

# OTEIZA – NEWMAN – MIES VAN DER ROHE: ESPACIOS COMPARTIDOS

Una hermenéutica de la desocupación del espacio  
en escultura, pintura y arquitectura

Raúl Mena Palacín

---

TESIS DOCTORAL UPF / 2012

DIRECTOR: Dr. Antoni Marí Muñoz

FACULTAD DE HUMANIDADES





*Dedicatoria,*

Zambull[y]éndonos en las frías aguas del río Amstel  
Entendimos que junto al rumor tranquilo de su entrada a la ciudad  
Caían sobre nuestras heridas, abiertas e infinitas,  
Aquellas pequeñas muertes en las que vivimos una dolorosa  
eternidad.



*Agradecimientos,*

Nombrar a todos los que debo agradecer la posibilidad de haber emprendido esta tarea se me hace tan imposible como el propósito de construir el alfabeto de mi intimidad. Dentro del *nosotros* sobre el que se edifica este discurso estáis todos *vosotros*.



## Resumen

El propósito de este estudio es abordar el concepto de espacio y, en particular, su desocupación, a través de tres obras: *Caja Vacía/Metafísica* de Jorge Oteiza, *Who's afraid of red, yellow and blue* de Barnett Newman y el *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe. El discurso se construye a través de un transitar sobre la banda de Moebius y en su vaivén y en su doblez aparecen y desaparecen imágenes, ideas y textos sobre los que fluye la voluntad de construir una interpretación nueva sobre el objeto descrito. Martin Heidegger, Gilles Deleuze y Gaston Bachelard son los tres sostenes teóricos de esta estructura. Y más cerca y más lejos de este texto siempre se mantiene la difícil tarea de entender cuál es la forma de habitar y de ser (*Ich bin*) del hombre en la tierra.

## Abstract

The purpose of this study is to address the concept of space and, in particular, its disoccupation through three different pieces of work: *Empty/Metaphysical Box* by Jorge Oteiza, *Who's afraid of red, yellow and blue* by Barnett Newman and *German Pavilion* by Ludwig Mies van der Rohe. The discourse is constructed through a move on the Moebius band, its swing and double apparition and disappearance of images, ideas and texts which build a new interpretation of the subject matter. Martin Heidegger, Gilles Deleuze and Gaston Bachelard are the three theorists of this structure. The difficult task of understanding what is the way of living and being of man (*Ich bin*) on earth always remains what is closer and further away from this text.





## Prefacio

Aquello no era una caja vacía aunque Jorge Oteiza la hubiera titulado así. Aquel espacio vacío era la desocupación histórica de toda una tradición iconográfica. Las superficies limítrofes entre aquella nada y el mundo, aquella escultura/espacio para lo sagrado han sido el comienzo de este largo trayecto de comprensión estética (científica, filosófica y religiosa).

La lectura de los textos del escultor vasco determinó ya para siempre que el objeto de estudio sobre el que versaría este trabajo sería la desocupación del espacio. La primera búsqueda fue dirigida a entender que esa pieza de Jorge Oteiza era la conclusión estética de todo un proceso histórico que se desarrolló a lo largo de las vanguardias europeas de finales del siglo XIX y principios del XX. Si alguna cuestión se puso en solfa en los diferentes movimientos, tendencias, artistas y obras fue la cuestión del espacio para la representación. Y más en concreto, su desocupación. Una línea de desarrollo histórico que invertía el proceso iniciado en el Renacimiento a través de las leyes de la perspectiva propuestas por Leon Battista Alberti. Aquellas leyes propusieron la posibilidad de la representación del espacio tridimensional sobre la bidimensionalidad del lienzo, recuperaron la idea de volumetría corpórea vertida sobre el mundo para una escultura que se moldeaba siguiendo los principios estéticos de la antigua estatutaria griega y edificaron unos nuevos espacios donde el módulo arquitectónico y su proporción áurea era el hombre y se alejaba ya para siempre de la búsqueda vertical de Dios propuesta por la gran catedral gótica.

Lo escultórico de aquella *Caja vacía* se volvió un lenguaje monocorde para el asunto que pretendía este estudio, así que fue necesario buscar dos obras análogas a la pieza de Jorge Oteiza que propusieran del mismo modo una conclusión estética para la desocupación del espacio en lo pictórico y en lo arquitectónico respectivamente. Sobre *Who's afraid of red, yellow and blue* de Barnett Newman y sobre el *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe se ha construido esta dialéctica a tres voces para una hermenéutica de la desocupación del espacio artístico.

Ocupar el espacio del mundo, esa fue una de las grandes premisas que eclosionó en la Italia renacentista y que guió la representación espacial durante las siguientes centurias. Las dos fuerzas contrapuestas que tienen como voluntad ocupar/desocupar el espacio puede ser pensada como una hermenéutica para la historia del arte. Ésta ha sido también una de las ideas que ha guiado este estudio.

El marco teórico sobre el que se construye este trabajo tiene un triple sostén: el *Ich bin* de Martin Heidegger como yo soy/yo habito y su idea de Cuaternidad, la propuesta filosófica de Gilles Deleuze sobre la terna territorializar – desterritorializar – reterritorializar y su línea de pensamiento nómada para el devenir imperceptible y, finalmente, la dimensión estética de Gaston Bachelard para una poética del espacio en su particular dimensión de la inmensidad íntima. Tangencialmente aparecen la teoría sobre las esferas de Peter Sloterdijk, una teoría de la vanguardia de Peter Bürger y un sinfín de obras y de citas sin las cuales esto no habría sido posible.

Hablar del espacio, de su desocupación, se ha convertido finalmente en el intento de hablar de cómo habita el hombre sobre el mundo. Quizás no haya otra voluntad tan explícita en estas páginas.

Más allá de lo concreto de este trabajo y más allá de su objeto de estudio lo que el lector tiene entre sus manos es el intento de construir una/otra manera de decir las cosas. El esquema interpretativo como línea de fuga que se promulga sobre la curva sinusoidal de la Ley de los Cambios en la Historia del Arte propuesta por Jorge Otieza fue un primer estadio discursivo. La duplicación y la doblez de esta curva sobre sí misma es el discurso mismo sobre el que transita este estudio. Su resultado: un banda de Moebius sobre la que pensar las cosas, sobre la que entender el habitar nómada del hombre en el mundo y sobre la que interpretar su desocupación íntima como permanente línea de fuga hacia una promulgación de una nada que inaugure la vida aquí y ahora.





## ÍNDICE

<b>Resumen</b>	pág. VII
<b>Prefacio</b>	pág. IX

### **1. Introducción: SOBRE LA BANDA DE MOEBIUS**   pág. 1

Definiciones: *desocupar* y *espacio* – el espacio en el arte – la ortogonalidad del mundo – Jorge Oteiza: *Caja vacía*, Barnett Newman: *Who's afraid of red, yellow and blue* y Ludwig Mies van der Rohe: *Pabellón de Alemania* – lenguaje interdisciplinar – Martin Heidegger: *Construir, habitar, pensar* y Gaston Bachelard: *La poética del espacio* – el pensar deleuziano – estructura textual y genotexto – banda de Moebius: del *ICH BIN* al *BE I*.

