



Jorge Oteiza: Rellou directe

Arte y espacio el vacío como ente potencial

*"Me siento a la cabecera de la mesa,
dejando un puesto vacío.
Para lo invisible, lo imperceptible."*

M. Cvetaeva

Cita cargada de sugerencias existenciales y, por qué no, metafísicas, es la elegida para revisar la noción de espacio en el arte moderno. Señala esta frase de la estoica poetisa rusa¹, una paradoja que marca un sentido posible del espacio en el arte y, al mismo tiempo, un contraste neto entre una noción negativa del vacío, la acepción corriente, y los valores existenciales que puede asumir a la luz de su potencialidad como entidad. Efectivamente, si primero el vacío se piensa como una carencia, una vacuidad o como un no-ser, en el epígrafe de Cvetaeva, el vacío está concebido como un *ente potencial*, como un lugar en donde acontece una experiencia con algo otro del espacio y en donde la presencia de lo invisible pudiera cobrar una inminente existencia. En la cita, el vacío parece un lugar disponible a tomar un significado sin dejar de ser insondable, secreto, ilimitado y profundo. No obstante, el puesto vacío del cual se habla en el epígrafe se recorta contra el fondo de lo existente y se constituye como *algo* entre las cosas del mundo pragmático. Allí, su halo y profundidad interfiere con las cosas, se mezcla con los útiles, como una más de las experiencias cotidianas con el espacio que, de este modo, se muestra.

Una aclaración: Las imágenes que corren paralelas a este texto, son parte de un trabajo de doctorado sobre el espacio en Martin Heidegger y Jorge Oteiza. En él, sostengo la hipótesis de un calce entre la idea de espacio del filósofo alemán y la del escultor vasco.

Aldo Hidalgo

Abstracción.

La importancia de interrogar el espacio como tema, radica en el hecho de que su concepción como *vacío*, puede constituirse en una clave para comprender el carácter desnudo y muchas veces esquemático del arte, del diseño y la arquitectura del siglo XX. Como se sabe, este tiempo representa el momento de culminación del “dominio y conquista del espacio” por parte de la tecnociencia.

Este nuevo clima, radical para el arte y al técnica, ha provocado la reflexión del filósofo Martin Heidegger, quien intentando dilucidar lo propio del espacio en ese contexto se pregunta: “¿No obedece el arte plástico moderno a esta provocación como confrontación con el espacio?”²

El arte plástico moderno, sin embargo, reúne diversas tendencias y autores. Mas, a poco comenzar su lectura aflora una idea de obra de arte cuyo valor no radica ya en aquello que se *ve* sino en lo que *aparece*. Citaré aquí a Paul Cézanne quien apoya el contenido de su arte no en una realidad “externa” que copia, sino en una realidad relacionada con un mundo interior. A Cézanne no le interesaba la perspectiva lineal, sobre todo porque ella había sido inventada para que los pintores logaran el efecto de *representar* el espacio. En cambio, él quería expresar el sentido de la solidez y la profundidad sin recurrir

al dibujo perspectivo, sino a partir de múltiples puntos de fuga y de masas de pintura que otorgaran una determinada luz y sombra. Su tentativa era romper con la división del cuadro y sus dimensiones tales como: el delante-atrás o derecha-izquierda. Propuso la simultaneidad, anulando las relaciones que ataban el cuadro a la perspectiva, tomando distancia del dibujo “matemáticamente exacto” y produciendo una ruptura con el modo de representación decimonónica. Para él la pintura no es ya una técnica que debe hacer viva una sensación visual, sino un modo de escudriñar el mundo desde la estructura profunda, desde el *ser* de las cosas. El arte moderno, pues, exige un modo de comprensión diverso. Apela menos a los valores visuales que a aquellos inmateriales. Por lo mismo, este arte vigoriza la exploración de la *estructura* y el *efecto* de los fenómenos para lograr, progresivamente, una descomposición externa del mundo de los objetos y del espacio.

