



Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Artes y Diseño.

**El quiasmo escultórico.  
La relación espacial interno-externa en la escultura.**

Tesis.  
Que para obtener el título de: Licenciado en Artes Visuales.

Presenta:  
**Oleg Larizza Hollands Torres.**

Director de Tesis:  
Doctor Víctor Fernando Zamora Águila.

México, D.F., 2015.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Agradecimientos

.

Agradezco a mi casa de estudios la Universidad Nacional de México y a la Facultad de Artes y Diseño.

Agradezco a mi director de tesis Fernando Zamora, en especial por su confianza, interés y paciencia.

Agradezco a mis sinodales: Margarito Leyva, Jarumi Dávila, Josset Herrera y Marco Antonio Albarrán, por sus comentarios y observaciones.

Agradezco muchísimo a mi familia por su amor. En especial a: Martha, Pilar, Jorge, Brian, Astrid y Adriana.

Agradezco especialmente a mis amigos: Jesús Salas, por su ayuda con el diseño editorial y más; a Julia Martínez y a Joseph Luna, por compartirme sus libros; a Thania Gerónimo, por compartir muchas horas en la biblioteca; a Daniela Catalán, por sus lecturas y más; y a Jesús Salinas, por estar interesado en mi capacidad y más.

También agradezco a mis amigos, compañeros de la carrera, con quienes he compartido muchas experiencias e ideas que me llevaron a este trabajo: Marlitt Almodóvar, Guadalupe Reyes, Pablo R. Berriel, Enrique Guadarrama, Germán García, Andrea Caram, Leslie García, Margarita Herrera, Edgar Castillo, César Sandoval y Alonso López.

Finalmente agradezco a mis amigas: Mayra Maldonado y Montserrat de Santiago, por estar conmigo.



*A Pilar y Jorge.*



# Índice

•

<b>Introducción.</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I. De una forma de la relación del espectador con las piezas de arte.</b>	<b>15</b>
1.1. Introducción a la experiencia del arte.	
1.2. El juego, cómo sucede la interacción espectador y pieza de arte.	
1.2.1. Características del juego.	
1.3. Breves conclusiones del uso de la hermenéutica.	
1.3.1. La imagen y el juego.	
<b>Capítulo II. El espacio interno-externo a través de la fenomenología.</b>	<b>29</b>
2.1. Fenomenología, planteamiento.	
2.2. ¿Cómo abordar un problema espacial? El sentir.	
2.2.1. El cuerpo.	
2.2.2. El ser-del-mundo.	
2.2.3. La espacialidad del propio cuerpo.	
2.3. Cuerpo, piezas de arte y lenguaje.	
2.4. El espacio vivido.	
2.5. La propuesta del quiasmo espacial interno-externo, a partir de la fenomenología de Merleau-Ponty.	
<b>Capítulo III. Obra personal, a través de quiasmos y de lo habitable.</b>	<b>51</b>
3.1. Trabajando ejemplos de escultura con el problema espacial interior-exterior.	
3.1.2. El nido.	
3.2. De regreso a los ejemplos de dualidades.	
3.2.1. Vacío y plenitud.	
3.2.2. Lo visible- lo invisible.	
3.2.3. El espacio habitable-existencial.	
3.3. El espacio carnal.	
3.3.1. El Dasein.	
3.3.2. Ser y espacio.	
3.3.3. El encuentro del ser encarnado y el espacio.	
3.3.4. El espacio no está reducido al tiempo, son complementarios.	
<b>Capítulo IV. De algunas esculturas y espacios.</b>	<b>71</b>
4.1. El espacio transformado de la escultura.	
4.2. Estructuras y formas escultóricas que llevan el espacio.	
4.2.1. Constructivismo. Explotación del espacio a través de la	



escultura.

4.2.2. Minimalismo. Cubos escultóricos y espacio.

4.2.3. El espacio en el Land Art. La señalización del lugar.

4.2.4. Mario Merz. Espacio habitable.

4.2.5. Lee Ufan. Experiencia y el otro.

4.3. La escultura y el cuerpo.

4.4. Apéndice de ejemplos.

**Lista de conclusiones. 99**

**99**

**Bibliografía. 101**

**101**

## **Introducción**

•

El proyecto de esta tesis se desarrolló desde mediados de la Licenciatura en Artes Visuales, bajo la interrogativa sobre el espacio a través de la escultura, el que ella misma brinda y el que se da dentro de una interacción con ella. Como estudiante de artes y en mi desempeño como escultora comprendí que el espacio es un elemento de la problemática del arte en general muy importante y con estrecha relación a lo tridimensional. Pero ¿cómo tratarlo o abordarlo?, ¿cómo estudiarlo y cómo trabajarlo? Pensando en el espacio observé dos características, el interior y el exterior. En algunos textos encontraba que era posible trabajar el espacio a partir de estas características ya como conceptos. Además me di cuenta de que la interacción del sujeto receptor o espectador es siempre necesaria para complementar el objetivo de las piezas; las piezas no funcionan sin alguien que las viva o experimente.

Comencé a trabajar mis proyectos escultóricos con base a un interior-exterior, por lo que hice “cajas” y “nidos”. Me interesaba que mis esculturas pudieran concentrar a sus espectadores, que ellos pudieran habitarlas, y que al mismo tiempo el espectador tuviera una confianza en relación a ellas actuando como un íntimo habitante. De tal modo, para mí había una constante preocupación respecto a los espectadores, que éstos no tuvieran problemas (“negativos”, que no permitieran experimentar) en la comprensión de mis piezas, ya que considero que cuando las piezas obstaculizan al espectador no se alcanza el objetivo que como artistas buscamos.

Así que como objetivos de este trabajo en primer lugar trato de dar entendimiento a la interacción, la interpretación del arte o la relación de los sujetos espectadores con las piezas. Y consecuentemente poder desarrollar el espacio interno-externo que tanto encuentro como una posibilidad para mejorar la comprensión y el trabajo de la escultura.

Cuando estaba desarrollando el protocolo de investigación tuve dificultades, ya que principalmente partí de mi intuición sobre el tema, y hablar de un espacio interno-externo en el arte puede ser algo muy abierto y disperso. Fue mi director de tesis, Fernando Zamora Águila, quien me señaló que era posible desarrollar esta tesis con base en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, principalmente. Este señalamiento primeramente me llenó de esperanza, ya que mi intuición sobre un espacio interno-externo era y es posible de desarrollar. Así que mediante el estudio de estos autores (que para mí no fue tarea fácil), poco a poco la investigación adquirió sentido. Ya habiendo desarrollado un eje y un cuerpo a este

trabajo, pude anexarle otras partes que yo había encontrado apropiadas y relacionadas a la totalidad de la propuesta. Y aún sigo encontrando más información que me permitirá seguir dando continuidad a la investigación que hasta este punto he realizado. Encuentro muy gratificante para mí misma la realización de esta tesis, porque principalmente la veo como el comienzo de una adquisición de sentido que en mi trabajo como artista ha desarrollado y que espero seguir desarrollando.

Vincular la teoría con la práctica, en este caso con ejemplos escultóricos, lo había pensado como una tarea sencilla, sin embargo me he dado cuenta de que implica un gran esfuerzo. Pienso que la teoría (del arte) siempre necesita de un objeto y viceversa, los objetos y la teoría se necesitan para estar y ser completos. Mi observación al respecto partió de mi propia producción escultórica, que siempre se ha visto nutrida por el trabajo de otros. Es decir, yo pienso que el trabajo propio necesita de los demás, mis ideas son gracias a que no estoy aislada, y así cuando yo exteriorizo algo esto interno se vuelve parte de los demás, es como una espiral en constante movimiento. Este pensamiento, ahora lo puedo fundamentar mejor gracias a la investigación que realicé para esta tesis, por ejemplo hablando de la otredad fenomenológica o del círculo hermenéutico.

Cuando yo observo ciertas esculturas puedo observar en ellas un interior-exterior. Pueden ser diferentes las razones que me hacen posible argumentar mi descubrimiento de la dualidad espacial interna-externa en ejemplos escultóricos. Pero lo que yo encuentro satisfactorio hasta este punto, es el poder anclar la posibilidad de mi investigación en esculturas que no precisamente tratan de lo interno y externo, mas en ellas se puede validar esta tesis. El interior-exterior no es precisamente un tema, o de lo que trata una escultura, sino una posibilidad para estudiarla y para interactuar con ella.

En el primer capítulo “De una forma de la relación del espectador y las piezas de arte”, doy una introducción general del problema espacial, partiendo de que se trata del espacio reconocido en nuestra relación con las esculturas, dentro de la representación artística, y como lo plantea Gadamer en “el juego” en donde el espectador interactúa con las piezas. Desde el comienzo planteo la dualidad interior-exterior como un quiasmo, por lo que hago una descripción de este concepto y de otros, por ejemplo de hermenéutica, arte, praxis vital, efecto histórico (traducido como historia efectual), etc. Todos estos y más son necesarios para el entendimiento de la interpretación viva de las piezas, en tanto que el sujeto se compromete con su papel de espectador, y que el juego se desarrolla como experiencia del arte. Además en este capítulo comienzo a esbozar partes fundamentales de la tesis total, que en el segundo capítulo “El espacio interno-externo a través de la fenomenología”, abordo con mayor detalle. Ahí, esperando que en el primer capítulo se haya alcanzado claridad sobre cómo es que las piezas y los espectadores se relacionan, comienzo a tratar el problema enfocado al espacio, por medio de la fenomenología para fundamentar el quiasmo interno-externo. Aquí trato conceptos como fenomenología, mundo, cuerpo, horizonte, coexistencia, percepción, etc., que son principalmente términos de la fenomenología en general y de la de Merleau-Ponty especialmente, ya que ésta fue el hilo conductor de este capítulo y principalmente de la posibilidad del quiasmo que yo propongo.

En el tercer capítulo, “Obra personal a través de quiasmos y de lo habitable”, comienzo a anclar y a unir los capítulos anteriores con el ejemplo de mi propia producción, por lo que reviso la imagen de los nidos, como también hablo del acero como material. En este capítulo incluyo el vacío y la plenitud de la filosofía taoísta china, que visualizo como un quiasmo a partir de los fundamentos del segundo capítulo. Esta dualidad de la filosofía china la he tenido presente para el desarrollo de mi producción, por lo cual no la podía excluir en esta investigación. Pero para dar mejor entendimiento de lo que es un quiasmo, lo relaciono con lo visible y lo invisible, de Merleau-Ponty; esta relación la logré encontrar varias veces en algunos de los ejemplos que menciono en el cuarto capítulo. Para concluir el tercer capítulo desarrollo lo habitable, guiándome por una especie de refutación a Martin Heidegger sobre el casi olvido del espacio en su trabajo y con la opción de lo habitable en cuanto al cuerpo y a la carnalidad (ésta también es parte del trabajo de Merleau-Ponty).

El cuarto capítulo “De algunas esculturas y espacios”, es una serie de ejemplos de esculturas que funcionan para aterrizar los capítulos anteriores. Pero aquí también desarrollo fundamentos para y sobre la escultura, como el poder de los objetos. Me sirvo en este capítulo del constructivismo, del minimalismo y del land art, entre otros, por cómo ellos han empleado al espacio y al cuerpo. También en este capítulo reviso brevemente la historia de la escultura a través del cuerpo humano para poder hacer visible su relación. Los ejemplos de las piezas de Mario Merz y de Lee Ufan los he resaltado en este capítulo, ya que son los que más me han servido para desarrollar este trabajo, pero también hay una serie de ejemplos que coloco en manera de apéndice y de conclusión, porque en todos ellos (como lo he mencionado) esta tesis es capaz de validarse.

\*Al final he realizado una lista de Conclusiones que algunos de mis sinodales me sugirieron.

La elaboración de esta tesis, me tomó bastante tiempo y me ha permitido desarrollar mi propuesta, planteándola con un sentido a partir del cual pretendo continuar. Para mí ha sido una experiencia enriquecedora la realización de esta tesis: he aprendido mucho y espero algún día alcanzar aún más, una solidez propia. Como dice Gadamer dentro del prólogo a la segunda edición de *Verdad y método*:

(...) un razonamiento que ha madurado a lo largo de tantos años acaba teniendo una especie de solidez propia. Por mucho que uno intente mirar con los ojos de los críticos la propia perspectiva, desarrollada en tantas facetas distintas, intenta siempre imponerse.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 9.

Nota: En este trabajo hay un gran número de notas al pie de las páginas, para evitar el plagio de las ideas de los autores que se han retomado; no todas las notas indican citas como tal, hay muchas referencias que marcan el número de las páginas en donde se ubican las fuentes de información que se retomaron, para la elaboración de ideas propias de este trabajo. También se señala que las cursivas se usan para resaltar ideas, de frases o conceptos.

## Capítulo I.

### De una forma de la relación del espectador con las piezas de arte

#### 1.1. Introducción a la experiencia del arte.

La propuesta de esta tesis gira en torno a un problema espacial, es decir trata al espacio que reconocemos cuando nos relacionamos con piezas de arte.<sup>2</sup> La propuesta es reflexionar sobre el *quiasmo espacial interior-exterior*. Con *quiasmo* se denomina a una relación dual y complementaria, en donde aparentes opuestos forman una unidad.<sup>3</sup>

Con este trabajo se intenta estudiar la unidad entre lo interno y lo externo, como un quiasmo espacial presente en nuestra relación con lo escultórico. Para hacer comprensible la propuesta se necesita de un análisis fenomenológico, ya que el espacio está contenido en el mundo y nosotros, al ser sujetos corporales, lo percibimos.<sup>4</sup>

Antes de abordar específicamente las problemáticas fenomenológicas hay que comprendernos, es decir comprender al *uno* y al *otro* (o al *algo*, en el caso de las piezas de arte), comprender cómo son las relaciones que se dan entre los espectadores y las esculturas. Así que, primeramente se tratará nuestra relación con las piezas de arte a partir del uso de la hermenéutica, específicamente desde del trabajo de Hans-Georg Gadamer.

No se dejará de lado el quiasmo espacial interno-externo que se manifiesta en lo escultórico, pero para fundamentarlo, como ya se ha mencionado, es necesario reconocer el espacio, lo cual tiene que suceder dentro de la “representación artística”, desde el enfrentamiento entre la pieza de arte y el cuerpo, desde la convivencia entre una pieza (u obra) y un espectador.

---

<sup>2</sup> Para este trabajo específicamente se refiere a las piezas de carácter tridimensional o escultórico.

<sup>3</sup> “(...)el problema del dualismo, de la dicotomía. El término quiasmo designa precisamente la manera como nuestro filósofo propone, más allá de las diversas posturas metafísicas tradicionales, pensar el problema de la dualidad. Su filosofía la entendemos como una teoría rigurosa de la dualidad. Y es esta teoría lo que vamos a exponer y desarrollar por nuestra cuenta.” Ramírez Mario Teodoro, *La filosofía del quiasmo. Introduccion al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, Ciudad de México, FCE, 2013, p.23. La Real Academia de Lengua Española en su diccionario dice sobre quiasmo: “*Ret.* Figura de dicción que consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias”.

<sup>4</sup> La familiaridad del espacio como concepto requiere de la experiencia del sujeto corporal.

Para comprender la representación artística y la convivencia entre espectadores y piezas, el arte y lo que le concierne deben ser tomados en cuenta dentro de las cuestiones de nuestro conocimiento, ya que es a éstas a las que se les puede cuestionar acerca de su comprensión. Consecuentemente, si consideramos al arte dentro del conocimiento humano nos preguntamos: ¿cómo se comprende el arte y la experiencia de éste?<sup>5</sup>

Para formular la pregunta sobre la comprensión del arte y para responderla, además de considerar al arte como conocimiento humano, se debe principalmente recurrir al conjunto de la experiencia humana del mundo, a la práctica de la vida (*praxis vital*), y preguntarnos por *el comportamiento comprensivo de la subjetividad en general*. La hermenéutica, como la plantea Gadamer, es un concepto *móvil del estar ahí*, abarcando el *conjunto de la experiencia del mundo*.<sup>6</sup>

En este sentido, Gadamer también se cuestiona sobre las transformaciones del arte como concepto: “es importante reflexionar sobre los cambios que ha sufrido el arte mismo, así como sobre los que ha experimentado su concepción”.<sup>7</sup> Así, el análisis sobre el concepto del arte aparece exclusivamente en los límites de la experiencia con el arte; pero hay que asegurar que aunque se tengan experiencias escasas (en relación con lo artístico) es posible entenderlo. Más que haber un cambio de concepto, lo que hay es un cambio en los esfuerzos por conseguir una concepción del arte más profunda y adecuada al arte de cada tiempo. El concepto de arte siempre se modela a partir de las necesidades contemporáneas específicas. Ahora bien, actualmente el arte está libre de la belleza o de la técnica, ya que se han dado manifestaciones de arte libres de ser bellos (estéticamente) y la técnica ha quedado bajo una libertad en donde la destreza de ella no es lo principal. El arte se presenta como algo más que un nexo cultural y aunque sea válido decir que es una de las figuras del espíritu absoluto (todavía siguiendo funciones estéticas), el concepto de arte depende de sí mismo hoy en día. El arte nunca será algo completamente nuevo, pero se le aprehende al percibirlo o propiamente al experimentarlo. Así podría decirse que las experiencias con el arte actual no dan algún motivo especial para poner en tela de juicio el concepto del arte.

Es decir, lo que se ha concebido como arte seguirá siendo arte, y lo que hoy es arte lo es y se le cuestiona como en su momento a obras de tiempos pasados se les cuestionó.

Reconocemos que son obras del arte. Y reconocemos también que en mundos transformados como el nuestro, en los que estamos rodeados de cosas formadas o

---

<sup>5</sup> Pareciera obvio o evidente este párrafo, pero no lo es. Para comprender el arte hay varias posibles soluciones, y en algunas no es necesario tratarlo como un tema del conocimiento humano. Repito, en este trabajo me apego a la fenomenología y a la hermenéutica, y siguiendo el eje de la hermenéutica está implícito cuestionarnos sobre la comprensión, pero ello no es posible sin colocar al arte dentro del conocimiento humano.

<sup>6</sup> Hans- Georg Gadamer. *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977. p.13.

<sup>7</sup> Gadamer Hans-Georg. *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 181-182.

deformadas por los hombres, lo que otros hombres han creado como representación va a tener un aspecto diferente, y no obstante seguirá atrayendo, recogiendo sobre sí y convirtiéndose en una declaración. Sigue siendo legítimo reconocer ahí la misma fuerza ordenadora, la creación de un cosmos consistente, y darle calificación que designamos con los conceptos de arte y obra de arte. Con eso está de acuerdo cualquiera que cree arte y cualquiera que experimente algo como arte.<sup>8</sup>

Al experimentar las piezas de arte las cuestionamos, esto es fundamental para interpretarlas. Pero cuestionamos cuando nos comprometemos como espectadores de las piezas, por eso es que se habla de que dicha experiencia sólo ocurre dentro de los límites de la experimentación del arte: sólo comprenderemos una pieza cuando nosotros estemos *dentro* de ella, es decir se trata de una *autocomprensión*. No obstante en el significado de la experiencia de la obra de arte no hay “límites estrictos”, el comportamiento comprensivo o lo que interpretamos no está restringido al disfrute reflexivo; siempre, de alguna forma, son nuevas las experiencias de una pieza, nosotros en el papel de espectadores, somos quienes vivimos las experiencias del arte, nos hacemos pertenecientes al mundo de la pieza al convivir con ella y al interpretarla. Su mundo, su contenido, pertenece al nuestro y viceversa. En el trabajo de la interpretación uno se incluye en el otro, la comprensión abarca ambos mundos, los cuales son uno solo.<sup>9</sup>

Cuestionarnos sobre el arte se da en un momento presente y respondemos a nuestras cuestiones en la medida que experimentamos las piezas, conforme las comprendemos. “(...) la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un “objeto” dado sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende.”<sup>10</sup> Las piezas de arte no contienen en sí su comprensión, está se da al vivirlas, gracias a que se les puede reactivar al experimentarlas, en un movimiento presente en donde espectador y pieza se unen. La historia efectual, que en una mejor traducción al español sería el efecto histórico,<sup>11</sup> es lo que nos permite interpretar un texto, de forma a priori, ya que somos parte de un todo. Es imposible desligarnos del mundo, pues somos parte de éste, y hay un horizonte que abarca el todo del mundo, del que somos parte, pero también hay una comprensión entre las nuevas experiencias, donde el presente se reconoce en el hacer.

Hay una distancia entre el presente y la transmisión histórica que se dirige hacia “el momento efectual del propio ser”, y la experiencia es su clave. Lo que estamos por interpretar tiene un contenido histórico, y al anexarnos a él o al experimentarlo será en un presente. Una pieza que implica su

---

<sup>8</sup> *Ibid.* p.197.

<sup>9</sup> Quiasmo principal fenomenológico: El sujeto y el mundo.

<sup>10</sup> Gadamer. *Verdad y Método*. pp.13 y 14.

<sup>11</sup> “Wirkungsgeschichte”, en alemán, es el término de Gadamer que se traduce como “historia efectual”, sin embargo Fernando Zamora me ha señalado que es mejor el empleo de “efecto histórico”, por el uso del español.



experiencia, su significado, su interpretación, es una combinación siempre de la experiencia del espectador, de ese “hacer efectual” en un presente, y de lo que por sí misma siempre es, lo que aprehendemos gracias a una formación, a que los espectadores como humanos somos seres culturales.<sup>12</sup>

Unir al espectador y a la pieza, permite la autocomprensión, uno frente a algo (o a otro) se reconoce a sí mismo. El otro dice una verdad pero para comprenderla primero uno debe dejarse decir algo por el otro. Es un problema fenomenológico (de la experiencia del sujeto), lo que significa que nos hallamos dentro del mundo, el cual reconocemos solo a partir de estar en él y con otros, es a partir de que alguien me ve que logro realmente verme.<sup>13</sup> *El espectador tiene que hallarse junto con la pieza para reconocerse, comprender a la pieza hace que el espectador se comprenda, para lo que en un principio hay que reconocerse en el mundo y como parte de éste.*

(...) la experiencia del tú muestra la paradoja de que algo que está frente a mí haga valer su propio derecho y me obligue a su total reconocimiento; y con ello a que le “comprenda”... esta comprensión no comprende al tú sino a la verdad que nos dice... con esto a esa clase de verdad que sólo se hace visible a través del tú, y sólo en virtud del hecho de que uno se deje decir algo por él.<sup>14</sup>

## 1.2. El juego, cómo sucede la interacción espectador y pieza de arte.

De la hermenéutica de Gadamer lo que más interesa para desarrollar el problema de una dualidad espacial es el juego, que es la forma particular de ser de la obra de arte. *La obra se juega*, la representación del arte se efectúa en forma de juego, lo que viene a ser como su forma particular de ser interpretada; no se interpreta se juega, dice Gadamer. La pieza es una forma de juego de representación. “El jugar está en una referencia esencial muy peculiar al jugar”.<sup>15</sup>

Dentro del juego la representación no se agota en la consciencia del jugador, es más que un comportamiento subjetivo (no se trata sólo de lo intangible, es

---

<sup>12</sup> Respecto a la formación (Bildung): En el acto de interpretación se reúnen un *texto*, como vehículo de un significado o de mensaje, que es emitido por un *autor* y recibido por un *lector-intérprete*. La interpretación se da por contacto, colocando el texto en contexto. El intérprete ha de contar con un código, el lenguaje. Si no se cuenta con las suficientes herramientas que da una formación debe entrar mucho más la contextualización del texto para poder entenderlo con la menor equivocidad posible. Cfr. Beuchot Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Ciudad de México, Facultad de filosofía y letras Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, Cuarta edición, 2009. pp. 25-27.

<sup>13</sup> Dice Gadamer: “Quisiera referirme a ella como el problema de la inmanencia fenomenológica”.

*Verdad y Método*. p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.* p.18.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 144.

a partir de la vivencia del arte y de la conducta del sujeto como espectador). Como se había mencionado, tratar la comprensión del arte y de nuestra relación con él es un problema y un comportamiento fenomenológico, por tratarse y ejecutarse a partir de la experiencia del sujeto como espectador. Antes de tratar en específico el juego, se debe aclarar que la hermenéutica (en posibilidad de ser también fenomenológica) debe realizarse de la interpretación viva, para lograr derivar en alguna deducción o probar una hipótesis.

Para este trabajo se sirve de la siguiente cita para describir más a la hermenéutica y a su aplicación.

(...) puede entenderse como traducir o trasladar a uno mismo lo que pudo ser la intención del autor, captar su intencionalidad a través de la de uno mismo (...) tras la explicación-comprensión que da la búsqueda del mundo que puede corresponder al texto (...) Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo.<sup>16</sup>

El objetivo principal de la comprensión es “rastrear la experiencia de la verdad”,<sup>17</sup> en este caso mediante la experiencia personal del arte. Pero la experiencia del mundo, de nuestra experiencia en general, va más allá de la autoconciencia.<sup>18</sup>

Las formas en que nos experimentamos, uno a otro, forman el auténtico universo hermenéutico, y estamos abiertos hacia él. Las verdades de las que trata el arte no tienen descripciones fáciles, sin embargo son verdaderamente importantes, son grandezas humanas.

En el particular caso de la experiencia del arte se aprende del otro en una apertura de tipo lúdica, comprendiendo a través de una *interpretación interactuante*, participando de las piezas. No hay pieza que valga sin un espectador y no podemos lograr reconocernos si no tomamos el papel de espectadores.

Una de las características de la experiencia del arte es que por un lado lo comprendemos bajo el tacto artístico, que es una forma intuitiva de la comprensión.<sup>19</sup> Como se había mencionado, la comprensión del arte sólo se

---

<sup>16</sup> Beuchot. *Op cit.* pp. 21-23.

<sup>17</sup> Gadamer. *Verdad y método.* p.24.

<sup>18</sup> Como se ha mencionado la autoconciencia se da en el propio reconocimiento gracias a un otro, reconocernos como parte del mundo, por lo que autoconciencia no se debe entender por un encerramiento del Yo, ese “más allá de la autoconciencia” refiere a la apertura del Yo hacia el resto.

<sup>19</sup> “El tacto presupone así un saber que sin tener reglas lógicas o formales obedece a un sentido que determina un comportarse, un moverse libremente, pero, donde se puede elegir la mejor opción; es además, un saber hacer distinciones, estar atentos, ser discretos, tomar distancias

puede realizar dentro de sus límites, los cuales no son estrictos como los de otros conocimientos humanos. La comprensión del arte utiliza a la sensibilidad y a la capacidad de percibir situaciones, respecto a las que experimentamos una novedad. El tacto no se agota en un *sentimiento inconsciente*, es una manera de conocer y de ser. Hay que recordar que la comprensión se hace mediante la experiencia, contando con una historia efectual, por la cual nos hallamos incluidos en el mundo. Además del tacto en la comprensión del arte se le incluye la formación<sup>20</sup>: estamos formados de tal manera que somos seres culturales, seres abiertos que se reconocen al ver al otro.

### 1.2.1. Características del juego.

Si la experiencia del arte únicamente se puede dar dentro de los propios límites de ella es en primer lugar porque el juego se caracteriza por la *seriedad* de sus objetivos. Los objetivos del juego sólo se logran cumplir cuando el jugador se abandona por completo en el juego, al no saber que está jugando, cuando el espectador cuenta con un compromiso serio de participar. Ambos, juego y jugador, se pertenecen (uno no puede ser jugador o espectador si no hay juego o una experiencia con una pieza y viceversa). Es a partir de la experiencia única del jugador, a su interacción y entrega, que la obra llega verdaderamente a ser.

El movimiento es otra característica del juego. El uso lingüístico de juego (*das Spiel*, en alemán). Dice Gadamer que “el significado origen de la palabra *Spiel* como danza” (Gadamer 1977: 146), muestra cómo se hace referencia a un movimiento, al vaivén que no está fijado a ningún objeto. Las experiencias de los jugadores muestran que el carácter medial del juego son los mismos espectadores en movimiento. Con esto queda aún más clara la pertenencia (del espectador en su experiencia y relación con las piezas de arte), el jugador es el mismo juego. Este movimiento lúdico no es esforzado, “aparece como por sí mismo”,<sup>21</sup> el jugador se puede abandonar libremente en el juego.

En el vaivén siempre habrá una respuesta, en cuanto se dan contrainiciativas y sorpresas al jugador dentro del juego, las piezas de arte hacen actuar al espectador según su libre decisión de cómo hacerlo, de cómo moverse sin que haya peligro de una mala interpretación, el espectador es quien ordena el

---

de las cosas. Tomar distancia de sí y de sus determinaciones, en el sentido más profundo de la *paideia*, formación, como la capacidad de elevarnos por encima de las particularidades.” En: *Revista de arte y estética contemporánea*. Universidad de los Andes. 2011. Leomar Niño G. *Notas para pensar lo ético en Gadamer a partir de la recuperación de la phronesis y de otros conceptos de la tradición humanista*.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 46. “El que todo esto implique formación quiere decir que no se trata de cuestiones de procedimiento o de comportamiento, sino del ser en cuanto devenido.” Formación, “Bildung” en alemán, implica una educación más extensa, un cultivo de sí mismo.

<sup>21</sup> *Ibid.* p.147.

juego. “Todo jugar es un ser jugado”<sup>22</sup>. En el juego siempre hay objetivos dentro de un límite, se juega a algo en donde siempre el espectador puede elegir cómo mediar el juego, pero el riesgo del juego es su atracción, el juego enreda al jugador.

Entonces el juego atrae por la decisión de los jugadores que marchan sin esfuerzo dentro de él, pero éstos deben verse superados por la ordenación del mismo juego. No se puede alcanzar al objetivo del juego si no se participa, si el espectador no se deja sorprender, por lo que jugar es también un riesgo que se decide tomar. En el espacio lúdico como un mundo cerrado, con ciertos objetivos específicos, indica ciertas tareas a los jugadores. Mas es autorrepresentación en tanto que las tareas no apuntan fuera de la representación. Hay un jugador sólo cuando el espectador se entrega a su papel de jugador, en cuanto recibe ciertas tareas, y esto al mismo tiempo hace ser al juego. La representación siempre es para alguien. Las piezas de arte apuntan a los espectadores. Sus espacios cerrados se exhiben ya que se necesita de espectadores que sean jugadores, dentro del juego. *Los jugadores representan una totalidad de sentido para los espectadores.*<sup>23</sup>

El juego como proceso medial, atrae a los jugadores y ellos experimentan de forma que la realidad del mundo cerrado del juego los supere y los sorprenda. Gracias a que se experimenta, a que se juega, el juego alcanza plenitud de significado. El juego es el conjunto de jugadores (actores y espectadores). El juego siendo para y con los jugadores necesariamente tiene un momento de giro, lo que Gadamer llama “transformación en una construcción”<sup>24</sup>, en este momento tiene lugar el verdadero ser del arte. Si el arte es denominado como un verdadero ser, se permite que el juego tenga un sentido para ser comprendido, cuando se habla de un ser verdadero se señala al conocimiento. El verdadero ser del arte se hace válido cuando el espectador se vuelve parte de la misma pieza, cuando se entrega como jugador del juego. En el giro el juego se vuelve permanente y repetible al ser construcción, ergo, poiesis, energía y praxis. La transformación del juego lo mantiene autónomo, lo hace ser verdaderamente.

El mundo del arte, de la representación artística, aparece como verdad, aparece como lo que realmente es. *La pieza de arte es en medida a una verdad, es más que su modelo original, en ella y a través de ella lo conocido es reconocido.* En el giro uno conoce y se reconoce a través de la pieza. Hay un acceso al verdadero ser y se muestra como lo que es. En la

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p.149.

<sup>23</sup> *Ibid.* p.151.

<sup>24</sup> *Ibid.* p.153. El giro es donde los espectadores se vuelven parte de juego, volviéndose en jugadores. Los jugadores están en continuidad con el todo, no tienen un ser para sí mismos. El juego, dice Gadamer, es “una transformación en el sentido que la identidad del que juega no se mantiene para nadie”. El mundo del juego es otro en tanto que no es el que vivimos propiamente. El juego del arte es cerrado en tanto que él mismo marca su patrón; el jugador entregado en el juego es quien decide la dirección del juego, en el movimiento en la enérgica del jugador (reducido al juego) hay dirección y finalidad, télos.

*“representación del arte el reconocimiento tiene carácter de auténtico conocimiento esencial”.*<sup>25</sup>

Hasta aquí se ha visto que para comprender a una pieza escultórica es necesario interactuar con ella de forma muy comprometida, tanto así que siendo espectadores nos volvemos jugadores, a ser el mismo juego, el que es solamente posible gracias a nuestras direcciones y elecciones. El arte trata de conocimientos verdaderos, ya que es un verdadero ser cuando nosotros los que nos dejamos entregar al juego nos reconocemos. Nosotros somos parte de un mundo, el juego del arte aunque es un mundo cerrado, también pertenece al gran mundo, pero es cerrado en tanto que es limitado y solo podemos comprender a una pieza entrando a su juego, y la pieza solamente será verdadero en tanto que nos comprometamos a estar en su mundo, a jugar, cuando se experimenta el giro. “Lo que hemos llamado una construcción lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido. No es algo que sea en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.”<sup>26</sup>

Entre la mediación y la experiencia presente, que hace efectiva la relación espectador-pieza, no hay distinción, a excepción de cuando la mediación fracasa y la crítica puede distinguir entre la obra y la mediación como partes separadas. La mediación debe ser total, lo que media a sí mismo se cancela como mediador (o sea que el espectador al ser jugador es también el juego).

La obra cuenta con una variedad de posibilidades de ser, *“la representación correcta”* es móvil y relativa,<sup>27</sup> pero prescinde de un criterio o baremo fijo, en palabras de Gadamer, hay una tradición que le confronta, ésta se funda con la misma obra y permite una libertad de configuración futura. Para una buena interpretación no se toma el texto fijado/fijo para cuales fines se quiera; en el intérprete y en el autor hay una consciencia de la tradición como de la variedad de posibilidades de ser de la obra.

La interpretación de la obra se recrea cada vez que la obra se expone a alguien, no existe una única y primera interpretación válida, la obra permite tiene sentido en cada momento que es experimentada. Además contamos con la historia efectual, al ser parte del mundo, la interpretación de una obra siempre está en el presente de la experiencia más un ligamiento del pasado y del ser parte de un todo, tradición.

Las obras de arte que proceden de un pasado acceden al presente como “monumentos perdurables” y contemporáneos (no como objetos de la

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* pp.158-159. (La imitación posee una función cognitiva muy destacada. El conocimiento de la verdad identificado como el conocimiento de la esencia. p. 160.)

<sup>26</sup> *Ibíd.* p.162. La construcción, por la mediación alcanza su verdadero ser. No es un accidente. Lo que reconoce el espectador y lo que representa el actor son formas y la acción misma de la intención (de lo que se pretendía) del creador, del artista.

<sup>27</sup> *Ibíd.* pp. 163-164.

consciencia estética o histórica), capaces de mantener sus funciones en cualquier presente. Su función originaria nunca se borra del todo, se reconstruye a partir del conocimiento de los espectadores. La pieza, “*ella misma pone su validez, lo que es suyo y propio*”, mediante una interpretación temporal.<sup>28</sup>

La pieza de arte, que por ella misma se valida, es juego y como tal nunca se separa de su representación. “La representación se piensa y juzga como representación de la construcción misma”.<sup>29</sup> Además a las piezas le conviene el carácter de repetición. “Cada repetición es tan originaria como la obra misma”.<sup>30</sup>

Para entender la conveniencia de la pieza por la repetición, Gadamer ejemplifica con el fenómeno de la fiesta, la que se experimenta en un presente *sui generis*.<sup>31</sup> Por lo que comprendemos que el carácter de la obra de arte consiste en su celebración, donde las referencias históricas son secundarias. La pieza cuenta con una esencia original que cambia en cada celebración (aunque se celebre de la misma forma, siguiendo un patrón). La esencia de la pieza es temporal, en cuanto que continuamente es otra y el ser de la pieza solamente es en su devenir y en su retornar.

Al ser de la obra de arte también le conviene la *simultaneidad*, ésta constituye la esencia del *asistir*, es decir al comportamiento de “*estar en la cosa*”. El verdadero ser del espectador es a partir del asistir, donde el espectador se caracteriza por *estar fuera de sí*, y se entrega por completo, olvidándose de sí mismo. El espectador cuando asiste simultáneamente se vuelve completamente hacia la otra cosa, esto es la propia acción positiva del espectador.<sup>32</sup>

Los espectadores se reúnen y se refieren a los artistas dentro de las tradiciones, tanto espectadores como artistas viven en el mismo mundo. El artista “no necesita saber expresamente lo que hace”.<sup>33</sup> Es decir lo que hace el artista es apropiarse del mundo de una manera auténtica (en tanto que se reconoce en como parte de él), las piezas creadas siempre están en

---

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 165-166.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 168. “La fiesta se modifica de una vez para otra; pues en cada caso es algo distinto lo que se le presenta como simultáneo. Y sin embargo también bajo este aspecto histórico seguiría siendo una y la misma fiesta la que padece estos cambios. En origen era así y se festejaba así, luego se hizo de otro modo y cada vez de una manera distinta.” Gadamer se refiere a las fiestas de los pueblos.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 169-170. En la metafísica griega, la esencia del *noûs* y de la *theoría*, como puro asistir a lo que verdaderamente es. *Theoría*, es verdadera participación en tanto que no es un comportamiento subjetivo (como autodeterminación del sujeto), sino a partir de lo que está contemplando, no hacer sino padecer, *pathos*.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 180.

continuidad de sentido con el mundo de la existencia. “Las obras de arte son por sí mismas: el estar ahí de lo que se representa a través de ellas”.<sup>34</sup>

### 1.3. Breves conclusiones del uso del hermenéutica.

Los textos que se interpretan a través de la hermenéutica “van más allá de la palabra y el enunciado”,<sup>35</sup> por ejemplo las piezas de arte que pueden dirigirse hacia una problemática de la imagen. La hermenéutica interviene donde hay una posible polisemia de sentidos a conocer. La interpretación de las piezas de arte queda entre lo inequívoco y lo unívoco, ya que pertenecen a un mundo cultural e histórico, pero al mismo tiempo dependen de las experiencias únicas de los espectadores. La interpretación hermenéutica descontextualiza y recontextualiza, buscando alcanzar la comprensión que es su finalidad y el resultado inmediato de la contextualización.

El monolito del univocismo, en el equivocismo, se divide en monolitos menores; o si se quiere, el equivocismo no es sino la división del monolito del univocismo en muchos monolitos más pequeños.<sup>36</sup>

#### 1.3.3. La imagen y el juego.

En el juego lo representado presenta el verdadero ser de las piezas. Una imagen no remite lo representado de forma directa; *cada representación viene a ser un proceso óptico que supone un incremento del ser*, a través de la imagen se accede el ser como manifestación visible. Es decir el contenido de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original.<sup>37</sup> El arte da al ser, en su sentido general y universal, un incremento de su imaginabilidad. Las formas de las representaciones que hace el arte son formas vivas, es decir que el ente de esas formas actúa siempre en ellas y a través de ellas con la finalidad de que en nuestra comprensión alcancemos el verdadero ser al que ellas se refieren.

(... ) las imágenes son cosas vivas y las cosas son como entes actuantes. Para ellos, resulta asombroso enterarse de que cosas, imágenes, o palabras tienen dos (o tres) “aspectos”: una “forma” y un “contenido”, o bien una “materia” y un “significado”. La suya es, si se quiere, una actitud “infantil”, “primitiva” o

---

<sup>34</sup> *Ibid.* pp. 180- 181. ¿Qué quiere decir el ser estético?

<sup>35</sup> Beuchot. p. 15.

<sup>36</sup> Beuchot. p. 39.

<sup>37</sup> *Ibid.* pp. 187-189. “Está en la esencia de la emanación el que lo emanado ser a un exceso. Aquello de lo que excede no se vuelve menos por ello (...) fundamenta el rango óptico positivo de la imagen. Pues si lo originariamente uno no se vuelve menos porque de ello exceda lo mucho, esto significa que el ser se acrecienta.” *Ibid.* p.189.

“ingenua”. Pero también puede decirse que es una actitud natural, sana y honesta (...)<sup>38</sup>

Para aclarar la actitud infantil de los entes presentes en las imágenes se presenta el trabajo de Karel Appel (Imágenes 1. Y 2.), además parece que es el mejor y más justo ejemplo que ayuda a comprender la escultura como representación que necesita de un juego para ser comprendida. Este escultor y pintor denomina a su creación como “infantil”. La actitud infantil de los entes de las imágenes, Appel no la trata como tal. Lo infantil es para él un instinto creativo del que se sirve como artista (actitud honesta). Para él las cosas infantiles no perjudican el trabajo, sino que lo dotan de gracia. El retorno a la infancia, a lo primitivo, siendo una locura, es una proyección para Appel.<sup>39</sup> Encuentro relación en lo infantil del ente y lo infantil en el trabajo de Appel, ya que ambos buscan terminar proyectando un ser verdadero; en ambos casos está actitud es un instinto ingenuo que se sorprende en su propia finalidad.

Appel califica a sus esculturas como “juguetes”, ya que están hechas para jugar con ellas. Literalmente él emplea los términos que Gadamer elaboró para una interpretación del arte. Cuando Appel dice que sus esculturas son para jugar, se refiere a la posibilidad de una manipulación de las esculturas por parte del espectador.



---

<sup>38</sup> Zamora Águila Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp.105-106.

<sup>39</sup> Kuspit Donald. *Karel Appel Sculpture, A Catalogue Raisonné*. Japón, Harry N. Abrams, Incorporated, 1994, pp. 9-16.



Imagen 1. *The Bridge*. Karel Appel, 1948, 73x78x55 cm. Técnica mixta. De la colección del Stedelijk Museum, Amsterdam, Países Bajos. (Crédito fotográfico: John Parnell, New York).



Imagen 2 *Two Owls*. Karel Appel, 1948, 31x21x10 cm. Madera y pintura. De la colección del Stedelijk Museum Amsterdam, Países Bajos.

La finalidad de la representación trata de la imagen porque “ser una representación de...” equivale a “ser una imagen de...”.<sup>40</sup>

Las obras *en su carácter de ocasionalidad*, recaban en sí mismas el significado de su contenido. Es decir las piezas se determinan en la ocasión a la que ellas mismas refiere. La ocasionalidad *pertenece al núcleo mismo del contenido significativo de la “imagen”*, de manera inequívoca.<sup>41</sup>

La ocasionalidad no representa la disminución de la pretensión ni univocidad artística, es un enriquecimiento. Las piezas siempre están estrechamente vinculadas a su imagen y referencia original, porque ellas son representaciones de su esencia. Mas es la obra misma la que acontece en cada sesión de su exhibición o puesta en escena, en el acontecimiento de su experiencia. La ocasión hace hablar a la esencia de la pieza, ésta es un ser

---

<sup>40</sup> En alemán hay varios términos que en español son “representación”, unas corresponden a una representación material (Darstellung) y otras a una representación inmaterial (Vorstellung), ambos tipos de imágenes se relacionan entre sí, pero se cuenta con un eje de esencia. Zamora pp. 115, 268. Ambas representaciones se complementan, más adelante, en el siguiente capítulo y en el tercero tratando lo fenomenológico y lo visible-invisible se explica con mayor detalle sobre la complementariedad de las representaciones.

<sup>41</sup> Gadamer. *Verdad y Método*. pp. 194-196.

“ocasional”. La “ocasionalidad” actúa como un presente operante, por lo que la pieza es capaz de volverse a cumplir, cada vez que se le experimenta. Cada cuadro representa incremento del ser, se determina como *repraesentatio*.<sup>42</sup>

Hay cosas cuya esencia sólo se cumple cuando se representan en una imagen.<sup>43</sup> No todas las formas de “representación” son “arte”, también los símbolos y las señales son representaciones<sup>43</sup>. La imagen cumple su referencia a lo representado en virtud de su propio contenido, invita a demorarse en ella, participa de su ser.<sup>44</sup>

La imagen es una construcción dotada de propia significación, ya sea una representación artística o de otro tipo. Su función está implicada en su propio contenido, pero se manifiesta en la mediación, en la verdadera actualidad de la obra.<sup>46</sup> El ser de la obra de arte se cumple en su recepción, ya que ahí hay reconversión a un sentido vivo; donde se vive la experiencia de la obra como *un acceso-a-la-representación del ser*.<sup>45</sup>

La hermenéutica permite afirmar el contenido de la obra, debido a que la comprensión es parte de un acontecer de sentido, que tiene forma y concluye el sentido de todo enunciado.

Para desarrollar la propuesta de un quiasmo espacial, interno-externo escultórico, se necesitaba desarrollar como es la relación del sujeto con la obra. El espacio que se vive en esta relación sólo surge del compromiso del sujeto como espectador, ya que un elemento primordial es el cuerpo, en el siguiente capítulo se desarrollará el espacio con el cuerpo. No sería posible abordar el quiasmo externo-interno sin primero haber planteado y analizado cómo es el juego, qué y cómo leemos las piezas escultóricas, y cómo es nuestro papel, de qué se trata ser espectador.

---

<sup>42</sup> *Ibid.* pp. 196-199. (“El cuadro ya no es sólo cuadro ni mera copia, sino que pertenece a la actualidad o a la memoria actual del representado. Esto es lo que constituye su verdadera esencia... el caso del retrato es un caso especial de la valencia óptica general que hemos atribuido a la imagen como tal. Lo que en ella accede al ser no estaba ya contenido en lo que sus conocidos ven en lo copiado(...)” *Ibid.* p. 199.) <sup>43</sup> *Ibid.* pp. 199-200.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 202.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 204. “La diferencia entre imagen y signo posee en consecuencia un fundamento ontológico. La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa.” <sup>46</sup> *Ibid.* pp. 206-207.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 210.

## Capítulo II.

### El espacio interno-externo a través de la fenomenología.

#### 2.1 Fenomenología, planteamiento.

En este trabajo el espacio es el primer objetivo a hallar, mas para llegar a ello es necesaria una comprensión de nuestra relación con el mundo, a través de un análisis fenomenológico; el espacio que buscamos comprender y trabajar se halla en el mundo. El esfuerzo de la fenomenología en general estriba en *volver a encontrar nuestro contacto con el mundo*, que está presente previamente e inajenablemente.

La fenomenología resitúa a las esencias *dentro de la existencia*.<sup>46</sup> Es decir la experiencia de la percepción es la esencia de la conciencia; la conciencia necesita de la percepción para ser plenamente. El hombre y el mundo se alcanzan a comprender a partir de la *facticidad*, a través del movimiento, en la experiencia, y no solamente por el pensamiento. La experiencia de la percepción describe directamente nuestra experiencia, no trata de explicar ni de analizar.<sup>47</sup>

Desde el punto de vista fenomenológico, uno no puede pensarse tan sólo como un objeto biológico, psicológico o sociológico, en palabras de Merleau-Ponty: “Todo lo que sé del mundo, incluso lo sabido por la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia.”<sup>48</sup> Para lograr cumplir el esfuerzo de la fenomenología, principalmente se tiene que despertar la experiencia a partir de la cual se descubre todo sobre el mundo-vivido.

El mundo no es derivado de la reflexión, sino que se le conoce por la experiencia del sujeto de/en él. La reflexión es posterior a la percepción, ésta se sitúa desde un principio y no se le puede asimilar como juicio, “es el trasfondo sobre el cual se destacan todos

---

<sup>46</sup> La fenomenología es un conocimiento de esencias, Husserl parte de la convicción de que todo objeto intencional tiene una esencia, eidos. Un objeto presenta ciertas determinaciones objetivas que constituyen su esencia. La experiencia nos ofrece datos de los cuales reconocemos algo en común, captamos la esencia de los objetos, la esencia se obtiene al captar el elemento que une a los objetos, a través de la “intuición edidética”, ésta nos permite conocer la unidad objetiva de sentido y las formas categoriales. Lo intengible, lo categorial para Husserl se origina en lo sensible, mediante la intuición se nos dan los objetos mismos. Mediante lo intuición sensible accedemos a lo primario del mundo, y mediante la intuición categorial aprehendemos. De: Edmund Husserl.

*La idea de la fenomenología*, Barcelona, Herder, 2011, pp. 23-26.

<sup>47</sup> Merleau-Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta, p.7.

<sup>48</sup> *Ibíd.* p.8.

los actos y que todos los actos presuponen”.<sup>49</sup> Mientras que el mundo no es objeto de nuestro poder, es nuestro medio natural, es el campo de nuestros pensamientos y de todas nuestras percepciones explícitas.

No hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce (...) Todos somos presencias inmediatas en el mundo.<sup>50</sup>

Para poder acceder a la representación del mundo el sujeto debe ser y participar como *uno* que está para el *otro*. Es decir que nosotros somos sujetos del mundo, un yo que es capaz de ver y comprender a otro; es importante que nos notemos de tal forma ya que ambos tenemos un valor dentro del tejido de los fenómenos.<sup>51</sup>

Fuera de sí mismos, en una dimensión externa, necesariamente siendo uno y otro nos revelamos. El uno y el otro se corresponden fuera de sí mismos, es decir *somos el uno para el otro y el otro para uno*. Porque además verdaderamente somos y existimos como uno para sí mismo y el otro para sí mismo.<sup>52</sup>

Ser para sí mismo (ya seamos el uno o el otro) y ser el uno para el otro (o el otro para el uno), no son visiones yuxtapuestas, éstas se corresponden.<sup>53</sup> Yo me descubriré en el mundo gracias a mi relación con otros, *experimento mi existencia en el momento que percibo al otro*, él es necesario para mi propia existencia y yo para la suya.

Es preciso que yo sea mi exterior, y que el cuerpo del otro sea él mismo. Si yo descubro por la reflexión no solamente mi presencia ante mí, sino además, la posibilidad de un “espectador ajeno”.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibíd.* pp. 10-11.

<sup>50</sup> *Ibíd.* pp. 10-11.

<sup>51</sup> *Ibíd.* pp. 11-12.

<sup>52</sup> Merleau Ponty refiere que para Husserl, “(...) la perspectiva del Para-sí – mi visión sobre mí y la visión del otro sobre sí mismo – una perspectiva Para-el-Otro – mi visión sobre el Otro y la visión del Otro sobre mí.” *Ibíd.* p. 12.

<sup>53</sup> Es el primer quiasmo al que nos enfrentamos, el uno no es sin el otro y viceversa; se trata de una relación dual y complementaria.

<sup>54</sup> “(...) yo no existo al modo de las cosas. Incluso debo apartar mi cuerpo, entendido como una cosa entre las cosas, como una suma de procesos físico-químicos.” *Ibíd.* p. 13.

Reconocemos a nuestra propia existencia en una relación íntima con el mundo; a través de este reconocimiento accedemos directamente, por nuestra percepción, a la búsqueda de lo que somos y por lo tanto de nuestra consciencia.

*El mundo fenomenológico es el sentido de las intersecciones de las propias experiencias.* Dentro de lo que cabe en las intersecciones de las propias experiencias (de uno mismo) con las del otro. Y dado que la racionalidad se revela y mide a partir de las experiencias, el mundo fenomenológico no separa a la intersubjetividad y a la subjetividad, ambas tienen una relación y un lugar valioso en él.

## **2.2. ¿Cómo abordar un problema espacial?**

### **El sentir.**

Encuentro al mundo como nuestro primer espacio, ya que es donde nos situamos, somos seres espaciales, antes de cualquier pensamiento sobre el espacio como concepto. Hay que abordar algunos de los puntos que describen nuestra relación con (y en) el mundo.

Somos partes del todo; percibimos a las *figuras sobre fondo* a partir de nuestro cuerpo, y nuestro cuerpo es recíprocamente percibido, aunque nuestro cuerpo no sea un objeto como tal. Percibir las figuras y a los demás sobre un campo es un principio elemental de la fenomenología. El mundo es ese gran fondo, campo previo, es un espacio debido a su naturaleza de situar. Sin embargo, el espacio también está contenido en el mundo (como todo lo que hay), ya que es un concepto elaborado a partir de la experiencia mundana.

Si nuestro reconocimiento propio y el del mundo, es a partir de que convivimos con otros, en consecuencia las percepciones, desde las más simples porque cada parte anuncia siempre más de lo que contiene, tienen por objetivo acarrear (hacer surgir) relaciones. Los objetos percibidos están hechos de fragmentos, percibimos puntos de los objetos que en el espacio son exteriores unos de otros.<sup>55</sup> El fenómeno perceptivo indica que lo percibido está en contexto con algo más, cada punto se relaciona con otro siendo ambos (pueden ser más de dos) parte de un mismo campo.

Cuando percibimos admitimos cierta ambigüedad, el fenómeno de la percepción es positivamente indeterminado ya que se deja modelar por el contexto dado. La percepción se da en el dominio de lo preobjetivo, antes de un razonamiento; a este dominio se le debe explorar para que comprendamos el sentir, que no se reduce a ser el testimonio de la consciencia.

Sentir es poseer cualidades que son propiedades de los objetos o del espectáculo perceptivo total, y éstas sirven a la consciencia, son para ella. Es

---

<sup>55</sup> *Ibid.* pp.25-26.

decir, toda consciencia es consciencia de algo, primero debemos percibir y sentir lo que hay en el mundo para llegar a ser conscientes de algo.

Sin embargo a la sensación no se le puede definir como un efecto instantáneo de algún estímulo exterior. Para Merleau-Ponty la sensación no se define como un simple proceso nervioso, una transmisión de un mensaje dado. Contando con la idea de un mundo exterior, sugiere el abandono del cuerpo como simple transmisor, ya que la experiencia sensible es un proceso que va más allá, es un proceso vital; la sensibilidad es una función que está vinculada a todo un conjunto dotado de sentido.<sup>56</sup>

### 2.2.1. El cuerpo.

Los objetos (esculturas)<sup>57</sup> que vemos desde alguna parte, a través de la percepción se revelan como la razón de nuestras experiencias. *La mirada* es el medio por el que accedemos a los objetos, al ver un objeto uno se ancla o se fija en él. Pero uno solamente ve un objeto en tanto que hay un sistema formado de objetos, mientras uno se muestra el resto se oculta (vemos un punto del todo que está en el mundo). Los objetos y nosotros sujetos corpóreos coexistimos, por lo que uno es lo que los demás ven de uno.

Gracias a la mirada, o específicamente al acto de mirar, el objeto llega a ser en totalidad; la mirada hace translúcido al objeto ya que lo desoculta de entre el sistema de objetos al que pertenece. En palabras de Merleau-Ponty: “Más precisamente, el horizonte interior de un objeto no puede devenir objeto sin que los objetos circundantes devengan horizonte.”<sup>58</sup> La mirada únicamente pro-pone del objeto una cara. La sustancialidad del objeto inacabado fluye partir de esta apertura.

Ver es entrar en un universo de seres que se muestran, y no se mostrarían sino pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí. En otros términos mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presenten. Pero, en la medida en que yo también las veo, las cosas siguen siendo moradas abiertas a mi mirada, y virtualmente situando en las mismas, advierto bajo ángulos diferentes el objeto central de mi visión actual. Así cada objeto es el espejo de todos los demás.<sup>59</sup>

Se debe recordar que el sistema de objetos del cual vemos un punto así como nosotros mismos, nos encontramos en el mundo, somos habitantes del

---

<sup>56</sup> *Ibid.* pp.30-32.

<sup>57</sup> Los objetos pueden ser varios, pero no hay que perder el enfoque de que en este trabajo se refiere precisamente a piezas de arte y en específico a la escultura.

<sup>58</sup> *Ibid.* p.87.

<sup>59</sup> *Ibid.* p.88.

mundo. Tenemos como sujetos y espectadores *del* y *en* el mundo un papel primordial como habitantes.

Los horizontes de los objetos están a nuestra disposición, y la perspectiva espacial jamás nos estorba para mirar a un objeto, ella es el medio que los objetos disponen para mostrarse o disimularse. Así también la perspectiva temporal no nos incómoda la mirada; ver en un horizonte presente, permite que el objeto siga siendo siempre verdadero, ya que un momento de tiempo tiene de testigo al resto de los momentos. El resultado, en tanto que a un objeto se le ve por todas partes a partir de una sola de sus caras, se le ve por todos los tiempos a partir del momento que se le experimenta.

Cuando hay una rememoración de los objetos, no vemos los elementos o las posiciones de los objetos, debido a que nuestra memoria se apoya sobre la memoria del mundo, en la que figuran los objetos tales cuales son, es decir cómo fueron vistos, su ser del momento quedó fundado cuando los descubrimos. En el momento de la emoción de la experiencia, siempre la percepción es percepción de algo. Los objetos son capaces de rebasar a la experiencia efectiva, ya que a su verdadero ser se le percibe, y con ello se fija.

En realidad no hay una complicación en la relación entre el cuerpo de uno, el espacio-tiempo y el mundo, ya que se viven bajo una comunicación interior, en la percepción; se representan en tanto que el cuerpo se encuentra con los objetos con los que coexiste y le provocan, a partir de las estimulaciones, durante momentos a priori de la razón. La cualidad sensible de la percepción, jamás es efecto del cuerpo en situación de organismo.

No se comprende la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo.<sup>60</sup>

### 2.2.2. El ser-del-mundo.

El *ser-del-mundo* se puede definir como *atención a la vida*, y ésta es la consciencia que tomamos de los movimientos del cuerpo.

El cuerpo es nuestro medio para reencontrarnos con el mundo, mediante la experiencia valorada de éste, o sea el cuerpo en movimiento, y como habitante de la gran morada que es el mundo.

Más acá de los estímulos y los contenidos sensibles, hay que reconocer una especie de diafragma interior que... determina a aquello que nuestro reflejos y nuestras percepciones podrían apuntar en el mundo, la zona de nuestras operaciones posibles, la amplitud de nuestra vida. Ciertos sujetos pueden aproximarse a la ceguera sin haber cambiado de "mundo": les vemos topando

---

<sup>60</sup> *Ibíd.* p.94.

por todas partes con los objetos, pero no tienen consciencia de carecer de cualidades visuales y la estructura de su conducta no se altera.<sup>61</sup>

Para Merleau-Ponty, el cuerpo es el vehículo del mundo, y poseer uno es para un viviente el poder de conectarse con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos.<sup>62</sup> Nuestro cuerpo es el centro del mundo, hacia el cual los objetos vuelven su rostro y lo interrogan. Pero en tanto somos ser-del-mundo podemos ignorar algunos objetos.

La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto el otro, el sujeto. Esta unión se consume a cada instante en el movimiento de la existencia. Es la existencia lo que encontramos en el cuerpo (...).<sup>63</sup>

Ser cuerpo no se trata de ser materia y nada más, va mucho más allá. Sin el cuerpo no seríamos un ser, no tendríamos espíritu, el cuerpo es más que un medio que nos permite existir.

El cuerpo no es un objeto ya que no está delante de uno (siempre se queda con uno), pero es observable, reencontrado por sus movimientos. El objeto es objeto porque puede desaparecer de un campo visual. La permanencia del cuerpo “no es una permanencia en el mundo, sino una permanencia del lado de mí”.<sup>64</sup> Uno escoge el lado que le mostrarán los objetos, sirviéndose de una necesidad física que nunca nos apresa. Merleau-Ponty explica así:

(...) yo observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manipulo, los examino, doy la vuelta a su alrededor; pero a mi cuerpo, no lo observo: para poder hacerlo sería necesario disponer de un segundo cuerpo, a su vez tampoco observable. Cuando digo que mi cuerpo siempre es percibido por mí, no hay que entender, pues, estas palabras en un sentido puramente estadístico; y en la presentación del propio cuerpo debe darse algo que haga impensable su ausencia o siquiera su variación.<sup>65</sup>

No pensamos nuestro cuerpo, sino que gracias a nuestra capacidad corpórea actuamos, experimentamos y percibimos. El cuerpo no es un disfraz del alma o de la consciencia, éstas son gracias al cuerpo, porque el cuerpo genera una primera acción, la conexión con el mundo que hace posible mucho más.

---

<sup>61</sup> *Ibíd.* p.99.

<sup>62</sup> *Ibíd.* p.100.

<sup>63</sup> *Ibíd.* p.107.

<sup>64</sup> *Ibíd.* p.109.

<sup>65</sup> *Ibíd.* p.109.



Los objetos percibidos no son objetos exteriores cualesquiera, como explica Merleau-Ponty éstos son “*variaciones al interior de un campo de presencia primordial, de un dominio perceptivo sobre los que mi cuerpo tiene poder*”.<sup>66</sup>

De los objetos sólo vemos uno de sus lados, y creemos en el resto de los lados ocultos; así como creemos en un mundo que los abarca, ya que el mundo no está en duda. Para explicar el cuerpo, el que éste no sea un objeto exterior cualesquiera, tomo el tema de las sensaciones dobles que señalan que no pueden haber sensaciones que sean al mismo tiempo: *tocantes* o *tocadas*, porque en la organización de sensaciones que es ambigua, se alternan las funciones de ser tocante o tocada. En el paso de una a otra se reconoce el cuerpo, desde el exterior. Por lo tanto, el cuerpo no se representa a sí mismo, los objetos exteriores son los que se representan ante él.

### 2.2.3. La espacialidad del propio cuerpo.

El propio cuerpo está orientado siempre, en todo instante; no hay necesidad de designarle una posición determinada respecto a otras, lo que sí se le designa es un anclaje sobre algún objeto.

El cuerpo tiene su espacio (*espacio corpóreo*), que se distingue del espacio exterior. El cuerpo se recoge en sí mismo para alcanzar sus objetivos, para poder existir como una forma o como un esquema, que se encuentra hacia los objetos, que se le aparecen como figuras sobre fondos. El *esquema corpóreo* es una manera de expresar el cuerpo como es-del-mundo.

*Todas las figuras se perfilan sobre el doble horizonte del espacio: exterior y corpóreo* (Podemos vislumbrar un espacio interno a partir del corpóreo). Sin cuerpo nos sería imposible notar o percibir el horizonte externo y lo que encontramos en éste; en consecuencia nada existe en lo externo sin cuerpo; sin embargo el cuerpo también se encuentra en el horizonte externo, es parte de éste, también es figura para otros (no lo es para uno mismo).

Referente al espacio corpóreo no es suficiente una concepción de una *forma original* del espacio (un espacio de tipo inteligible), que define y simplifica al espacio como el medio por el que el contenido del mundo se presupone a través de la distinción de puntos como algún “sobre”, algún “debajo” o algún “al lado de...”.

Pero ¿podemos fingir no encontrar ningún sentido distinto en las palabras “sobre”, “debajo”, “al lado de...”, en las dimensiones del espacio orientado?(...) en todas estas relaciones, la relación universal de exterioridad, la evidencia para quien habita el espacio de arriba y del abajo, de la derecha, de la izquierda, nos impide tratar como sinsentido todas estas distinciones, y nos invita a buscar, bajo el sentido explícito de las definiciones, el sentido latente de las experiencias. Las relaciones de los dos espacios serían luego, las siguientes:

---

<sup>66</sup> *Ibid.* p.109.

desde el momento que quiero tematizar el espacio corpóreo o desarrollar su sentido, nada encuentro en él más que el espacio inteligible.<sup>67</sup>

El espacio inteligible no es derivado del espacio orientado, es la explicitación del espacio experimentado y corpóreo. El espacio corpóreo no puede ser un fragmento del espacio objetivo.

El espacio corpóreo y el espacio exterior forman un sistema; la espacialidad corpórea se lleva a cabo cuando uno se halla en acción en el fondo, en un tipo de vacío en donde el cuerpo puede hacer aparecer el objeto.

En lo que se refiere al espacio corpóreo hay un saber del lugar, una coexistencia con él. Las partes del cuerpo son potencias movilizadas por la percepción, por los *hilos intencionales* que vinculan al cuerpo con los objetos. Cada estimulación despierta en nuestros cuerpos *un lugar de movimiento actual*. Por eso es tan importante que experimentemos a partir del cuerpo; a partir del cuerpo fenomenológico, la dualidad de un espacio externo-interno es posible.

El cuerpo no es más que un elemento en el sistema del sujeto y de su mundo, (...) las fuerzas fenomenales en acción en mi cuerpo visual me arrancan, sin cálculo, las reacciones motrices que establecerán entre sí el mejor equilibrio... somos lo que literalmente otros piensan de nosotros y lo que nuestro mundo es.<sup>68</sup>

La existencia espacial es la condición primordial de toda percepción viviente, y la notamos por nuestro movimiento abstracto (en el pensamiento inteligible). La percepción y el movimiento son un sistema que llega a ser una totalidad. El movimiento abstracto es la capacidad para abrirnos al interior de un mundo, abriéndonos a la reflexión y a la subjetividad. “La función normal que posibilita el movimiento abstracto es una función de «proyección» por la que el sujeto del movimiento reserva delante de sí un espacio libre en donde lo que no existe naturalmente puede tomar un semblante de existencia.”<sup>69</sup>

Todas esas operaciones, exigen organizar el mundo según sus proyectos actuales, del momento. Es decir construir un medio contextual del comportamiento, un sistema de significaciones que exprese al exterior la actividad interna del sujeto.<sup>70</sup> Necesitamos del experimentar y de la percepción para reencontrarnos con el mundo, pero también necesitamos del pensar el cuerpo, que resulta en un pensarnos.

El método espontáneo de la percepción, es “*una especie de vida de las significaciones que convierte en inmediatamente legible la esencia concreta del objeto. Las intenciones del sujeto se reflejan inmediatamente en el campo*

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 119.

<sup>68</sup> *Ibid.* p.123.

<sup>69</sup> *Ibid.* p.128.

<sup>70</sup> El arte, y su representación son un sistema que funciona de tal manera.

*perceptivo*”.<sup>71</sup> Las intenciones del sujeto hacen surgir sin esfuerzo una onda significativa, así el sujeto penetra el objeto por la percepción y asimila el objeto a través del cuerpo. No percibimos forzosamente, lo sabemos hacer sin que se nos haya sido enseñado cómo, debido a que siempre hemos sido parte del mundo y lo seguiremos siendo, las significaciones de los objetos las recibimos al percibir, después las pensamos.

La percepción supone como dice Merleau-Ponty una “*reanudación de lo exterior en lo interior y de lo interior por lo exterior. El sujeto “comprende” porque tiene el poder de vivir, más allá de su experiencia inmediata*”.<sup>72</sup> Las síntesis efectuadas se mantienen en la consciencia y están a disposición de ser reactivadas y de ser superadas. Pero debajo de la inteligencia y de la percepción hay una función aún más fundamental, un “vector móvil en todos los sentidos como un proyector, por el que podemos orientarnos hacia cualquier parte, en nosotros o fuera de nosotros, y tener un comportamiento frente a este objeto”.<sup>73</sup> La vida de la consciencia y la de la percepción son subentendidas por un *arco intencional*; éste proyecta a nuestro alrededor, a nuestro pasado, a nuestro futuro, a nuestro medio contextual y a nuestras situaciones, situándonos bajo todas estas relaciones, y formando unidad de sentidos como la inteligencia, la sensibilidad y la motricidad.<sup>76</sup>

El cuerpo no sólo está en, sino que habita el espacio-tiempo.<sup>74</sup> La percepción encierra un “aquí”, el cuerpo existe necesariamente “ahora”. El instante precedente y el presente se envuelven, la percepción presente capta desde la posición actual a las posiciones anteriores. El espacio-tiempo (son introducidos por el cuerpo), está siempre por reiniciar su síntesis.<sup>78</sup>

La *habitud*, es característica de la fenomenología que se halla en nuestra relación cuerpo-mundo o cuerpo-objeto, es renovación del esquema corpóreo que nos permite responder mediante soluciones ante situaciones variantes. Habitarse en los objetos es instalarse en ellos, y ellos en quien los explora. “Los lugares del espacio no se definen como posiciones objetivas respecto de la posición objetiva de nuestro cuerpo, sino que inscriben alrededor de nosotros en alcance variable de nuestras miras o de nuestros gestos.”<sup>75</sup> La *habitud* es un saber de familiaridad, entregado al esfuerzo corpóreo, con el

---

<sup>71</sup> *Ibíd.* p.148.

<sup>72</sup> *Ibíd.* pp. 149-150.

<sup>73</sup> *Ibíd.* p. 152.

<sup>76</sup> *Ibíd.* p. 153.

<sup>74</sup> *Ibíd.* p.157. “En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo (...) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca. La amplitud de este punto de apoyo mide el de mi existencia.” <sup>78</sup> *Ibíd.* pp. 158-159.

<sup>75</sup> *Ibíd.* pp. 160-161.

que nos posicionamos en el espacio objetivo. Por ella manipulamos, de nuevo, las nociones de comprender y de cuerpo.<sup>76</sup>

La intención es parte del cuerpo, es el movimiento perpetuo hacia el mundo; se entiende que los movimientos son dirigidos por una intención. La habitud está en el cuerpo como mediador del mundo, por lo tanto se garantiza que nuestro cuerpo es medio de poseer el mundo. Para esto, se requiere que el cuerpo proyecte en torno de sí un mundo cultural. Ya que el cuerpo comprende la habitud cuando se deja penetrar por una nueva significación y la asimila. El cuerpo es la verdad de las percepciones, del espacio y de los objetos. La percepción del objeto se clarifica por la percepción espacial, mientras *el cuerpo enseña a arraigar el espacio en la existencia*. Y la experiencia revela en el espacio objetivo una espacialidad primordial, la corporal.<sup>77</sup> Siempre, a partir de la fenomenología de Merleau-Ponty, para percibir el mundo es necesario que seamos cuerpo.

### 2.3. Cuerpo, piezas de arte y lenguaje.

No se mira al cuerpo sino al objeto, el propio cuerpo es conocido en su valor funcional, se le ve a través de una especie de ojo interior. El cuerpo se interpreta a sí mismo: “No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte”.<sup>78</sup> Por medio de la percepción de una pieza de arte se revela a su ser fundamental (el de la pieza). Las piezas de arte son seres en los que se puede distinguir la expresión de lo expresado, son solamente accesibles por un contacto directo, irradian su significación sin abandonar su lugar espacial-temporal. El cuerpo es comparable con la obra de arte, en el sentido que es un nudo de significaciones vivientes. El cuerpo es principio de toda percepción, y la pieza es algo que hace despertar a las percepciones corpóreas y más.

El lenguaje nos proporciona un ejemplo del problema espacial interior-exterior, ya que el fenómeno de la palabra y el acto de significación nos sirven para superar la dicotomía sujeto-objeto. El pensamiento se realiza en un discurso interno, pero su apropiación se realiza mediante la expresión. Nombrar es hacer existir o modificar al objeto; el vocablo habita las cosas y conduce a las significaciones.<sup>79</sup>

La fenomenología a partir de Husserl, ha sido una filosofía de la expresión, sugiere que las cosas nos planteen una interrogación y que haya una necesidad de expresión; en lo fenomenológico “todo sentido es expresión de

---

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 162. Dice Merleau-Ponty: “Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectución- y el cuerpo es nuestro anclaje en un mundo.”

<sup>77</sup> *Ibid.* pp. 164- 165.

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>79</sup> *Ibid.* p.195.

sentido y porque está expresión se dirige en último término a una conciencia”.<sup>80</sup> La conciencia recoge las sugerencias de las cosas y las enriquece con un sentido en función de lo que ella está proponiendo. Sin embargo todo lo que es y que llega a ser es a través del cuerpo, la expresión no es traducción del exterior; tomando la palabra y otras expresiones como fenómenos corporales, el acto de nombrar es el acto de proclamar nuestra existencia. Ya sea la palabra, la mímica, el gesto u otras expresiones, éstas nos autorevelan.

Para tener imágenes verbales y artísticas no se necesita la representación del espacio exterior, basta con que existan para uno mismo, y constituyan un campo de acción (basta con poseer la esencia del vocablo). Por ejemplo, el artista tiene un medio de representarse la obra que trabaja, en el hacer hay una imagen que se exteriorizará. Hay un mundo propio interior, con persistencias internas, con el que el artista trabaja, éste existe gracias a un mundo general, como uno cultural, siempre están en relación. Así como el lenguaje es una persistencia interna del mundo, la imaginación y la memoria también lo son.

*“El pensamiento no es algo “interior”, no existe fuera del mundo”.*<sup>81</sup> (Pero a partir de trabajar un quiasmo interno-externo, se podría posibilitar al pensamiento como un fenómeno interno-externo, porque a partir de esta relación inseparable, siempre se es interno en relación al mundo, a lo externo). Uno le comunica a otro sujeto hablante, no como primera instancia unas representaciones o un pensamiento, primero uno se comunica *con un estilo de ser y con el “mundo” enfocado*. La palabra del otro, como la comprensión de éste, no son pensamientos explícitos y tampoco operaciones del pensamiento, son operaciones sincrónicas de la existencia. El mundo lingüístico es en el interior de un mundo ya hablado y hablante que se reflexiona.

El sujeto, en tanto es espectador de piezas de arte, no busca sólo en sí mismo, para comprender su experiencia íntima el sentido de los gestos. Merleau-Ponty dice que el sujeto se conoce mal desde su interior, porque es a partir del espectáculo exterior que los sentidos de los gestos se revelan; el sujeto recoge los sentidos respecto a su actuar como espectador.<sup>82</sup> La intención del otro, que se experimenta con las piezas, habita en uno, en el propio cuerpo. Cuando el otro se nos confirma, por nosotros mismos y nosotros nos confirmamos por el otro, hay una verdadera comunicación; se restituye la experiencia del otro.

---

<sup>80</sup> Robberechts Ludovic. *El pensamiento de Husserl*, México, Fondo de Cultura Económica. 1968. p. 53.

<sup>81</sup> *Ibid.* pp. 200-201.

<sup>82</sup> *Ibid.* pp. 201-202

Es válido reconocer a otro en las piezas de arte, siguiendo el cómo también las cosas<sup>83</sup> se fundan en la vivencia de una presencia corporal, cuando existe un compromiso con el cuerpo entre las cosas, *una vida dentro de las cosas*: “Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo «cosas»”.<sup>84</sup> Reconocemos el mundo al percibirlo, necesitamos un cuerpo para lograr el reconocimiento, pero necesitamos de otros, de objetos, y de más habitantes del horizonte exterior para reconocernos a nosotros mismos como parte del espectáculo entero.

Los vocablos y los demás gestos de la expresión muestran el mundo al tomar el sentido emocional. La emoción es variación de nuestro ser-del-mundo. Por ejemplo, para asimilar una lengua por completo, dice Merleau-Ponty, hay que asumir el mundo que ella expresa, porque nadie pertenece a dos mundos a la vez.<sup>85</sup> Los sistemas de vocabulario y de sintaxis son maneras en que la palabra traduce una esencia emocional en un exterior. Cualquier representación es a partir de un expresar, de un exteriorizar una esencia emocional.

La experiencia normal comporta unos «círculos» o «torbellinos» al interior de los cuales cada elemento es representativo de todos los demás y lleva con unos «vectores» que lo vinculan a los mismos.<sup>86</sup>

El pensamiento y el lenguaje son manifestaciones de la actividad fundamental por la que le hombre se proyecta hacia el mundo. El lenguaje es revelación y vínculo de un ser íntimo unido al otro y al mundo en totalidad, “es la toma de posición del sujeto en el mundo”.<sup>87</sup>

La experiencia del propio cuerpo revela un modo de existencia más ambiguo, debido a que no es objeto, un medio o un disfraz, y nunca está encerrado ni rebasado. Hay que entender al cuerpo como un *principio necesario para ser*. El cuerpo es difícil de describir, y en sí de ser. El cuerpo “*es siempre algo diferente de lo que es*”.<sup>88</sup>

## 2.4 El espacio vivido.

El espacio está y es anterior a sus partes, a las que quiere dar habitación, las que están recortadas en él, es el medio por el cual es posible la disposición de

---

<sup>83</sup> Las piezas de arte, u obras, no son cosas en sí, pero tienen un carácter similar, al menos en apariencia. Este carácter nos acerca al tratamiento de las piezas.

<sup>84</sup> *Ibíd.* p.203.

<sup>85</sup> *Ibíd.* p.204.

<sup>86</sup> *Ibíd.* p.208.

<sup>87</sup> *Ibíd.* p.208.

<sup>88</sup> *Ibíd.* p.216.

las cosas y de los otros; se hace una relación continente a contenido. Al espacio “*debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones*”.<sup>89</sup>

Nosotros no nos ubicamos en las cosas; nuestra orientación y la de las cosas varían con, y dependen de la experiencia. Es decir, la orientación fenomenal de los objetos se presenta como un reflejo de su orientación en el mundo, son relaciones que dependen de los puntos de referencia que tomemos. La ordenación del mundo se define indefinidamente al paso que la experimentemos y la describamos.

Para experimentar el mundo y su contenido es necesario un *aquí absoluto*, que eche anclas en las cosas u objetos. *La percepción antes de la experiencia admite cierto nivel espacial* (que no es la orientación del cuerpo, pero si se establece a partir del cuerpo), *en relación al cual el espectáculo experimental aparece, ciertos objetos y el cuerpo funcionan como puntos de anclaje, las direcciones no se dan como nuevas*. El nivel espacial es un uno de los medios de la constitución de un mundo pleno, cuando las intenciones motrices se despliegan y reciben del mundo respuestas. Los fenómenos se comprenden con la noción de nivel espacial y con el cuerpo como sujeto del espacio, éste siendo perceptor constituye la orientación.<sup>90</sup>

El mundo como habitación, evoca a un sujeto capaz de vivir el él. El mundo pide ser poseído por el cuerpo, cierto apresar del cuerpo sobre el mundo. El

---

<sup>89</sup> *Ibíd.* pp. 258- 259.

<sup>90</sup> *Ibíd.* p. 264.

mundo es proyectado únicamente por la actitud del cuerpo. Establecernos como habitantes, apresar el mundo y disfrutarlo establece *el origen del espacio*.<sup>91</sup> Si logramos reencontrarnos con el mundo a partir de nuestro reconocimiento en él, nuestra condición de seres espaciales es de suma importancia para comprendernos y comprender mucho más; la existencia es espacial. No se puede disociar el ser del ser-estar orientado.

No hay que preguntarse por qué el ser está orientado, por qué la existencia es espacial, por qué, en nuestro lenguaje de hace un momento, nuestro cuerpo no hace presa en el mundo de todas las posiciones, y por qué su coexistencia con el mundo polariza la experiencia y hace surgir una dirección (...). La experiencia perceptiva nos muestra, al contrario, que esos hechos están presupuestos en nuestro encuentro primordial con el ser, y que el ser es sinónimo de estar situado, de ser en situación.<sup>92</sup>

El espacio es el origen, en donde cada percepción nos sitúa de nuevo. Si desde este planteamiento fenomenológico necesitamos de nuestro cuerpo para percibir y encontrarnos con el mundo, obviamente necesitamos estar situados, el cuerpo siempre es y está bajo las dimensiones de espacio-tiempo. Las experiencias de las dimensiones consisten en descifrar hechos dados, para explicarlas se resitúan en el contexto de relaciones objetivas. De la magnitud aparente de la experiencia se pasa a su significación, a condición del propio cuerpo frente al mundo, se da un reflejo recíproco entre la relación motivante-motivado; el cuerpo como pantalla es lo que nos separa del objeto, cuerpo-pantalla es un intervalo.

La coexistencia que define el espacio no es extraña al tiempo, ésta es la pertenencia de los fenómenos en la temporalidad. En la relación del objeto percibido y la percepción propia, no se vincula al espacio fuera del tiempo, son contemporáneos: El “orden de los coexistentes” no puede separarse del “orden de los sucesivos”.<sup>93</sup>

La fijación del sujeto en un mundo contextual es la condición de la espacialidad. La percepción espacial, como fenómeno estructural, propone al sujeto estar anclado al mundo, por lo tanto las relaciones espaciales se dan como actos originales en el trasfondo de un mundo familiar. Contando con un origen mundano, de estar *in situ*, el mundo será para nosotros un lugar complementario, somos por él y él por nosotros.

Merleau-Ponty expresa que el espacio exterior y el corpóreo se disocian hasta que el sujeto tiene *la sensación de comer “una dimensión dentro de otra”*.<sup>94</sup> El sujeto se sabe bien como habitante, residente del espacio, por tener un cuerpo, y aunque el espacio le parezca vacío, sabe que le contiene. *Las*

---

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 266.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 267.

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 280.

<sup>94</sup> p. 298.



*modalidades de la percepción espacial expresan la vida total del sujeto a través de su cuerpo y su mundo.*

Además de una distancia física entre uno y las cosas, hay una distancia vivida que nos vincula a las cosas. Esta distancia es la que mide la amplitud de la propia vida, a cada instante. La distancia vivida es demasiado grande y a la vez corta, ya que *“la mayoría de los acontecimientos cesan de contar para mí, mientras que los más próximos me asedian”*.<sup>95</sup>

La experiencia del espacio se entrelaza con el resto de los modos de la experiencia. Entendamos que el espacio es en donde nos situamos con el resto de cosas mundanas exteriormente, e igualmente el propio como manera de proyectar.

(...) ¿no es esencial al espacio que sea el “exterior” absoluto, correlativo, pero también negación de la subjetividad; y no le es esencial el que abarque todo ser que uno pueda representarse, puesto que todo lo que querríamos situar fuera del mismo estaría, por ello mismo, en relación, con él, pues?<sup>96</sup>

El cuerpo que garantiza la propia inserción en el mundo humano, sólo lo hace proyectándose primero en un mundo natural. El espacio es siempre existencial, la existencia es espacial; por una necesidad interior, *se abre a un “exterior”*, hasta hablar de un espacio mental (la percepción total no está hecha de percepciones analíticas, pero se puede disolver en ellas). En un solo movimiento la existencia proyecta a su alrededor mundos que oculta la objetividad, los mundos destacados sobre el fondo del único mundo natural.

Lo vivido es vivido, en medida de que uno no ignore los sentimientos, no se vive inconscientemente. Pero se viven más cosas de las que uno se representa (lo no vivido es ambivalente), el ser propio no se reduce a lo que se aparece a uno mismo, de sí mismo.

## **2.5. La propuesta del quiasmo espacial interno-externo, a partir de la fenomenología de Merleau-Ponty.**

La fenomenología propone (entre un pensamiento subjetivo y uno objetivo), como hemos visto, que el pensamiento sea a partir de la experiencia, pasando de lo objetivo a lo subjetivo y viceversa; siempre teniendo relaciones duales, a partir de la relación sujeto y mundo, que es la representación del primer quiasmo en la filosofía de Merleau-Ponty. Esta tesis propone un quiasmo espacial interior-exterior localizable en nuestra relación con la escultura, con las premisas fenomenológicas de que este quiasmo esté contenido en el mundo y que el intérprete o espectador como sujetos corporales lo percibirán.

---

<sup>95</sup> *Ibíd.* p. 301.

<sup>96</sup> *Ibíd.* p. 303.  
*Ibíd.*

El arte al ser una praxis que exige la verdad, donde se percibe uno en relación a otro (algo), y en donde ambos (dentro del juego) se comprometen a interpretarse, es uno de los *ejemplos o realizaciones vivas de la idea del quiasmo* (jugador-juego). Lo dual es en sí una relación, el arte como vimos con la hermenéutica necesita siempre de un espectador. Las piezas escultóricas y tridimensionales nos conducen a problemas espaciales. La presente propuesta trata una particularidad del espacio, que éste tenga un interior y un exterior, siempre relacionados. Y para desarrollar un análisis sobre ello, el espacio hay que verlo como parte del mundo (a partir de las dimensiones espacio y tiempo y sus relaciones, podemos comprender la intencionalidad de la fenomenología, a partir de ser seres que experimentan).

En el espacio se dan relaciones, como la relación pieza escultórica y sujeto intérprete, pero el espacio es más que un medio, porque somos habitantes de él. La escultura logra ser habitable, si la participación del espectador, en su experiencia, logra una apreciación del espacio. Puede decirse que el espectador a partir de ser un sujeto corpóreo hace una introspección a partir de un objeto exterior, pero hay que tomar en cuenta que existe un espacio de la escultura y uno del sujeto.<sup>97</sup> El espacio contiene, el espacio puede tener interioridad y exterioridad en cuanto una relación, es decir el otro, en este caso las piezas nos son externas y nosotros en nuestra propiedad somos internos. Ambos, pieza y espectador, se entrecruzan en reciprocidad y complementariedad, ambos son recursivos y se refieren mutuamente. Lo interno-externo del espacio es una relación ambigua, parte del proceso de la apreciación del espacio; el primer quiasmo espacial (sujeto-mundo), se encuentra en la interpretación, en el círculo hermenéutico,<sup>102</sup> en este caso entre espectador y pieza.

La ambigüedad no se refiere a un pensamiento vacilante que afirma alternativamente los términos en cuestión, sino a «un pensamiento que distingue las diferentes relaciones de las cosas, el movimiento interior que las hace participar de los contrarios» (...) muestra cómo «la inherencia del sí-mismo, del sí mismo al otro y del otro al sí mismo está silenciosamente inscrita en una experiencia integral».<sup>98</sup>

El *encuentro originario* entre sujeto y mundo, es el quiasmo principal por el cual el resto de las relaciones quiasmáticas también se dan. Las cosas aparecen a través de sus aspectos, son como las percibimos y accedemos a ellas por nuestra experiencia del mundo.

---

<sup>97</sup> El espacio dentro del espectador es como el vacío del que hablan los chinos. En el siguiente capítulo trataré el tema, como también la idea de lo visible e invisible de Merleau-Ponty, que nos ayudará a resolver como es que las ideas (interiores) son siempre a partir de lo físico (externo). <sup>102</sup> Ramírez Mario Teodoro, *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 247.

<sup>98</sup> p. 12.

La teoría del cuerpo de Merleau-Ponty configura una filosofía de lo sensible; el cuerpo es vivido y la conciencia es encarnada. Con el cuerpo hay un deslizamiento de lo natural a lo cultural, es decir no hay sujeto aislado y tampoco “un campo macizo de intersubjetividad”.<sup>99</sup>

A partir del pensamiento de Merleau-Ponty podría permitirme pensar en el quiasmo espacial de lo interno-externo, identificable dentro de un juego, entre las piezas de arte y el espectador, como también con el artista. Debido a que “su filosofía no es una teoría de la realidad, es una filosofía de relación, del entrelazo: de la carnalidad, del ser sensible y concreto, del encuentro y del movimiento”,<sup>100</sup> es sobre la experiencia. El planteamiento de este trabajo se interroga sobre ese *entre* espacial, a partir de la experiencia con la escultura y con los objetos artísticos a interpretar y a pensar. Por lo que se recalca que el quiasmo fundamental y principal será entonces *nuestra experiencia perceptiva del mundo*.

Como ya se había notado en la parte hermenéutica, la lectura es un diálogo, un intercambio, uno es sí mismo siendo con el otro (el algo) y viceversa. Entonces el exterior es mientras el interior también está siendo. Pero sólo son posibles, mientras podamos acceder a estas dimensiones o espacios, mientras los percibamos. El sujeto corporal no es extraño al objeto, al otro, no hay un ser que no dependa de su experiencia perceptiva-corporal, ya el objeto y el cuerpo siempre están en relación el uno con el otro. Si se tiene un quiasmo fundamental (sujeto-mundo), y ahora de un segundo nuestra relación con los objetos (sujeto-objeto), ahora bien el quiasmo espacial interno-externo lo veremos como un quiasmo triple. Que pudiese funcionar también como uno que contiene, y al mismo tiempo se divide en un dentro y fuera desde su fundamento. (Las relaciones no son vacíos, tienen un espesor de intermediación que se agrega a nuestra experiencia). La cuestión de esta tesis se dirige hacia un posible entre de las relaciones que un sujeto puede realizar; pero el espacio no sólo hallado en ese entre, sino en la totalidad del fenómeno ya que nunca podemos deshacernos del espacio-tiempo, siempre están presentes. Pero trabajar esta relación no es tarea fácil.

Un pensamiento nos es accesible en la medida que ya estábamos en él o ya estaba él en nosotros (...) proyectándose retrospectivamente en nosotros mismos, modificando y reorganizando lo que ya sabíamos, recomponiéndose él mismo en función de nuestras interrogantes y dudas.<sup>101</sup>

La lectura filosófica, así como la artística, es una superposición, es intercambio. El arte, la filosofía y las lenguas, son seres abiertos, que siempre pueden suscitar más pensamientos de los que contienen, con sentidos más allá de sus circunscripciones, y contextos históricos.

---

<sup>99</sup> *Ibíd.* p.21.

<sup>100</sup> *Ibíd.* p.21.

<sup>101</sup> *Ibíd.* p. 32.

*Ibíd.*

No hay algo percibido sin algo no-percibido, a partir de esta declaración fenomenológica, es posible que el espacio que hay entre la relación sujeto-objeto (escultura), ni es completamente hacia un interior (subjetividad), ni hacia un exterior (objetividad). Debemos entrecruzarlos.

La dualidad del espacio, interno-externo, es el espacio que se da en el juego, que permite un diálogo, se presente en entre el sujeto y la pieza, mas también lo podemos hallar entre el quiasmo fundamental del mundo-sujeto.

Las dualidades siempre están presentes en temas filosóficos, alma-cuerpo, materia-espíritu, etc. Pero no sólo la filosofía las trata, la dualidad en sí es tema de toda disciplina por el principio de ser dato de la experiencia, sin embargo la dualidad no debe caer en el dualismo, se distingue de ello como también del monismo. La dualidad no se piensa en función de los elementos que la componen, ni en función de una tercera identidad. La relación se debe pensar como tal, de lo que hay entre ella, el sentido de la mediación. Así que pensar en una dualidad espacial interna-externa, nos debe señalar que el problema está en la acción como en el lugar donde se presenta la interacción de la escultura con el espectador.

El quiasmo es tanto una forma y un contenido, es dato para desarrollar respuestas a interrogativas. En la relación de entrecruzamiento entre dos cosas a las que se les designa reversibilidad y reciprocidad, mediante el movimiento de la inversión, surge una posibilidad de sentido, se compone un sentido total, que va más lejos de lo que cada elemento diría por sí solo.

Una relación quiasmática no privilegia a ninguno de sus elementos, siempre hay una complementación plena y un engarzamiento total. Se ha de entender que lo interno como lo externo del espacio siempre será solamente espacio. El que ve sólo logra ver a partir de ser visto, hay circularidad, apoyo mutuo y acción de dos entre la escultura y el espectador, su relación es un mutuo entretejimiento, cada acción es un nudo del tejido que va adquiriendo forma y sentido. El quiasmo produce una unidad única, si logramos ver lo externo en y del espacio veremos lo interno de éste, llegaremos a un sentido más allá de la espacialidad, el espacio como algo real que se da a través de la experiencia de la materia. Quizás para esta solución y propuesta espacial, debemos funcionar como seres fenoménicos, como cuerpos fenoménicos, vivos, actuantes, interesados en el mundo. Por eso también el enfoque a la interpretación a través de la hermenéutica, ella también es un problema fenoménico. El quiasmo espacial debe ser una relación productiva y de acción.

Tratar una problemática espacial es esencial, hacer una dualidad espacial nos ayuda a encontrar sentido en el entendimiento del espacio, de ese entre en nuestra relación con el arte.

Para Merleau-Ponty no hay identidad definitiva o una no identidad, “sino que hay dentro y fuera girando uno en torno al otro”,<sup>102</sup> los componentes son partes de la espacialidad relacionante. La dualidad es para Merleau-Ponty fragmentación del ser, surge del ser (unidad) como un desenrollamiento. Un quiasmo es un doble movimiento, doble inversión, lo que hay siempre es entre, “lo que va y viene y vuelve a ir y retorna”.<sup>103</sup> Es el proceso de la unidad en dualidad, su función es explicar y generar. A través de figuras de quiasmo se intenta entender un todo vivo.

Pensar en un quiasmo de lo interno con lo externo, es pensar muy a fondo el problema de la relación que tenemos como sujetos ante los objetos: ambos nos entrecruzamos, como espectadores contamos con nuestro propio espacio interno-externo, al ser cuerpo que interactúa y que experimenta a las piezas de arte, las que nos envuelven de cierta manera y las que son objetos exteriores. A través de la experiencia abrimos a nuestro pensamiento, y pensar es aún percibir, la reflexión de la percepción es autreflexión, es dualidad del pensamiento y de la experiencia, es un quiasmo, en su desarrollo en su entre está la percepción, y está es el punto inicial, aquí se ve claramente como hay un desenrollamiento. Se trata de un intercambio íntimo, hablar de un espacio externo-interno en la escultura o de la escultura es hablar de la relación íntima que se genera en el juego del arte. Siempre siendo uno para el otro, es la necesidad de la representación del arte, necesita de un encuentro quiasmático. Nos abrimos al mundo y a todo lo de él en el ámbito de la experiencia privada, la que alcanza el interior del *Ser*,<sup>104</sup> con su privacidad y apertura; la privacidad significa que la percepción aprehende a las cosas por entero.

Hay que recordar que la percepción puede llevarnos al error, mas a uno motivante. Es permisible como habíamos visto que una interpretación no sea unívoca. En la fenomenología de Husserl, lo que percibimos siempre puede afirmarse y negarse al mismo tiempo dentro de nuestra experiencia, ya que ésta es en movimiento. Cuando percibimos notamos que hay seres, y estos son más allá de nosotros mismos.

Cuando tenemos una experiencia con un objeto artístico, podría ser que nos desconozcamos, es algo nuevo de cierta forma, sin embargo es parte de lo que nosotros somos también (porque nosotros somos quienes la activamos), por lo cual deberemos hacer un retorno sobre nosotros mismos dentro de la experiencia que vivimos. Estamos dentro de un espacio que nos acoge y del

---

<sup>102</sup> p.47.

<sup>103</sup> *Ibid.* p.48.

<sup>104</sup> Me sirvo aquí de esta definición, “¿Qué es el ser sino el fundamento del mundo, el horizonte que comprende la totalidad dentro del cual todo cobra sentido, (...) El ser coincide con el mundo, es como la luz (*tò fôs*) que ilumina un ámbito y que no es vista. El ser no se ve; lo que él ilumina: las cosas (*tà ónta*), la palabra (*el lógos*), los útiles (*tà pragmata*).” Dussel Enrique. *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p.26.

*Ibid.*

cual acogemos, nosotros nos presentamos como parte de la obra y ella de nosotros, por lo que somos capaces de conocernos con ella.

Desde un principio estamos en el mundo, por lo que somos exterior-interior al ubicarnos en un mundo. Dentro de un espacio que nos dirige y que cuenta con interioridad y exterioridad, se da el juego del espectador con el espectáculo, y del espectáculo respecto a los espectadores. La ambigüedad de esta cuestión y de su solución es una posibilidad para cuestionarnos, para poder acceder y leer las piezas de arte participando de ellas. Hay que ubicarnos para poder pensar, hay que ver el espacio para poder relacionarnos con el mundo a partir de la percepción y de la experiencia; siempre hay una reversibilidad recíproca de nosotros y el lugar, del espacio.

Las relaciones nos enseñan a ver; hay que tener bien presente que nos relacionamos gracias a nuestro cuerpo en movimiento, vivo, el cuerpo es un devenir, éste afecta al exterior ya que se relaciona por fuerzas. El cuerpo se entrega a causas exteriores que lo hacen ser activo:

- las cualidades sensibles, las determinaciones espaciales de lo percibido, etc.- han de ser concebidas mejor como las expresiones de la manera como el cuerpo activo «va al encuentro de unas estimulaciones».<sup>105</sup>

En el cuerpo hay comunicación, la consciencia y el cuerpo siempre están conectados, es un quiasmo el cuerpo-alma. El cuerpo que es disposición, siempre está en reversibilidad con el mundo. El cuerpo es capaz de constituirse a sí mismo y un mundo a su alrededor. El cuerpo es una tremenda potencia, pero es a partir de que es sensible que experimenta y uno puede darse cuenta de todo. Lo que la fenomenología busca, se puede encontrar realizado en el arte, el espectáculo del arte nos hace posible ir más allá de nuestra consciencia, nos hace presenciarnos como seres vivos en una totalidad, nos abrimos al mundo a través de la experiencia estética. “Mi cuerpo es mi mundo y mi mundo es corpóreo, carnal, y nada más: no es necesario suponer ni introducir un ser espiritual, ningún elemento extraño, basta que pensemos rigurosamente el campo de nuestra experiencia concreta.”<sup>106</sup>

El cuerpo es un ser espacial, su espacialidad no es objetiva (el cuerpo no es ni objetivo ni subjetivo), la espacialidad corporal es vivida, no corresponde a la yuxtaposición exterior de las cosas físicas, la espacialidad del cuerpo es como una envoltura, el cuerpo se envuelve a él mismo, a sus partes y también a las partes del mundo. Por eso es que el espacio es un eje, que permite al cuerpo abrirse experimentar. Entre el espacio corporal y el espacio exterior, según Merleau-Ponty, no hay exclusión ni jerarquía. Solo hay acceso a la espacialidad externa por la experiencia del espacio corpóreo. El cuerpo es el tercer elemento de una estructura espacial (punto-horizonte-cuerpo). Existir

---

<sup>105</sup> *Ibid.* p.84.

<sup>106</sup> p.88.

significa confundirse con el ser espacial. Espacio corporal-espacio exterior es un intercambio, es relación de mutua fundación, uno se determina por el otro. Con el cuerpo aparece una espacialidad originaria.

(...) mi cuerpo no está en el espacio como los presuntos seres objetivos; es al espacio, es espacial, espacializante; vive el espacio y el espacio se vive en él; hay una comunidad interior entre ambos. Emerge así una interioridad del espacio, un espacio dimensional antes que cuantitativo, espacio cualitativo de implicación y expresión desde el cual va advenir un mundo de objetos y de relaciones y posiciones objetivas, una exterioridad, un espacio objetivo. No solamente es equivocado suponer que el espacio exterior explica al espacio corpóreo: aquel es incomprendible sin éste; es su proyección, su determinación o actualización.<sup>107</sup>

La extensión de la espacialidad corporal, viviente, hace surgir al espacio exterior. El primer espacio es el del cuerpo, el espacio exterior se pone sobre él, es su despliegue y fijación. El mundo lo captamos dentro del espacio de nuestro cuerpo. De esto va la relación interior-exterior. Necesitamos siempre del cuerpo para llegar al espacio externo, pero en el despliegue somos capaces de pensar, por lo cual las ideas son proyecciones internas que se desarrollan en el entre espacial, necesitamos ambos para tratar a la espacialidad, tanto lo interno de ella como lo externo que también le es propio.

La noción de la carne de Merleau-Ponty es una correlación plena entre el sujeto y el mundo, en donde no cabe una exterioridad acabada ni una interioridad pura. La carnalidad es una filosofía de lo sensible, por lo cual la escultura como un objeto externo y tan parecido al cuerpo humano hace que la sensibilidad, que la carnalidad pueda ser entendida, el cuerpo es capaz de interrogar todo, pero algo que provoca tal cual a la sensibilidad es el arte. Éste hace que el cuerpo se experimente como pleno del mundo, la escultura provoca la interioridad y exterioridad, entre lo sentido y el sentimiento. Los sentidos comunican del espacio y del mundo una comunidad intersensorial, “mutua expresividad”.<sup>108</sup> Siempre hay reciprocidad entre el cuerpo y la apertura y relación de las cosas.

Lo exterior y lo interior no son dos mundos distintos sin dos caras, dos lados, dos mitades de un mismo mundo. Todo es carne: mi cuerpo «es la textura común de todos los objetos»; un «extraño objeto que utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo y por el que, en consecuencia podemos “frecuentar” este mundo, “comprenderlo” y encontrarle una significación».<sup>109</sup>

Si a partir de ello, de este quiasmo interno-externo se comprende el espacio del mundo, lograremos entendernos con la escultura. Esa es la intención de esta tesis, realizar este análisis sobre el espacio. El intercambio como un

---

<sup>107</sup> *Ibíd.* p. 90.

<sup>108</sup> *Ibíd.* p.106.

<sup>109</sup> *Ibíd.* p.106.

*Ibíd.*

acceso a las cosas que se ubican en un exterior para introducirse a ellas. El movimiento corporal es del exterior, nos abre al mundo y nos hundimos en él, el movimiento es una extensión de lo interno-externo. En el entrecruzamiento nos vemos y vemos a los objetos, podemos lograr así el encuentro con el mundo, a partir de lo cual es completa la correspondencia de lo interno con lo externo con una reversibilidad entre lo objetivo y lo subjetivo, se supera una dicotomía, estamos jugando, somos partes del gran espectáculo.

Originariamente al ser del mundo somos dimensionales, y sabemos manejarnos como tal. El cuerpo sería el primer nivel espacial, ya que él es nuestro punto de referencia. Ser espacial no es por adhesión al exterior, es por la acción del sujeto y del mundo.



Estamos siempre anclados a un espacio en el que nuestra vida y nuestras ideas se proyectan y se reflejan, y que, por más lejos que nuestra imaginación y nuestro pensamiento nos puedan llevar, nunca abandonamos del todo.<sup>110</sup>

El espacio es intensivo tanto como expresivo, antes de ser extensivo y geométrico, percibir el espacio es inseparable de percibir las cosas. Así que al percibir la escultura estamos percibiendo al mero espacio, en el flujo de la experiencia el espacio es seno de ser sensible, y a partir de ello aprehendemos las cosas. No vemos el espacio como exterior, sino que lo vivimos dentro, estamos en él. No nos determinamos desde el exterior, de entrada es que estamos en el exterior dice Merleau-Ponty: “soy, fuera de mí y abierto al mundo”.<sup>111</sup>

Se ha de decir que a partir del arte me di cuenta de que las experiencias que se desarrollaron mientras estudiaba artes visuales me despertaron a la vida. Un día me di cuenta de que el arte trata de la vida, es encontrarse con el mundo y en él. Trabajar la escultura me despierta muchas interrogaciones. Me cuestioné por el espacio, sobre ese entre que se da en la relación, en la interacción, en el ser parte de la representación, del juego. Creo que es indispensable analizar el espacio para comprender de qué trata el arte. La escultura, el cuerpo y el espacio se suman al espectador, éste es parte de ello, como hemos visto se necesitan para lograr ser. La escultura tiene su propio mundo, y al percibirlo uno llega a percibir más y más.

---

<sup>110</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 123.

## Capítulo III.

### Obra personal, a través de quiasmos y de lo habitable.

#### 3.1. Trabajando ejemplos de escultura con el problema espacial interior-externo.

Los trabajos que realicé para resolver el tema de un espacio interno-externo fueron primero cajas; cajas abiertas que permiten una introspección habitable. Después comencé a realizar nidos, estos al igual que las cajas estaban abiertos, se disponían a ser habitados.

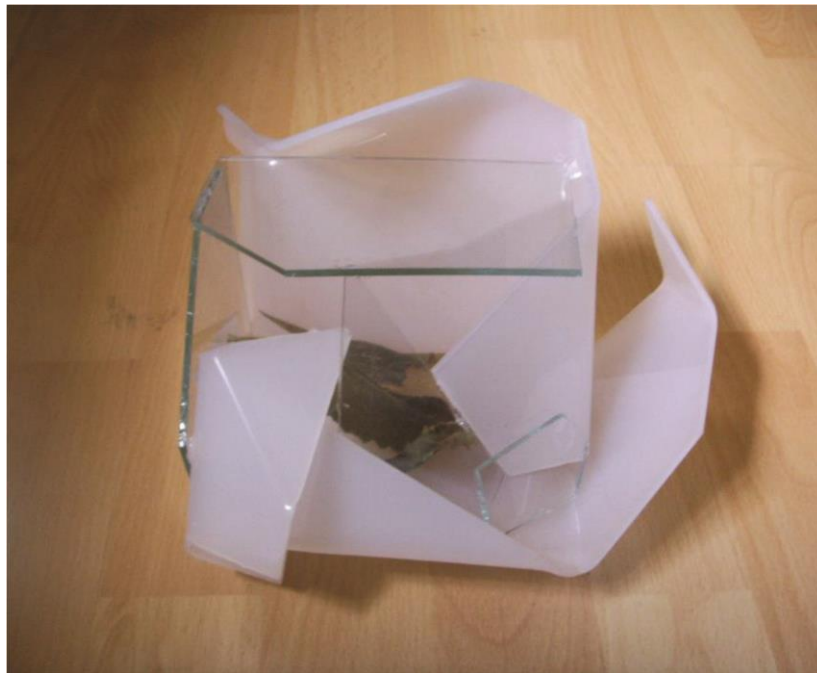


Imagen 3. Oleg Larizza Hollands Torres. *Caja*. Vidrio, acrílico y hojas. 2010.

Debo mencionar que durante la mayor parte de mis estudios de la Licenciatura en Artes Visuales, desarrollé mi trabajo en el taller de escultura en metal, por lo que conocí el material (el acero) buscando de éste ciertas características que funcionaran de acuerdo a mis proyectos escultóricos; por ejemplo busqué y encontré cierta calidez del acero, al hacer esculturas que buscaran que los

espectadores las habitaran,<sup>112</sup> como seres con posibilidades de habitar el espacio (como las aves, que también he encontrado de su imagen una gran funcionalidad artística). Quiero presentar aquí una pequeña reflexión sobre la escultura en metal: un texto de sala que escribí para una exposición,<sup>113</sup> con el fin de introducir a los lectores de esta tesis a mi escultura sobre un espacio interno-externo.

*“El escultor me hace soñar, me hace pensar...”*

*Así, con la obra del hierro estetizado y ante un cosmos metálico, no sólo se necesita contemplar, hay que participar en el devenir ardiente de una violencia creadora. El espacio de la obra no sólo está geometrizado. Aquí está dinamizado. Se ha martillado un gran sueño rabioso.”*

Gaston Bachelard. *El derecho de soñar*.

La escultura es la disciplina artística que mejor logra conectarnos con nuestro cuerpo y por lo tanto, con el espacio. Nos pide participar de ella, más que exigir espectadores, nos demanda ser habitantes junto a ella y de ella con lo que el espacio es nuestra filia.

El trabajo de un escultor es crear seres que sean meditaciones de la sustancia-acción. La escultura no es instantánea es el movimiento de las sustancias. La atracción de la materia hace devenir a los escultores. Un escultor hace brotar imágenes mediante una metamorfosis de la materia. Las sustancias provenientes de la tierra, los minerales, son transformados por el escultor en seres que hablan de la vida.

*El escultor vive en sí y fuera de sí la plasticidad.*

Así como la escultura no es inmediata, el acero tampoco es un universo inmediato. Un escultor de metal trabaja desde sus sueños primitivos y con la forja creadora.

El acero es fuerza recta, segura y esencial, conserva intacta a la estructura interna de una obra. El hierro es de un escultor que sueña con provocar a la materia en su intimidad. Con el acero se logra construir un universo vivo.

La musicalidad del acero es el sonido de su fuerza a través del espacio, su voz repercute sueños silenciosos que han sido materializados.

El acero logra conquistar el espacio.

---

<sup>112</sup> Mediante mis esculturas busco que los espectadores se fijen o anclen en un algo (en un objeto escultórico), para lograr percibirse como habitantes del espacio.

<sup>113</sup> *Filia por el espacio*. Museo de Arte Virreinal Casa Humboldt, Taxco, Guerrero, 2014

### 3.1.2. El nido.

Ahora proseguiré la reflexión de la escultura interna-externa tomando la imagen del nido.



Imagen 4. Oleg Larizza Hollands Torres. *Corteza*, Acero y madera. 2012. *Nido*, Acero, madera y resina. 2011. Y *Pájaros*. Acero. 2012.

Las imágenes de los nidos están asociadas al habitar. Los refugios son figuras que nos sensibilizan a partir de una conciencia de bienestar, por el hecho de que somos seres que habitan, comparándonos con los animales. El bienestar nos devuelve a una primitividad, en donde refugiamos nuestro cuerpo.

El nido es una morada cálida, “*una casa para la vida*”; el descubrimiento de un nido nos remite a la infancia, a nuestro ser temporal en constante continuidad. Es una figura que nos ayuda a rastrear problemas fenomenológicos básicos, como el mundo y el cosmos. Dice Bachelard: “Son raros aquellos de nosotros a quienes la vida ha dado la plena medida de su cosmocidad”.<sup>114</sup>

En contacto con un *nido vivo* podría introducir una fenomenología del nido real, no uno recogido que es tan solo un objeto más; el nido vivo, el habitado, es un dato del mundo fenomenológico. Los nidos tienen el poder de

---

<sup>114</sup> Bachelard Gaston. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p.127.

remitirnos a problemas primarios, nos mueven en cada encuentro, nos emocionan. Como también la figura del árbol habitado (imagen aumentada del nido), que *es ya para el pájaro un refugio*. El encuentro con el árbol se compara con el júbilo del humano al estar de nuevo en su morada, tomar posesión de ella. “*La casa alegre es un nido vigoroso*”.<sup>115</sup> De ahí el interés por crear nidos y cortezas en la escultura.

Al nido como una imagen de tranquilidad y reposo se le asocia a una casa sencilla. Se subraya la voluntad de albergar. *La casa-nido es el lugar natural de la función de habitar*. Resuena la vuelta a la intimidad. La simplicidad trae al olvido, nos renovamos a partir de estas imágenes.

Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas.<sup>116</sup>

El propio cuerpo del pájaro es la herramienta para construir su nido, el cuerpo trabaja íntimamente. Bachelard cita a Michelet cuando refiere que la persona es su misma casa, su forma y esfuerzo más inmediato.<sup>117</sup> La casa personal, es el nido de nuestro cuerpo a nuestra medida. Los nidos son imágenes humanas, de quien ama las imágenes de la materia; con los refugios se experimenta un acurrucamiento activo, renovado. Un nido también nos señala la fragilidad, a partir de lo cual renovamos nuestra ingenuidad, nuestros primeros instintos. Al contemplar un nido nos situamos en el origen de la confianza del mundo. Y nuestra primera morada es el mundo, *el mundo es el nido del humano*.

### **3.2. De regreso a los ejemplos de dualidades.**

Ejemplos quiasmáticos como el vacío-plenitud y lo visible-invisible, así como también la dualidad de lo habitable-existencial, me han servido para comprender y trabajar sobre el espacio a través de la escultura. Los desarrollaré a continuación.

#### **3.2.1. Vacío y plenitud.**

El ejemplo del vacío y de la plenitud es un ejemplo de una dualidad tipo quiasmática, que la cosmología china trata.<sup>118</sup> Éste está muy presente en la vida china, el vacío es un eje del pensamiento chino, por lo cual se presenta como un principio para el arte chino, claramente visible en la pintura china;

---

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 134-135.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 135.

<sup>118</sup> La cosmovisión china a partir del vacío, me parece muy pertinente de ser relacionada con la fenomenología que se ha tratado. Universo y cosmos, pueden vincularse al mundo fenomenológico.

el arte en China es la misma cosa que el arte de vivir. Los pintores chinos realizan un microcosmos, en donde el macrocosmos logra obrar.

El vacío no es algo vago, sino que es un *elemento dinámico*. En el vacío es donde se operan las transformaciones, donde lo lleno alcanza plenitud. El vacío se encuentra en el espacio. La relación vacío-plenitud es un quiasmo espacial. Hay una discontinuidad y reversibilidad por lo que se revela la relación recíproca sujeto-mundo, el tiempo vivido se transforma en un espacio viviente. Así la encarnación del espacio originario por la pintura hace que ésta realmente sea, los elementos de la pintura que encarnan el espacio “encarnan la ley dinámica de lo real”.<sup>119</sup> Según la cosmología china, el hombre alcanza a realizarse ya que el vacío activo permite que haya un proceso de interiorización y de transformación.

El vacío proporciona comprensión y entendimiento, más que una explicación, proporciona un arte de vivir. Es una clave para la vida práctica, es un estado de origen y elemento central en el mecanismo (funcionamiento) del mundo y de las cosas, está primero que cualquier otra cosa. También es el estado hacia donde se debe tender, es vía, gira sin desgaste, no tiene forma, es imagen de lo que no es imagen. El vacío mientras permita que cada cosa alcance su plenitud, gracias a que su recursamiento dinámico, “se discierne dentro de todas las cosas, en el seno mismo de sus sustancias y de sus mutaciones”.<sup>120</sup>

La representación concreta del vacío en la pintura y cosmología china, es el valle, hueco aparentemente vacío donde se nutren y crecen todas las cosas. Contiene todas las cosas, se vierte en el valle sin llenarlo, y se le saca sin agotarlo. Podría comparar el vacío con el gran mundo de la fenomenología; el movimiento del vacío mueve a los seres, recoge la vida, es el nudo vital. El vacío hace funcionar en un devenir recíproco, “es el punto nodal tejido con lo virtual y el devenir, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro”.<sup>126</sup>

Así como para la fenomenología el cuerpo no es tan solo un objeto, para los chinos (sobre todo para los taoístas) tampoco lo es. El cuerpo posee vacío, por lo que el hombre es capaz de alcanzar su virtud originaria, la que es el identificarse con el origen del universo. El humano al poseer vacío en su corazón es espejo de sí mismo y del mundo. Cuando se es espejo del mundo, se comienza la verdadera posibilidad de vivir, “la vida humana como duración en su relación con el espacio y el tiempo” (la duración implica adhesión a la vía).<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Cheng François. *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 5ta. Edición, 2012, p. 71.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>121</sup> Cheng hace referencia a Laozi. “(...)la duración implica la adhesión a la vía; permanecer para vivir, vivir sin morir, o también morir sin desfallecer. Si la vida humana es un trayecto en el tiempo es preciso realizar en el transcurso de ese trayecto lo que él llama el regreso. El regreso

La pintura china crea un microcosmos, el cual hace posible una verdadera vida de forma que el universo es percibido, tal como se hace en el macrocosmos. Me parece que la escultura se planta sobre el macrocosmos, pero es un ser dentro de una habitación o de un espacio microcósmico. Igualmente es un elemento que llena un espacio, que nos hace tender como espectadores a la percepción del universo, del mundo. Y en el caso de otras esculturas que si son habitables, están siendo ellas mismas un microcosmos abierto. En la pintura china hay ideas de polaridad y leyes internas, líneas internas que buscan fijar relaciones ocultas, no sólo reproducciones de objetos externos. Me parece que también es el caso de la escultura la que se constituye de elementos (como la pintura de pinceladas) que son vínculos entre el hombre y sus pulsaciones secretas, y esto es bajo la lectura la interacción de sujeto espectador con la escultura. Los elementos que forman la red de relaciones, funciona gracias al vacío, al espacio en sí, ya que gracias a él hay toda una circularidad.

La dicotomía vacío-lleno, está en general en las artes plásticas, no solamente en la pintura oriental. El vacío es una entidad viviente, a partir de la concepción original del universo y del movimiento.

El pintor chino solo pinta cuando ya domina la visión y detalles del mundo exterior, me parece que al igual hace el artista que trata de objetos exteriores, como es el caso de los escultores, la ejecución se vuelve una proyección. Me parece que una de mis intenciones en las representaciones de mis esculturas ha sido el superar una semejanza formal aspirando a que mis cajas, mis nidos y demás logren ser del espectador una habitación o más, aspirando a que haya una transformación en el espectador. Esto se posibilita gracias al espacio, como en la pintura china es gracias al vacío que contiene los elementos pictóricos. El vacío se manifiesta y se produce por la plenitud, permitiendo que el cuerpo sea habitado por el espacio (el vacío). Mediante la plenitud los elementos forman a la pieza, y mediante el vacío éstos se deslizan: así se llena el espacio sin dejar huellas, si los elementos formados contienen vacíos se sugieren formas, movimiento, color y relieve.

Así como en la fenomenología se encuentran a los objetos con todos sus lados al ver sólo uno de ellos, la pintura china nos dice que una roca dibujada puede tener el resto de sus lados, donde el vacío deja fluir. Esto también se presenta de manera evidente en la escultura: está ahí nuestra pieza que gracias a que se presenta un espacio y que contiene uno, todas sus partes y su totalidad como escultura fluye en la lectura del espectador, en la experiencia que este vive con ella. La escultura como la pintura tiene un reverso, un anverso, un vacío y un lleno (la escultura es un ser de movimientos).

En el arte chino también se cuenta con la noción de lo visible y de lo invisible, lo que hace que las piezas se mantengan vivas con un misterio intacto. Hay que saber retener pero también dejarse llevar, lo que implica que en las piezas

---

no es considerado como una etapa sólo «posterior»; es simultáneo al trayecto, un elemento constitutivo del tiempo." *Ibid.* pp. 94-95.

se encuentren interrupciones en sí mismas como en nuestras lecturas de ellas; lo visible en aspecto externo de los objetos y lo invisible en su imagen interna. Por mucho que se abran los ojos no se alcanza a ver todo.<sup>122</sup>

En el arte chino la dualidad del yin-yang es muy extensa, y se aplica en todos los órdenes.<sup>123</sup> En cuanto a las habitaciones el yang es el exterior y el yin el interior. El artista chino capta la luz tras una asimilación del exterior, creo en la creación artística y en el caso de la escultura sucede lo mismo, un escultor logra capturar cuando ya ha asimilado. Hacemos figuras que son una abstracción de lo que hay en el mundo. El artista chino representa la relación montaña-agua, que son los dos polos de la extensión del pasaje, correspondientes a los polos de la sensibilidad humana. “No se trata de un simple simbolismo naturalista; pues lo que buscan estas correspondencias es la comunión a través de la cual el hombre invierte la perspectiva interiorizando el mundo exterior.”<sup>124</sup> Se mantiene la representación de un devenir recíproco, el que suscita el devenir del *flujo universal*. El vacío (como el entre interno-externo espacial) rompe con la estática de las entidades que están en devenir recíproco, para posibilitar la transformación interna, de tal manera que el paisaje sea dinámico accionado desde su interior, las pulsaciones de lo invisible se hacen vibrar por el vacío. Me parece que en esto se expresa bien la necesidad de trabajar el espacio de las artes. En el caso de la escultura, si ésta no contara con su estrecha relación con el espacio no se lograría que la interacción con las piezas generara la más grande de las posibilidades en los espectadores, la de su transformación. Éstos, al participar de la escultura, al ser parte de la escultura de forma tan plena (que sólo sucede con lo escultórico al ser tan semejante al cuerpo humano) pueden vivir algo que es de un enriquecimiento como experiencia estética sin igual.

La relación de los elementos que conforman una pieza, en sí la misma ya como unidad y el espacio que rodea, que porta, es relación entre lo lleno y vacío, que implica una relación de dimensiones espacio-tiempo, una relación de tres ya que el hombre (sujeto) siempre está presente (hombre-tierra-cielo). El vacío, como espacio originario, procura unidad y totalidad, no es la nada. La representación del arte concreta el deseo del hombre de asumir su dimensionalidad (espacio-tiempo) al fin de alcanzar el vacío, el cual lo aprehende todo en movimiento vivificante de la vía, del trayecto de la vida donde se dan las transformaciones o mutaciones.

El verdadero vacío está lleno, está habitado, confiere unidad. El arte introduce el vacío en el seno de lo lleno. El espacio pudiese estar muy lleno pero con pequeños vacíos que permiten retozar amenamente.

---

<sup>122</sup> *Ibid.* pp. 154-155. Cheng hace referencia a Bu Yantu: “Por mucho que abra los ojos, el espectador nunca acaba de verlo todo... Se trata de una presencia sin forma pero dotada de una infalible estructura interna. ¡No bastaría con todo el arte de lo visible-invisible para restituirla!”

<sup>123</sup> Cuatro niveles: pincel-tinta, yin-yang, montaña-agua, hombre-cielo.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 164.



Respecto al quiasmo de esta tesis, la perspectiva china también la trata, con el binomio: *liwai*: interior-exterior, y también trata otro binomio: *yuánjin*: lejano-cercano (que también es una noción necesaria para esta tesis), estos dos afirman que se trata de equilibrio y contraste. Se busca que la pintura cree un espacio mediúmnic entre el macrocosmos y el microcosmos, donde el hombre se una a la corriente vital; más que un objeto que ha de ser mirado el cuadro debe ser vivido, lo que también es válido para la escultura. Si la perspectiva es doble se debe al deseo de vivir el universo, por lo que uno se realizará.

El vacío sugiere un espacio no medible, sino que mediante la perspectiva y la mirada se transforma la relación sujeto-objeto, el sujeto se proyecta hacia afuera y el afuera se troca con el paisaje interno del sujeto.

En el nivel hombre-cielo se busca simbiosis del espacio-tiempo, el tiempo renueva e introduce lo viviente en el espacio manteniéndolo abierto, por la experiencia vivida. Una quinta dimensión allende al espacio-tiempo, representa al vacío en su grado supremo, el vacío trasciende lo pictórico llevándolo a la unidad originaria.

Y el regreso es el cuadro acabado. Enrollado se transforma en el universo cerrado sobre sí mismo. Desenrollarlo es crear cada vez (para el espectador que participa) el milagro de desanudar el tiempo, de revivir su ritmo vivido y denominado (recordemos que, en China, desenrollar y contemplar durante horas una obra maestra constituye un rito casi sagrado). A medida que se desenrolla el cuadro, ese tiempo vivido se especializa, no en un marco abstracto, sino en un espacio cualitativo e incommensurable. El artista chino, por tanto, busca ante todo traducir el tiempo vivido en espacio viviente, animado por los alientos y donde se desenvuelve la verdadera vida.<sup>125</sup>

El vacío introduce discontinuidad interna, con el vuelco de las relaciones: interior-exterior, lejano-cercano y manifiesto-virtual. Estas relaciones inauguran el regreso, el unirse al universo original.

### **3.2.2. Lo visible- Lo invisible.**

Se regresará a la filosofía de Merleau-Ponty, ya que expone el problema de dualidades complementarias. Él específicamente habla de lo visible y lo invisible; él busca una redefinición de problemas filosóficos retomando a la experiencia, busca redescubrir algunas de las referencias de la vida a partir de ejercicios de la vista y del habla, para formar nuevos instrumentos que nos sirvan para entender interrogaciones del presente.

Lo visible nos muestra Merleau-Ponty, es algo que se apoya en nosotros mismos; nosotros somos una intimidad cercana a lo visible, aunque lo visible no puede pasar dentro de nosotros, ya que no seríamos videntes. Lo que

---

<sup>125</sup> *Ibid.* p.p. 184-185.

vemos se nos ofrece a nosotros como videntes, pero decir que no somos videntes vacíos se debe a que no somos como contenedores de lo visible. Ver es palpar lo visible, la mirada envuelve, defiende (propugna) a las cosas y éstas están envueltas por su propia carnalidad, no las vemos *desnudas*, parece que vemos a las cosas gracias a ellas. Merleau-Ponty se pregunta *¿Cómo es que mi mirada envolviendo a las cosas no las esconde, que velándolas las desenvuelve?*<sup>126</sup>

La mirada envuelve con una ligera película, mediante la que alcanzamos a saber lo necesario de las cosas. El vidente al envolver las cosas visibles, tiene una armoniosa relación pre-establecida. Todo lo que se ve, aún en movimiento está conexo al vidente. El interrogador y el interrogante están cerca, eso es la pre-posesión de lo visible, donde la palpación del ojo es una variante que remarca. Hay una relación y una afinidad entre lo que exploramos y nuestros movimientos, hay un entrecruzamiento dentro de lo tangible y el que palpa, los movimientos están incorporados en el mundo, uno sobre el otro y viceversa. Con la mirada hay *“un pasivo sentimiento del cuerpo y de su espacio”*.<sup>127</sup> Lo que uno toca desciende de entre más cosas, se forma de una totalidad, lo que tocamos se forma en el mundo.

Cada experiencia de lo visible se da en el contexto de la mirada y sus movimientos. El espectáculo de lo visible también pertenece al tacto, las visiones se extraen de lo tangible, un ser tangible es una promesa de modo a ser visible. Hay entrecruzamiento entre el que toca y lo tocado y también entre lo tangible y lo visible. Lo tangible no es nada por sí solo, sin lo visible, necesita de su existencia como visible para ser. *“Desde que el mismo cuerpo ve y toca, lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo”*.<sup>128</sup> Cada movimiento de nuestra mirada y de nuestro cuerpo tiene su lugar en el universo visible, y cada visión tiene lugar en el espacio tangible. Esto es una situación doble, de entrecruzamiento, un quiasmo de lo visible-tangible, ambos están unidos, *“las dos partes son partes totales y aun así no son superponibles.”*<sup>129</sup>

El cuerpo interpuesto es sensible para sí mismo, es un ejemplar sensible que se ofrece para que lo habiten, con un sentido medial, para sentir todo lo que se le parece en el exterior. El cuerpo está entretejido y en movimiento. Con el movimiento el cuerpo se comunica con las cosas que se acercan sin superposición; el secreto original del cuerpo es *un con y un dentro* sin contradicción.

---

<sup>126</sup> Merleau-Ponty Maurice. *The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press, 1968, p. 131. (Yo he hecho las traducciones de este texto, del inglés al español, de acuerdo a los términos que se emplean en la traducción de *Fenomenología de la Percepción*).

<sup>127</sup> *Ibíd.* p. 133.

<sup>128</sup> *Ibíd.* p. 134.

<sup>129</sup> *Ibíd.* p. 134.

El cuerpo nos une directamente con las cosas a través de su ontogénesis, soldando a uno el otro, las dos líneas exteriores de lo que están hechas, son dos vueltas: es la masa sensible y la masa de lo sensible en donde nace por segregación hacia las cuales, como el vidente, estas se mantienen abiertas. Esto es el cuerpo y él solo, porque es un ser bidimensional, lo que nos trae a las cosas por sí mismas, que ellas mismas no son seres planos pero sí seres en profundidad, inaccesible a un sujeto que las reconocería por encima, abiertas a él solo eso, si es posible, coexistirían con él en el mismo mundo.<sup>130</sup>

*El cuerpo ve y toca a las cosas ya que éstas entran en el acercamiento, en el recinto corpóreo, los objetos están con y dentro del cuerpo; el mundo es carnalidad universal, por lo que el cuerpo pertenece al orden de las cosas.*

Al admitir que el cuerpo no es objeto, y que la consciencia es parte del cuerpo, la experiencia se compondrá a partir de un cuerpo unido, a través de la reversión el propio mundo no estará yuxtapuesto al de otros, *todos somos cuerpos del mundo*. El cuerpo como unidad está abierto a otros cuerpos, no somos pertenecientes de una sola consciencia, hay un retorno de lo visible sobre sí mismo, por la adherencia carnal del sentido al presentido y viceversa. A través de la relación entre cuerpos, lo que uno ve pasa al otro, sin dejar la mirada propia. Una visibilidad anónima nos habita, una visión en general, en virtud de la carnalidad (somos de un ahora y de un aquí). Por la reversibilidad de lo visible y de lo tangible, que es gracias a un ser intercorporal, hay una extensión más allá de las cosas que uno ve y toca en un presente. Hay una propagación de intercambios para todos los cuerpos del mismo tipo, el cuerpo de uno comunica y establece transitividad a otro cuerpo.

Cuando vemos a otros videntes nos volvemos completamente visibles, el abrirse a las visiones nos hace ser visibles para nosotros mismos. Vemos a través de otros cuerpos, que se juntan con la carne de todo el mundo; uno se agrega y contribuye al mundo. Agregamos a nuestra propia extensión otros cuerpos, el cuerpo se fascina de ser con otra vida, de hacerse a sí mismo el exterior y el interior de sí, el dentro y el fuera de sí.<sup>131</sup> Movimiento, tacto y visión retornan hacia su fuente. La reversibilidad de la carne es capaz de tejer relaciones entre cuerpos que pasaran más allá del círculo visible (somos también seres sonoros, podemos pasar al mundo del silencio).

La visibilidad es una relación con uno y con el mundo, la visibilidad acompaña a las experiencias.

La carne para Merleau-Ponty, es el *enrollamiento (coiling)* encima de lo visible, sobre el cuerpo visible. Por la fijación del cuerpo es que la doble relación puede ser dominada, hay un pacto entre las cosas y uno, un sistema de enlazamiento cercano. La carne retorna a sí misma y se reconforma a sí misma. La carne es medio entre objeto y sujeto, es como un emblema

---

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>131</sup> "(...) fascinated by the unique occupation of floating in Being with another life, of making itself the outside of its inside and the inside of its outside." *Ibid.* p. 144.

concreto de una manera general de ser, de ser con, de una reversibilidad de ver y de lo visible, de lo tocante y de lo tocado. La reversibilidad es inminente y nunca realizada en un hecho, “siempre estoy del mismo lado de mi cuerpo”.<sup>132</sup> La propia carne y la del mundo se envuelven y giran sobre un mismo eje.

Husserl habla del horizonte de las cosas, del horizonte exterior, el cual todos conocen, y del horizonte interior de las cosas, que es relleno, oscuro y con visibilidad de la que su superficie es el límite, un ser hecho de porosidad, de contenido, de generalidad, al que el horizonte se le abre y lo atrapa, incluyéndolo en él. Contando con ambos horizontes el cuerpo y las distancias participan en una misma corporalidad o visibilidad en general, que reina entre ellos, incluso más allá de un horizonte.

La unión entre la carne y la idea, entre lo visible y el interior inducido que manifiesta y que oculta, es un punto complicado. Merleau-Ponty nos dice que lo visible en su exploración son las ricas posesiones que interiormente dominan (la luz, el relieve, la voluptuosidad física), a través de éstas hay revelación de un universo de ideas, pero éstas no pueden separarse de apariencias sensibles. Son verdades que se esconden como una realidad física (invisible), pero nos podemos encarar a ellas cuando la pantalla levanta su máscara. Es decir, no hay visión sin pantalla, y sólo la experiencia carnal nos permite pensar en esas ideas, están en transparencia tras lo sensible, lo físico nos presenta lo que es ausencia de todo lo carnal, es cierta cavidad la que traza, la que nos permite ver lo invisible.

Con el primer contacto, con la visión hay apertura de una dimensión que no se puede volver a cerrar, se establece un nivel, una experiencia que hace que un hecho no sea invisible. La posibilidad del interior, hace que lo invisible sea visible al ser experimentado, al vivirlo. Hay una unidad, los momentos se unen unos a otros. La visión y el cuerpo están enredados entre ellos, la película de la visibilidad es doble por la extensión de nuestra carne que exhibe, que hace visible lo invisible; un horizonte interno y externo hace a lo visible provisionalmente divisorio, nada se abre indefinidamente sólo enfrente de otros visibles. Lo visible y lo invisible, la extensión y el pensamiento son anverso y reverso uno del otro, lo que rectifica la naturalidad de nuestro cuerpo-mundo. La idea no está libre de carnalidad, ni de los horizontes y sus estructuras, vive de ellos. El sistema de las relaciones objetivas, que adquieren ideas, son atrapadas en una segunda vida y percepción, de un cuerpo hacia otro.

Uno es visible para sí mismo a través de una torsión, reversión, de un fenómeno especular, lo que es gracias a ser del mundo. Al haber reversibilidad la percepción nace, nuestra existencia como videntes, como seres que retornan al mundo, y que atraviesan a otro lado y que atrapan la vista con y en otro, que ve a uno con sus ojos, nuestra existencia como seres visibles, sonoros, tangibles. La significación se restituye por la expresión de

---

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 148.

la experiencia de la experiencia (como dice Husserl), no hay reversión dialéctica de una de las miradas a otra, “no tenemos que rearmarlas en una síntesis, son dos aspectos de la reversibilidad la cual es la última verdad.”<sup>133</sup>

### 3.2.3. El espacio habitable-existencial.

La escultura se remite siempre a un problema espacial; como hemos visto la propuesta de esta tesis, busca validar que existe un espacio interno-externo respecto a la comprensión de la escultura. En el juego del arte se abre el quiasmo espacial que presento. En la posibilidad del vacío, de lo visible e invisible abordo soluciones de apertura al espacio y quiasmáticas que ayudan a tratar y dar seguimiento a la investigación que presento. Otra posibilidad es a través de lo habitable (que es característica del cuerpo fenomenológico). Lo habitable se da en claros ejemplos escultóricos, por lo que para profundizar al respecto recurro al pensamiento de Heidegger, que si bien no se emparenta del todo con la fenomenología y la hermenéutica ya abordadas es útil, para dar seguimiento y solución en algunos detalles de la presente tesis.

Podría ser que la filosofía se ha preocupado por el tiempo más que por el espacio, sin embargo van de la mano. Por lo que las observaciones de la escultura y el espacio permanecen en mucho como interrogantes limitadas. Al menos ese es el planteamiento inicial de Heidegger en *Arte y espacio*.<sup>134</sup> Es claro que el espacio juega, participa y representa al ocuparse por las estructuras escultóricas. Dice Heidegger que el espacio ocupado por una escultura recibe un carácter especial y cerrado, volumen incumplido y vacío, es estado de aventuras misteriosas.

La escultura es muy semejante al cuerpo humano.<sup>135</sup> Los escultores bien lo saben, y la filosofía se pregunta si este cuerpo escultórico encarna algo. ¿Ese algo es el espacio? Y ¿cuál es la finalidad del manejo del espacio por la escultura? Lo primero a hacer para lograr responder es experimentar el espacio escultórico.

Aquí hay que tomar en cuenta que la escultura es parecida a un objeto presente-ante-la-mano (adelante desarrollaré este y otros conceptos) y el espacio es el vacío que hay entre objetos, volúmenes. El vacío aquí podemos relacionarlo con el “librar”, el “hacer espacio”,<sup>136</sup> que es tomado como un

---

<sup>133</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>134</sup> Heidegger Martin. *Art and Space*. Translated by Charles H. Seibert. Loras College. (In the completion of a doctoral dissertation, On Being and Space in Heidegger's Thinking.

<sup>135</sup> En el siguiente capítulo desarrollaré aún más la semejanza del cuerpo humano y la escultura.

<sup>136</sup> Términos que retomo de: Heidegger Martin. *Art and Space*. Translated by Charles H. Seibert. Loras College. (In the completion of a doctoral dissertation, On Being and Space in Heidegger's Thinking.) Las traducciones de este texto al español las hice yo. Y de: Heidegger. *Construir, habitar, pensar*, Conferencias y artículos, 1951.

inicio para abordar el espacio, para experimentarlo mediante el carácter del “desocupar”. El “hacer-espacio” les posibilita a las cosas pertenecer a un lugar; un lugar como la reunión de las cosas en relación y pertenencia de unas a otras. Habíamos visto que uno es en el mundo, mientras se sitúa en un dónde dentro del mundo, y que se rodea de cosas a descubrir. En el mundo hay lugares y espacio, éste es una de las principales dimensiones del mundo en el que éste se presenta, sin embargo el mundo antecede a las dimensiones; se pueden pensar las opciones para describir el espacio, pero en la escultura queda claro que es el lugar donde estás se presentan e interpretan en la relación sujeto-pieza.

Los lugares preparan al humano para morar, para vivir el mundo entre las cosas. Pero las cosas no solo permanecen en el lugar, sino que son el lugar, entonces la escultura es el espacio que ella encarna. *Por lo que una escultura une lo interno y externo del espacio, siendo el mismo lugar, el espacio.* Pero sin ser nombrado el espacio, sino la escultura se hace espacio, se trata el vacío espacial, reuniendo a los demás objetos y a nosotros en la interacción con ella. “En la encarnación escultórica, el vacío interpreta una manera de una búsqueda-proyectada instituida de los lugares”.<sup>137</sup>

La finalidad de las piezas de arte es distinta a la de los utensilios, a los entes ante-la-mano (objetos útiles), pero sí son semejantes. Cuando Heidegger trabaja sobre la ontología del arte dice que éste se dirige hacia la verdad,<sup>138</sup> por lo tanto podemos decir que la escultura desoculta la verdad del ser, estando ella presente en el espacio. Siendo el espacio el lugar de la escultura, es a partir de ella que se puede percibir el espacio. *El carácter especial de la escultura situada en el mismo espacio que nosotros, nos hace sospechar de la verdad del ser.* Para Heidegger la encarnación no es indispensable para la des-ocultación del Ser (la finalidad del arte), por lo que la encarnación de la escultura él no la considera indispensable, pero no la niega.<sup>139</sup>

Si los objetos hacen ser al lugar y a éste lo moramos, en consecuencia el habitar es lo que nos hace comprender nuestra cercanía con el espacio. Al habitar se llega por el construir los albergues del hombre (morar o alojarse no definen del todo el habitar), la garantía del habitar es la acción de un sujeto de albergarse, según Heidegger. Construir y habitar se relacionan como medio y finalidad. Construir indica el acto de pensar en el habitar, siendo el habitar una actividad humana que nos dice cómo somos en *el ahora aquí* y en *el ahora ahí*; la acción de construir nos hace habitar. Ser y habitar se

---

<sup>137</sup> Heidegger Martin. *Art and Space*.

<sup>138</sup> Heidegger Martin. *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, Edición Conmemorativa 70 Aniversario, 2006, pp. 124.

<sup>139</sup> Este trabajo sigue a la filosofía de Merleau-Ponty, hablar aquí de la carne, que es unión de los elementos del mundo, así como de la carnalidad y de la encarnación, es indispensable para abordar el espacio fenomenológico en donde es posible el quiasmo interno-externo propuesto.

relacionan aún más en la experiencia cotidiana que vivimos como seres humanos, ya *que somos habitantes de la tierra, y del mundo*.

El construir se despliega en el cuidado de la edificación, es decir se construye en la medida que se habita (según Heidegger), en tanto que somos habitantes. Al experimentar la cotidianidad del mundo, al permanecer en la unidad del mundo, con los otros, “el habitar es más bien siempre un residir junto a las cosas”.<sup>140</sup> Las cosas, como partes de la unidad, tienen un sitio otorgado, abren un espacio, un paraje. Los lugares se dan gracias a la ubicación de las cosas construidas (edificaciones), otorgando espacios que son la extensión del habitar del hombre, no hay espacio sin hombre.

“(…) la relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio, se hace una luz sobre la esencia de las cosas que nos son lugares y que nosotros llamamos construcciones.”<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Heidegger Martin. *Construir, habitar, pensar*. Conferencias y artículos. 1951.

<sup>141</sup> *Ibid.*

La relación del hombre con el espacio se muestra a partir de los lugares, ya que en ellos se admite la unión del mundo; el hombre al instalarse en los lugares, se encuentra en pertenencia con el mundo. Los lugares no configuran los espacios sino que están con él, el construir nos dicen que algo está presente. Cuando los hombres piensan en el habitar, habitan plenamente ya que construyen el hecho de habitar.

### 3.3. El espacio carnal.<sup>142</sup>

La escultura como se ha visto desde el primer capítulo tiene la finalidad de la verdad (el arte dentro de las ciencias del espíritu tiene una finalidad más amplia, que expresa mucho de lo humano).

Solamente accedemos a esta verdad a partir de jugar, interactuar y participar comprometidamente con la escultura. Esas acciones que nos permiten el acceso a la verdad las hacemos a partir de que somos sujetos corporales. Ser corporal implica ser habitante, por lo tanto implica ser espacial.

El espacio, como se ha visto, merece un análisis más desarrollado sin desligarlo del tiempo, mas sin reducirlo a ser una parte del tiempo. La encarnación mediante lo espacial, permite que el espacio no sea reducido al tiempo; el tiempo no se configura en la carne, pero el ser se denomina a partir de significaciones espaciales. El espacio es un camino que puede conducirnos a sentidos del ser.

Si el hombre vinculado con el espacio, piensa al espacio a partir del reconocimiento de los lugares, se sostiene el pensamiento del espacio a partir de la temporalidad,<sup>143</sup> pero la espacialidad también es válida como un sentido ontológico originario (búsqueda de la verdad).

La cuestión del ser es una cuestión fundamental.<sup>144</sup> El primer momento de toda cuestión es interrogar al ente, éste requiere y cuestiona algo para determinar lo cuestionado. Entonces en la cuestión del ser se solicita al ente del ser o sea al Dasein, éste como hilo conductor de la cuestión original.

La cuestión del ser está vinculada a la irreductibilidad del espacio en el tiempo, ya que el ser y la esencia se vinculan en el momento de *estar ahí*, donde el Dasein se abre a otros entes y el ser del mundo se vuelve accesible. El Dasein es la localidad del ser; en él se anuncian los demás entes, así como el resto de las cuestiones de los otros y del mundo en general. El Dasein se comprende únicamente en el ente intramundano, situado en el mundo

---

<sup>142</sup> Ensayo sobre la obra: Franck Didier. *Heidegger y el problema del espacio*, Universidad Iberoamericana. 2011, México, pp. 165.

<sup>143</sup> La construcción ontológica del Dasein se funda en la temporalidad, desde el trabajo de Heidegger.

<sup>144</sup> Para la filosofía, en particular para la ontología.



cotidiano, entre las cosas y los demás, como también junto a la historia, a las tradiciones y a la experiencia.

### 3.3.1. El Dasein.

El fenómeno de la fenomenología: “es permitir ver a partir de sí mismo lo que se muestra a partir de sí mismo”.<sup>145</sup> Los fenómenos empiezan por ocultarse, en el ser mismo; por lo tanto la fenomenología determina los temas de la ontología.<sup>146</sup>

Si el Dasein es el ente del ser, entonces él es un Yo mismo, en tanto que soy. Mientras que el ente-ante-la-mano es de un ser que puede ser manejado (un utensilio), que corresponde a lo actual y al ahí. Un objeto que está ante-la-mano quiere decir que se encuentra ante un sujeto encarnado, corporal (¡Por lo que se requiere la encarnación del ser existente! Un Yo carnal).

El Yo es el vínculo del ser mismo como origen (mi sí mismo es el Dasein), que es revelado por la preocupación<sup>153</sup> humana que se da en el vínculo del Yo con los otros.

El vínculo entre el Yo y el Dasein es el ser-en-cada-caso-mío. Con este vínculo se implican los otros: el Tú, el Él, etc. El ser-en-cada-caso-mío funda la distinción entre lo propio y lo impropio.

Mi ente únicamente se revela gracias a que está vinculado con otros seres. La encarnación, es con lo que nos acercamos a los demás seres, por lo tanto le concierne al Dasein.<sup>147</sup>

La encarnación y la espacialidad son posibilidades del Dasein fáctico, que aparece simultáneamente en la abstracción de los demás entes. Los objetos se fundan al entregarse al mundo (en ser dispersado del Dasein).

La dispersión fáctica es una caída (movimiento ontológico del Dasein, en tanto que se arroja en su ser), por lo tanto el Dasein es ser-con, posibilidad de coexistencia. La caída tiene como modo temporal el presente, así el Dasein se revela en el ahí.

El ser es espacial porque se revela en el ahí. El Dasein se debe interpretar bajo una mirada fenomenológica, tal como aparece, de forma inmediata. Así el

---

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>146</sup> La ontología fenomenológica tiene como hilo conductor al Dasein, es una analítica de la existencialidad de la existencia. Y es hermenéutica en tanto que se interpreta el mensaje, al Dasein. <sup>153</sup> La preocupación, un modo de temporalización de la cual depende la proximidad con los entes al alcance-de-la-mano.

<sup>147</sup> Aunque éste no sea un existente encarnado es una posibilidad de la existencia encarnada.

Dasein confronta al mundo circundante cotidiano-inmediato.<sup>148</sup>; el espacio sólo se comprende por la mundaneidad.

El ser y el espacio, se revelan por el contacto con otros objetos. Un utensilio es “algo para”, un ser que remite a algo más. El ser-en-el-mundo está vinculado con los utensilios, al-alcance-de-la mano, y se les confronta en la proximidad del mundo circundante.

El carácter mundano del ente al-alcance-de-la-mano revela al Dasein, y a partir del acceso a la utensilialidad el mundo se muestra al ser.<sup>149</sup>

Se experimentan los utensilios en tanto que se muestran (los vínculos fenomenológicos). El ente se descubre en tanto que remite a un para-que de los utensilios.

Al comprenderse el Dasein (al Yo) como ser-en-el-mundo se comprende al mundo. El Dasein se significa a sí mismo, al comprender su ser y a su poder de ser en el mundo por lo que es un ser-ahí-para.

La finalidad designa el vínculo del con..., en..., que son preposiciones que indican lugar, por lo tanto espacio. La finalidad debe pertenecer a un ser carnal.

El ser ante-la-mano sitúa el problema del ser en el dominio de la carne.

### 3.3.2. Ser y espacio.

La espacialidad y su interpretación se abren a partir de que el ser se sitúa, con el ser-en-el-mundo y del ser-en. Mediante la relación del ser y el habitar, el ente que pertenece al ser-es se define como el ente que Yo soy, Yo mismo, porque ser significa habitar a partir de la carnalidad del hombre. Fenomenológicamente la carne está fundada mundanamente sobre la corporalidad constituida por una encarnación.<sup>150</sup>

Ser-en apunta al habitar, por lo que somos indisociables de la espacialidad. Habitar es estar en el espacio, la relación entre el hombre y el espacio es la habitación pensada en su ser.<sup>151</sup> El ente intramundano es espacial, reitera la mundaneidad.

---

<sup>148</sup> Circundante se establece que el mundo es espacial

<sup>149</sup> La ruptura muestra al Dasein su lugar, para que el mundo se pueda señalar primero hay que revelarlo, notarlo es ver lo que parece invisible a partir de confrontar al ente intramundano.

<sup>150</sup> Por ejemplo, en la ontología griega las cosas corporales, somáticas, son las auténticas.

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 68.

La manipulación (la mano aparece en el mundo, siguiendo una espacialidad es encarnada), regula con carácter de proximidad, la que es regulada por la preocupación. Como se ha mencionado el espacio se revela en tanto que un sujeto está en contacto con otros; el espacio abordado desde la fenomenología, depende de la coexistencia.

El sitio que tienen los utensilios es el “aquí” y el “ahí”, en tanto que responden como entes ante-la-mano, pertenecientes a un conjunto en donde el Dasein puede dar orden a los utensilios de acuerdo a necesidades. Cada utensilio tiene un sitio que corresponde a una finalidad.

Los utensilios se colocan en parajes, y un sitio está orientado hacia un paraje. Estos se descubren al confrontar el mundo. *La carne representa un factor de orientación que unifica a los sitios, proveyendo un principio mundano de unificación.*

La mirada se abre al vacío donde se perciben los parajes, es decir al no encontrar algo (en la angustia, sentimiento de la situación, modo en el que somos exteriores a nosotros mismos, modo de la encarnación) en su sitio se descubre el paraje.<sup>152</sup>

### 3.3.3. El encuentro del ser encarnado y el espacio.

La espacialidad del ser-en-el-mundo se constituye por el des-alejamiento y la orientación. Poner algo lejos en un cierto modo determinado; significa abolir lo lejano por lo tanto el ser alejado en un modo determinado es también acercamiento (proximidad y presencia). El des-alejamiento descubre el ser-alejado.<sup>153</sup> Por la facultad del vínculo entre el Dasein y los entes al alcance-de-la-mano se tiende a la proximidad.

Encarnar prueba que el ser vivo no es aislado, ya que al ser encarnado aparece, como travesía y paso ante otros. La carne es lo más próximo, lo que significa que la proximidad es asimilación de nuestro ser. *La carne es mía*, como modalidad del ser-con (el espacio se constituye por el ser-con).

El espacio cotidiano necesita validar la carne en la analítica existencial, ya que cada movimiento de la carne es un “yo nuevo”. Si todo fenómeno es

---

<sup>152</sup> La angustia, que es sentimiento de la situación, donde se revela en ser en-el-mundo. Es en el ahí que el Dasein se arroja, como ser-en-el-mundo al que le pertenecen los sentimientos. Todo sentimiento de situación se determina a partir de un aquello-ante-lo que, que es un ente que se apropia del ser-en-el-mundo. Ella es modo de acceso al paraje, revela el mundo en tanto que mundo. Siendo encarnado el Dasein, la angustia es disposición de la carne, el sentimiento es el vínculo entre la carne y la angustia. El sentimiento se dispone como el modo en cómo nos encontramos ante las cosas y ante nosotros mismos. La angustia revela a la carne misma.

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 128.

orientado, la orientación es carnal. (*La carne es un fenómeno difícil, guarda el secreto de la fenomenalidad*).<sup>154</sup>

La carne no puede ser un ente ante-la-mano, ya que *la encarnación es un modo de ser, a partir del cual somos exteriores a nosotros mismos, es una modalidad del ser-con*; la carne es la espacializante, está entre sí misma y otra, se constituye por otra distinta a sí. (La espacialidad encarnada antecede a la del Dasein, porque es ajena a la temporalidad sin ser propia ni impropia). Si el des-alejamiento es lo lejano y acercamiento, entonces el Dasein no puede cruzar este des-alejamiento, ya que en él lo conlleva, en su esencia es espacial, con este sentido no hay una especialidad fuera del Dasein siempre mío. *Por el contrario el ser encarnado, en tanto que se entrecruza, es espacializante; el entrecruzamiento entre carnes es espacio. La carne siempre se encarna e integra lo propio y lo impropio* (el ente con otro).

### 3.3.4. El espacio no está reducido al tiempo, son complementarios.

El comprender mundano se hace mediante el discurso con lo impropio, a partir del descubrimiento del otro, y de uno mismo.

La angustia se abre a un espacio extramundano anterior a la preocupación, lo que significa la manifestación de la carne encarnándose en el ahí donde surgen las determinaciones del Dasein. “La angustia contraviene a la temporalidad por ser el modo de la encarnación y la apertura de un paraje general.”<sup>155</sup> El Dasein se expresa en el discurso, que concierne al ser-arrojado-en-el-mundo y a la angustia, *la encarnación afecta al discurso*. El tiempo afirma su transitividad, ya que el tiempo de la preocupación es un tiempo *para* esto o *para* aquello, se determina por el ser apropiado o inapropiado para... , la preocupación comprende su tiempo en relación a un ser-para, que es anclado en el a-propósito-de-lo-que del Dasein. *El tiempo de la preocupación es mundano*, reconocido en el ahí, en dirección a otros. El tiempo del que se da cuenta el ser-con es ahí.<sup>156157</sup>

El tiempo que se mide con un reloj (de un objeto), es el ahora siempre temporalizado en una presentación retenible (abierto a lo anterior y a lo posterior), en movimiento. El espacio está implicado en la estructura del tiempo mundano, el tiempo datado es localizable, implica el aquí. La temporalidad del ser-en-el mundo revela el espacio. El ahora extendido es mundano.

*La angustia revela la carnalidad, manifiesta la espacialidad, libera la temporalidad al espacio.*<sup>164</sup> *En la mano resuena el ser, a partir de la carne*

---

<sup>154</sup> *Ibíd.* p. 104.

<sup>155</sup> *Ibíd.* p. 124.

<sup>156</sup> *Ibíd.* p. 130.

<sup>157</sup> *Ibíd.* pp. 136-137.

*es que se debe pensar, habitar. La carne despliega otro comienzo a la comprensión del ser.*

El espacio más que una intuición pura, irreductible a la temporalidad, es el comienzo de un dominio de verdad (finalidad del arte), que es lo que se busca principalmente al rastrear los entes de los seres. El espacio, proviene de lo que le es propio a un lugar, se accede a él por la apropiación; por lo que es abordable desde la escultura si está es propia de un lugar.

Todo cuerpo está en un lugar, que le es propio al cuerpo circundado. Por el cuerpo es que el espacio se concibe. El hombre no es espacio en tanto que es cuerpo, es espacio en tanto que dispone y concede, es propiamente espacializante. En el vínculo de la co-pertenencia, de la co-apropiación, sólo en tanto que el hombre concede y dispone el espacio, el espacio espacia en tanto que espacio.<sup>158</sup>

El lugar une, abriga lo que está en la unión, entonces la verdad del ser se guarda en el lugar, siendo el mismo lugar.

Con el hombre se nombra a la estancia en el mundo, con las cosas se conceden y disponen los espacios. Con los espacios siempre son concedidos y dispuestos en la morada, los espacios se abren al ser admitidos en la habitación del hombre. El hombre es en tanto que habita, en tanto que permanece a través de los espacios, manteniéndose ahí, sobre el fondo de su morada en los lugares y en las cosas.<sup>159</sup> Nos encontramos aquí y allá; el cuerpo no se encapsula, permanece-a-través y en el ir-atravesando el espacio. El vínculo de los hombres con el espacio se comprende como habitación, en el espacio como morada en las cosas y en los lugares. El cuerpo se encuentra confrontando el mundo que se ha descubierto, en tanto que corpora,<sup>160</sup> dispone y habita, se incorpora el cuerpo siendo paso y cruce, a través de él fluye la vida. *Coporar* como habitar, comprendiendo al cuerpo como especializante-espacializado, es decir el hombre vive su cuerpo, en tanto que corpora al abrirse al espacio y morando con las cosas. Mediante el cuerpo el hombre se encuentra en el mundo, corporar denota “morar en el mundo”.

Disponer de los lugares y de los espacios es habitarlos, es decir, recorrerlos caminando, detenerse en ellos o dejarlos; disponer las cosas es manejarlas en conformidad con lo que son, tomando su partido.<sup>161</sup>

El disponer no se da sin cuerpo y el corporar se necesita para disponer, habitar y morar. Ser especializante, es experimentar el espacio, experimentarlo en el mismo espacio. Hay una co-pertenencia en el espacio y en el hombre, de modo de apropiación inicial, siendo el habitar el rasgo fundamental del ser de

---

<sup>158</sup> *Ibid.* p. 152.

<sup>159</sup> *Ibid.* p. 160.

<sup>160</sup> “Corporar”, término empleado por Franck Didier.

<sup>161</sup> *Ibid.* p. 163.

los hombres. El habitar es un modo de apropiación. Es espacio no siendo medurable por el ser, siendo “diferente”.<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibid.* p. 165.

## Capítulo IV.

### De algunas esculturas y sus espacios.

En este capítulo se trata una serie de ejemplos de esculturas que anclan la teoría espacial que se ha trabajado en los capítulos anteriores, ya que en todas estas esculturas de una u otra manera se encuentran ejemplos de posibilidades de reconocimiento del trabajo de esta tesis. A través de estas piezas se logra la percepción del espacio a través de la implícita participación de los espectadores, que se han reconocido como parte esencial del arte; algunas de las esculturas que aquí se mencionan tratan tal cual un espacio interno-externo, otras son muestra de un espacio habitable, también hay unas que ejemplifican lo visible-invisible, y otras que van ligadas a la problemática fenomenológica del cuerpo.

*Hacer escultura implica forzosamente trabajar en el espacio y con él.* En lo escultórico intentar trabajar sin espacios o desplazamientos de los espacios, quizás es posible de argumentar, como lo hizo Richard Serra con sus lienzos negros, pero esto es únicamente trabajar sin contexto arquitectónico, no es realmente librarse del espacio y jamás lo podría ser verdaderamente.



Imagen 5. Richard Serra. *Blank*. 1978. (© Richard Serra / Photo: Gianfranco Gorgoni.)

- 71 -

#### 4.1. El espacio transformado de la escultura.

En el cuadro<sup>163</sup> (forma básica en las representaciones artísticas plásticas) encontramos, percibimos y experimentamos de forma directa el espacio, éste se muestra en un cuadro

---

<sup>163</sup> Respecto a la forma del cuadro, la pintura nos puede invitar a participar de escenarios fantásticos, pero en la escultura, y más en la contemporánea, no hay en sí un escenario introspectivo como el de la pintura.

a partir de la unión de planos, la unión de la profundidad y la superficialidad, así al mismo tiempo se sugieren las relaciones de una interioridad con una exterioridad, y la del lleno con el vacío. Por lo tanto en una forma básica como el cuadro se da el preámbulo del espacio, por lo que en principio nos es indispensable para ejemplificar esta tesis.

Hay esculturas que emplean el cuadro como contenedor, por ejemplo las cajas de Joseph Cornell, en las que se construyen escenarios visuales. En estas cajas Cornell logra una condensación de la concentración, haciendo pequeños reinos.<sup>164</sup> Son obras que mediante lo visible, los elementos concentrados en el contenedor, hacen surgir lo invisible, transfieren a los espectadores a la reflexión e imaginación, de tal forma que las piezas funcionan y se complementan por la participación; lo visible que se concentra en estas cajas hace surgir lo invisible a partir de los espectadores. Como mencioné en el capítulo anterior lo visible y lo invisible están unidos (uno aparece mediante el otro, por la experiencia de lo objetivo y visible surge lo invisible, lo inteligible es un movimiento posterior a la experiencia).<sup>165</sup>



Imagen 6. Joseph Cornell. *Sin título (The Hotel Eden)*. Técnica mixta. 1945. National Gallery of Canada, Ottawa.

---

La escultura lleva sus espectadores a otra introspección, de un mundo en donde las palabras se pueden corporalizar, donde las sensaciones se muestran mucho más tangibles.

<sup>164</sup> Dice Octavio Paz al respecto de las cajas “Joseph Cornell: en el interior de tus cajas mis palabras se volvieron visibles un instante”.

<sup>165</sup> Los elementos que se representan en una obra de arte, se tratan de acuerdo a la lógica interna del mundo que representan, lo que no implica un conocimiento real de las cosas en sí mismas, o una representación inteligible.



¿Pero además del cuadro, de las formas, cómo se trabaja, se trata, se piensa al espacio en la escultura? ¿Cuál es la transformación del espacio a través de la escultura?

En un catálogo de Anish Kapoor aparecía una pregunta sobre cómo se logra transformar al espacio, a lo que Kapoor respondía: “The site of the whole work is shifting from being an external question to being an internal one”.<sup>166</sup> Hay una intuición artística general del espacio como una noción interna como externa, y en ella quizás se plantea a lo interno como lo subjetivo y a lo externo como lo objetivo. Sin embargo el problema de la interioridad y exterioridad espacial resulta ser más compleja, con más opciones que lo objetivo y lo subjetivo.

El valor del espectador en la participación del arte es fundamental para que las piezas sean, *el uno no es jamás sin el otro*, por lo cual el espacio que se transforma con la escultura, necesita más allá de la forma, y de la solución plástica. Para transformar el espacio del arte, se necesita de la experiencia del espectador, éste es el que transforma al espacio, ya que el lector es el que hace de la cuestión externa, propuesta a través de una escultura, a ser una interna.

El espacio lo percibimos a partir de los objetos que nos rodean, pero en el particular caso que estamos abordando, lo experimentamos al interactuar con una escultura que no es una cosa como tal. La escultura tiene un carácter y una finalidad especial al ser un objeto artístico y no un utensilio. En consecuencia de la percepción del espacio hay una transformación de él, lograda a partir de que un espectador interactúe, participe o juegue con una pieza. La transformación del espacio se da en la unidad del espacio con los cuerpos. Por lo tanto, el espacio interno-externo que se entiende a partir de la escultura, siempre será a partir de la interacción de los espectadores con la escultura.

El espacio interno-externo que en esta tesis se plantea a partir de la fenomenología, necesita de los cuerpos de los espectadores encontrados en *el aquí del mundo*; si un cuerpo está en el aquí del mundo es espacial, y consecuentemente sus acercamientos a la escultura también son espaciales. La escultura es muy semejante a un cuerpo humano a partir de su problemática espacial; la escultura, como el espectador, también habita el espacio, pero una característica especial de ella es que al mismo tiempo de habitar puede ser habitada por el espectador.

#### **4.2. Estructuras y formas escultóricas que llevan al espacio.**

El poder en la percepción de los objetos escultóricos es el de tener la capacidad para provocarnos un instante de detenimiento, un momento de silencio, ante ellos, como otros seres. “El impacto produce la detención por la presencia. Presencia que nace del objeto, o mejor de la existencia de fuerzas

---

<sup>166</sup> “El sitio de todo el trabajo es cambiando de ser una pregunta externa a ser una interna.”

contenidas.”<sup>167</sup> Un objeto tal como la escultura contiene energías que se dislocan en el espacio y que se dirigen hacia alguien. Las energías de una escultura van de la fuerza de lo visible a lo invisible, los objetos escultóricos a través de sus elementos formales plásticos (mencionados en la parte del vacío y la plenitud) y del espacio, como ha mostrado tienen el poder de encontrarnos con el mundo, y tratan de verdades.

Es cierto que el objeto construido aísla algunas individualidades, pero el espacio relaciona al objeto y al espectador partícipe. El espacio abre los objetos al espectador, uniéndolos en el mundo. Como se ha visto en el capítulo anterior, los objetos conforman un lugar, al que el sujeto se une como habitante, siendo así el sujeto se reconoce como un ser-en-el-mundo, sólo a partir de su relación con los objetos y con los otros sujetos.

La estructura de un objeto<sup>168</sup> designa la forma en que un conjunto espacial es considerado en sus partes y en su organización. La estructura es la forma observable del objeto, siendo el todo en donde las partes se distribuyen y relacionan entre sí. Sin embargo, hay una distinción entre forma y estructura, y el objeto no se puede reducir como la articulación entre ellas, *la estructura es el poder latente de engendrar objetos*.<sup>169</sup>

El objeto que un espectador confronta es interrogado en relación a su estructura, forma y función. La estructura en el arte se caracteriza por el modo en que los elementos de un objeto se relacionan dentro de un contexto, acercándose a la noción de objeto terminado, o una forma. Detenernos en la cuestión de la estructura nos conduce a lo interno (visible-invisible), no nos demoramos en la forma, es decir en lo aparente que puede alejarse del concepto principal, que nos distrae del espacio-tiempo el cual impregna todo el conjunto de las piezas.

El objeto exige a su creador realizar elecciones y decisiones que responden a un todo; decisiones como la de los materiales o formas se articulan en el interior de una estructura. El sentido del objeto se plantea en su destino es decir: “La intención determina el acto de crear. Esa voluntad de hacer, contrariamente al poder de hacer, pertenece a cada ser. Es el objeto en potencia.”<sup>170</sup> El objeto responde a una necesidad interna, la voluntad dirige a la capacidad de crear. En la experiencia interior se origina la intención; la voluntad del arte tiene como intención dar orden al mundo interior. El objeto es una respuesta individual que está dirigida e influenciada por fuerzas en movimiento de lo colectivo y por lo propio de un lugar, junto con la experiencia interna.

---

<sup>167</sup> Pirson Jean-François. *La estructura y el objeto. (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1988, p.11.

<sup>168</sup> Pensar en la arquitectura facilita la comprensión del espacio y estructura de los objetos.

<sup>169</sup> Pirson Jean-François hace referencia a Levis-Strauss. Pirson describe a la estructura como: “una unidad autónoma de dependencias internas” retomando a Levis-Strauss.

<sup>170</sup> *Ibid.* p. 27.

En la escultura, una nueva intención precisa procedimientos nuevos y también una modificación en la relación entre el objeto, el espacio y el espectador.

#### 4.2.1. Constructivismo. Explotación del espacio a través de la escultura.

Los motivos para la escultura son muchos, pero buscando problemas espaciales los constructivistas trabajaron especialmente la forma y el espacio como tal, por eso es que se han colocado en la presente serie de ejemplos; en el constructivismo podemos observar la esencialidad de la especialidad que comparten el sujeto corpóreo carnal y las piezas de arte. Tatlin y Rodchenko, establecieron la autonomía formal de la escultura, rechazando que la estructura deviene únicamente de la arquitectura y no de la escultura.



Imagen 7. Vladimir Tatlin, *Relieve de ángulo*, Técnica mixta. 1914.

Los relieves de Tatlin, fueron el resultado de diferentes experimentos escultóricos que lograron abandonar la superficie dirigiendo al espacio (estallan la forma y el espacio hacia una noción constructivista). El Constructivismo usó el ensamblaje, como un nuevo sistema escultórico, con lo que alcanzó una nueva tendencia en la lectura de la escultura (“En esta tendencia que apunta a «situar la mirada bajo el control del tacto»”).<sup>171</sup>

La escultura constructivista se abre al espacio mediante la interacción de planos, rechazando los volúmenes cerrados, y las leyes de la materia estática mediante el dinamismo. El constructivismo incide en el concepto de espacio, reduciendo el volumen a un esquema dinámico lineal, afirmando la oposición

---

<sup>171</sup> *Ibid.* p.34.

entre los materiales (por ejemplo vidrio<sup>172</sup> y hierro), como también las oposiciones entre la línea de tensión y el plano transparente, entre solidez y fragilidad, y entre materia y lo imaginario. El objeto constructivista sobrepasa los límites de la problemática estática, o de una construcción cerrada en sí misma. Hay una distancia que separa al modelo de construcción de la construcción habitada, hay diferencia como artista constructor y la de ingeniero. El artista crea nuevas relaciones entre los materiales, para obtener nuevos hechos representativos. El objeto artístico tiene un poder en su finalidad, que se percibe a través de su forma, y solamente es a través de las voluntades de los artistas que se llegan a realizar esta clase de objetos.

Por ejemplo, *Letatline* (1929-32), la bicicleta de aire de Tatlin, se basa en el estudio de formas naturales y las leyes de funcionamiento de los organismos vivos. *Con esta bicicleta Tatlin pretendía sobrepasar que la función engendra la forma. Para él había una función, en la escultura, inexistente cuya posibilidad de existir se podría suponer.* Tatlin buscaba la economía de la forma, por lo que recurrió al uso del movimiento orgánico, más que a la abstracción geométrica, para configurar ciertas formas. Trasladando los objetos a su poética.

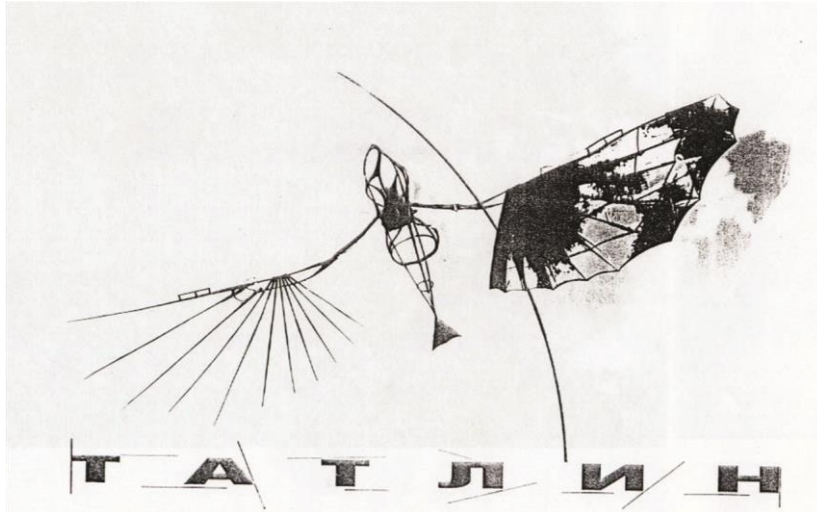


Imagen 8. Vladimir Tatlin. *Letatline*. Técnica mixta. 1929- 1932.

#### 4.2.2. Minimalismo. Cubos escultóricos y espacio.

Ya al principio del capítulo se ha hablado del cuadro, que en la escultura lo podemos encontrar más como cubo, por la tridimensionalidad. El cubo principalmente es una idea matemática, un cuerpo geométrico, una forma cerrada, *y sobre todo es signo de la función de habitar*, por esta razón es

---

<sup>172</sup> El uso del vidrio también abre el espacio, ya que con la transparencia limita sin cerrar el vacío interno y externo, se atribuye la transparencia al deseo de comunicar realidad-materia.

necesario desarrollarlo, es una forma que nos sirve como ninguna otra en la relación escultura y espacio.

El cubo es el objeto específico del arte minimalista. Trabajos como de Sol Le Witt interrogan al espacio circundante, explorando el cubo y reduciéndolo a su materialidad; Sol le Witt remite al intelecto (donde la idea o concepto es la fuente para crear), rechazando la mirada o el tacto. *Incomplete Open Cubes* (Cubos abiertos incompletos), son 122 soluciones de un cubo incompleto, que remite a la memoria para reconstruir los cubos.<sup>173</sup>

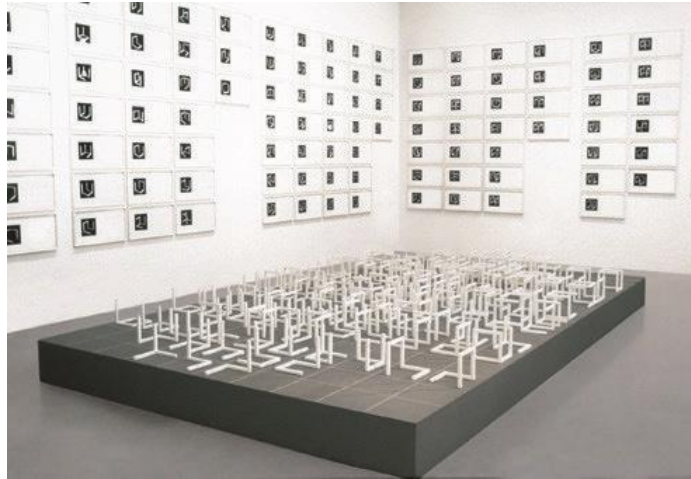


Imagen 9. Sol Le Witt. *Incomplete Open Cubes*. Esmalte blanco sobre aluminio. 1974.

Otro ejemplo de un artista que emplea el cubo y aborda una problemática espacial es Robert Morris. Él considera que el cubo como volumen no presenta partes claramente delimitadas que le permitan imponerse en materia de forma, ofreciendo resistencia a las percepciones aisladas. En los cubos de Morris queda el cubo, más que la forma, lo que produce al espectador la separación entre imagen reconocible y la totalidad del volumen, no hay introspección parcial; se neutraliza el objeto.

*Untitled* (1965), de Morris, es una pieza de cuatro cubos de madera recubiertos de espejos, éstos reflejan la fijeza del espacio y el desplazamiento del espectador.<sup>174</sup> El espacio juega un papel importante entre el objeto y el espectador, en la cuestión de escala y moda pública, Morris plantea que para un objeto más pequeño que el cuerpo humano no existe el espacio, un objeto más grande incorpora más espacio a su alrededor, por lo que hay que guardar mayor distancia en relación al objeto grande, para lograr la visión completa.

---

<sup>173</sup> Estos cubos me resultan interesantes ya que nos llevan a la percepción antes del racionamiento y a la interpretación participativa, que es lo que planteo en esta tesis.

<sup>174</sup> Las piezas de Robert Morris son un gran ejemplo para la comprensión del juego de Gadamer.

Si el objeto es más pequeño el campo espacial es más limitado, por lo que es cercano. “Esa distancia más grande del objeto en relación con nuestro cuerpo, necesaria para poder contemplarlo, es lo que le confiere su carácter no-personal (público)”.<sup>175</sup>



Imagen 10. Robert Morris. *Untitled*. Espejo. 1965-1972.

El cubo, por su sistema de fabricación y por su dimensión, actúa como espejo, no se sitúa en el centro del espacio, sino que deviene de la relación objeto-espacio-espectador. Remitiendo al espectador a sí mismo, a su desplazamiento en el espacio; se experimenta el espacio y el tiempo (esfuerzo que únicamente se consigue en el compromiso del sujeto-espectador, como ser-en-el-mundo). El cubo minimalista plantea una cuestión antropomórfica. Pone en manifiesto el carácter de “hueco” (sólo el constructivismo no había respetado el carácter de monolito de lo escultórico), la escultura minimalista señala un interior, un vacío, como una caja. El antropomorfismo que se señala es el del tiempo y el espacio, el espectador desplazándose alrededor del vacío interno. La escultura tradicional activa el espacio a su alrededor, la escultura minimalista neutraliza el espacio, dando la sensación de implosión de éste mismo, el objeto como un agujero negro.<sup>176</sup>

La escultura tradicionalista activa el espacio, repele al espectador manteniéndolo en el límite del espacio al que pertenece, esta escultura domina al espectador, le impone exceso de espacio no habitable. La escultura minimalista, entabla relaciones con la arquitectura, incluye al espectador como habitante, forzosamente.

El espacio, a partir de la física, es una función de la materia, de la energía y de la masa, lo que se refleja en la escultura contemporánea. La escultura muestra su peso, el del espacio y el del espectador; *el espacio es también materia en cuanto es peso vacío o lleno*. El espacio se delimita, se define al

---

<sup>175</sup> *Ibid.* p. 41.

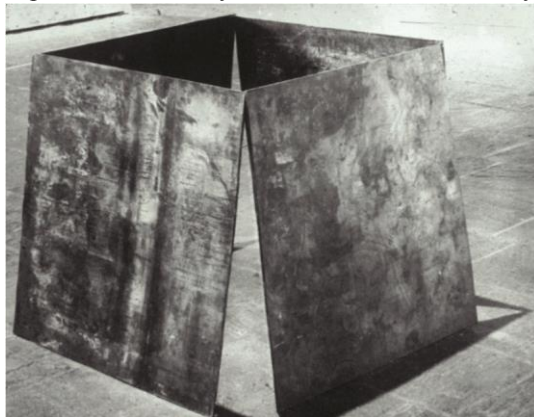
<sup>176</sup> *Ibid.* pp. 41-44. Pirson hace referencia a un escrito de Thierry de Duve, sobre el performance y el arte minimalista.

modificar su naturaleza, mediante la unidad de la materia de las esculturas se da una experimentación espacial, dando predominio a la masa (como lo pleno) y al suelo (como lo plano).

A propósito de lo pleno y lo plano, Richard Serra, mencionado al principio de este capítulo, entraña una ruptura con la masa, y el plano, con lo que se apunta hacia una crítica doble (la ruptura del plano), hacia el arquitecto que trabaja desde un plan para construir un espacio, proyecciones que se ajustan a lugares concretos. Serra trabaja directamente en el lugar y si no se sirve de un modelo intermediario una “balsa” de arena que simula los lugares, como simulacro del suelo, que le sirve para comprender la capacidad escultórica. Su método de construcción se basa en una manipulación continuada, usando maquetas de tamaño natural, para percibir las estructuras de forma que jamás imaginaria.<sup>177</sup> *La ruptura del plano, en la escultura define a nuevos espacios habitados*. Serra pone en tela de juicio la articulación de los espacios. Él reconoce a la escultura como la única disciplina artística que hace posible andar, mirar o cambiar de espacio.

En la construcción del espacio recorrido, Richard Serra privilegia el trabajo de la elevación, del muro, de su peso y su espesor, de su relación equilibrio-desequilibrio y sobre todo de su verticalidad. Y cuando utiliza el caucho o el plomo colado como materiales, para operaciones de derrumbamiento y desorganización, es todavía el muro quien delimita con su verticalidad el campo de la acción.<sup>178</sup>

La pieza de Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*<sup>179</sup> expresa la física de la materia y su ruptura, la figura se rompe por lo que la mirada pasa del exterior al interior, hay detenimiento en el equilibrio de las placas. Esta pieza afirma el peso del material y su dificultad, entre dureza y flexibilidad.



---

<sup>177</sup> *Ibíd.* p. 43.

<sup>178</sup> *Ibíd.* p. 44.

<sup>179</sup> *Apoyo de Una Tonelada (Casa de Cartas)*.



Imagen 11. Richard Serra. *One Ton Prop.* Plomo antimonio. 1969.

Un ejemplo más del cubo y arte minimalista es Eva Hesse. Ella trabaja la materia de forma más expresionista, con el tacto y mirada. Usando materiales sucios, pobres y flexibles, subraya el trabajo manual al coser o ensamblar. (Caucho, papel maché, trapos, yesos y cuerdas). Enfrenta la problemática del minimalismo a través de lo bio-mórfico, afrontar el uso del cubo y del rectángulo, por lo que desarrolló *una visión de una estructura contra-cubista*, una composición en donde ningún elemento tiene posición privilegiada. El gusto y la sensibilidad son lo concerniente para Hesse, por lo que produce cubos táctiles, mediante los materiales. *Titulé Accession II*, es una caja de metal y fibra de vidrio al exterior, lo que resulta limpio; al interior tiene un aspecto caótico. Dice Robert Pincus-Witten al respecto de la obra de Hesse, en un artículo (*Eva Hesse: Davantage de lumière sur la transition du post-minimalisme au sublime*),

“Es demasiado bello, como una piedra preciosa, está demasiado bien.”<sup>180</sup>



Imagen 12. Eva Hesse. *Titulé Accession II.* Acero galvanizado y vinil. 1967.

Las propuestas de cubos del Arte Minimalista, llevan a un concepto de cubo como la respuesta excepcional, plena de fuerza y soledad. Solicitan al espectador un desplazamiento circular, de la masa hacia el lugar que él abarca, de la materia hacia el vacío, de la mirada hacia el tacto, hasta que alcanza a ver la figura fragmentada y los elementos del interior de la caja los que encadenan relaciones visuales y táctiles. La caja, campo energético que densifica el espacio con carácter antropomórfico. El cuadrado habitado por el hombre, el cuerpo en movimiento en el espacio del cubo. La caja muestra el poder del objeto, habla de un trabajo solitario y un acto gratuito (el compromiso del jugador, la participación del sujeto que hace posible la aparición de lo invisible) trabajo libre de representación, que se dirige a una interpretación libre. *Objetos provistos de vida interior, sin los cuales no*

---

<sup>180</sup> *Ibid.* p. 45.



*habría modelos de intimidad.* Al hablar de un cuadrado, un cubo como modelo de intimidad es gracias a que es una imagen de lo habitable.

#### 4.2.3. El espacio en el Land Art. La señalización del lugar.

Entre 1960 y 1970 apareció un nuevo planteamiento de lo primitivo, el primitivismo, que se refiere a los actos, a la acción y a las formas; gestos que aparecen en el Land Art, como la regeneración del acto primitivo de la edificación, que comienza por la señalización del lugar, como primeros gestos de ordenación y apropiación del espacio, que son los primeros ensayos de articulación entre la naturaleza, el hombre y el objeto construido. El Land Art permite ejemplificar el uso del cuerpo como medio para interrogar los objetos, los que conforman los lugares; por consiguiente con el cuerpo interrogamos el lugar, y nos hallamos en él y así somos capaces de reconocernos en el mundo y como parte de él.

Un ejemplo oportuno para esta tesis es *The Lighting Field (El Campo Iluminado)* de Walter De Maria, en ella el espectador participa al grado de estar sumergido en el interior de un paisaje, en el que el orden llama al desorden.



Imagen 13. Walter De Maria. *The Lighting Field*. 1971-77.

Para el Land Art el cuerpo es un elemento importante; el cuerpo en acción, caminando, como acto para medir el espacio-tiempo; aprovechando el cómo los caminos introducen el paisaje.<sup>181</sup>

Un ejemplo del recurso del cuerpo en el Land Art lo manifiesta claramente Dennis Oppenheim. Para él el cuerpo es también material escultórico, material que se funde con la tierra, como único estímulo a nivel físico primitivo. Oppenheim opera sobre el terreno, con una noción de rompimiento de límites espaciales y temporales (*Time Line*, 1968). En sus trabajos la

---

<sup>181</sup> La acción, pieza, *Roads and Paths, Twenty walks* (1971-77) de Hamish Fulton, es un ejemplo claro de la necesidad del cuerpo en el arte.

sedentarización del espacio tiene como modelo el cobijo, el observatorio y el laberinto.



Imagen 14. Dennis Oppenheim. *Time Line*. 1968.

El trabajo de Robert Smithson es otro ejemplo de la relación espacio, cuerpo y escultura. Smithson construye *Non-Sites (No-Lugares)*, usando materiales que selecciona en el *Site* y los reúne en otro (el no lugar), así el espectador se remite al lugar de origen. Un diálogo interior-exterior. Los *Sites* remiten al infinito, con aspectos del paisaje muy fugaces. Sus trabajos sean no-lugar-lugar, o periferia-centro, determinan movimiento centrípeto, centrífugo. En resultado son trabajos que proponen un rito de articulación entre el hombre y su medio.<sup>182</sup>



Imagen 15. Robert Smithson. Técnica mixta, madera y piedras. *Non-site*.

#### 4.2.4. Mario Merz.<sup>183</sup> Espacio habitable.

Hay una necesidad de construir de manera antiética a los modelos actuales; construir según procesos de crecimiento e individualidad, siguiendo y dominando una intención propia, según un ritmo natural, según la noche y el día. Se elegirán materiales diferentes cada vez, determinados por el azar, el lugar

---

<sup>182</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>183</sup> Si un artista puede ejemplificar, y ayudar a la comprensión de esta tesis es Mario Merz.

y la proximidad de otros elementos, por la vegetación. La superficie de la tierra debe de ser un cuerpo con el que estos elementos puedan establecer una íntima relación. Nada será regulado de antemano. Lo imprescindible es construir –hora por hora, día por día- actuando con la voluntad hacia y sobre todo lo que se halla desparramado en la vida.<sup>184</sup>

Mario Merz retoma los iglús<sup>185</sup> de la arquitectura nómada, de la cual es característico la representación de un cobijo temporal y precario que fija una parcela del territorio en el infinito del blanco de hielo y nieve. Los iglús son

---

<sup>184</sup> *Ibid.* p. 95. Cita de Mario Merz, Art Press n.º 48, 1981, p.13.

<sup>185</sup> La construcción de un iglú se hace en círculo subiendo en espiral, tallando directamente los bloques de nieve dura. El interior se protege con pieles, que hacen una cámara que mantiene una temperatura de 15 a 20 grados.

referencia a lo primitivo, al más simple cobijo, un pedazo de terreno recogido sobre sí mismo, un nido. Así la imagen cósmica emerge de la tierra para reencontrar el cuerpo que engloba: lo vacío y lo lleno, el interior y el exterior (el todo).

Merz experimenta la totalidad de la imagen del iglú. Como un “artista nómada”, atraviesa el territorio condensando la idea de una edificación primordial, un efímero y frágil objeto; frente al sistema de la sociedad industrial el iglú critica el espacio, la política, economía y cultura. El iglú se presenta entre las contradicciones del instante y de lo universal: orden-desorden, naturaleza-cultura, movilidad-petrificación, interior-exterior. El iglú muestra estas dualidades, en un círculo, en un lugar y momento determinado.

Mientras hay fusión del trabajo y de la casa hay un nómada, lleva su experiencia con él, preserva lo simbólico que es el arte. Incluso privado de libertad el nómada encuentra lo individual y lo efímero.

Como uno de los iniciadores del Arte Povera Merz considera que la creación del artista no es un acto al margen de la sociedad y los acontecimientos de ella. El objeto como una propuesta crítica (no como objeto de poder), como un lugar de reencuentro entre el trabajo y la imaginación, una interrogación, entre lo social y lo individual. *Iglús que son la necesidad interior de recrear acontecimientos externos.*

“La idea es redonda. Si ustedes siguen la frase hallarán su inicio nuevamente y podrán ver cómo se estabiliza en su circularidad. No hay clarificación, ni lógica ni progresión.”<sup>186</sup> El iglú se trata de una forma dinámica contenida, encierra plenitud y vacío, la luz difunde la energía en el espacio y el neón que usa en las letras fija la idea en la tierra.

Merz penetra el espacio con la intención de precisar un nuevo lenguaje en donde la experimentación pasa por la materia, la primera mirada descubre las cosas.

El uso de los materiales pobres, tierra, madera, cera, arena, entre otros que son materiales vivos por su calor, conductibilidad, densidad, precariedad. En consecuencia el objeto conformado por los materiales pobres tiene una vida más completa que trae consigo reminiscencias y recuerdos. Merz está fascinado por el material, el objeto hallado, la potencia energética; observa el origen de los materiales y su lugar-tiempo que los conforman. El bosque que simboliza el rechazo a la sociedad, como un poder de producción; refiriéndose a una situación emocional por la presencia y la repetición (número) de los elementos. El poder del iglú, cúpula que engloba un todo, una fuerza unificadora que se subraya con el neón (elección del artista por el material, para posibilitar el poder de un objeto), que se proyecta al espacio por el fluido electrónico. La luz que atraviesa al objeto haciéndolo frágil, y

---

<sup>186</sup> p. 97. Cita de Mario Merz, *Art Vivant* n.º 53, 1974, p.9.

transmitiendo al mismo tiempo energía de la materia y de las cifras. Como metáfora el neón transforma el objeto, el espacio y su relación recíproca.

Los iglús de Merz, abiertos o cerrados, cuestionan el espacio y las dualidades: interior-exterior, pleno-vacío, dinámico-estático (vidrio plano e iglú plano, hacia el equilibrio entre fuerzas estáticas y de movilidad de las ideas y de los cuerpos). Señalan la condición de habitar y la dificultad de edificar en un espacio-tiempo presente. Las fuerzas del tiempo amplían o anula los momentos de tensión interna-externa.

*El iglú Fibonacci*, (1970), construye un espacio fluido. La materia fija a la tierra, se articula según la progresión de las cifras. La fragilidad contrasta con el espacio interno que encierra y el espacio externo que ocupa, la fragilidad confiere fuerza de presencia efímera. La sucesión numérica Fibonacci trata una ley de progresión espiral, lo que sirve a Merz para señalar la energía oculta de una estructura, de un movimiento del espacio-tiempo. La espiral es crecimiento a partir de una fuerza expansiva; su movimiento hecho de flujo y reflujo, nos obliga a retornar al núcleo.<sup>187</sup>



Imagen 16. Mario Merz. *Iglú Fibonacci*. Aluminio y mármol. 1970.

#### 4.2.5 Lee Ufan.<sup>188</sup> Experiencia y el otro.

En una muestra del trabajo del artista coreano Lee Ufan (Corea del Sur, 1936) el espacio parece estar vacío escribe Silke von Berswordt-Wallrabe,<sup>189</sup> pero

---

<sup>187</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>188</sup> Otro ejemplo claro para esta tesis, es Lee Ufan, quien emplea en su trabajo planteamientos fenomenológicos generales como espaciales, así como filosofía oriental.

<sup>189</sup> *Lee Ufan*. New York, Pacewildenstein, 2008. (Catálogo). Silke von Berswordt-Wallrabe, presidenta de *Situation Kunst Foundation*, Bochum, Alemania. Profesora de Historia del Arte en La Universidad Libre de Berlín.

*Ibid.*

en una inspección cercana de hecho hay una presencia matérica. En el trabajo de Ufan el espacio tiene una atmósfera silenciosa ya que éste artista está interesado en el proceso de la meditación, en un diálogo productivo entre su propia acción y las externas que se dan. El diálogo que él refiere es activo y pasivo contando con un balance dinámico, estableciendo relaciones en un diálogo que puede ser reiniciado.<sup>190</sup>

Ufan, perteneciente e iniciador del movimiento japonés Mono-ha (la escuela de las cosas), adquirió un lenguaje a través de un intercambio constructivo crítico con sus asociaciones. Viviendo entre el oriente y el occidente, entre Japón y Francia, se inclina por un intercambio de perspectivas, para alternar su propia-percepción y la hetero-percepción, concientizando en sus reflexiones sobre las estructuras de referencias mutuas.

Su obra *Relatum-phenomenon and Perception B* (que hace referencia a Merleau-Ponty) consistió en un performance en donde primero se situó con el cuerpo doblado hacia una lámina de vidrio, sosteniendo una roca entre sus brazos; después de un lapso de tiempo dejó caer la roca en el vidrio. Este trabajo consiste en la acción concentrada que llega a un punto crítico en un decisivo momento. La pieza se reinicia sin necesidad del performance, la acción es perceptiblemente accesible a través de las fracturas del vidrio que permiten que el eco del momento llegue a los espectadores. Trata sobre un momento de encuentro que es concentrado en el acorde y el eco que resuenan en la experiencia física, en el acto de percepción, haciendo posible la experiencia de la duración temporal. *Todo esto en un espacio que brinda un lugar como un campo de relaciones mutas.*<sup>191</sup>

Estos son momentos poéticos del encuentro entre la visión y el mundo. Un momento especial de este tipo no tiene una existencia a priori. Estos momentos (...) son el mundo, y dan valor a la vista. Están llenos de prefiguraciones e implicaciones, y ponen fin a las palabras.<sup>192</sup>

Los actos en los que Ufan realiza sus obras, sean pinturas o Relatums, son encuentros con el mundo a través de la gestión artística y física (de su cuerpo) con lo que para él se confirma y experimenta el diálogo con el mundo.<sup>200</sup>

La pintura que él realiza tiene una disrupción en su tratamiento del espacio pictórico. Maneja un diálogo entre lo hecho y lo no- hecho, una correspondencia entre el vacío y el lleno que acarrear en el proceso de la

---

<sup>190</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>191</sup> *Ibid.* pp. 6-7.

<sup>192</sup> Lee, *The Art of the Encounter*. pp. 115-116, citado por Silke von Berswordt-Wallrabe. *Ibid.* p. 6.

"These are poetic moments of encounter between vision and the word. A special moment of this kind does not have a prior existence. These moments (...) are the world, and they give value to seeing. They are filled with foreshadowings and implications, and put an end to words." <sup>200</sup> p. 8.

transición que evoca a la duración temporal. Marca el lienzo con brochazos que hacen perceptible un proceso y una relación recíproca. El cuarto blanco en el que se muestran sus pinturas se abre al espacio al ser intervenido, haciéndolo experimentable como fenómeno, creando una relación entre espectador y cuarto.<sup>193</sup>

En el encuentro con las piezas tridimensionales de Ufan, a las que nombra *Relatums*, se experimentan situaciones de diálogo, en el proceso de una relación de apertura. Hay una cercanía y un alejamiento entre los elementos de los *Relatums* a los que el espectador se les une, logrando experimentar el diálogo, siendo participe del *Relatum* al observar el intercambio silencioso y quieto de los elementos. Hay una coexistencia entre elementos, contando a los espectadores; se reconoce al otro haciéndole reverencia. Para experimentar estas relaciones, la coexistencia y el reconocimiento de la otredad se necesita de una apertura por parte del espectador, un esfuerzo para abrir y reabrir (renovar) los diálogos.<sup>194</sup>



Imagen 17. Lee Ufan, rompiendo el vidrio para *Relatum*. (*Fenómeno y Percepción B*). Vidrio y piedra. 1968-2011. (Foto: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation.)

#### 4.3. La escultura y el cuerpo.

La escultura es definitivamente la forma de las artes visuales y plásticas más cercana al cuerpo humano, a nuestro cuerpo. “La historia de la escultura es también la historia del cuerpo” dice Tom Flynn.<sup>195</sup> La escultura por su carácter objetivo está más cercana a la naturaleza, ocupando el mismo espacio físico

---

<sup>193</sup> *Ibíd.* pp. 8-9.

<sup>194</sup> *Ibíd.* pp. 110-112.

<sup>195</sup> Flynn Tom. *El cuerpo y la escultura*. AKAL. Madrid.1998. p.7. Tom Flynn, es profesor de La Universidad de Sussex, investiga principalmente pintura y escultura del s. XIX.

*Ibíd.*

que nosotros como cuerpos y observadores que experimentamos a los objetos. El compromiso de experiencia al que la escultura invita es de otro tipo, podría decirse mayor a diferencia del de otras formas de representación artísticas. La fascinación a la “cosidad” se podría justificar dado al compartir inmediatamente con el objeto características dimensionales que posee el cuerpo.

La representación del cuerpo que siempre se ha hecho con la escultura nos señala la importancia de nuestro cuerpo para esta disciplina artística. Hay un impulso humano por crear cuerpos animados. El escultor o el espectador y el cuerpo creado interactúan en un mismo espacio, en donde se anima el cuerpo escultórico por la fascinación de quien experimenta la escultura, mediante una participación activa. La interacción entre el objeto-cuerpo (representación de un cuerpo humano) y el cuerpo-espectador puede ser experimentada de una forma más cercana, menos complicada que con otros tipos de representaciones que trabaja la escultura. Una escultura del cuerpo humano de tipo naturalista nos logra situar entre la realidad y la representación, con realidad me refiero a que la escultura de ese tipo es asociada al cuerpo real vivo, por lo cual es de una lectura más inmediata. La otredad que aparece al reconocer otro cuerpo, otro ser se da de manera visible cuando se trata de una escultura del cuerpo humano. El cuerpo esculpido se encuentra en una relación directa con el cuerpo humano, figurando una relación “persona-persona”.<sup>196</sup>

Ocupando con frecuencia el mismo volumen que el cuerpo real que pretende representar, el cuerpo esculpido está dotado de una presencia siniestra para el espectador.<sup>197</sup>

El cuerpo es y ha sido un importante tema de representación para las artes, su reconocimiento es esencial para ellas. El antropomorfismo ha mostrado el desarrollo de las sociedades, estableciendo identidades culturales, siendo vehículo de las diferentes mentalidades que expresan la historia de la humanidad.

Con el naturalismo, por ejemplo el griego, se trata de representar un “alto grado de presencia corpórea”,<sup>198</sup> trabajo apegado al mundo cotidiano. Además el cuerpo en la escultura que sirve de expresión de la potencialidad humana también articula una presencia psicológica; se combinan en estas representaciones varios valores de lo humano, tratan de lo divino, de lo específico, de lo universal que en la vida humana se presenta y se necesita. Es decir que la vida humanística en tanto que en sociedad con política y cultura se simboliza en la escultura y se sirve de ella. Riesgosamente, se

---

<sup>196</sup> *Ibid.* p.80.

<sup>197</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 41.



podría plantear que el humano se reconoce como tal al percatarse de su corporalidad. La representación del cuerpo es un logro del arte.

El cuerpo en la Edad Media era un medio para ordenar el conocimiento del mundo, que expresaba la relación de la humanidad con Dios.<sup>199</sup> La concepción del conocimiento como carnal se presenta en la Edad Media, el conocimiento que depende de los sentidos antes que de un proceso mental, por lo que la mente y cuerpo se concibieron en esa época como algo unido. El ser humano se representaba como el centro de un microcosmos, envuelto de un macrocosmos de carácter antropomorfo presidido por Dios; el cuerpo era considerado como el punto de armonía entre lo humano y lo divino. La religión, que veía al cuerpo como carne vergonzosa que necesitaba disciplina se servía de la representación de los cuerpos sufrientes. Pero no toda representación medieval del cuerpo es sufriente, por ejemplo la arquitectura de las catedrales se servía del cuerpo, el altar como la cabeza, los transeptos como los brazos y la nave el resto del cuerpo. El cuerpo de la iglesia medieval simboliza la forma humana y es construido para depositar los cuerpos de forma literal, depositando esculturas antropomórficas y a las personas. Durante el comienzo del Renacimiento italiano el ser escultor es una profesión diferenciada, y el cuerpo escultórico comienza a tener una situación independiente a la arquitectura, al ocupar su propio espacio.<sup>200</sup> La nueva libertad de la escultura, permitía una mejor devoción, conectaba a los espectadores con las imágenes a su alrededor.

El interés por el estudio de la anatomía, que se presentó en la Grecia antigua se retomó en el Renacimiento, donde se sumó la perspectiva. Tanto los estudios de anatomía como la perspectiva sirvieron para representar a la figura humana con una nueva presencia volumétrica que buscaba un éxito mediante la verdad respecto a la naturaleza. En la escultura se refleja el sentido promulgado por los humanistas del lugar de la humanidad en el mundo<sup>201</sup> (el cuerpo humano en su representación es imagen de la humanidad). Los escultores renacentistas trabajaban en un sentido de individualidad, representando una visión singular del mundo.<sup>202</sup> Los cuerpos en el Renacimiento representaban el retorno al racionalismo, humanismo y erudición de la antigüedad clásica.<sup>203</sup>

Las representaciones del cuerpo renacentistas, que se apegaban a un naturalismo exacto, hacen recordar a los espectadores sobre su existencia humana, a través de experimentar el cuerpo, tras una conexión emocional y psicológica con las esculturas.

---

<sup>199</sup> p. 64.

<sup>200</sup> *Ibid.* pp. 44-46.

<sup>201</sup> *Ibid.* pp. 57-59.

<sup>202</sup> *Ibid.* pp. 62-63.

<sup>203</sup> *Ibid.* p. 65.

*Ibid.*

Un terreno en el que el cuerpo tridimensional resultó ser especialmente importante, ya que ocupaba el mismo espacio que el espectador y, por lo tanto, producía una respuesta más intensa.<sup>204</sup>

El arte barroco se caracteriza por su disposición teatral del espacio en donde el espectador complementa el significado del conjunto representado. Las esculturas barrocas buscan evocar experiencias interiores, el éxtasis espiritual, a partir de una composición de partes (“*bel composto*”) que lleva a una experiencia unificada por el espectador, éste combina los elementos, siguiendo el concepto de unidad que surge de la diversidad.<sup>205</sup> La disposición teatral del barroco es como la de la instalación contemporánea, el espacio alberga una variedad de elementos y el espectador interviene (también como elemento, mas activo, de la pieza) y unifica en una sola pieza al habitar compartiendo el espacio con la pieza.

La escultura provoca una complicidad inmediata como respuesta del espectador al ocupar el mismo espacio de la escultura, eliminando la distancia entre objeto y persona.

La representación del cuerpo durante el s. XIX estaba aún regida por la Academia y el Neoclasicismo que buscaba una imagen de grandeza humana como reflejo de lo político. Pero siempre atravesando por cambios necesarios, los modelos de cuerpos se adaptaban a un mundo en constante transformación. Comenzaron a surgir figuras escultóricas que aludían a la vida en una emanación de naturalismo sensual.

Fue hasta Rodin que la escultura se desmantelo como la idea del cuerpo como un todo, al hacer representaciones de partes del cuerpo, que a su vez representaban la plenitud del conjunto.<sup>206</sup> Rodin marcó el comienzo del abandono del pedestal, compartir el suelo entre espectador y pieza hace de las esculturas más impactantes. Si el espacio y la masa de la escultura son entidades complementarias se da una intensidad emocional.

---

<sup>204</sup> *Ibid.* p. 76.

<sup>205</sup> *Ibid.* pp. 84-89.

<sup>206</sup> p. 134.



Imagen 18. Auguste Rodin. Iris, *Mensajero de los dioses*. Bronce. 1895.

Al inicio del s. XX a los escultores les dejó de importar la perfección, el naturalismo excesivo. La modernidad ya no se volvía a la antigüedad griega sino a las culturas primitivas, por lo que técnicas como el barro fueron valoradas. La abstracción se desarrollaba, y la aprehensión de las obras se hacía mediante una inmediatez de lectura, ya no buscando una secuencia de elementos. Se devolvían al mundo formas efímeras.<sup>207</sup> La industrialización y las máquinas influyeron en el tratamiento de superficies escultóricas, el cuerpo se planteaba como dinámico, en movimiento con el espacio.

Los constructivistas se interesaron por los planos y superficies de construcción de las esculturas y sus relaciones con el espacio que irrumpen y habitan. Usaron el espacio como articulación del volumen de los planos, consideraron al espacio como el componente importante, esencial para la escultura, esencialmente escultórico.<sup>208</sup>

Actualmente el cuerpo de los artistas puede ser tomado como el mismo lugar y tema de la obra. Se realizan trabajos, de body art y otras denominaciones, que tienen en común la consciencia particular de la identidad del cuerpo humano.<sup>209</sup> “Mi cuerpo es localización de mi ser”, “vuelvo al cuerpo en un intento de encontrar un lenguaje que trascienda las limitaciones de raza, credo y lenguaje, pero que todavía tenga las raíces de su identidad”, “sentir nuestros cuerpos en el mundo”. Estas son citas del escultor Antony Gormley.<sup>210</sup> En el cuerpo se encuentra el yo, en él se expresa el ser humano.

---

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 141. Brancusi.

<sup>208</sup> *Ibid.* pp. 143-145.

<sup>209</sup> *Ibid.* pp. 158-159.

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 160.

*Ibid.*



Imagen 19. Antony Gormley. *Refection II*. Acero. 2008.

#### 4.4. Apéndice de ejemplos.

El esfuerzo más grande de esta tesis es ubicar la teoría en ejemplos escultóricos. A forma de conclusión, viene en este apartado una última serie de artistas, que sus trabajos ejemplifican aproximándose a una validación de esta tesis. Ya sea porque su escultura trata de lo habitable, trabajando refugios, casas u otras formas de habitaciones; o que con el uso de ciertos materiales hagan que la historia se reactive junto con la experiencia del momento actual; o que realicen construcciones de espacios, o del vacío, como tales; o que trabajen piezas que demandan de la participación del espectador de forma implícita.

1. Los iglús de **Mario Merz** hacen referencia a las viviendas de nativos americanos y de los esquimales (Inuit), de una estructura determinada directamente con la naturaleza, hecha de arcilla o de hielo. Viviendas que tienen por un lado una permanencia que prevalece tras generaciones y por el otro lado una temporalidad efímera debida a sus materiales. Los iglús naturalmente refieren a una idea de seguridad, de habitación, Merz trabaja “con la emocional naturaleza de la habitación”.<sup>211</sup>

2. **Marjetica Potrč**, arquitecta eslovena convertida en escultora, hace investigaciones escultóricas sobre la noción de refugios en las ciudades, encontrando la belleza primitiva en que las diferentes culturas construyen de forma no planeada sus refugios urbanos.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Collins, Judith. *Sculpture Today*, New York, Phaidon, 2007, p.135.

<sup>212</sup> p. 141.



Imagen 20. Marjetica Potrč. *Caracas: House with Extended Territory (Casa con territorio extendido)*. Técnica mixta. 2003.

3. **Marape** (Marcos Reis Peixoto), escultor brasileño que hace refugios temporales usando materiales pobres de construcción como los que se usan en el norte de Brasil; recrea espacios para vivir. A él le interesa que sus piezas sean interactivas, pensando en la necesidad de los objetos de ser usados. La función social siendo más importante en sí que el mismo objeto.<sup>213</sup>



Imagen 21. Marepe. *Embutido Reconvaco*. Madera y otros. 2003.

4. **Luciano Fabro**, perteneciente al grupo de avant-garde del Arte Povera; usa materiales tradicionales, como el mármol, el que refleja el legado histórico del arte italiano como “conducto” de tradición, un material declarado como antiguo, reflejo de los mitos griegos y romanos. Su pieza *Sisyphus*, 1994, es un cilindro de mármol negro en el cual grabo su autorretrato el cual se imprime en una cama de harina. Esta pieza hace homenaje al trabajo físico, al esfuerzo muscular de la talla en madera, que

---

<sup>213</sup> *Ibid.* p.143.

*Ibid.*

quizás es considerado hoy en día como un trabajo innecesario. La pieza habla de su mismo material.<sup>214</sup>



Imagen 22. Luciano Fabro. *Sisyphus*. Mármol y harina. 1994.

---

<sup>214</sup> *Ibid.* pp. 175-176. Encuentro a Luciano Fabro como ejemplo para esta tesis, ya que con el podemos ver la parte histórica y cultural que se reactiva en la experimentación, parte del juego.

5. **Eduardo Chillida**, un escultor que descubrió el poder del acero, con el que sentía una fuerza interna de la interacción del material. Hizo figuras que rodeaban un centro vacío, describiéndose a sí mismo como “un arquitecto del vacío”.<sup>215</sup>

Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos y yo aquí en mi País Vasco me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque yo soy yo, y como soy de aquí, esa obra tendrá unos tintes particulares, una luz negra, que es la nuestra.<sup>216</sup> - Eduardo Chillida.



Imagen 23. Eduardo Chillida. *Peine del Viento*. Acero. 1997.

6. **James Turrell**. Para él no hay naturaleza al menos de que entremos en ella, y a través del arte lo podemos hacer, siendo conscientes de nuestra relación con la naturaleza. Turrell construye espacios o los altera, de tal forma que se experimenta la luz y la naturaleza, ellos se puede ver el cielo, el sol, las estrellas y la luna.<sup>217</sup>

I make spaces that apprehend light for our perception, and in some ways gather it, or seem to hold it (...) my work is more about your seeing than it is about my seeing, although it is a product of my seeing.<sup>218</sup> -James Turrell.

---

<sup>215</sup> *Ibid.* p. 188.

<sup>216</sup> <http://www.museochillidaleku.com/>Para entenderse existencialmente es primordial hallarse en un lugar, en consecuencia en el espacio y en el mundo. En espacio y la existencia están vinculados primordialmente para ser plenos como humanos.

<sup>217</sup> Collins. *Op. cit.* p. 235.

<sup>218</sup> “Yo hago espacios que aprehenden la luz para nuestra percepción, y de alguna manera la reúnen, o parecen retenerla (...) mi trabajo es más acerca de su mirada que de mi mirada,



Imagen 24. James Turrell. *Roden Crater, Portal este*. Técnica mixta. 1977.

8. **Larry Bell**, hace esculturas de vidrio y espejo de una refinada simplicidad. Empezó haciendo cajas y cubos, luego siguió con obras de naturaleza ambiental. Con sus cajas de vidrio trabaja las exhibiciones-visualizaciones al aire libre (*outdoor displays*), enriqueciendo la experiencia de la percepción.

<sup>219</sup> La interfaz de la luz y la superficie son los medios de Bell.



Imagen 25. Larry Bell. *Sin título de Series Terminales*. Vidrio y acero. 1968.

---

aunque también es parte de mi mirada.” <http://jamesturrell.com/about/introduction/>.  
Generar lugares como hemos visto es la forma en la que nos percibimos, los objetos conforman los lugares, y nosotros nos reconocemos a través de ellos.

<sup>219</sup> Collins. *Op. cit.* p. 258.

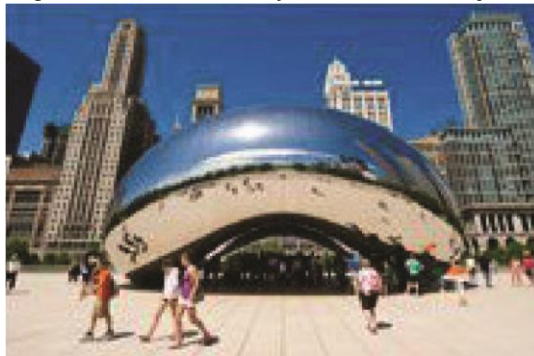


8. **Robert Morris**, hace figuras geométricas regulares como cubos, usando vidrio y espejos; “el espacio entre las cajas era igual al volumen combinado de las 4 cajas” es una de las reglas de su trabajo. Cuando sus cubos de espejos se exhiben son interrumpidos por el reflejo de la arquitectura las galerías, de los espectadores y de otros cubos, lo que hace que sea imposible ver el trabajo independiente del espacio, la luz y del campo de visión de los espectadores. Morris dice que la simplicidad de la forma no es equivalente, necesariamente, a la simplicidad de la experiencia.<sup>220</sup> Las piezas de Morris siguen el principio de crear interacciones complejas y cambiantes, transformantes entre el espacio de exposición y los espectadores; las piezas se ordenan de forma que den situaciones donde uno está consciente de su propio cuerpo, al mismo tiempo que uno se vuelve consciente de las piezas.



Imagen 26. Robert Morris. *Sin Título. Espejo*. 1965-71.

9. **Anish Kapoor**, después de hacer esculturas de color empezó a trabajar con materiales brillantes y transparentes. Cloud Gate, 2004, es una escultura transitable, situada en el Chicago's Millennium Park. En ella la arquitectura de la ciudad y las nubes se reflejan.<sup>221</sup>



---

<sup>220</sup> *Ibíd.* p. 260.

<sup>221</sup> *Ibíd.* p. 264.

Imagen 27. Anish Kapoor. *Cloud Gate* (Puerta a las Nubes). Acero inoxidable. 2004.

10. Los trabajos de **Tracy Emin** remiten a su vida personal, y al feminismo. En su pieza *Everyone I've Ever Slept With*, Emin inscribe 102 los nombres de amantes, amigos y familiares con los que durmió hasta sus 32 años de edad, en una tienda de campaña dentro de la que el espectador se mete hincado, convirtiéndose en un confidente y en un “voyeur”.<sup>222</sup>



Imagen 28. Tracy Emin. *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995*. (Todos con los que me he acostado 1963-1995). Técnica mixta. 1995.

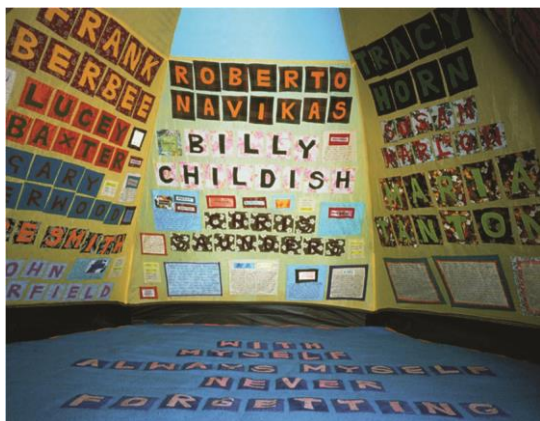


Imagen 29. Tracy Emin. *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995*. (Todos con los que me he acostado 1963-1995). Técnica mixta. 1995.

11. La pieza de **Emil Jacir** *Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948*,<sup>223</sup> es un refugio que se conforma de una tienda de tela desplazable escribe, donde la

<sup>222</sup> *Ibid.* p. 291.

<sup>223</sup> *Memoria a las 418 villas palestinas las cuales fueron destruidas, despobladas y ocupadas por Israel en 1948.*

artista escribe los nombres de las villas. Esta pieza se encuentra en su estudio el cual abre a visitantes que quieran participar en el memorial.<sup>224</sup>



Imagen 30. Emil Jacir. *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948*. Técnica mixta. 2001.

12. Las esculturas de bloques de **Joel Shapiro** viran entre la abstracción y la figuración, él está interesado en los momentos cuando las figuras aparecen y en esos otros momentos en donde solo parece un montón de palos de madera, momentos de configuración y desfiguración. Sus piezas evocan una respuesta emocional del espectador.<sup>225</sup>



Imagen 31. Joel Shapiro. *Sin Título*. Acero. 2002-2007.

---

<sup>224</sup> *Ibid.* p. 343.

<sup>225</sup> *Ibid.* p. 376.

## Conclusiones

•

- El arte es difícil de definir, aunque para entenderlo y abordarlo tiene a su favor a la experiencia, como la acción vivencial entre las piezas de arte y los sujetos espectadores. A partir de la experiencia del arte es posible acceder a un campo de gran valor para el humano. Si bien la función del arte no es de una “utilidad práctica”, éste funciona para celebrar, para exaltar, para expresar y para mostrar de lo humano. (Estoy casi segura de que hay más verbos para decir de qué trata el arte).
- No creo que las acciones de las que me sirvo para plantear la función del arte pudieran usar otros lenguajes, sino que es sólo a través del lenguaje del arte como llegan a ejecutarse esas acciones. Aunque quizás haya objetos parecidos, quiero decir que hay otros objetos, de diferente naturaleza que los artísticos que provoquen similarmente lo que los objetos del arte logran hacer.
- Siendo así, algo de lo más valioso del arte es que nos permite, a los humanos, descubrirnos como tales. La verdad de la que trata Gadamer y otros se dirige hacia la revelación, el desocultamiento de algo de la existencia del ser, lo que vinculo a que por medio del arte es evidente que los humanos descubrimos ciertos valores propios, que siguiendo puntos fenomenológicos son también impropios en tanto que es necesaria una otredad, el descubrimiento de otro (propio-impropio). Los objetos artísticos son ciertos otros.
- La escultura, es de un carácter muy especial, tiene una presencia tan parecida a la del cuerpo humano (que es el cuerpo que mejor conocemos) que las dimensiones de las que nos preocupamos, tiempo y espacio, pueden ser reconocidas especialmente en ella. Por lo tanto la escultura nos ayuda a librarnos un poco de ciertas preocupaciones, que considero interesantes, importantes y necesarias de trabajar con la finalidad de alcanzar despreocuparnos un poco, aclararnos algo; al hacer este tipo de esfuerzo encuentro de nuevo que el arte funciona y no precisamente en una posición subordinada a la teoría, por dos razones: la primera porque no encuentro del todo una jerarquización entre la práctica artística y la teoría, sino que son dos momentos del mismo trabajo y no importa tanto el orden de ellos (vuelvo al pensamiento del quiasmo), y la segunda razón es que como artista considero que la práctica del arte puede expresar mucho por sí sola (mucho, no todo).
- Me refiero a práctica del arte, en tanto a la producción de arte, las piezas u obras de arte, la experiencia del arte y hasta a la reflexión del arte. Practicar el arte, acciones y hechos del arte.

- 99 -

- Considero enriquecedora una filosofía quiasmática, porque abre muchas posibilidades y más en dónde se busca por intuición, donde se comienza con una gran emoción la búsqueda de alguna claridad, de alguna explicación.
- El espacio es una vía importante para la comprensión del arte, de la escultura y de mucho de lo humano.
- Hay una dificultad persistente para poder describir lo que conlleva el arte, su espacio, su forma de ser, su para qué, su cómo, etc. Sin embargo hay que tratar de hacerlo, lo cual implica sentirse aún más cercano a la práctica del arte, sentirse a gusto, bien y feliz en la relación de uno con el arte, creyente de lo grandioso que el arte es.

•  
**Bibliografía**  
•

**Libros.**

1. Bachelard Gaston. *El derecho de soñar*, México, Fondo de cultura económica, 1985, pp. 250.
2. Bachelard Gaston. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 281.
3. Beuchot Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, Facultad de filosofía y letras Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, Cuarta edición, 2009, pp. 238.
4. Cheng François. *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 5ta. Edición, 2012, pp. 279.
5. Collins, Judith. *Sculpture Today*, New York, Phaidon, 2007, pp. 448.
6. Dussel Enrique. *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 297.
7. Flynn Tom. *El cuerpo y la escultura*, Madrid, AKAL, 1998, pp. 176.
8. Franck Didier. *Heidegger y el problema del espacio*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 165.
9. Gadamer Hans-Georg. *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 299.
10. Gadamer Hans- Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, pp. 703.
11. Heidegger Martin. *Art and Space*, Translated by Charles H. Seibert, Loras College. (In the completion of a doctoral dissertation, *On Being and Space in Heidegger's Thinking.*)
12. Heidegger Martin. *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, Edición Conmemorativa 70 Aniversario, 2006, pp. 124.
13. Heidegger Martin. *Construir, habitar, pensar*, Conferencias y artículos, 1951.
14. Husserl Edmund. *La idea de la fenomenología*. Barcelona, Herder, 2011, pp. 173.
15. *Joseph Cornell*. Monterrey, MARCO, Museo de arte contemporáneo de Monterrey, Octubre 1992- Enero 1993. (Catálogo).
16. Kuspit Donald. *Karel Appel Sculpture, A Catalogue Raisonné*. Japón, Harry N. Abrams, Incorporated, 1994, pp. 190.
17. *Lee Ufan*. New York, Pacewildenstein, 2008. (Catálogo).
18. Merleau-Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, pp. 474.
19. Merleau-Ponty Maurice. *The Visible and the Invisible*, Evenston, Northwestern University Press, 1968, pp. 282.
20. Pirson Jean-François. *La estructura y el objeto. (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1988, p.p. 138.
21. Ramírez Mario Teodoro. *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 248.
22. Robberechts Ludovic. *El pensamiento de Husserl*, México, Fondo de Cultura Económica. 1968, pp. 117.
23. Zamora Águila Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 366.

### Recursos Electrónicos. (Consultados a agosto del 2014).

24. <http://lema.rae.es/>
25. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/36576/1/articulo4.pdf>
26. <http://www.karelappelfoundation.com/index.cfm/karelappel/work/sculpture/>
27. <http://www.potrc.org/project1.htm>
28. <http://www.maxhetzler.com/index.php?id=1089>
29. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/1340187/Luciano-Fabro>
30. <http://www.museochillidaleku.com/>
31. <http://www.larrybell.com/catalog/>
32. <http://www.traceyeminstudio.com/homepage/>

### Fuentes de las imágenes.

33. *Imagen 1.* <http://www.stedelijk.nl/>
34. *Imagen 2.* <http://www.stedelijk.nl/>
35. *Imagen 5.* <http://www.rtve.es/noticias/20110411/metropolitan-descubre-richard-serra-dibujante-retrospectiva-sin-esculturas/422797.shtml>
36. *Imagen 6.* <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cornell/>
37. *Imagen 7.* <http://arteconciudad.blogspot.mx/2012/04/4-escultura-y-ciudad.html>
38. *Imagen 8.* <http://homepage.urbanet.ch/flyingcities/scan/letatlin/tatlin.jpg>
39. *Imagen 9.* [http://www.saatchigallery.com/aipe/sol\\_lewitt.htm](http://www.saatchigallery.com/aipe/sol_lewitt.htm)
40. *Imagen 10.* <http://gavinturk.com/artworks/image/7/>
41. *Imagen 11.* <http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-two/deck/2516914>
42. *Imagen 12.* <http://www.studyblue.com/notes/note/n/arhs-231-final/deck/6546583>
43. *Imagen 13.* <http://dailyserving.com/2010/06/meaningless-work/>
44. *Imagen 14.* [http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/dennis-oppenheim-neurolog\\_b\\_812685.html](http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/dennis-oppenheim-neurolog_b_812685.html)
45. *Imagen 15.* [http://1styeargraphics.blogspot.mx/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://1styeargraphics.blogspot.mx/2010_11_01_archive.html)
46. *Imagen 16.* <http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/contemporanea/autores/merz.asp>
47. *Imagen 17.* <http://www.artcritical.com/2011/09/13/lee-ufan/>
48. *Imagen 18.* <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.364.7>
49. *Imagen 19.* <http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2058/page/212#p1>
50. *Imagen 20.* <http://www.nordenhake.com/php/exhibition.php?id=48&year=2004>
51. *Imagen 21.* <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/survival/s-marepe.htm>
52. *Imagen 22.* [http://www.nytimes.com/imagepages/2007/07/03/arts/03fabro\\_CA0\\_ready.html](http://www.nytimes.com/imagepages/2007/07/03/arts/03fabro_CA0_ready.html)
53. *Imagen 23.* <http://www.boumbang.com/eduardo-chillida/>
54. *Imagen 24.* <http://www.designboom.com/art/james-turrell-the-wolfsburg-project-at-the-kunstmuseum-germany/>
55. *Imagen 25.* <http://themodern.org/collection/artists/Bell>
56. *Imagen 26.* <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>
57. *Imagen 27.* [http://www.cityofchicago.org/city/en/depts/dca/supp\\_info/millennium\\_park\\_artarchitecture.html](http://www.cityofchicago.org/city/en/depts/dca/supp_info/millennium_park_artarchitecture.html)
58. *Imagen 28.* [http://www.saatchigallery.com/aipe/tracey\\_emin.htm](http://www.saatchigallery.com/aipe/tracey_emin.htm)
59. *Imagen 29.* [http://www.saatchigallery.com/aipe/tracey\\_emin.htm](http://www.saatchigallery.com/aipe/tracey_emin.htm)
60. *Imagen 30.* [http://www.stationmuseum.com/Made\\_in\\_Palestine-Emily\\_Jacir\\_jacir.html](http://www.stationmuseum.com/Made_in_Palestine-Emily_Jacir_jacir.html)
61. *Imagen 31.* <http://www.sculpture-center.org/eventsEvent.htm?id=10539>