

**A ESTÉTICA DO VAZIO NA OBRA DE JORGE OTEIZA -
RECEPTIVIDADES GERADAS NA ÉPOCA DA BIENAL DE 57¹**

***THE ESTHETICS OF EMPTINESS IN THE WORK OF JORGE OTEIZA -
RECEPTIVENESS GENERATED AT THE TIME OF THE 1957 BIENNIAL***

Bernadette Panek²

UNESPAR/Embap – Curitiba Paraná Brasil
bernapanek8@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo traçar e indagar os conceitos de vazio no pensamento de Jorge Oteiza. Investiga tais ideias desde os referenciais culturais próprios ao escultor, como os *cromlechs* bascos, até os mais distantes, a exemplo das esculturas megalíticas de San Agustín, na Colômbia. Uma vez que relativiza não apenas com a história da arte, quanto com a história cultural e social do homem. Com a finalidade de um entendimento na proposta aqui em questão, ou seja, nas diversas hipóteses que abarcam o conceito de vazio, esta análise se fundamenta mais extensamente em três de seus inúmeros escritos. Primeiramente *Escultura Dinâmica*, de 1952, cujo texto centra o conceito de vazio conectado às hipóteses de tempo, assim como às particularidades do dinâmico em escultura. O segundo texto no qual este estudo se ampara consiste na *Interpretación estética de la estatuária megalítica americana*, publicado em 1952. Documento produzido durante sua instância na América Latina (1934-1948). A terceira obra de Oteiza seria o *Propósito experimental 1956-1957*, escrito que acompanha as esculturas enviadas à IV Bienal de São Paulo, o qual torna-se fundamental para as hipóteses aqui colocadas. Nele Oteiza explicita seu processo de trabalho, o erige como um propósito. A partir deste texto esta pesquisa inicia algumas conexões, enquanto cita o conceito de receptividade, com os artistas Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica e os poetas Augusto e Haroldo de Campos.

Palavras chave: Jorge Oteiza, vazio, estética, Bienal de São Paulo, receptividade.

¹ O desenvolvimento dos conceitos aqui trabalhados seria impossível sem as longas, ou por vezes breves conversas, mas de infalível consistência, com Ana Arnaiz, Javier Elorriaga, Xavier Laka e Ángel Bados.

² Currículo: Especialista em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná/EMBAP (1997). Mestre em Poéticas Visuais (2003) e Doutora em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo (2008). Pós-doutorado com bolsa da Capes, no Departamento de Escultura da Universidade do País Vasco/EHU, onde é colaboradora internacional no Grupo de investigação consolidado IT655-13. Dirigiu o Museu da Gravura de Curitiba (1993-1996). Implantou o conteúdo acadêmico dos cursos de Especialização Lato Sensu/Embap: História da Arte Século XX (1998), História da Arte Moderna e Contemporânea (2004), Museologia (2005). Artista residente: Tamarind Institut, Novo México (1993); London Print Workshop, Londres (1994); Portland Northwest College of Art (1997). Pesquisadora visitante: Universidad del País Vasco/EHU (2001/2002); Universidad Politecnica Valencia (2006/2007); EHU (2009/2010). Obras em acervos: Museu da Gravura de Curitiba; Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro; Portland Museum/Oregon; Universidade Regional Blumenau; Coleção Guita José Mindlin/São Paulo; MAC-Dragão do Mar/Fortaleza.

Abstract: The purpose of this paper is to outline and inquire into the concepts of emptiness in the thinking of Jorge Oteiza. It investigates such ideas beginning from the sculptor's own cultural references like the Basque *cromlechs*, and even more remote ones, exemplified by the megalithic sculptures of San Agustín, in Colombia, since it qualifies not only art history, but also man's cultural and social history. With the purpose of understanding this proposal, that is, the several hypotheses that encompass the concept of emptiness, this analysis rests more extensively on three of his numerous writings. First, *Escultura Dinámica* (Dynamic Sculpture), of 1952, a text focusing on the concept of emptiness connected with hypotheses about time and with particularities of the dynamic in sculpture. The second text, on which this study is based, is *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Esthetic Interpretation of American Megalithic Statuary), published in 1952. A document produced during his stay in Latin America (1934-1948). The third work by Oteiza is *Propósito experimental 1956-1957* (Experimental Purpose 1956-1957), a text that goes together with the sculptures submitted to the 4th Biennial of São Paulo and is critical to the hypotheses formulated here. In it, Oteiza explains his work process, he builds it with a purpose. Based on this text, this research starts weaving some connections, while mentioning the concept of receptiveness bringing up artists Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica and poets Augusto and Haroldo de Campos.

Key-Words: Jorge Oteiza, emptiness, esthetics, São Paulo Biennial, receptiveness.

O vazio há de ser objeto de um novo raciocínio plástico³
(OTEIZA, 1947)

Oteiza investiga com grande empenho uma estética do vazio: “Toda obra de arte, ou é uma atividade de formas ocupando um espaço ou é o espaço desocupado.” (OTEIZA, 1959) “O oco deverá constituir o trânsito de uma estátua-massa tradicional à estátua-energia do futuro. Da estátua pesada e fechada à estátua leve⁴ e aberta.” (OTEIZA, 1947) Para ele o vazio é ativo, ademais de encontrar-se pleno de energia. Constrói com intensidade essa busca desde os referenciais culturais próprios até os mais distantes, enquanto relativiza não apenas com a história da arte, mas com a história cultural e social do homem.

Entre as alusões culturais intrínsecas Oteiza seguidamente refere-se ao *cromlech* basco, ou seja seu pensamento chega a ancorar-se no neolítico, quando se dirige ao “pequeno *cromlech* neolítico como estátua vazia.” (OTEIZA, 2007) O escultor em questão se coloca na mesma posição profissional daqueles homens que elevaram aquelas construções circulares, cujo interior mostra-se “vazio”, um círculo demarcado com pedras em meio a natureza, enquanto afirma que o artista cumpre espiritualmente um tipo de função social e religiosa, muito semelhante em todas as culturas (OTEIZA, 1959). Fala sobre o *propósito espiritual* daqueles homens do neolítico, e afirma, no *cromlech* o artista inventa a morada para a sua raiz metafísica, ou seja o homem se colocou fora de si mesmo, fora do tempo, enquanto chega numa solução estética de suprema angustia existencial (OTEIZA, 1959). Naqueles anos, ou seja, ao redor da metade do século XX, estavam apenas começando a catalogar, a divulgar mais amplamente sobre as “descobertas” dos pequenos *cromlechs* no País Vasco.

³ in: Javier Elloriaga. *Pedestales de la modernidad: del Pabellón de Barcelona (1929) al monumento a José Battlle y Ordoñez (1959)*. Universidad del País Vasco/EHU: Tesis Doctoral, 2010. anexo documental 8, p.417-418. Todas as traduções das citações, do espanhol para o português, foram realizadas pela autora.

⁴ A tradução para leve, da expressão “leviana” significa nos conceitos oteizianos uma escultura plena de leveza, muitas vezes o escultor afirmava que a escultura deveria pesar para cima.



Cromlech – sepulturas pré-históricas. Oiartzun, País Vasco. Fotos: Bernadette Panek, 2010.

No pensamento de Oteiza o conceito de vazio encontra-se também conectado à problemática do tempo. Segundo ele mesmo, *no espaço sem o tempo não existiria nem a vida e nem a morte.*⁵ Em suas ideias nota-se um *cálculo estético*, não desde a dilatada filosofia, mas a partir da estética, que provém diretamente de sinais plásticos originais, ou seja, a realização pura de obra. Inclui nessa indagação a hipótese sobre a *desocupação do espaço*: “Sem este cálculo estético da desocupação do espaço a arte nunca atinge seu destino espiritual” (OTEIZA, 1963/2007, 96/203). Para Oteiza um espaço não ocupado não deve ser confundido com um espaço vazio. Propõe nestes pensamentos um silêncio espacial, fala em pura receptividade, vai muito mais além do que a própria peça escultural, se concentra no homem, e por este caminho se dirige ao espaço da cidade, fala da necessidade de um espaço receptivo para alojar o homem civil. Pois na vida moderna o homem necessita gerar um espaço próprio de representação, praticamente vá desaparecendo o papel até então desempenhado pelo apostolado. O homem moderno descobre a si mesmo e já não consente somente a hipótese da existência de um mundo “ordenado” por deuses.

Espiritualmente o artista cumpre um tipo de função social e religiosa muito semelhante em todas as culturas, e cremos que quando o artista dá com uma solução estética pessoal para seu tempo, se situa privilegiadamente para que pessoalmente lhe seja revelado o momento da criação correspondente em qualquer hora, ainda que a mais remota na história. (OTEIZA, 1959)

Oteiza não elabora um texto inteiramente sobre o vazio, mas o conceito de vazio se mostra presente e constante em suas proposições. Mais que filosofar sobre o vazio, estetiza o vazio, restabelece a experiência do vazio à experiência humana. Ou seja acontece uma devolução em plástica pura. Momento no qual a estética encontra-se parceira da criação artística. Quando estetizar consiste em buscar o sentido de receptividade nas coisas. Oteiza mais que qualquer outro evento levanta questões sobre a natureza da arte conectada à natureza do homem.

Com a finalidade de um entendimento na proposta aqui em questão, ou seja, nas diversas hipóteses que abarcam o conceito de vazio, esta pesquisa se fundamenta mais extensamente em três de seus inúmeros escritos. Primeiramente *Escultura Dinâmica* (OTEIZA, 1952/2010), este texto propõe uma aproximação a determinadas ideias complexas, em relação ao fazer da arte e a pressuposição de que isso verdadeiramente ocorra, o que, de fato, seria uma outra demanda. Oteiza desenvolve nesse texto ideias tais como a detenção do tempo, contrapõe o tempo natural com o tempo detido, e indica o tempo do espectador. Fala a propósito de uma constância estética, sobre a insatisfação tanto do homem, quanto da própria escultura. Nesse momento aponta à duração estética como a única e inalterável verdade do artista.

O segundo texto no qual esta pesquisa se ampara consiste na *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (OTEIZA, 1952/2007). Texto produzido durante sua instância na

⁵ Jorge Oteiza, in: <https://www.youtube.com/watch?v=Lb9BvR16eqI> acesso-janeiro/2014.

América Latina (1934-1948), provavelmente, o que mais o instiga para tal produção situa-se na visita às esculturas megalíticas em San Agustín, sul da Colômbia, hoje Parque Arqueológico de San Agustín, desde 1995 declarado pela Unesco como Patrimônio da Humanidade. Nessa obra Oteiza expõe uma aproximação com a estátua original de uma cultura. Ou seja, avalia desde diversos ângulos as conexões que constroem uma civilização. Nesse momento se nota a necessidade do artista pautada em sua própria cultura, ou seja no *cromlech* basco. Mítica e simbolicamente, Oteiza constrói a ideia, o específico da alma basca, o sentir basco, vai ao ponto, ao fundo originário dessa cultura – o *cromlech*, uma vez que chega no conceito de negatividade tão presente nessa tradição. O *cromlech* foi o que restou, o que ficou de uma vivência estética. Aquele círculo delimitado por pedras, cujo interior seria para Oteiza a procedência de suas considerações sobre a desocupação, uma das origens de seus conceitos sobre o vazio, àqueles relacionados aos *seres que ficam fora da morte* (OTEIZA, 1952/2007, 26/102).

Nesse documento textual Oteiza debate sobre a descoberta da morte por parte do ser, e o procedente sentimento trágico da vida. Fala a propósito da angustia do indivíduo diante do falecimento, do medo ao espaço e do terror cósmico. Profere sobre o instante em que o homem descobre a existência da extinção em si mesmo, sua própria morte pessoal e absoluta, momento no qual surge no ser o temor ao nada. E em seguida pondera sobre uma vazão para o perecimento, quando se dirige para o lado mágico da vida. Ou seja, propõe a criação, a fabricação estética do perdurável como salvação do homem. E por este caminho discute sobre a angustia criadora do artista para encontrar os meios e a forma desse produto artístico de suprema validade, *no qual se instala o homem com suas coisas fora da ação da morte*. (OTEIZA, 1952/2007, 29, 30/105, 106)



Parque Arqueológico de San Agustín, Colômbia. Fotos: Bernadette Panek, 2011.

A terceira obra de Oteiza seria o *Propósito experimental 1956-1957* (OTEIZA, 1957), escrito que acompanha as esculturas enviadas à IV Bienal de São Paulo, o qual torna-se fundamental para as hipóteses aqui colocadas. Nele Oteiza explicita todo seu processo de trabalho, o erige como um propósito. Inicia o texto com uma advertência pessoal, enquanto planifica a natureza estética da estátua como organismo puramente espacial, estrutura que se levanta plasticamente, e propõe sua desocupação ativa. Debate sobre uma situação estética, enquanto exhibe que a verdade em arte, é antes de tudo uma verdade estética. Assim como afirma que é a estátua aquela que faz o escultor e não o escultor aquele que faz a estátua. Igualmente trata das propostas espaciais modernas arquitetadas por Kandinsky, Mondrian e Malevich, entre outros. Fala em uma nova consistência estética. Descreve sobre a *Unidade Malevich*, nomeada por ele mesmo, com a qual irá desenvolver um processo próprio de obra, uma vez que se reconhece em Malevich. Além de abordar o vazio como um novo pensamento plástico, ideia, a qual havia exposto preliminarmente em 1947, enquanto imagina e intui uma *estátua-energia* futura. Fala de uma estátua em constante dilatação estética e de um espaço ocupado que rompe e passa pouco a pouco a uma dinâmica do vazio, enquanto explica seu consistir estético e sua raiz metafísica.

Escultura dinâmica

Nesta obra Oteiza trata da complexidade do conceito de dinâmico em escultura. Quando para ele, o dinâmico é similar ao ativo, ao vivo, e assim constitui um sistema de forças e não de movimentos. No momento em que discorre sobre o dinâmico não o aborda em oposição ao estático. Para ele, o dinâmico no proceder da arte, ou seja, numa operação pura de criação, significa a questão fundamental para definir um estilo e para diferenciar o legítimo do falso.

Entra direto e literalmente afirmando que “toda escultura dinâmica é uma escultura insatisfeita”. O que seria o dinâmico e o que seria a insatisfação para Oteiza? Ademais, como afirmamos anteriormente, para ele o dinâmico não se opõe ao estático. No conceito do escultor o estático equipara-se a um sistema de forças em repouso. Tese proeminente no conteúdo do texto, pois para o autor “o repouso sucede em arte depois dos momentos de graves agitações, nas quais declinam os estilos”. Entendo repouso aqui, como um “corte”, quando segundo o próprio autor, nesse repouso a matéria formal se repropõe na busca de uma nova linguagem pessoal, de “uma nova dinâmica”. Momento em que o próprio Oteiza apresenta a seguinte questão: “Como é a vida, o movimento, o dinâmico, na estátua?” E dessa maneira afirma que se deve partir esteticamente do que é a estátua.

Para ele a estátua é dinâmica quando leva implícito em sua estrutura a organização de suas forças a uma equação de movimento. A dinâmica da qual discorre seria outra, não aquela relacionada ao movimento real da estrutura escultórica. A verdadeira dinâmica, da qual fala, se encontra nas forças internas da própria escultura, não está tratando de escultura cinética. Poderia colocar aqui como exemplo o afamado *Torso de Belvedere*, não existe movimento real nesta escultura, mas uma dinâmica intensa de forças impregnadas na matéria, no inventar da obra. Seria o *Torso de Belvedere* versus os *Móviles* de Calder, aliás, este último seria o exemplo oferecido no próprio texto de Oteiza. Assim sendo, opõe o cinemático ao dinâmico, e afirma que o cinemático, o móvel, é a aparência de vida na estátua, não a partir da própria estátua, mas a partir da vida. Para ele o dinâmico deve partir da própria estátua, precisa emanar desde dentro. É a essência. O dinâmico seria uma tenção de forças internas, seriam as tensões que a própria escultura provoca, ou melhor, emana de si mesma. Consiste em sua força estética.

Para Oteiza “[...] Existe uma insatisfação suprema comum a todos, uma razão dinâmica metafísica e absoluta: a falta de vida eterna: Insatisfação metafísica [...]. A insatisfação vital (a angustia desde a vida. [...]). E finalmente, a insatisfação ou razão dinâmica mais importante, a do abstrato, a insatisfação da estrutura. [...]”. A qual segundo ele, pode ser de duas espécies distintas, uma estrutura aberta, livre para completar-se esteticamente com o mundo vital. E a outra, com um conceito do universo tipicamente dinâmico, com a ideia contemporânea de estrutura, segundo a qual a solução de uma coisa se encontra fora de si mesma. Ou seja, a *escultura insatisfeita* necessita da participação do espectador para acontecer verdadeiramente. Ela precisa ‘construir’ um campo receptivo. E assim a obra transpassa o plano físico e introduz na cena quem a contempla, o espectador torna-se então um receptor da representação. Em verdade, “Se trata de uma argúcia estrutural – de uma ‘quarta dimensão’, sustenta Oteiza –, que no caso de seu trabalho, determina uma sorte de ‘escultura insatisfeita’ necessitada da participação do espectador para completar-se.” (BADOS, 2008, 35) Por tal razão torna-se importante o termo receptor, nesse caso o espectador não é um mero observador e sim alguém que verdadeiramente recebe algo, mas também de certa forma aporta alguma coisa, e assim participa da energia criada pela obra.

Nesse contexto poderíamos também afirmar que a *escultura insatisfeita* incorpora o tempo. Por isso igualmente retém o espectador, pois para o capturar, precisa deter o tempo, caso contrário o observador entra no tempo cronológico e se aborrece, não se detém frente à obra. Oteiza se dirige ao tempo como uma interrupção geométrica, que consiste no tempo estético do perdurável. Ou seja, o artista detém o tempo na forma que cria, nesse momento algo de mágico todavia sobrevive.

Lembro-me muito bem da experiência memorável quando entrei pela primeira vez na sala oval do *Musée de l'Orangerie*, em Paris, e fui capturada pela altivez, pela beleza enigmática dos Nenúfares de Monet, fiquei ali estatelada, sem palavras, detida pela obra num tempo interminável. Permanece a sensação de um intervalo em meio à realidade, de um intervalo estético.

Todas essas hipóteses sobre as dimensões espaciais e temporais me induzem às obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que nesse momento da Bienal de 1957, estavam iniciando toda uma nova proposta de transposição do plano ao espaço. E logo em seguida abrem uma discussão sobre a *crise do retângulo*, "...crise da estrutura – não estrutura formal como sempre houve mas estrutura total – é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão" (OITICICA, CLARK, 1996, 19, 20). Momento em que Lygia Clark salienta a importância das investigações plásticas de Mondrian e a vantagem de seu propósito – esgotar o retângulo.

No início dos anos de 1960, enquanto Lygia e Oiticica discutiam sobre a *crise do plano (retângulo)*, estavam criando toda uma nova relação com o espectador, que passava a participador. Existem com certeza diferenças, mas também aproximações nessas relações entre o espectador como participador proposta por Hélio e Lygia, e a proposta de Jorge Oteiza, quando o espectador, na verdade está sendo tratado como um receptor, que é incluído, ou talvez melhor, incorporado no espaço, na estrutura da obra. Uma vez que é adicionado pelo sentir da obra, pelo sentir da estrutura. De fato, o conceito de receptividade é comum no propósito dos artistas aqui explorados.

Contudo poderia propor aqui a seguinte questão, referente à hipótese da recepção: como a obra se completaria? Seria provavelmente na receptividade quando se passa à completude, ou seja, a insatisfação, tanto do ser humano quanto do ser estético, encontra-se na fórmula não resolvida. Outro ponto relevante a esta problemática, é que para Oteiza a estátua se transforma a partir dela mesma, assim como o homem a partir de si mesmo, portanto confio que o mesmo se passa com Hélio e Lygia. Ou seja, o homem está para a estátua assim como a estátua para o homem. O princípio da modernidade é de conceder a qualidade de ser à estátua, uma vez que lhe concede uma entidade, no sentido de ente, quando o escultor irá se dirigir à estátua como *ser estético*.

Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana

"...a arte é o domínio sobre a morte concedido por Deus ao homem. A arte é este produto sobrenatural que está sobre a natureza normal de tudo o que a integra." (OTEIZA, 1952/2007, 118/214)

Para se libertar da estrutura social europeia, Paul Gauguin parte ao Taiti, e logo apresenta em suas pinturas todo um questionamento do ser perante a vida. Por que será que Oteiza decide ir à Colômbia, precisamente a San Agustín, ele que como primeira ideia, tinha a intenção de ir ao México, a ver os grandes muralistas? Parte à América Latina porque sabe que lá existe uma "cultura de origem", ou seja uma cultura de identidade própria. Na verdade, ciente da civilização pré-colombiana, sai em busca de uma "estátua original". Àquela pertencente a uma cultura que constrói sua própria paisagem, e se identifica com ela. Uma paisagem ao mesmo tempo pessoal, intrínseca a um sujeito, própria da intimidade da alma, e ao mesmo tempo inerente de uma tradição. Enquanto avalia que numa cultura tudo encontra-se, de alguma maneira, acoplado, interligado. Tal procura mostra uma necessidade vital, uma vez que toma forma a partir da busca em direção ao original, igualmente a Beuys, quando o relato vai construindo-se.

Poderíamos relacionar tal busca com experiências que passariam provavelmente a posteriori, relacionadas ao pequeno *cromlech* basco, pautada com certeza em sua própria vivência. Como alegado anteriormente, estas formações ancestrais – os *cromlech*, seriam uma das procedências do conceito de vazio no pensamento de Oteiza, do sentimento de negatividade, da compreensão da vida desde um vazio. O processo de negatividade é intrínseco à cultura basca, a exemplo da construção morfológica, da própria linguagem habitual, quando é muito comum a utilização numa

mesma frase de duas expressões negativas para descrever uma única passagem, um único acontecimento positivo.

Em 1944 Oteiza visita San Agustín, e assim relata sua experiência: “Lá me senti em terra firme e me afirmei em minha própria afirmação humana de escultor. Lá soube como era a alma audaz e gigantesca desses homens: seu desespero metafísico, sua raiva criadora, o sentimento trágico de suas vidas. Lá encontrei mais força e mais sabedoria para meu trabalho. Por isso fui” (OTEIZA, 1952/2007, 48/124). Enquanto alega a necessidade em devolver o encanto àquilo que a ciência desencanta, tanto quanto deve, como plástico, vigiar tudo aquilo que a ciência descuida (OTEIZA, 1952/2007, 47/123). Ademais, afirma que o único legado deixado pelo povo de San Agustín é a estatuária e a paisagem, e com isso nos deixaram tudo. “A paisagem é como um corpo múltiplo e sensível, carregado de misteriosas energias e que roda fatalmente sobre nós com a chave de nosso próprio destino” (OTEIZA, 1952/2007, 25/101).



Parque Arqueológico de San Agustín. Colômbia. Fotos: Bernadette Panek, julho de 2011.

A importância dada por parte de um escultor moderno àquelas esculturas é significativa não apenas para ele mesmo, mas à contemporaneidade, por aproximar-nos a um entendimento daquela cultura de uma estética inerente e assaz particular, o que, aliás nos leva a entender-nos como homens. Nada melhor que as palavras do próprio escultor, que viveu tal experiência, com centenas de anos de distância da execução de tais esculturas megalíticas, e lá chegou e as abraçou: “Eu não vim a San Agustín a medir estátuas, mas a abraçá-las, a permanecer um tempo ao seu lado, para saudar e reconhecer aos que as construíram” (OTEIZA, 1952/2007, 47/123). O artista faz essa leitura em consideração àquele momento em que os cientistas estavam preocupados apenas em classificar aquelas estátuas, sem o menor interesse estético. Talvez proceda também destas experiências o profundo empenho de Oteiza pela necessidade estética.

Entretanto, ele vai à América do Sul, por uma busca pessoal e estética. E sobre isso escreve, enquanto trata de um combate existencial presente no homem da região do Alto Magdalena, território de San Agustín. Duelo este, entre o homem e o seu meio. E a partir da experiência de estar muito perto das esculturas efetuadas pelos agustinianos, propõe a hipótese de “desestatuizar” (OTEIZA, 1952/2007, 106/200) aquelas estátuas a fim de encontrar o conflito essencial. Me pergunto nesse momento, que conflito ou que batalha seria essa? E o que significa para Oteiza *desestatuizar* a estátua? Seria algo como desfazer a estátua? Em sentido figurado poderia ser. Ou seria desconstruir a escultura para olhar, ver desde dentro? Com certeza voltamos à ideia de acepção imaginada. Creio que todo esse pensamento incida em voltar ao período no qual aquelas obras foram levantadas simbolicamente, pois são mediadoras de tal situação, são quase a chave da estrutura. E analisar com que propósito aqueles escultores, aqueles homens perfizeram e criaram tais esculturas. Desde nossa experiência como as vemos? Ou seja, é preciso entender a estrutura da obra para poder decifrá-la, tanto quanto aproximar-se a elas. Oteiza vai à Colômbia com um propósito próprio – ser escultor. Pouco a pouco busca as bases do que é a própria estátua.

Interpretação estética

Os conceitos modelados por Oteiza sobre aquelas estátuas mostra uma visão esteticamente encantada, quando somente um artista se dá a liberdade de instalar. Ele levanta um pensamento estético, o texto nos chama, nos seduz, retornamos a interpretar seus pensamentos inúmeras vezes. É o olhar mais além da simples materialidade da pedra, é a visão de quem lá chegou e viu primeiramente o céu muito, mas muito próximo do solo de nosso planeta, de quem testemunhou a gigantesca espacialidade do cosmos extensamente derramado sobre a terra (OTEIZA, 1952/2007, 66/67, 142/143). Ademais, Oteiza parte da consideração de que o povo agustiniano não é um povo desconhecido, mas reconhecível pela simples análise estética (OTEIZA, 1952/2007, 25/101) daquele fazer artístico, daquela obra edificada, encravada na paisagem da região de San Agustín.



Parque Arqueológico de San Agustín. Colômbia. Fotos: Bernadette Panek, julho de 2011.

Já no início de seu texto discute a problemática da essência da escultura, enquanto mostra interesse pelo núcleo da massa escultórica. Ressaltando, para ele a configuração interior tem a ver com a dinâmica da escultura, aquela dinâmica relacionada às forças internas, quando as forças essenciais emanam da própria obra e apresentam-se em equilíbrio ativo. Defende o ponto de vista a partir da estética, a qual segundo ele, trabalha não apenas desde a parte externa e figurativa na qual se detém o etnólogo, mas também em direção ao interior formal de sua estrutura, ou seja do que emana da estrutura (OTEIZA, 1952/2007, 21/97). Certamente se dirige à manifestação da essência do artífice no cerne da estátua. Aquela entidade que demonstra de alguma maneira o conflito interior, a necessidade do homem pela criação como forma de salvação. Seria aquela escultura que deixa transparecer algo indizível, momento no qual o tempo é detido e nos paralisa frente a ela, enquanto irrompemos o tempo presente. A magia se nos apresenta de forma inexplicável, e igualmente aguça os sentidos estéticos inerentes.

A experiência estética e o terror ao nada

Para Oteiza o terror cósmico, o medo ao espaço, ao nada, levou o povo de San Agustín a trabalhar aquelas esculturas, nelas os agustinianos encontraram a serenidade relativa à morte. Ademais, afirma constantemente que uma cultura se ampara por meio de sua criação estética. Tenta nos mostrar continuamente a experiência do criar, portanto como a estética nos escora sempre, e nos faz escapar por momentos não cronológicos da realidade da morte, ou seja da realidade da vida. Os pensamentos do escultor tratam sobre a luta com o vazio, àquele conectado à morte como algo impossível de pronunciar, expõem o problema do homem de não poder conceber que exista a morte, falam sobre uma estética negativa. Uma vez que, da impossibilidade de apartar a morte, se inventa um mais além.

Segundo seu texto, a angustia, o medo à morte é o que leva o homem a fazer esculturas. Na verdade, o indivíduo engendra a si mesmo uma solução estética à ação da morte, denota a transformação do vazio em energia, em sopro estético. Pondera sobre um *espírito na pedra*, e ao articular sobre almas, considera uma entidade no interior da estatuária de San Agustín, uma vez que profere sobre um vazio conectado à vida de quem a fez e conseqüentemente com a sua própria morte. A pedra encontra-se vazia da materialidade de quem a fez, a materialidade que persevera é a da pedra, da qual deriva apenas aquele alento impregnado em cada milímetro da rocha.

O escultor discorre sobre a tomada de consciência do falecimento, quando o ser sente “o terror ao nada, o medo de desaparecer sem haver ganhado a eternidade” (OTEIZA, 1952/2007, 29/105). Essa imortalidade é apreendida quando o homem realiza suas esculturas. E a relação com a natureza tem um forte envolvimento nessas demandas, enquanto cúmplice do tempo. Os vazios das caixas de Oteiza mostram, entre outras questões, essa conexão com a extinção. O artista rompe sua mortalidade, o artista rompe a máscara da morte. Para ele o saber estético se equipara à concepção de imortalidade (OTEIZA, 1952/2007, 114/208), o conhecimento estético visível nas esculturas de San Agustín seria a prova da eternidade do ser das coisas, quando a intemporalidade coloca-se contra a morte.

Dessa forma Oteiza debate o *descobrimento da morte* e daí passa para o *instinto mágico*, ou seja ele analisa a *solução da morte* – ou se crê em outra vida ou o homem parte para uma solução estética, a *fabricação estética do perdurável* (OTEIZA, 1952/2007, 29/105). É quando o artista passa à problemática da angústia criativa, ou seja, o homem por meio da arte escapa, encontra uma fuga da concretude do falecimento. “Diante do disparate da morte, o disparate criador da salvação, o da fabricação estética do perdurável” (OTEIZA, 1952/2007, 29/105).

Caixas vazias

É intrigante a estrutura daqueles lugares funerários, a construção das *Caixas vazias*, das *Caixas metafísicas* de Jorge Oteiza é muito próxima, a maneira como ele move as “paredes” das caixas, parecem as pedras movidas das tumbas de San Agustín. Formal e estruturalmente tem um mesmo valor. Lembro-me muito bem do momento em que vi aquelas tumbas e em seguida as associei às *Caixas vazias* deste escultor. Ao seguir seu pensamento, surge a evidencia da tomada de consciência do vazio desocupado se colocar simbolicamente em lugar da representação da morte, essa é a força da arte. Aqui o vazio desocupado poderia derivar das tumbas *desocupadas* de San Agustín. Na verdade, esse vazio seria um vazio em alerta, em suspensão, ativo, ou seja um vazio estético, constituiria na percepção, na sensação de vazio. Ademais como representar a morte? Impossível! Por isso a existência de uma infinidade de alegorias sobre a extinção.



Jorge Oteiza. *Laboratorio experimental* (detalhe), c.1980. *Caja vacia*, 1958. Aço, 44 x 40 x 41 cm.
Fotos: B. Panek.

Intrigante é Oteiza não falar extensa e diretamente sobre as tumbas, não dirige comentários significativos sobre elas. Mas essas esculturas que ele analisa amplamente, fazem o papel de guardiãs dos sepulcros, guardiãs esteticamente formais da morte, da morte como ideia de eternidade, da sua intemporalidade. As esculturas, em frente às tumbas, testemunham a fuga da ruína. Consistem na estetização da vida para evadir-se à extenuação. Ao mesmo tempo é o próprio enfrentamento dela, da morte. Enquanto a paisagem perdura como testemunha presencial destes remotos lugares. Aliás, Louise Bourgeois articulava inúmeras vezes que a *arte é uma garantia de sanidade*. Me atrevo a dizer que o escultor encontra-se no vazio de suas caixas. Ele mesmo registra: “Se eles [os escultores agustinianos] não tivessem quebrado sua verdade ‘científica’, e sua verdade ‘natural’, e sua verdade ‘política’, estas três coisas fundamentais de uma cultura verdadeira, não haveriam podido caber dentro dessas pedras e não poderiam salvar-se” (OTEIZA, 1952/2007, 47/123). Isto é a alma, isto é a paisagem!

Propósito experimental 1956-1957

Antes do evento da Bienal de 57, durante a preparação do material a ser enviado ao Brasil, Oteiza escreve algumas notas poéticas, encantadoras, enquanto dialoga com suas esculturas de igual para igual, ou melhor, de ser para ser, de ser humano para ser estético:

“Agora passeio entre elas para ordená-las no catálogo e todas me olham acreditando que vou deixá-las, acreditando que posso separá-las, desunir sua pequena família, por que não são todavia maiores de idade. Eu lhes digo que vão a um país novo onde terão lugar e poderão viver. Um país onde receberam com bandeirinhas nacionais, os colegas... Lhes digo que elas não podem esperar serem recebidas assim, mas que alguns *muchachos* as olharão com amor e talvez tomem algumas notas delas” (OTEIZA, s/data)

Com *Propósito experimental 1956-1957* Oteiza regressa da morte, uma vez que sua obra persevera. Este conjunto de 28 esculturas acompanhadas de um texto, enviados à Bienal de São Paulo em 1957, é pura experiência plástica, ademais do texto não apenas acompanhar as obras, ele é parceiro, assim como o título dado a cada uma delas. Além do que, cada título mostra-se incisivamente referente ao conceito de espaço e ao de vazio, a exemplo de *Rotação espacial com a Unidade Malevitch aberta*. (*Homenagem a Malevitch*); *Expansão espacial por fusão de Unidades abertas*; *Construção vazia com três Unidades positivo-negativo*; *Teorema da Desocupação cúbica*; *Desocupação da esfera*. Os títulos raciocinam, relatam o processo da estátua como constituição genuinamente espacial em acertada concepção. Como foi dito anteriormente, Oteiza inicia o texto com uma *advertência pessoal* e nesse mesmo momento explicita o propósito do envio de suas

obras: “nelas projeto a natureza estética da Estátua como organismo puramente espacial, exatamente, a desocupação ativa da Estátua por fusão de unidades leves” (OTEIZA, 1957).

No decorrer do texto quando articula sobre uma *estátua como Desocupação ativa do Espaço* está interessado na invenção, na criação de uma *outra* Estátua, “Nasce a Estátua por uma forma nova e necessária de pensar o Espaço.” Preocupa-se em dar vida à escultura: “...é preciso que a escultura seja, com sua primeira, atual e maior desnuda objetividade.” E a partir do *Espaço ocupado à Dinâmica do vazio*, o escultor discorre sobre as verdadeiras rupturas propostas por Malevich e Tatlin, quando este último rompe com o Cubismo espacialmente ao empregar materiais de escultor e utilizar pela primeira vez *campos compostos com o espaço exterior*. Ademais, os relevos espaciais de Hélio Oiticica fazem alusão aos contra-relevos de Tatlin, tema proeminente nas conexões aqui construídas. Na verdade, Oteiza vai buscar, nas investigações do pintor russo, o reconhecimento do espaço vazio. A escolha de Malevich, por parte do escultor basco, nos anos de 1950, tem uma importância significativa para a pesquisa em parte aqui exposta, foi também por onde transitaram os neoconcretos. O próprio Manifesto Neoconcreto documenta: “Malevitch, por ter reconhecido o primado da ‘pura sensibilidade na arte’, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade.” (Jornal do Brasil, 1959)

Para Oteiza a “Unidade Malevich” é uma estratégia ativa, com a qual se propõe a dinamizar espacialmente a forma escultórica. Contudo ele também afirma ser desde a zona espiritual onde ele encontra a identificação com o pintor russo. No texto aqui discutido o escultor afirma o seguinte:

Malevitch significa o único fundamento vivo das novas realidades espaciais. No vazio do plano nos deixou uma pequena superfície, cuja natureza formal leve, dinâmica, instável, flutuante, é preciso entender em todo o seu alcance. Eu a descrevo como Unidade Malevitch. Se o pintor acreditou produzi-la com sua intuição, já é hora de raciociná-la.

Nas receptividades aqui colocadas, a participação à IV Bienal, de Hélio Oiticica atrai a atenção de forma singular. Ele envia uma série de guaches sobre cartão, os quais mais tarde, precisamente num texto de 1972, ele os nomeará de *Metaesquemas*. Nestes guaches Oiticica busca dissolver a bi-dimensionalidade do plano, oferecendo a ilusão de uma terceira dimensão, justamente devido à dinâmica provinda do interior de seus quadrados e retângulos irregulares. Mostra uma conexão com a dinâmica da pintura de Malevich. Contudo Oteiza quando propõe a *Unidade Malevich*, as utiliza na construção de suas esculturas. Para Oiticica *Metaesquema* é esquema – estrutura, e meta – transcendência da visualização, quando indica uma *posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura* (FAVARETTO, 1992, 51). Para Oteiza a *Unidade Malevich* consiste em um quadrado que perde dois de seus ângulos retos, desse modo se obtém um corpo geométrico irregular, o qual pode traçar ao mesmo tempo, desde sua natureza estrutural, linhas horizontais e diagonais (ECHEVERRIA PLAZAOLA, 2008, 162). Tanto uma quanto a outra proposta não deixam de ser formas em diagonal flutuantes de certo ponto de vista provindos, num primeiro momento, da obra do pintor russo.



Jorge Oteiza. *Prueba de desocupación activa del espacio con la unidad plana abierta en tres fases, ou Expansión espiral vacía*, 1957. Aço, 41 x 41 x 29,5 cm. Franz Weissmann. Ateliê no Rio de Janeiro, fevereiro, 2012. Fotos: Bernadette Panek.

Em *Propósito experimental 1956-1957* Oteiza cita uma passagem de *Escultura Dinâmica* enquanto examina “se três pontos de apoio são suficientes para garantir a estabilidade material do corpo e se a estátua, em sua função espiritual, é a luta contra a gravidade, contra a caída, contra a Morte. Mais de três pontos de apoio, representam o incompleto da vitória do escultor”. A obra de Franz Weissmann *Três cubos em ordem crescente*, aproximadamente de 1952, apresenta esse propósito, ou seja, o apoio em apenas três pontos, assim como uma série de esculturas que estava desenvolvendo na década de 50. Também vários dos estudos para planos quadrados vazados por círculos (c. 1957), ademais de um destes projetos consistir no *Monumento à democracia* (1958-1990). A sua obra tão afamada, o *Cubo vazado*, apresentado para a seleção da I Bienal de São Paulo, apoia-se apenas em um dos vértices do cubo. Não me estranha a identificação entre Oteiza e Weissmann no período da Bienal, ademais da admiração que tiveram quando um observou a obra do outro e descobriram uma busca de conceitos muito similar. Oteiza, na mesma época da Bienal, quando esteve no Rio de Janeiro, fez questão de ir ao ateliê de Weissmann, assim como Weissmann dois ou três anos depois foi viver um tempo em Irun, País Vasco, ao lado da casa-ateliê do escultor basco. Oteiza certamente vê em Franz Weissmann a mesma falta que se passava com ele, a recíproca certamente é verdadeira. Por isso toda a emoção quando esteve em São Paulo, por ocasião da Bienal. Não me estranha que com este *Propósito* Oteiza tenha em seguida iniciado uma amizade com Franz Weissmann, Lygia Clark e nossos grandes poetas Haroldo e Augusto de Campos.

Referencias bibliográficas

BADOS, Ángel. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MANZANOS, Javier; MANTEROLA, Pedro; DE LA TORRE, Alfonso; BANDERA, Maria Cristina; BONET, Juan Manuel; AMARANTE, Leonor. *IV Bienal Del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

OITICICA, Hélio. *Lygia Clark . Hélio Oiticica cartas 1964-1974*. Luciano Figueiredo (org.). Silvano Santiago (prefácio). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

OTEIZA, Jorge. *Del escultor español por él mismo*, 1947. In: ELLORRIAGA, Javier. *Pedestales de la modernidad: del Pabellón de Barcelona (1929) al monumento a José Battlle y Ordoñez (1959)*. Universidad del País Vasco/EHU: Tesis Doctoral, 2010. anexo documental 8.

OTEIZA, Jorge. *Escultura Dinámica*, 1952. In: ELORRIAGA, Javier. *Pedestales de la modernidad: del Pabellón de Barcelona (1929) al monumento a José Battlle y Ordoñez (1959)*. Universidad del País Vasco/EHU: Tesis Doctoral, 2010. anexo documental 14.

OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. (1ª edição, Ediciones Cultura Hispanica, 1952).

OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...! Ensaio de interpretação estética del alma vasca*. VEGA, Amador (coord.); ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon (colaboración). Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. (1ª edição, Auñamendi, 1963)

Periódicos

OTEIZA, J. *Para un entendimiento del espacio religioso – Él cronlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo*. in: El Bidasoa, junio, 1959.

Jornal do Brasil. *Manifesto Neoconcreto*, 1959. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21- 22/03/1959. Assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

Documentos

OTEIZA, Jorge. documento 3231b. s/data. Fundación Museo Jorge Oteiza. Alzuza, Navarra.

OTEIZA, Jorge. *Propósito experimental 1956-1957*. Texto para o catálogo de Oteiza publicado para a IV Bienal de São Paulo, 1957.

Teses

ECHEVERRIA PLAZAOLA, J. *La finalidad del arte: la obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 2008.

Trabalhos publicados online

ARNAIZ GÓMEZ, A. *Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza*. Ondare, 2006. Disponível em <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/25/25305325.pdf> . Acesso em 04 jan. 2014.