Lo propio ocurre con el arte abstracto, cuya gramática surgirá en el conocido encuentro de Kandinsky con el cuadro el “Pajar” de Monet. En efecto, al observar el cuadro, el pintor ruso no logró distinguir el “objeto” de la pintura. La perturbación y la conmoción experimentada, le sugirió la apertura a una nueva experiencia visual y espiritual, en donde fuese desacreditado el objeto y en donde dominara la fuerza y extrañeza de lo incierto y cambiante. La voluntad



Obertura de poliedre per talls a disc, 1955 / Pedra 15x19x19 cm



Homenatge a Paul Klee, 1955-56 / Alabastre 11x18x10 cm

posterior a ese acontecimiento, en una entera generación de artistas, fue aquella de renunciar a lo figurativo y proclamar la *abstracción* pura.

Pero, ¿es esta abstracción, lo mismo que lo *abstractum* señalado por Heidegger como la mera referencia a las tres dimensiones que caracterizan lo mensurable de la *extensio*?² ¿O bien es la tentativa de expresar algo esencial de las cosas y no sus rasgos físicos externos? La suspensión de la representación, la *epoché* de lo figurativo, manifestaba la liberación del academicismo precedente. El arte, llevado a la sola expresión del artista y al *cómo* de la representación material, se había transformado en una actividad autoreferente de donde surgió lo "artístico" en el sentido común del término. El nuevo lenguaje encarnaba algo más esencial, espiritual, sin recurrir a la mirada "retiniana" como el arte decimonónico. Además, se apela a una referencia no tocada por la nueva técnica: lo primitivo. En la imaginería de este mundo lejano, se concretaba la renuncia a la configuración externa de las cosas pues lo ancestral, representaba la búsqueda de valores simbólicos como un emerger de los valores no visibles de las cosas. Luego, la obra fue definida en términos de lucha entre materia y espíritu.

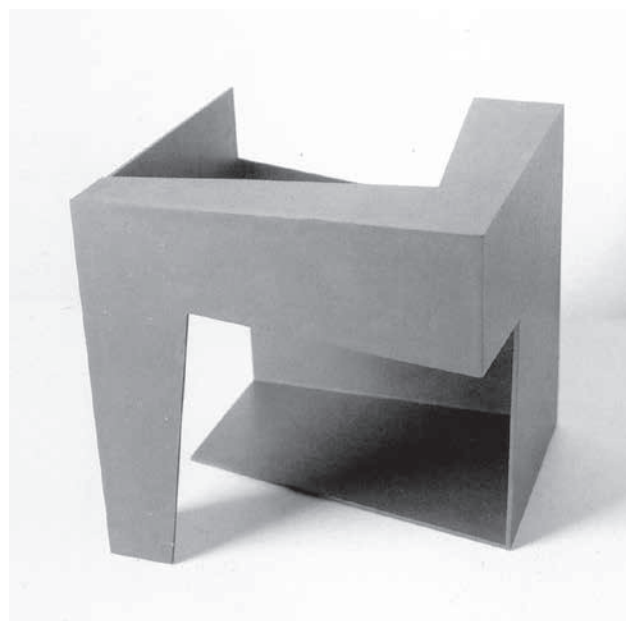


Conclusió experimental a per a mondrian, 1973 /Alabastre 16x16x16 cm

El *silencio* en la música, el vacío de la tela, la desnudez de un muro o el blanco de una hoja de papel, lo que estimuló la valoración de los entes no visibles o potenciales. Así ocurrió entre los protagonistas del arte moderno, cuyos "sentidos refinados", al decir de Kandinsky, les permitían percibir las "vibraciones" emanadas de las obras. El carácter desnudo de las obras de aquella época, implicaban sumergirse en la dimensión "espiritual" del arte, posibilidad a la cual conduce el hecho de no quedarse en la apariencia flagrante de las cosas. La purificación visual llega a su extremo con la apología de la tela en blanco, silenciosa, dócil, indiferente pero infinita, como en los cuadros de Malevitch. El espacio vacío es el emblema de las posibilidades ilimitadas de la creación, tal cual lo hace patente la obra del escultor vasco Jorge Oteiza.

Espacio físico, espacio existencial

El pensamiento de Heidegger sobre el espacio marca una diferencia ontológica fundamental respecto de la concepción cartesiana. Esta última, en su reflexión, localiza cosas y útiles según un esquema tridimensional de posibles ubicaciones en una *res-extensa*, referida al espacio físico. Para Heidegger el espacio se comprende desde los lugares y cosas que forman parte de un determinado habitar. Se definen así el espacio físico y el espacio existencial.



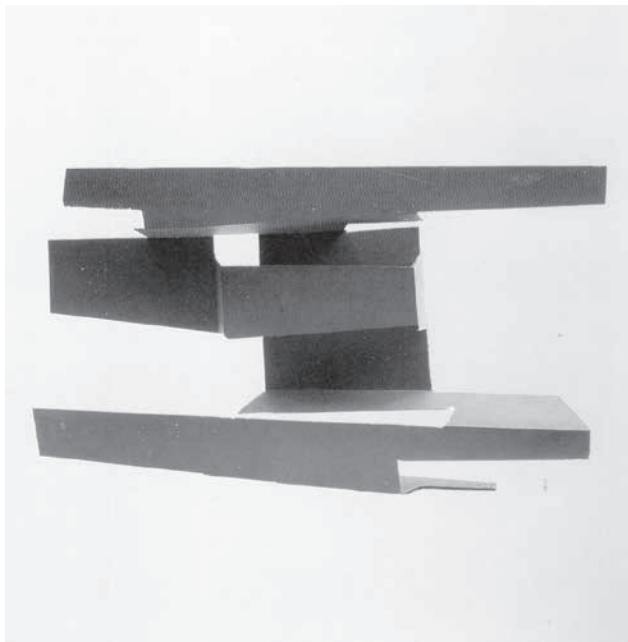
Caixa buida (escultura amb sis posicions), 1958/ Ferro 30x30x30 cm

En su ensayo *Habitar, Construir, Pensar*,³ refiriéndose a un puente para ejemplificar esta idea escribe: “Aquellos que los sitios han espaciado es un espacio de un determinado tipo. Es, en tanto que distancia, lo que la misma palabra *stadion* nos dice en latín: un «*spatium*», un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio. En un espacio que está representado sólo como *spatium* el puente aparece ahora como un mero algo que está en un emplazamiento, el cual siempre puede estar ocupado por algo distinto o reemplazado por una marca. No sólo eso, desde el espacio como espacio intermedio se puede sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así, en latín *abstractum*, lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad ha espaciado no se determina ya por distancias, no es ya ningún *spatium*, sino sólo *extensio*, extensión.

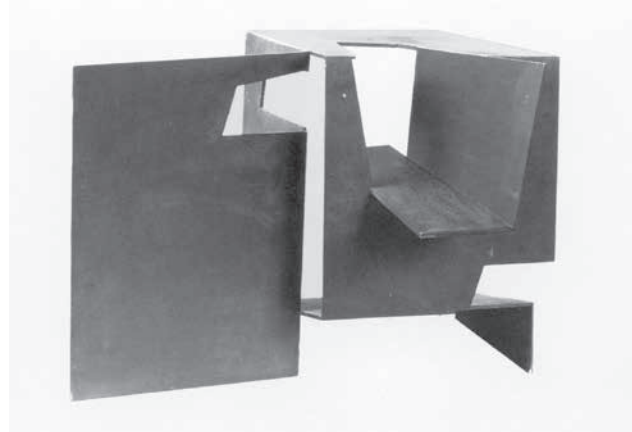
Dicho esto, se comprende el espacio y la espacialidad, el lugar y el no-lugar pero también queda en evidencia la posibilidad del *aparecer* y la fragancia del espacio como entidades diferentes. Según este punto de vista, lo físico y la existencia no se encuentran entre sí. Pero, ¿es cierta esta afirmación? El espacio existencial no se hace midiendo, categoría propia del espacio cartesiano, sin embargo la importancia de la “medida” en la poesía, subrayada con

énfasis por Hölderlin en el escrito *Poéticamente habita el hombre*, sugiere la posibilidad de que esta noción integren las dos visiones del espacio. ¿Cuál y cómo sería el efecto de la medida, o más bien del *entre* espacial en la experiencia? En el texto aludido, el *entre* es la medida entre tierra y cielo, es decir la del espacio del habitar. Pero ¿qué ocurre cuando el habitar se torna inhóspito y este *entre* aparece como extraño o se muestra propiamente vacío de sentido. Acaso ¿los puntos cardinales, toponimia, lenguaje de señalamiento del espacio no son referencias construidas por la cultura justamente para “habitar” el espacio? ¿Qué sucede cuando faltan esas referencias, algo o alguien? ¿El hombre enfrenta la extensión, o desde esa ausencia el espacio se muestra?. De esta reunión, provocada por la mirada contemplativa, reunidora de lo físico y lo existencial, surge un mundo como un sistema de relaciones inmateriales que se abstraen del trato diario. El espacio emerge desde el hombre y para su uso, por ello no surge antes de él, pero la medida del mismo, o más bien, su inconmensurabilidad como aquella del vacío, *aparece* por abstracción mental o espiritual para provocar una experiencia que conmueve porque deja ver lo de suyo inasible e impenetrable.

Acaso ¿no hay en este “vaciamiento” del carácter de *ente a la mano* del útil y su lugar inherente, o de la naturaleza, algo así como una apertura a la experimentación del espacio en cuanto tal? ¿No hay en esto un indicio de que



Homenaje al pelotari, 1958-59/ Ferro 40x79x11 cm



Homenaje a Mallarmé / Ferro 54x60x40 cm

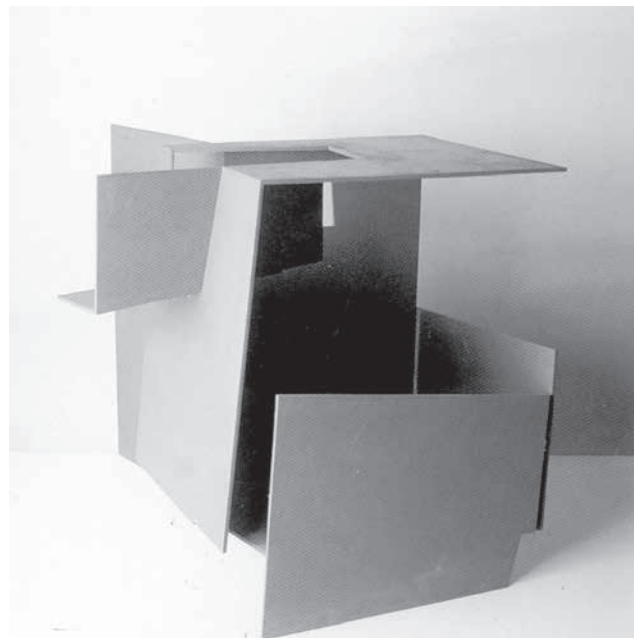
lo simplemente presente, como el espacio fenoménico, puede connotar un valor otro, asociado al hecho de que en un momento determinado deje ver su propia vacuidad o su plenitud no como algo flagrante, sino como algo que *aparece*?

Octavio Paz, el escritor mexicano, ha sabido captar esta cualidad del espacio intentando encontrar el carácter fenoménico y existencial a cuanto nos rodea, anotando en *Sombras de obras*: “El *dónde* nunca nos abandona ni nosotros podemos abandonarlo: somos consubstanciales, nos confundimos con nuestro espacio. No obstante, estamos separados: el espacio es lo que está más allá, al otro lado, lo cerca-lejos, lo siempre inminente y nunca alcanzable. Es el límite que, al tocarlo, se deshace para reaparecer, inmediatamente, más allá o más acá. La frontera donde yo termino y empieza lo otro, lo ajeno, está en perpetuo movimiento. Erosión continua: a medida que penetro en mí me alejo de mí; yo mismo soy mi lejanía, ando dentro de mí como en un país desconocido”.⁴

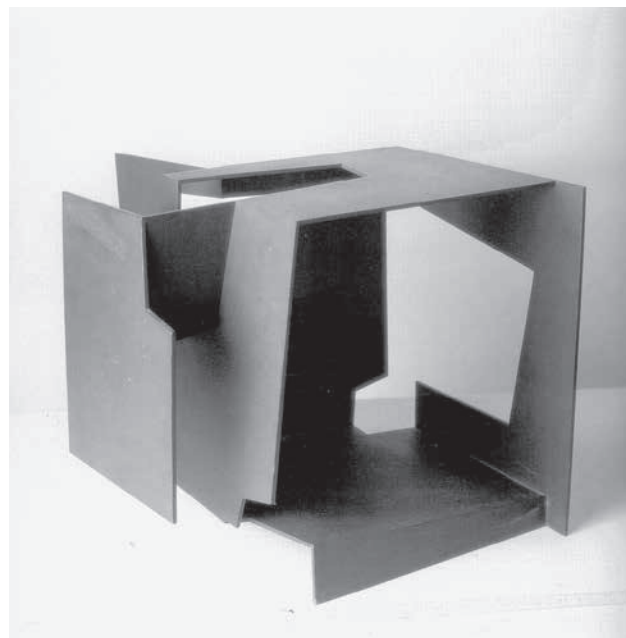
El espacio entonces siempre es inherente a algo o alguien. Tener su experiencia sería algo así como dejar *aparece* aquello a lo que pertenece, en el caso del vacío, la nada original. Una *comprensión* de este género, sin embargo, supone el riesgo de caer en una subjetividad. Evitando

comprender según los prejuicios de la estética tradicional y de la estética especulativa. Aspirando más bien a una comprensión de una verdad, al evento del “puro estar desoculto de lo ente”,⁵ lo cual pasa por la apertura de la obra a su propio horizonte de pertenencia.

Estos mismos enunciados se pueden inferir de *El arte y el espacio*⁶ de 1969, opúsculo escrito por Heidegger en piedra litográfica acompañado de siete lito-collages del escultor vasco Eduardo Chillida. Dedicó Heidegger este pequeño libro, a la relación entre el arte escultórico reconociendo el espacio como un *Urphanomen*, un fenómeno primario que no puede ser remitido a alguna cosa previa, cuya experiencia podría provocar la angustia o el miedo en el hombre debido a su carácter inasible que alude a una nada original, cuya única determinación es su potencialidad de llegar a ser algo. Tal aserto confirma la idea que se sustenta en este trabajo de que experimentar el espacio en cuanto tal, significaría concebirlo desligado de su inherencia práctica a las cosas y útiles, especialmente, *cuando lo familiar se vuelve inhóspito*. En este sentido, el discurso desplegado en este pequeño libro parece ser una prolongación del texto de 1935 sobre el origen de la obra de arte. En efecto, manteniendo el carácter relacional de la espacialidad y la idea de la tierra como aquello que se oculta y el mundo como una apertura, Heidegger concibe la idea del espacio como un *espaciar*,



Versió prèvia de l' homenatge a Mallarmé 1958/Ferro gris 53x64x54 cm



Retrat d' un gudari armat anomenat odisea, 1975/ Ferro 44x54x48 cm

como un hacer lugar, abriendo un entorno. Dice el filósofo: “El lugar permite en cada momento un en-torno”. Una especie de juego entre figura y fondo -otra manera de interpretar el aparecer y ocultarse-, donde los límites de una y otro tienden a diluirse o resaltarse, algo no extraño a la práctica en la pintura de la abstracción, a los trazos negros del pincel, o a la simple escritura o dibujo sobre el papel en blanco.

¿Es éste el carácter del espacio vacío? ¿Su valor radicaría en experimentarlo como fenómeno primario? En su artículo *La Cosa*, donde Heidegger realiza una reflexión sobre el espacio vacío de una jarra para el agua, encontramos una clave para comprender su potencialidad. Sostiene Heidegger, que *vaciar* algo significa congregarlo en su unidad disponible. El vacío no es nada, un no-ser y tampoco la falta de algo. Por ello, “el alfarero moldea el vacío; lo primero que hace, y lo está haciendo siempre, es aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente como lo que acoge”.⁷ Subraya esta frase la *disponibilidad* y *potencialidad* del vacío, pero a su vez, connota su indiscutible condición de ente original, desprovisto de algo preciso al cual referir, la nada.

Notas :

¹ Marina Cvetaeva. Poetisa rusa nacida en Moscú en 1892. Los acontecimientos trágicos de su existencia la llevan a suicidarse en agosto de 1941.

² M. Heidegger. *L'arte e lo spazio*. Il melangolo. 2000 p. 20-21

³ M. Heidegger. *Construir Habitar Pensar*. Ed. Universitaria. 1993, p. 171 ss.

⁴ Octavio Paz. *Sombras de Obras*, Seix Barral. 1996, p.218

⁵ M. Heidegger. *El origen de la obra de arte*, p.128

⁶ M. Heidegger. *L'arte e lo spazio*. Op. cit.

⁷ M. Heidegger. *La Cosa*, p. 147 en *Conferencias y artículos*.