### **2. Capítulo I: ICH BIN**   pág. 7

**Ich bin** – arqueología de la lengua alemana – Momento 0: Nut, Geb y Shu – pensar rizómico – el siglo será deleuziano – territorializar, desterritorializar y reterritorializar – de la mónada al nómada de las mesetas – devenir deleuziano – Ley de los Cambios de Jorge Oteiza – yo soy, yo habito – el cielo.   pág. 7

**1833 d. C. Ich bin der welt abhanden gekommen** – Friedrich Rückert – Gustav Mahler: *Rückert-Lieder* – Jim Jarmusch: *Coffee and cigarettes*.   pág. 15

**1883 d. C. Una mesa que se tambalea** – Paul Cézanne: *Cerezas y melocotones* – doble perspectiva – naturaleza muerta – desterritorialización tabular – Pablo Picasso: *Naturaleza muerta con guitarra*.   pág. 17

**1888 d.C. Encuentro en Pont-Aven** – Paul Gauguin: *Visión después del sermón* – Jacob y el Ángel – el

cloisonnisme – Paul Sérusier: *Paisaje del Bois d'Amour de Pont-Aven*. pág. 19

**Siglo XXXIII a.C. Devenir-jaguar** – Cultura de San Agustín – Jorge Oteiza: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* – Cultura de San Andrés – Hombre de Illumbe – hombre-jaguar – el devenir animal deleuziano – Jorge Oteiza: *Adán y Eva* – Cuevas de Lascaux – el mito pre-indoeuropeo – André Masson y Jackson Pollock: *Pasiphae* – el cazador del ser – Masaccio: *Expulsión del jardín del Edén*. pág. 22

**1511 d.C. Un teatro a la italiana** – Ditirambo – el corifeo – perspectiva trilogica de la escena – leyes de la perspectiva – principios del espacio renacentista – Rafael Sanzio: *La Escuela de Atenas* – Euclides en el proscenio – el espacio de lo profano – el punto de fuga. pág. 28

**S. XI d.C. Cuzco, el ombligo del mundo** – capital del imperio inca – Jorge Oteiza: el silencio informal del tiempo y el silencio formalista del espacio – principios del espacio en las prácticas estéticas imbricadas – Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*. pág. 34

**1656 d.C. Un rey en el espejo** – Diego Velázquez: *Las Meninas* – *La familia de Felipe IV* – un teatro a la española – espacio desocupado. pág. 36

**Siglo I d.C. Expulsión del templo** – Jesús y los mercaderes – de Jesús a Calvino – la *Nieuwe Kerk* – Houckgeest, de Witte, Saenredam y de Hooch – arquitectura, luz y palabra – Johannes Vermeer – Piet Mondrian y el neoplasticismo. pág. 38

**1260-1328 d.C. Nada vio** – el sermón del Maestro Eckhart – Jorge Oteiza: *Yo soy Acteón* – los cuatro niveles de interpretación de la nada – el arbotante – San Juan de la Cruz: *Subida al Monte Carmelo* – la doble

negación – Cueva del Monte Castillo – Giorgio Morandi: pesando hacia arriba. pág. 43

**3.500-2.000 a.C. Unas piedras en el camino** – el crómlech vasco – yoídad prehistórica – Richard Long: *Caminando en círculo* – Robert Smithson: *site/non site*. pág. 48

**1915 d.C. ¡Salud tinieblas!** – *Victoria sobre el sol* – poética *zaum* – Kasimir Malevich: el sepulturero – *Cuadrado Negro* – cuadrangularidad del mundo – Clement Greenberg y la pintura abstracta – la Cuaternidad heideggeriana – el Suprematismo – Jorge Oteiza: la unidad Malevich y *Homenaje a Malevich*. pág. 52

**1832 d.C. Lo no hollado que jamás se hollará** – la voluntad fáustica/mefistofélica – soledad y desierto – las Madres – Arthur Rimbaud: *Una temporada en el infierno*. pág. 57

**406 a.C. Columna de sal, mujer de piedra** – la mujer de Lot – principio de negación absoluta – salvación estética – Jorge Oteiza: *Mujer de Lot* – la Cariátide del Erecteion – habitante de las mesetas – Mies van der Rohe: arquitectura sin columnas. pág. 60

**Imágenes** pág. 64

**Notas** pág. 79

**3. Capítulo II: DESOCUPACIÓN DEL MUNDO** pág. 101

**El silencio formalista del espacio** – la asfixia iconográfica – el espacio y el tiempo – el silencio informal del tiempo – la elipsis estructural y lo abstracto – el espacio-tiempo de lo sagrado. pág. 102

**Death of Euclid** – *Pagan Void* – lo sonoro en la pintura de Newman – de lo religioso a lo sagrado – *Genesis, The Break* – *Euclidian Abyss*.  
pág. 104

**De la meseta y de lo redondo** – Franco Battiato: *Nómadas* – el nómada de las mesetas – Barnett Newman: *Onement* – meseta: concepto y características – el pódium del *Pabellón de Alemania* – *Casa del Doctor Edith Fransworth* – los cuatro mármoles y la horizontalidad del *Pabellón de Alemania* – primer giro performativo: espacio-plano-esfera – *Das Dasein ist rund* de Gaston Bachelard – *L’oiseau* de Jules Michelet.  
pág. 110

**Desocupación de la esfera** – *Mosaico de los filósofos de Torre Anunziata* – *Núcleo vacío* – *Construcción con unidades abiertas curvas* – *Homenaje a Malevich* – *Suspensión vacía/Estela funeraria* – *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* – *De la serie de la desocupación de la esfera* – la *negatio negationis* escultórica de Oteiza – la leyenda de la Dama de Amboto – *Fase previa de la desocupación de la esfera* – *Variante ovoide de la desocupación de la esfera* – *Desocupación de la esfera*.  
pág. 120

**Pabellón** – **Panteón** – metafísica arquitectónica – la interpretación del *Panteón* por Peter Sloterdijk – del *mare nostrum* al *caleum nostrum* – de la linterna al cielo sobre el lago – una arquitectura celeste – esfera cuadrangular.  
pág. 125

**18 Cantos** – Eugenio Trias: *Ciudad sobre ciudad* – artes limítrofes: la arquitectura y la música – artes apofánticas: la pintura, la escultura y la literatura – Barnett Newman: *18 Cantos* – creando color – la metafísica del color y lo sublime.  
pág. 128

**De la esfera al cubo** – *Atlas*: un mundo vacío sobre las espaldas – los cuboides de Jorge Oteiza – *Mi siesta* y *La Ola* – *Tú eres Pedro* – *San Jorge*, *Homenaje a Boccioni* y *La vía láctea* – *Ich bin* luminoso en escultura – *Conclusión*



*experimental A para Mondrian* – las maclas de Jorge Oteiza – *Macla ternaria con la matriz Malevich, Macla con desocupación espacial y Estela funeraria (Prometeo)* – *Macla generatriz 1, 2 y 3 y Cuboide abierto* – *Las Meninas* – *Retrato de un Gudari armado llamado Odiseo* – *Desocupación no cúbica del espacio* – *Homenaje a Velázquez y Homenaje al estilema vacío del cubismo* – los triedros de Jorge Oteiza – *Escultura como cadena abierta de cajas, Secuencia de diedros y Vacíos en cadena* – Leonardo da Vinci: *El Hombre de Vitruvio* y la medida del hombre.

pág. 132

**Imágenes** pág. 144

**Notas** pág. 167

**4. Capítulo III: DESOCUPACIÓN DEL HOMBRE** pág. 181

Antinaturalismo y abstracción – Estructura: gramática y sintaxis de las obras – ¿Por qué el ser y no la nada? – de Parménides a Heidegger – la duda de Hamlet.

**La columna exhalada** – a imagen y semejanza de Dios – Peter Sloterdijk: *Esferas* – la columna como estructura del mundo y como historia del hombre – Stanley Kubrick: *2001 una Odisea en el espacio* – Jorge Oteiza: *Adán y Eva. Tangente S=E/A* – Lo tangencial y lo ocular – Barnett Newman: *Adam* – Tangente y zip – Ecuación estética molecular: seres reales, seres ideales y seres vitales – de Adán a Euforión – Jorge Oteiza: *Maternidad* – espacio desocupado como ausencia – Gaston Bachelard y la ensoñación.

pág. 185

**La encarnación del Ser** – *Ich bin*: aquí y ahora – Jorge Oteiza: *Figura comprendiendo políticamente* – segundo giro performativo.

pág. 192

**The Stations of the Cross** – Michel de Certeau: el profeta, el místico y el poeta – *Lema Sabachthani*: ¿por qué me has abandonado? – del cromatismo al blanco y negro – un

blanco más blanco que el propio lienzo – uno y múltiple –  
luminosidad paulina. pág. 194

**Friso de los Apóstoles** – la leyenda de *Arantzazu* – la  
basílica de Nuestra Señora de Aránzazu – desocupar el  
cilindro – cabeza sin ojos, sin oídos, sin boca – cuerpo sin  
órganos – la herida en el costado – el hiperboloide –  
*contemplata aliis tradere* – T.S. Eliot: *los hombres huecos* –  
los catorce apóstoles del siglo XX. pág. 198

**De la vida a la muerte y de la muerte a la vida** –  
significante y significado de las Estaciones y de los  
Apóstoles – ejercicio ensayístico – verticalidad/  
horizontalidad y espacio/tiempo – una sintaxis nominal y no  
predicativa. pág. 203

**La inmensidad íntima: la escala humana/la medida del  
Ser** – Gaston Bachelard: *La poética del espacio* – la fuerza  
centrífuga – del yo al no-yo – el adentro y el afuera – lo  
*vasto* en Charles Baudelaire – una fenomenología del prefijo  
*ex* – segundo giro performativo – del *Ich bin* al *Be I*.  
pág. 208

**La reencarnación del Ser:** Jorge Oteiza: *Figura para el  
regreso de la muerte* – el hiperboloide – del Gólgota a  
Auschwitz – Jorge Oteiza: *Unidad triple y liviana* – Barnett  
Newman: *Be I (Sea yo, Ser I)*. pág. 214

**La columna ausentada:** *Be I* sobre el vacío – Ludwig Mies  
van der Rohe: *Pabellón de Alemania* – la intimidad  
matemática de los pilares – columna de luz – devenir-  
imperceptible – lo imperceptible (anorgánico), lo  
indiscernible (asignificante) y lo impersonal (asubjetivo).  
pág. 219

**Imágenes** pág. 224  
**Notas** pág. 234

<b>5. Conclusión: BE I</b>	pág. 255
Sobre la cuadrangularidad	pág. 255
Sobre el devenir	pág. 257
Sobre lo imperceptible-anorgánico	pág. 261
Sobre el habitar espiritual	pág. 264
Sobre una estética celeste	pág. 265
Sobre lo imperceptible-asignificante	pág. 267
Sobre lo imperceptible-asubjetivo	pág. 269
<b>Imágenes</b>	pág. 272
<b>Notas</b>	pág. 276
<b>6. Epílogo: AQUÍ Y AHORA</b>	pág. 281
<b>7. Catálogo de imágenes</b>	pág. 283
<b>8. Bibliografía</b>	pág. 291



## Sobre la banda de Moebius

Este estudio intenta proponer una lectura de la desocupación del espacio en diferentes lenguajes artísticos. Dos definiciones son necesarias para situar este propósito:

**Desocupar:** 1. Tr. Dejar un lugar libre de obstáculos. 2.tr. Sacar lo que hay dentro de algo. 3. prnl. Desembarazarse de un negocio u ocupación. 4. prnl. *NO Arg., Hond. Y Ur.* Dicho de una mujer: parir (expeler el feto).

**Espacio:** 1.m. Extensión que contiene toda la materia existente. 2.m. Parte que ocupa cada objeto sensible. 3. Espacio exterior. 4.m. Capacidad de terreno, sitio o lugar. 5.m. Transcurso de tiempo entre dos sucesos. 6.m. Tardanza, lentitud. 7.m. Distancia entre dos cuerpos. 8.m. Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso. (...) 10.m. *Impr.* Pieza de metal que sirve para separar las palabras o poner mayor distancia entre las letras. (...) 12.m. *Mat.* Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados. Espacio vectorial. 13.m. *Mec.* Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo. 14. M. *Mús.* Separación que hay entre las rayas del pentagrama.

<http://www.rae.es/rae.html>. Definiciones según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Traslado al lector algunas de las definiciones que propone el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Definiciones que intentaremos explicitar con amplitud abordándolas desde la perspectiva del análisis estético. Se hace preciso apuntar que el diccionario sólo apela a un sentido del espacio desde una interpretación artística, la musical. La representación del espacio es uno de los temas fundamentales en cualquier obra. Podemos ya apuntar que, quizás, ése haya sido siempre el gran tema. En lo que tradicionalmente se conoce como pintura figurativa, el pintor se plantea como primer gran problema el espacio sobre el que va

ejecutar su obra, el lienzo. Y también sobre qué espacio imaginario va a colocar los diferentes objetos del mundo y qué posición va a ocupar cada uno de sus personajes. En la pintura abstracta, y trataremos de verlo con profundidad en este estudio, el espacio es manifiestamente el tema principal. De las tres coordenadas sobre las que se desarrolla esta pintura (espacio, línea y color), el espacio es el eje principal sobre el que basculan todas las experiencias que se desarrollaron con profusión durante las vanguardias. Pero el espacio también es la línea de lectura sobre la que podemos balancearnos hacia delante y hacia atrás en la interpretación de las diferentes manifestaciones artísticas. El espacio, según la Real Academia, designa también una dimensión temporal. Es decir, en esa dialéctica imposible y oscura de entender al mundo y al hombre desde dos ejes de coordenadas ortogonales que sólo se encuentran íntimamente en el punto (0,0), el espacio incluye en sí mismo la concepción temporal del mundo. Lo propone Barnett Newman en el título de una de sus primeras obras: *Death of Euclid*. Muerto Euclides, la ortogonalidad ya no es una herramienta útil para comprender el mundo. Espacio y tiempo se incluyen íntimamente. Veremos clara esta inclusión recíproca en el primer capítulo de este estudio a través del mito egipcio de Nut, Geb y Shu.

Abordar la historia del arte desde la interpretación de cómo el espacio ha sido representado en los diferentes momentos artísticos resulta una tarea inabordable. Sobre todo para los intereses y el tiempo de este estudio. Lo que aquí se pretende es presentar el proceso de desocupación del espacio propuesto por las vanguardias del siglo XX a partir del estudio de tres obras: *Caja vacía* de Jorge Oteiza, *Who's afraid of red, yellow and blue* de Barnett Newman y el *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe. La pregunta surge casi de inmediato: ¿por qué el primer propósito de las vanguardias para construir un nuevo arte, un nuevo hombre, fue desocupar el espacio pictórico que representaba el espacio tridimensional sobre un lienzo de dos dimensiones? Esta pregunta, que resulta la cuestión matricial para este estudio, nos propone toda una cartografía nueva sobre la que interpretar el vasto universo de la representación.

La elección de las tres obras propuestas para este estudio operó en un primer momento desde la intuición, siempre gran consejera. Poco a poco, las numerosas intersecciones que operan entre ellas fueron configurando esta investigación. Y algo ya se apunta en esta elección. La desocupación del espacio, en este estudio, se abordará desde tres disciplinas artísticas: la escultura, la pintura y la arquitectura. Y en este propósito se intentará elaborar una propuesta de lenguaje interdisciplinar que nos sirva para no establecer intervalos de desconexión entre las tres disciplinas. Y quiero decir con máxima rotundidad que este intento no pretenderá abordar este lenguaje interdisciplinar desde una perspectiva que vaya más allá del operar material y físico de la obra a través de la similitud de temas o intenciones subjetivas del artista. Considero que hacerlo de esa sería traicionar de alguna forma a la propia obra. El intento se hará hablando desde la misma piedra, dialogando con el color, habitando el espacio arquitectónico.

Acompañando al estudio de estas tres obras desde la coordenada interpretativa de la desocupación del espacio, está toda una literatura alrededor del tema de la que destaco dos textos fundamentales: *Construir, habitar, pensar* de Martin Heidegger y *La poética del espacio* de Gaston Bachelard. El primero de ellos nos ayudará a comprender que la configuración del espacio en la representación artística está íntimamente ligada con la forma de existir del hombre en el mundo. El segundo fundamenta la manera cómo la representación del espacio prefigura la construcción de la subjetividad en el ser humano.

Y finalmente, y no menos importante (quizás debería haber empezado por aquí), el operar del discurso de esta presentación se sustenta sobre la propuesta de pensamiento de Gilles Deleuze. Principios fundamentales del pensar deleuziano son: pensar rizómico, de la monadología a la nomadología como forma de habitar el mundo, la terna territorializar – desterritorializar – reterritorializar como proceso de este habitar y el devenir como movimiento del cuerpo y del espíritu. El operar del pensamiento propuesto por Gilles Deleuze se ha convertido en un hallazgo fundamental para este estudio. A través de él se propone toda la maquinaria interpretativa de la investigación, toda una propuesta de

lenguaje que permite renombrar las cosas para dotarlas de una-otra dimensión. Forma y contenido son una unidad inseparable, no hay distancias entre una y otro, las fronteras han sido clausuradas entre el cuerpo y el espíritu.

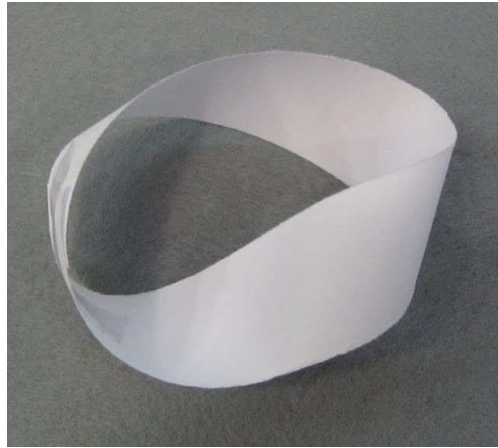
El lector podrá advertir que los capítulos en los que se divide este estudio están estructurados cada uno de ellos en tres partes. La primera es el texto que propongo como forma de pensamiento sobre la desocupación del espacio. La segunda parte de cada capítulo es el recorrido de las imágenes a través de las cuales opera el pensar. Y la tercera es el conjunto de distintas voces sobre las que se sostiene el discurso. Cada una de estas partes funciona autónomamente. Quiero decir con esto que el lector puede hacer tres tipos de lectura leyendo cada una de estas partes por separado. Pero, al mismo tiempo, estas partes se necesitan mutuamente. Las imágenes y las citas pretenden funcionar como genotexto del discurso que configura cada una de las primeras partes de cada capítulo.

Ha sido esta propuesta tri-textual una difícil elección. Quiero proponer al lector una lectura que no se vea interrumpida por cada una de las tres formas sobre las que se sustenta cada capítulo: que la imagen no asfixie el ritmo del propio discurso, que las voces sobre las que se sustenta esta interpretación no sean el coro dionisiaco de una sintaxis trágica, que los tres niveles de lectura posibles sean también tres caminos que el lector pueda transitar, combinar o desechar a su propio elección.

Y finalmente, quiero anticipar al lector que esta particular maquinaria que intento poner en funcionamiento parte de la reflexión sobre la forma alemana *ICH BIN* (yo soy) y pretende concluir sobre la forma inglesa *BE I* (ser yo). De Martin Heidegger a Barnett Newman pero también de Barnett Newman a Martin Heidegger. La primera es la forma alemana sobre la que se sostiene el estudio de la conferencia *Construir, habitar, pensar*. La segunda es el título de una de las obras del pintor expresionista americano. Transitar desde el *ICH BIN* hacia el *BE I* se propone como camino intuitivo de conocimiento a través del cual poder interpretar la desocupación del espacio en el arte como forma de ser-en-el-mundo. Un camino que nos obliga a partir de un punto (x,y)



marcado por las coordenadas (ich, bin) y que traza todo un sinuoso trayecto para volver al punto (be, I) como si nuestro fuera el trabajo imposible de Sísifo. Una topología euclidiana que se clausura en su propia imposibilidad de representar un mundo que funciona más allá de sus propios ejes. Una arqueología del espíritu que se enfrenta a la necesaria corporeidad de



**Banda de Moebius**  
...ad infinitum...

una geometría inacabada del espacio. Un círculo invertido sobre una curva sinusoidal al estilo de la banda de Moebius. Es decir, un discurso que tiene sólo una cara (si se lo colorea como a la banda de Moebius comenzando por la aparentemente cara exterior, se acabará coloreando toda la cara, es decir, no tendrá sentido hablar de cara exterior y de cara interior), un discurso que tiene sólo un borde (resiguiendo con el dedo el borde de la banda/discurso se volverá al punto de origen habiendo recorrido los dos bordes, es decir un solo borde) y un discurso cuya superficie no es orientable (si una persona se desliza por la banda/discurso llegará al punto de partida habiendo invertido su posición vertical, de *ICH BIN a BE I*.



## Ich bin

*Je suis l'espace où je suis*  
L'état d'ébauche  
Noël Arnaud

*Ich bin.* Arqueología de la lengua alemana. Primera premisa foucaultiana. Toda experiencia de conocimiento alude a y precisa de un operar arqueológico. De la genealogía a la arqueología, del poder al saber<sup>1</sup>. Convivir con la ruina nos hace comprender que somos vestigios de nosotros mismos. Ruinosos y arruinados nos lanzamos al imposible camino del conocimiento.

La primera ruina sobre la que pensaremos será la que se encuentra conviviendo íntimamente en la forma alemana *ich bin* (*yo soy*). Y, aunque parezca contradictorio, el presente estudio no tiene la voluntad de indagar sobre el ser, ese objeto de pensamiento que fundamenta la filosofía europea. Como ya se ha dicho en la introducción, nuestro objeto de estudio es la representación de la desocupación del espacio a partir de las obras de Jorge Oteiza, Barnett Newman y Ludwig Mies van der Rohe. Y, aunque parezca doblemente contradictorio, no podremos hacer otra cosa que referirnos constantemente a la reflexión sobre el ser, ese sujeto pensante que dinamita permanentemente los cimientos de la filosofía europea.

**Momento 0: Nut, Geb y Shu.** Cuenta un mito fundacional egipcio que en contra de la voluntad del gran Ra, la diosa Nut (el cielo) y el dios Geb (la tierra) yacían juntos, ella sobre él, permanentemente. Pero Shu (el ambiente) consiguió separarlos, creando así un espacio que los hombres pudieran habitar. En la representación plástica del mito encontramos bien delimitado este espacio generado por la separación de las dos divinidades. Debemos entender, pues, que antes de la creación de cualquier tipo de vida sobre la tierra, se creó el espacio, que en la mitología egipcia está representado por esta divinidad que simboliza el ambiente. El espacio es la posibilidad de cualquier tipo de existencia, también la humana. Justo después aparecería el tiempo, representado en el mito

por la negación de Ra sobre Nut de engendrar hijos durante los 360 días del año y la voluntad de Thot (dios fundador del calendario) de añadir cinco días, que los egipcios denominarían aciagos, para que Nut pudiera tener descendencia.

La mitología griega recogería directamente esta tradición y la representaría a través de sus dos divinidades Gea y Urano, pero invirtiendo los principios activo y pasivo de la narración. En Grecia es el dios quien yace sobre la diosa y quien posibilita la separación de los dos para la creación de un espacio en el que pueda vivir el hombre es Cronos, dios del tiempo.

El espacio es pues el primer acto creacionista que posibilita una cadena sucesiva de creaciones secundarias. Pero además, está estrechamente imbricado con la posibilidad de la representación. En la imagen del mito egipcio podemos ver cómo el cuerpo de la diosa Nut genera el propio espacio pictórico, la posibilidad de la representación en la que caben Geb tendido en el suelo y Shu separando a las dos divinidades. Encontramos, pues, esta estrecha vinculación entre una cosmología y la fundamentación del espacio como principio absoluto de la representación artística. Shu es *ich bin*, es posibilidad de ser a través de una configuración espacial, a través de un habitar del mundo. Nut es cielo, es principio estelar que da cobijo a Geb y a Shu, es decir, a la tierra y al ambiente. Arqueología del pensar mitológico, anticipación estructural del habitar del *logos* sobre una estructura espacial escindida (Nut que se escinde de Geb, tierra y cielo que se contemplan desde la distancia, clausura de una cópula improductiva en pro de una genealogía representacional sobre papiro).

El operar arqueológico de este estudio tendrá como punto de partida la forma *ich bin* y el texto de Martin Heidegger *Construir, habitar, pensar*. Tres formas verbales que se necesitan mutuamente, que se aluden recíprocamente, que precisan de un vaivén continuo que imita la acción del espíritu. Un balanceo incesante que busca poder apuntar nuevas preguntas sobre las que pensar, sobre las que habitar, sobre las que construir.

*Ich bin, du bist.* Segunda premisa foucaultiana: algún día el siglo será deleuziano<sup>2</sup>. Pensar rizómico<sup>3</sup>. De Foucault a Deleuze pero también de Deleuze a Foucault. En el pensar rizómico la ruina no es pasado, no antecede históricamente al objeto de estudio, no precisa de la memoria porque se hace presente en la misma palabra, habita el propio edificio, colorea el lienzo, esculpe la piedra, vibra en la cuerda del violín, gesticula en el proscenio y vuela en el *après-midi* del fauno danzante. Nijinski bailando entre los pentagramas de Debussy y Debussy componiendo entre los gestos del bailarín. El mundo ya no puede ser pensado desde la simplicidad del esquema lineal ni desde la verticalidad de un pensar jerárquico que ordena las ideas de las más importantes a las menos relevantes. Lo minúsculo, lo aparentemente banal, la escena doméstica que se esconde en la intimidad de las ventanas o el gesto que pasa inadvertido se cargan de significado de la misma forma que lo hacen lo mayúsculo, lo aparentemente crucial o el gran acontecimiento histórico que muestra su relevancia en las portadas de los periódicos.

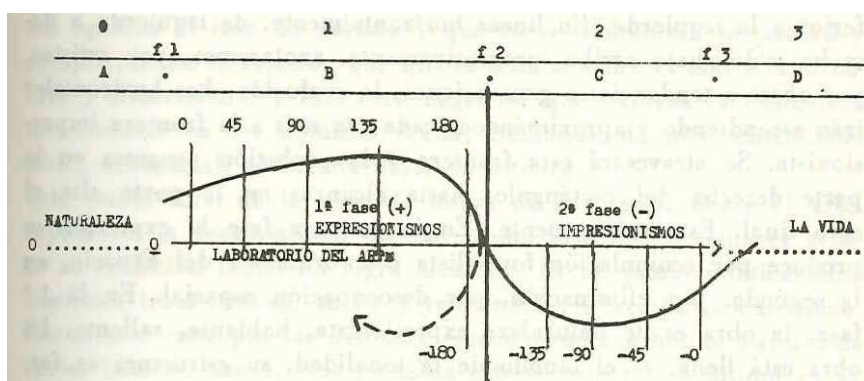
El mundo es una realidad arborescente en la que cada una de sus ramas está íntimamente conectada con todas las otras. La experiencia de conocimiento pasa por vislumbrar/construir esas conexiones arbóreas, esas ramificaciones intrincadas entre el ramaje.

*Ich bin, du bist, er ist.* Tercera premisa, ya deleuziana. Para abordar la formulación del espacio desocupado operaremos desde la territorialización – desterritorialización – reterritorialización. Tres conceptos que dan luz a la voluntad del hombre de habitar el mundo territorializando el paisaje, desterritorializando su propio cuerpo, reterritorializándose sobre su propio espíritu. Esta operación en tres estadios clausura la comprensión monadológica del hombre y del mundo. De la monadología a la nomadología. El hombre no es una mónada<sup>4</sup>, es un nómada en el mundo. Es así como lo habita, como un nómada de las estepas, como un habitante de las mesetas en permanente línea de fuga. El habitar nómada del hombre le obliga a sostener su propia existencia en un devenir constante. El devenir deleuziano<sup>5</sup> no es un progreso hacia delante, no es tampoco un regreso hacia el pasado. Es un devenir involutivo, no regresivo sino creador. El devenir del hombre se establece por alianzas.

Entenderemos, de esta forma, que el habitar del hombre en el mundo se establece por alianzas con el territorio, con el espacio. Y cuando su habitar nómada de todos los espacios habitables precise de nuevos devenires, estas alianzas se establecerán con nuevas realidades espaciales. El espacio desocupado es el centro de pensamiento de este estudio y procuraremos vislumbrar qué tipo de alianzas establece el hombre para habitarlo, qué necesidades le empujan a territorializarlo, qué nuevo devenir se establece en esa meseta silenciosa y vacía.

Un claro ejemplo de este operar se manifiesta en la Ley de los Cambios<sup>6</sup> propuesta por Jorge Oteiza para leer la historia del arte desde la coordenada espacial. Esta ley viene descrita por esta curva sinusoidal:

*Esquema de la curva sinusoidal de la Ley de los Cambios<sup>7</sup>*



El esquema manifiesta con claridad la línea de fuga sobre la que se sostiene el habitar nómada del hombre en el mundo. Una línea de fuga que se fundamenta sobre estos principios: 1) La ley transcurre a través de un movimiento sinusoidal que va de la naturaleza a la vida, desde un momento cero negativo hasta un momento cero positivo, desde una *nada* que es *nada* hasta una *nada* que es *todo*. 2) Todo movimiento artístico puede ser interpretado a través de una curva que tiene un primer momento ascendente y otro descendente que se corresponden a un momento expresionista y otro impresionista. Dos mesetas sobre las que se pliega la representación del espacio, el existir del hombre. Si vemos por ejemplo el

momento de la prehistoria vasca veremos que en su fase expresionista encontramos el magdalenense final, las cuevas de Altamira y Trois Frères mientras que en su fase impresionista encontraríamos las cuevas de Lascaux y la cultura Aziliense<sup>8</sup>. 3) La segunda fase, el segundo movimiento de la curva sinusoidal se estructura a partir de la negativización del movimiento predecesor. Esto es muy importante porque la forma de operar de Jorge Oteiza sobre sus esculturas será precisamente aplicando sucesivas negativizaciones formales que le llevarán a alcanzar el vacío como formulación estructural de su escultura. 4) Todo periodo tiene una forma artística conclusiva, una expresión perfecta de ese cero positivo, de esa nada que es todo y que significa el nacimiento de un hombre preparado para la vida. Si nos remitimos al momento de la prehistoria vasca vemos cómo esa forma artística conclusiva es el crómlech vasco que encontramos a la derecha del movimiento sinusoidal – 5) La visión histórica de la representación artística de Jorge Oteiza es cerrada, tiene un principio y también un fin. El momento final está marcado por la consecución de esa forma artística perfecta y conclusiva. Esta visión nos lleva a la conclusión de que el arte en sí no es relevante para el artista vasco, es simplemente un medio a través del cual prepararse para la vida, para la plenitud existencial. Una vez alcanzada la forma artística conclusiva, el arte se colapsa y deja de ser importante. Se inaugura ya la vida.

Oteiza anticipa a Deleuze, Deleuze se explica sobre la curva sinusoidal de la Ley de los Cambios. Nuevos conceptos se suman a nuestro propósito: cero absoluto, nada (una nada que es nada y una nada que es todo), momento expresionista y momento impresionista. Conceptos que abordaremos en el transcurso de este estudio.

Algún día el siglo será deleuziano: “El problema siempre es habitar el mundo”<sup>9</sup>. Deleuze nos lleva directamente a Heidegger (¿o Heidegger a Deleuze?). Intentaremos no fijar nuestra atención en el *dasein* porque éste no es el propósito del presente estudio. El habitar del mundo es quizás la pregunta fundamental a la que quiere responder toda manifestación artística. Y esta pregunta se manifiesta con toda su intensidad en aquellas obras en las que la

desocupación del espacio es su tema principal, es su objeto matricial de pensamiento. Pensar la desocupación del espacio es pensar en el habitar del hombre en el mundo. ¿Cómo si no abordar la *Caja Vacía* de Jorge Oteiza? ¿Cómo si no comprender la intensidad sanguínea de *Who's afraid of red, yellow and blue* de Barnett Newman? ¿Cómo si no entrar en la arquitectura desocupada del *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe?

Primera dificultad en el frondoso enramado que propone la cuestión del habitar: no fijar nuestra atención en el *dasein* (en la forma de ser-en-el-mundo) parece casi imposible. Así que para no entrar en una sintaxis trágica, en un *pathos* asfixiante, aceptaremos al principio ontológico heideggeriano como amable acompañante de nuestro viaje.

*Ich bin* (yo soy) en su cronología presente apela directamente al ser. Pero en su pasado histórico, en su deslumbrante arqueología semántica trae consigo una alusión que nos interesa particularmente. *Ich bin* también significa, también quiere decirnos “yo habito”<sup>10</sup>. Así que la conjugación alemana del verbo *sein* nos habla desde su pasado más remoto, desde su propia ruina, de la principal preocupación del hombre: el habitar. Yo habito, tú habitas, él habita. Nos circunscribimos a las formas singulares pues otra cuestión más compleja sería abordar lo social incluido en el nosotros habitamos, vosotros habitáis, ellos habitan. Como ya veremos más adelante, la desocupación del espacio, la sintaxis sobre la que se construye toda una historiografía del arte que alude al espacio vacío, tiene que ver precisamente con el sujeto entendido desde su propia individualidad. La comunidad no tiene lugar en esta particular experiencia estética, en esta búsqueda de un nuevo espacio para la trascendencia. Es una experiencia del yo. El espacio desocupado es el espacio de la singularidad, no hay cabida para ningún acompañante. Y podemos decir más: el espacio desocupado es el espacio de la yoídad. Algún día el siglo será deleuziano. Somos uno y múltiple. *Ich bin* es también *du bist, er ist*. El yo no se completa sin tú ni él. Ya nos lo dice el misterio de la divina trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Y también la comprensión trilogía del mundo: pasado-presente-futuro para el tiempo, paraíso-purgatorio-infierno para Dante, sujeto-verbo-predicado para la



sintaxis, padre-madre-hijo para el psicoanálisis, educador-educando-saber para la pedagogía, poderes legislativo-ejecutivo-judicial para el Estado. Y, claro, como no, el espacio tridimensional cuya representación halló su máxima claridad en el Renacimiento.

Así las cosas, de todas las formas de la conjugación del verbo *sein* nos interesa solamente su primera persona: *ich bin*. Y su doble apelación: yo soy, yo habito. *Yo soy* es nuestro inseparable acompañante. *Yo habito* nuestro centro de reflexión. Habitar el mundo es el principal problema del hombre. El hombre construye para poder habitar este lugar inhóspito que es el mundo. Habita en las cuevas para resguardarse de las fieras, edifica casas, levanta grandes edificios para protegerse de las inclemencias del tiempo. Pero también construye pirámides para sus muertos, templos y catedrales para sus divinidades, plazas y ministerios para la política. Habitáculos para todo aquello que configura su forma de ser-en-el-mundo. Espacios habitables para el cuerpo y para el espíritu.

Toda construcción hecha por el hombre tiene una meta clara, el habitar, el habitar del mundo. La tienen, claro está, los espacios habitables. Pero también, contradictoriamente, los espacios inhabitables. El hombre construye autopistas, puentes, aeropuertos, fronteras, acueductos en los que, aparentemente, no puede habitar. Pero eso no es del todo cierto. El hombre que transporta mercancías de una ciudad a otra habita por un tiempo la autopista. Y si ésta se convierte en su profesión, ese mismo hombre entenderá que esa línea de fuga que atraviesa los frondosos parajes y los silenciosos desiertos es un habitáculo tan necesario para su comprensión más íntima como lo es la casa que le espera a su regreso.

Un espacio inhabitable puede ser una autopista pero también la columna dórica, el verso alejandrino, la obertura del Tannhäuser o la curva praxiteliana. Espacios, estos últimos, pensados, seguramente, para el habitar espiritual. Pero aquí no hay escisiones. Se habita una casa con el cuerpo y con el espíritu de la misma forma como se habita el verso alejandrino, con el espíritu y con el cuerpo. No hay escisión, no puede haberla en el habitar del hombre sobre el mundo. Los espacios inhabitables, aquellas realidades que no han sido pensadas como moradas para el hombre pueden ser habitados a

través de la experiencia estética. Y ésta, la experiencia estética, como bien apunta Friedrich Schelling<sup>11</sup>, precisa del cuerpo y del espíritu. No puedo habitar la lucha infatigable del Laoconte sin la corporeidad de sus/mis brazos luchando contra las serpientes, sin la voluntad de su/mi espíritu por salvar a sus/mis propios hijos.

“Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como el cielo”<sup>12</sup>. La propuesta heideggeriana apunta de forma explícita y rotunda nuestro propósito. El habitar del hombre en el mundo se mide por su capacidad de recibir el espacio más inhabitable para él, el cielo, en toda su infinita imposibilidad. Jorge Oteiza se reconoce a sí mismo como un artista del cielo en contraposición a los artistas de la tierra. El cielo es para el escultor vasco su propósito: recibirlo con toda su inmensidad en la piedra y en el hierro forjado. Jorge Oteiza relata a través de una experiencia infantil cómo el cielo le trajo su primera comprensión estética del mundo. La gran bóveda celeste suponía para su imaginario de niño el verdadero lugar de reposo y protección ante los miedos de la existencia humana<sup>13</sup>. Jugando en la playa con su abuelo, el pequeño Jorge Oteiza se escondía en las oquedades de las rocas y contemplaba absorto la inmensidad del cielo. Y es allí donde se sentía completamente protegido. *Ich bin*: yo soy, yo habito. El cielo como morada. Ése es también uno de los principios del imaginario vasco. Tanto es así que la madre vasca no protege a su hijo acunándolo en el regazo sino que lo eleva hacia el cielo<sup>14</sup>. Esa elevación lo prepara para la soledad, para habitar los desiertos de luz, para buscar sus raíces celestes. Así entendemos su pieza *Maternidad*. Madre e hijo se proyectan vertical y mutuamente hacia arriba, habitan a través de sus ojos cerrados la morada celeste, formulan ya por segunda vez la propuesta de espacio vacío en escultura. Decimos por segunda vez porque en el esquema interpretativo de la obra de Jorge Oteiza (*ver esquema al final de las notas del capítulo*) que se propone en este estudio, la primera propuesta de espacio vacío la encontramos en su primera composición *Adán y Eva*. Es el ojo vacío y desocupado de Adán. Esa primera formulación deviene ahora en regazo desocupado por el hijo gracias a la voluntad materna de elevarlo hacia el cielo.

El cielo también es una realidad ineludible en el Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. Un cielo que se refleja sobre la superficie de su lago y que expande toda su potencialidad entre los espacios abiertos de su arquitectura celeste. Y el cielo es el lugar hacia el que Barnett Newman dirige su desgarrador grito de la Pasión de Cristo en *The Stations of the Cross*.

Nosotros recibimos aquí el cielo como expresión máxima de espacio desocupado, como voluntad explícita del hombre por sobrevolar el mundo y como manifestación de un abandono definitivo. *Lema Sabachthani*<sup>15</sup>: la divinidad ha abandonado a su hijo predilecto. Primero lo hizo la naturaleza. Y ese abandono ha sido recíproco. Pensar rizómico: el hombre abandona también a la divinidad y se erige como nuevo Dios sobre la tierra. El hombre es ahora quien abandona a la naturaleza para clausurar su prodigalidad por el mundo. Ya no quiere ser más ese hijo pródigo que camina errante por parajes desconocidos. Todo es abandono, sólo le espera el abandono.

Empezamos un camino sin destino claro, regresamos hacia el lugar de donde nunca partimos. *Ich bin*, yo soy, yo habito desde el abandono un nuevo espacio por construir. Pensar rizómico, atemporal, anacrónico.

**1833 d.C. Ich bin der welt abhanden gekommen.** Los versos de Friedrich Rückert, dedicados a la muerte de sus propios hijos<sup>16</sup>, inauguran nuestro frágil caminar sobre la nada:

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält,  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied!<sup>1</sup>

*Ich bin, ich sonst, ich sei, ich kann, ich gestorben, ich bin, ich leb.* Yoídad desterritorializante, camino hacia el abandono. *Ich bin* frente a *der welt*, qué gran dualidad del pensamiento europeo. El habitar del hombre enfrentado a la realidad del mundo, el mundo enfrentado a su gran habitante nómada de las mesetas. Y el abandono como operación matricial de la escisión inevitable. Ya no hay mundo, sólo cielo, sólo amor, sólo canción. Habitar nómada sobre la muerte de los hijos que transita desde el cielo hacia la misma palabra del verso. *Der Welt* deviene *lied* al final del poema. Es, tras el último verso, mundo-canción. Frágil habitar del hombre nómada sobre el verso. Pero, ¿dónde está la música de este poema-canción? Décadas más tarde, inaugurando un nuevo siglo (1901), Gustav Mahler musicalizaría los versos de Rückert para devenir el poema en *lied*. Es decir, la última palabra del verso apelaba en 1833 al operar de un músico que todavía no había nacido. Imperceptible comienzo de una melodía que parece emerger del fondo de los paisajes más desconocidos y que se mantiene alejada del oído humano incluso en la voz de quien se atreve a cantarla. Se mantiene, ahora sobre una voluntad musical, esa no pertenencia al mundo. Devenir verso, devenir música y finalmente, en el año 2003, devenir cine. Jim Jarmusch filmaría *Coffee and cigarettes*. Una cinta estructurada en diferentes escenas independientes a través del encuentro que propician el café y los cigarrillos. Dos ancianos sentados alrededor de una mesa, en la más absoluta de las penumbras se apelan mutuamente mientras de fondo se escucha casi imperceptible la melodía compuesta por Mahler, los versos escritos por Rückert. Uno de los hombres intuye su pronta y definitiva condición de abandonar el mundo y se prepara para ello escuchando *Ich bin der welt abhanden gekommen*. Tiene que agudizar el oído

---

<sup>1</sup> *He sido abandonado por el mundo/donde antes perdía tanto tiempo,/hace ya tanto que no sabe de mí;/que bien podría pensar que he muerto!/Me da igual/que piense que he muerto;/me es imposible negarlo,/pues realmente lo estoy para el resto del mundo./Lo estoy para el tumulto terrenal,/y descanso en un reino sereno!/¡Vivo solo en mi cielo,/en mi amor, en mi canción!.*

porque demasiado ruido hay en el mundo para esta nueva conciencia. Y dice: “It’s one of the most beautiful and saddest songs I’ve ever heard” Su compañero de mesa intenta oír, pero no puede. Éste es un espacio de escucha para la yoídad, como ya intuíamos antes. No cabe el otro por muy próximo que esté a nosotros. Es el espacio del *ich bin* que manifiesta su voluntad existencial con toda su potencia y en la que todo es posible: un café que se transforma en el más delicioso *champagne*.

**1883 d.C. Una mesa que se tambalea.** Una mesa que se tambalea es todo un mundo que se viene abajo. Así nos lo expresa Paul Cézanne en algunas de sus composiciones. Su juego tabular es sutil, casi imperceptible, pero hay algo en nuestra percepción que nos avisa de que algo ha cambiado en la disposición de los objetos en el lienzo. Para entender lo que aquí queremos explicar cogeremos *Cerezas y melocotones*, una pintura que inició en 1883 y que no terminó hasta 1887. ¿Qué tiene de nuevo esta composición? Su título nos indica los puntos de referencia a los que debemos prestar especial atención. Veamos primero las cerezas. Están dispuestas sobre un plato que se eleva por la parte trasera con la misma inclinación que la mesa sobre la que reposan. Cézanne hace tambalearse la mesa por detrás elevándola hacia el espectador, hacia el proscenio de la pintura para producir una sensación de desequilibrio. Las cerezas, junto con el plato, deberían resbalar sobre la mesa hasta salir del lienzo y caer sobre nuestros pies. Pero permanecen todas juntas, inmóviles, dentro del espacio íntimo y clausurado del plato. Blanco sobre blanco. Efectivamente, no existe el color blanco, afirmará con rotundidad Cézanne, pero en esta disposición frutal se disponen dos superficies blancas, una de cerámica y otra de tela, que dialogan matéricamente entre ellas. La cerámica debería romperse al caer sobre el suelo y la tela debería mantenerse entera. Pero en la pintura esta realidad se invierte. La cerámica del plato se mantiene intacta y en cambio la tela se retuerce sobre sí misma anunciando una caída inminente. Una mesa que se tambalea, un mundo que se viene abajo.

La perspectiva de toda la composición es engañosa, no hay sólo un punto de referencia sino que como mínimo hay dos. El plato de melocotones así nos lo anuncia. Su inclinación corresponde a una

perspectiva diferente al de las cerezas. El plato sobre el que descansan está menos inclinado pero, en cambio, los melocotones inician su particular descenso a los infiernos. Hay un melocotón que ya se ha salido del plato y todos los otros están a punto de sobrepasar el borde inferior. Dos perspectivas frutales que clausuran nuestra forma de mirar un cuadro. *Ich bin* frutal para una nueva composición de los equilibrios naturales. Nunca mejor dicho. El título que dispuso Cézanne esconde una apelación histórico-temática. Estamos ante una naturaleza muerta. Clausura de un mundo que parece ante nuestros ojos no sólo por su habitar contranatura sino por su nuevo habitar espacio-pictórico. Una mesa que se tambalea y que nos invita manifiestamente a tirar de la tela para que todo se venga abajo definitivamente. Desasosiego en amarillo y rojo para un habitar de la naturaleza muerta. Muerte de los hijos para Rückert, muerte frutal para Cézanne.

En las naturalezas muertas de Cézanne son las mesas quienes inician el proceso de desterritorialización, quienes se ponen en movimiento sobre una línea de fuga para escapar del propio cuadro. Su tambaleo se inclina hacia nosotros y anuncia, con su propia superficie de madera, el nuevo espacio pictórico. La tridimensionalidad de la pintura deviene bidimensionalidad en la superficie tabular que se vuelca sobre nosotros. Las frutas son casi un pretexto de una buenanueva, un recurso visual para anunciar una clausura. De la naturaleza muerta de Cézanne a la planitud definitiva del cubismo.

La mesa tambaleante del pintor francés deviene en *Naturaleza muerta con guitarra* de Picasso pura superficie pictórica. La mesa ha desaparecido completamente para conformar un collage de superficies que se superponen unas a otras. Una sucesión de mesetas deleuzianas (explicaremos en el próximo capítulo el significado mesetario para el filósofo francés) para el habitar antinatural de una realidad frutal que también se ha volatilizado. La música toma la palabra, el artefacto humano compone el orden objetual de la composición y la realidad de un mundo deshabitado por el pintor cobra pleno significado en este superponerse de las superficies. Ya no hay profundidad, el fondo es primer plano musical, sonido reverberante de una naturaleza que ha muerto

definitivamente. Esta clausura perspectiva cobra en el cubismo una especial relevancia y evoluciona hacia una nueva concepción del espacio pictórico que devendrá superficie colorista en la pintura de Barnett Newman. Pero no nos anticipemos. Las mesas tambaleantes de Cézanne comparten momento histórico con otra realidad que eclosiona (*e-cloison*) en la Bretaña francesa.

**1888 d.C. Encuentro en Pont-Aven.** Gauguin había dejado París porque el ruido y el desarrollo desmesurados de la gran metrópolis le impedían desarrollar su proyecto artístico. Y escogió la Bretaña francesa. Concretamente el pequeño pueblo de Pont-Aven. Su rusticidad, los vestidos y tocados de las mujeres y el sonido de los zuecos al atravesar los puentes de madera le acercaría a un mundo ancestral que alimentaría su voluntad creativa. Este viaje de París a Pont-Aven sería uno de los primeros que configuraría el imaginario del viaje a lo exótico del artista contemporáneo europeo. Pont-Aven devendría años más tarde en Tahití. 1888 supone un año decisivo en dos sentidos. El primero porque es el año en que pinta *Visión después del sermón*. La escena recrea a un grupo de mujeres a las que, volviendo de misa, se les aparecen los personajes protagonistas del sermón pronunciado por el sacerdote. Sus tocados, más allá de representar esa tradición bretona que tanto admiraba Gauguin, actúan de marco perceptivo dentro de la obra. Es más, podemos decir que son el marco de la obra, los límites en los que se sitúa la escena principal del lienzo que es la lucha de Jacob con el ángel. