) una forma verdadera debe sugerir el vuelo, el infinito, y la inmaterialidad”. (Wick, 2011, p.83) Esta concepción vital y monumental de la escultura es la misma que albergaba la obra de Arp y la de Moore, quien expresa:



Figura 7. Brancusi, *la Maiestra II*, 1917, y *Pájaro en el espacio*, 1919

“Una escultura debe tener vida propia. (...) contener en su interior su propia energía orgánica que pugna por salir: si una obra escultórica tiene su vida y forma propias, tendrá vida y se expandirá y parecerá más grande que la piedra o la madera de la que ha sido tallada (...).” (Russoli, 1981, p.59)

Es evidente que, en estas obras sin huecos ni sombras, estos escultores tratan de descubrir el alma de sus modelos reflexionando sobre la claridad volumétrica.

Una línea de trabajo similar a la de Brancusi es la que desarrolla Joseph Csàky, organizando la escultura como hacían los egipcios, en base a bloques cubicados, con superficies lisas y continuas con las que consigue un empaque propio de la obra monumental.



Figura 8. Isamu Noguchi, *Paisaje lunar*

Otro artífice de la monumentalidad es el japonés Isamu Noguchi, que será el primero que se dedique al “paisaje” y al diseño de “jardines-escena”. En su obra contemplará todo tipo de propuestas para diferentes espacios jugando con diferentes escalas, desde el diseño de parques infantiles, a fuentes, esculturas de techo o pared, de agua y luz, vinculadas con la arquitectura o con el paisaje, incluso imaginó su obra vista desde el espacio.

Su léxico formal se apoya en la geometría, la figura del cubo representa su relación con la tecnología, *la pirámide* el mito de la montaña y el punto más alto de realización espiritual, y los anillos o el círculo expresan conceptos de energía e infinito, con ellos consigue engrandecer los volúmenes de la escultura e introducir la idea china del cosmos en occidente (Torres, 2001, p.76).

En Egipto, de la estrecha relación entre arquitectura y escultura, que privilegia la vertical y la horizontal, surge el ángulo recto, que descubrirá posibilidades plásticas a artistas contemporáneos como Eduardo Chillida, quien descubre que el llamado “gnomon” o ángulo recto que forma el hombre con su sombra no tiene por qué ser exacto, ya que la riqueza del ángulo estriba en todas sus variantes. (Chillida, 2005, p.68)



Figura 9. Alberto Bañuelos, *Escritura I*, 2006.

Tanto escultura como arquitectura beben del espacio, de un espacio al que hay que dar referencias, poner límites para hacerlo visible. Ello nos lleva a la luz, ya que sin luz el espacio no existe. La luz y el movimiento son dos aspectos que tuvieron muy presentes los artistas egipcios, porque son los únicos que nos permiten dimensionar el espacio, es decir, establecer las relaciones entre las formas y volúmenes que en él se alojan (Olano, 2016, p.99).



Figura 10. Anish Kapoor, *Blind*, 2013, alabastro

La conquista de la luz es una conquista de la gran escultura de todos los tiempos y está estrechamente vinculada con la materialidad y la fisicidad de la escultura, es una alianza primigenia que permite crear “cuadros vivientes” o “escenografías” maravillosas cuando se utiliza un material translúcido como el alabastro, con esa cualidad tan especial para absorber la luz y retenerla.

Estos dos aspectos: el espacio y su configuración mediante la luz lo desarrollarán en su obra importantes artistas contemporáneos como Eduardo Chillida, que descubre en el alabastro el material idóneo para retener la luz, Anish Kapoor en sus escaleras de gradientes y Alberto Bañuelos en las cámaras y pasadizos de penumbra que crea con sus

deconstrucciones. Anish Kapoor confiere un significado especial al material, al vacío, al espacio y a la percepción, creando objetos cargados de reminiscencias sagradas o mitológicas.

Muchas de sus obras se sustentan en la idea de “un vacío sensorial” que tiene un fuerte contenido espiritual y que a veces se refuerza con la utilización de pigmento como expresión de la divinidad. Su concepto de “vacío” es diferente al que desarrollan Oteiza y Chillida. En Chillida el vacío es “arquitectónico”, mientras que en Oteiza tiene un carácter “metafísico”.

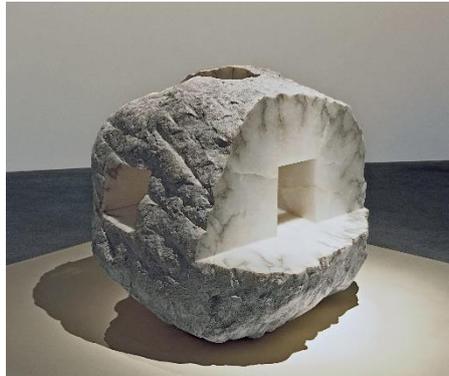


Figura 11. Eduardo Chillida, *Lo profundo es el aire*, 1996

Eduardo Chillida aborda el espacio como una “presencia arquitectónica”, otorgando un protagonismo especial al material y a la luz que abraza la escultura. Crea vacíos activos que alcanzan la categoría de “signos” donde los que establece una íntima correspondencia con la luz. Aunque trabaja para la escala humana, sus obras son monumentales, creadas para recogerse con el carácter de capillas abiertas. Sus obras siempre ofrecen una experiencia arquitectónica (Barañano, 1998, p.41).



Figura 12. Jorge Oteiza, *Hau Madrilentzat*, 1975

Al igual que las de Oteiza, aunque él se propone construir el espacio no solamente desde una presencia arquitectónica sino también metafísica y espiritual, utilizando dos herramientas: las cajas y las tizas. “Las cajas” para contener el vacío y “las tizas” para expandirlo y liberarlo en formas dinámicas y abiertas. Como en la escultura *Hau Madrilentzat* de 1975, en la que utiliza una composición en pirámide invertida para conquistar la ascensión plástica, trasladando visualmente su escala real a una escala monumental (Aguilar, 2003, p.43).

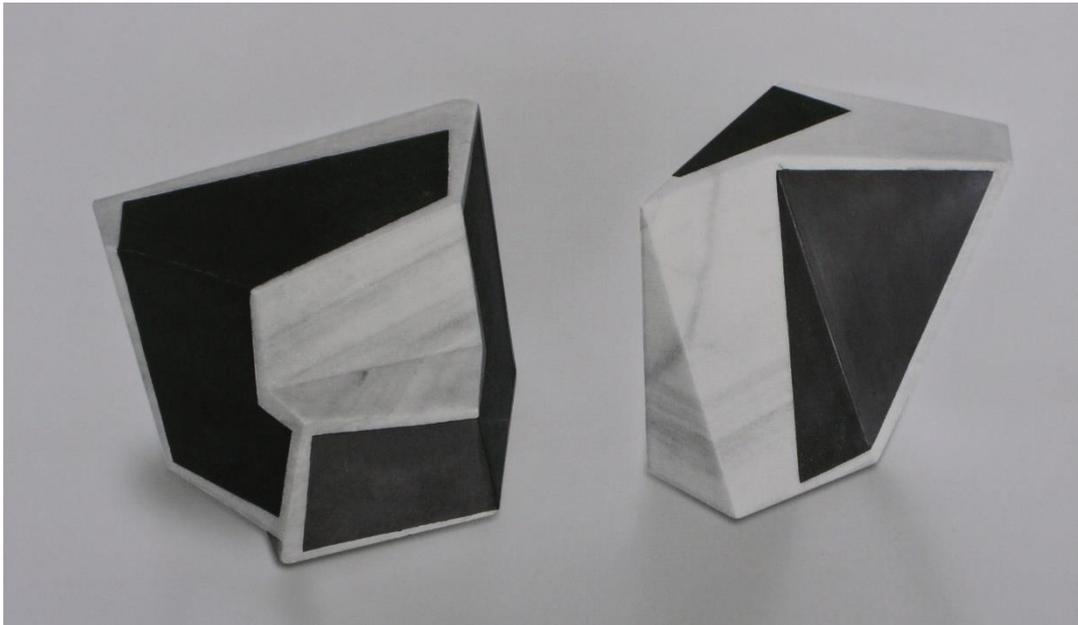


Figura 13. Jorge Oteiza, *Caja en piedra*, 1958. Mármol blanco y negro

En su investigación sobre la desocupación del espacio, realiza en mármol blanco y negro unas curiosas esculturas, *Cajas en piedra*, 1958, que en su contraste u oposición subrayan un vacío plástico. En esta obra, como en la anterior, vemos el impulso ascendente que consigue al apoyar los dos cuboides sobre un vértice oculto que dibuja una pirámide invertida.

Como la piedra no se llega a adaptar a su propósito de construir el vacío, Oteiza decide abandonarla y sustituirla por chapas, finalmente se queda sin escultura en las manos al llegar a experimentar la desocupación total, y decide abandonar la escultura.

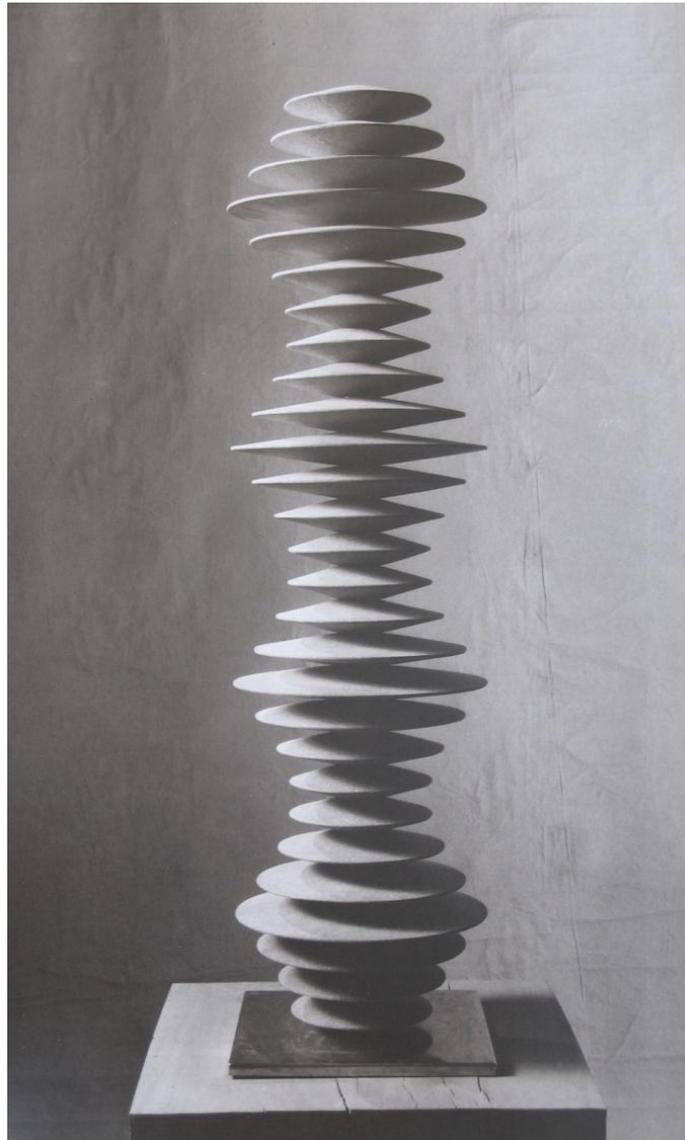


Figura 14. Adolfo Barnatán, *Siete por cuatro*, 2000.

El obelisco, uno de los elementos más espectaculares y singulares del arte egipcio, sigue inspirando a muchos artistas contemporáneos. Como a Adolfo Barnatán, que con sus discos solares consigue reducir al máximo la materialidad y sugerir el vuelo mediante un poderoso impulso vertical. Además, al igual que en los obeliscos originales, es muy sugerente la capacidad que tienen estos discos horizontales para recoger la luz solar.

Otro artista que también se inspiró en el arte egipcio es Andreu Alfaro, que en sus *Ramsés* y *Hombres-Dios* hace una actualización de los ídolos faraónicos con estructura de obelisco, que en su depuración formal poseen un marcado carácter monumental. O sus modelos Kuroi, en los que ensaya al modo griego la manera de representar el cuerpo humano, consiguiendo con un pequeño corte o abertura en la base impulsar la figura para que alcance una nueva escala.

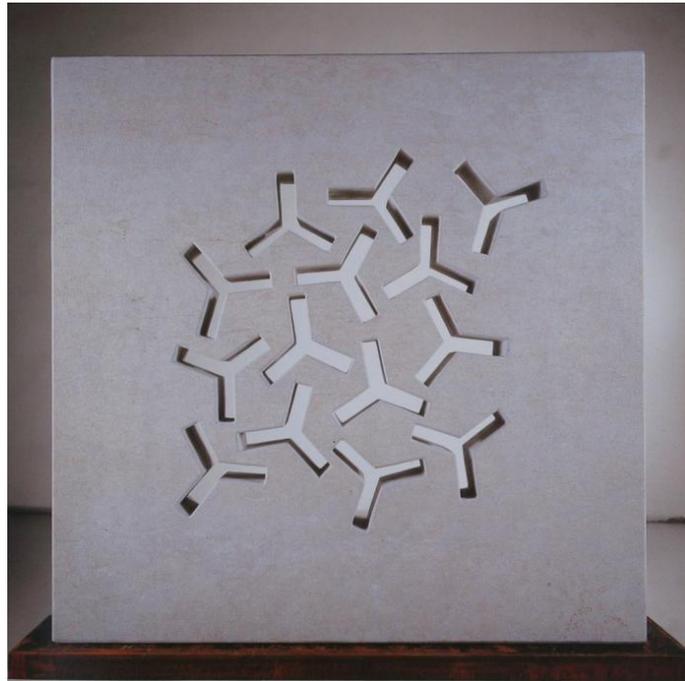


Figura 15. Andreu Alfaro, *Hablemos del viento*, 2000

Andreu Alfaro realizó una obra de un humanismo profundo, en vida su sencilla proposición fue escuchar la sabiduría de los comienzos.

Reduce sus piezas a unas pocas líneas que dibujan el espacio para conseguir sensaciones de ingravidez o para expresar conceptos inmateriales como el amor o la muerte.

El conjunto de su trabajo tiene una marcada tendencia a la expansión en torres verticales o en jeroglíficos trazados en piedra y acero en los que adivinamos mensajes cifrados que no dejan de hablarnos (Barnatán, 2002, p.12).



Figura 16. Andreu Alfaro, *Columnas de la UAB*, campus de Bellaterra, Granito rosa.

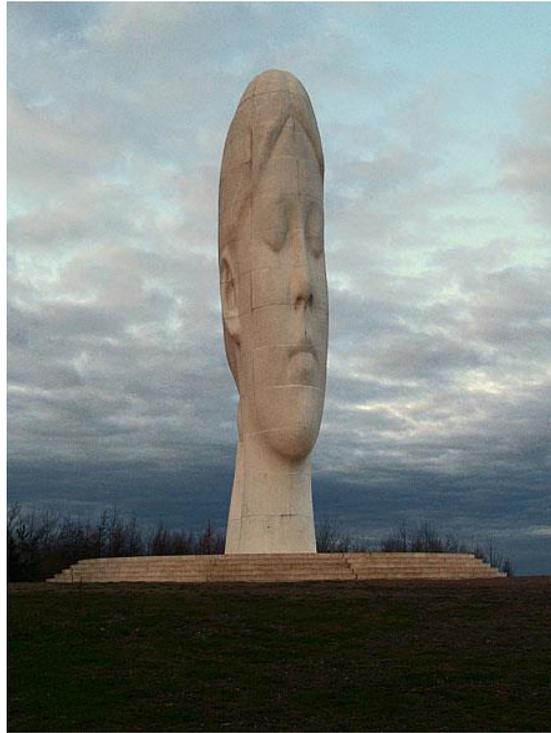


Figura 17. Jaume Plensa, *Dream*, St. Helens

Uno de sus últimos trabajos son las cuatro *Columnas de la UAB*, unos colosos, que al igual que los obeliscos, señalan el espacio y delimitan distancias, fundiéndose con el cielo y adoptando el mismo sentido constructivo de búsqueda de la inmaterialidad de aquel período en que “El acto de construir era una empresa sagrada”. Andreu Alfaro, en estas columnas o colosos vuelve a crear una estructura ascendente y dinámica, mediante la disposición en espiral de módulos cuadrangulares de granito.

Otros colosos de actualidad, que señalan y significan el espacio, como las antiguas efigies egipcias, son las cabezas de adolescentes de Jaume Plensa, que abordan la dimensión humana y su relación con el medio investigando en la idea del “cuerpo como extensión”. Del mismo modo que lo hace el artista inglés Anthony Gormley con sus columnas humanas que aúnan cuerpo y mente.

Las pirámides y obeliscos no solamente tuvieron un uso funcional, también son inmensas esculturas ofrecidas a la contemplación en el inabarcable desierto. De ellas dirá sabiamente Brancusi: “*Sus proporciones grandes son tan perfectas que no nos aplastan. Parecen a la vez grandes y pequeñas*” (Tabart, 1995, p.92).

Llegados a este punto y según la reflexión de Brancusi nos preguntamos que quizás en eso estriba la monumentalidad: en la geometría que lleva impresa la escultura, en la perfección y claridad de sus volúmenes y líneas de contorno.



Figura 18. Gerard Mas, *Fantasía Berniniana II*, 2006, mármol.

El mismo carácter monumental se puede atribuir a algunas esculturas de Gerard Mas, que a pequeña escala rescatan una dimensión escenográfica y publicitaria heredada del Barroco. Como podemos observar en esta insinuante escultura, que reproduce en un fragmento de vello púbico el diestro uso que hacían del trépano, y donde la monumentalidad no la da el tamaño de la pieza sino otros valores estéticos, como son su economía expresiva y su puesta en escena, es decir, su carácter escenográfico (Olano, 2016, p.191).



Figura 19. George Minne, *Adolescente I*, mármol, 1900

Lo mismo ocurre con otros modelos figurativos como los frágiles adolescentes de George Minne, figuras delgadas y angulosas que, en un estilo sencillo y depurado, crearon un arquetipo de adolescente.

Lo que me interesa de ellas es la fuerte geometría que llevan impresa, que, además de ilustrar una enorme intensidad y tensión, les aporta un empaque monumental.

De estos escultores destaco, para el tema que nos ocupa, la contención y precisión de volúmenes y que todos ellos han realizado su obra atendiendo a la expresión de la gestualidad, del material y de la puesta en escena.



Figura 20. Favio Viale, *Avión*, 2005, mármol de Carrara

Como vemos, el carácter sacralizado de la piedra, su faceta estática y solemne, sirve actualmente de inspiración a muchos artistas que desmitifican sus valores antiguos confiriendo a objetos cotidianos una grandiosidad que no tendrían en otro material, como vemos en este avión de Favio Viale con el que apunta una dirección triangular ascendente elevándose como un coloso.

Como hemos visto, en la conquista del espacio unas esculturas son monumentales porque su tamaño se impone al espectador y otras, de menor dimensión, porque su estructura formal y atributos así lo sugieren.

En la monumentalidad de la escultura también es protagonista el material, ya que, el contenido que emerge de una obra varía en función del material con el que está confeccionada. Cada material posee unas cualidades intrínsecas que pueden ayudar a enriquecer la lectura de la obra en consonancia con su forma

Algunos, como la piedra, encierran una verdad primigenia y en la actualidad continúan siendo muy elocuentes, ya que con ellos se pueden establecer unos razonamientos plásticos que con otros materiales no se consiguen.



Figura 21. Armen Agop, *ST*, Granito negro Zimbabue

La piedra, por sus características físicas, permite superficies pulidas y bien definidas que absorben y proyectan la luz con una amplia escala de gradientes, favoreciendo que visualmente los volúmenes se engrandezcan y amplifiquen. Aunque otros materiales modernos, como el acero, también lo consiguen.



Figura 22. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004. Acero cromado, Parque Millenium, Chicago

Un ejemplo de ello son las esculturas espejo de Anish Kapoor con las que recoge el paisaje y lo transforma a su antojo, empequeñeciéndolo o agrandándolo. En este juego perceptivo u óptico con el que activa el espacio está presente la monumentalidad, es un aspecto que siempre contempla en sus obras.

Es significativo como en el momento actual, en el que el arte vive un gran desconcierto y parece que todo objeto o experiencia puede llamarse escultura, la obra de estos artistas consigue convocar al gran público, acercando el arte a su función primera, que no fue otra más que la socialización, la reunión del grupo.



Figura 23. Park Eun Sun, *Connection-Discontinuation-Space*, 2003

En el arte, como reflejo que es de la vida y de la sociedad, se pueden admitir todo tipo de propuestas, aunque no hay que olvidar que las mejores parten de las ideas más básicas y sencillas, no por ello menos profundas, ideas-sentimientos que siempre han acompañado al hombre y que no por ello son menos originales o menos apreciables.



Figura 24. Adrián Carra, *Órbita periódica*, 2004. Mármol Sivec



Figura 25. Kan Yasuda, *Tensen*

Los artistas que hemos analizado desarrollan o han desarrollado un lenguaje propio para engrandecer la forma, para engrandecer la escultura. Considero que sus obras poseen carácter monumental porque conciben la escultura de un modo abierto y expansivo, no como una forma de llenar físicamente el espacio, sino como una fuente de energía interior con vibración propia que se proyecta en el espacio.

En esta comunicación he querido expresar la importante herencia cultural que debemos a nuestro pasado histórico, que sin duda ha proporcionado las pautas para impulsar un concepto de monumentalidad que hoy en día continúa vigente.

Me despido con la ternura y empatía que despierta esta escultura de Kan Yasuda que, como las de otros grandes escultores, consigue recuperar la cercanía del espectador.

## Bibliografía

- Aguilar, S. (2003, 10 de abril). “La caja de las tizas”. *El PAIS, sección Cultura*, p.43.
- Barañano, K., Barmann, M., Busch, I., Chillida, E., Llorens, T. (1998). *Chillida 1948-1998*. Madrid: MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Barnatán, M.R. (2002). “El eco de una visita al taller de Andreu”, en: *Andreu Alfaro* (Cat. exp.). Madrid: Galería Metta.
- Chillida, E. (2005). *Escritos*. Madrid: Editorial La Fábrica.
- Giedion, S. (1981). *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma nº 22.
- Jiménez, J. (2002). *Manolo Paz, adonde llega el mar* (cat. exp.). Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Palma.
- Llorens, T. (1991). *Alfaro* (Cat. exp.). Valencia: IVAM Centre Julio González, D.L.
- Olano Sans, A. M. (2016). *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid: Madrid.
- Russoli, F. (1981). Introducción en: *Henry Moore Escultura*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, p.59.
- Schneckenburger, M. (2001). *Arte del siglo XX, Segunda Parte, Escultura*. Barcelona: Ingo F. Walther, Taschen.
- Tabart, M. (1995). *Brancusi. L’Inventeur de la sculpture moderne*. París: Découvertes Gallimard/ Centre Georges Pompidou, nº 243.
- Torres, A. M. (2001). *Isamu Noguchi. Un estudio espacial* (Cat. exp.). Valencia: IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Vaquero Turcios, J. (1995). *Maestros subterráneos. Una visión cercana del arte rupestre, sus creadores y las técnicas que utilizaron*. Madrid: Celeste Ediciones S.A.
- Wick, O. (2011). *Brancusi - Serra* (Cat. exp.). Bilbao: Museo Guggenheim.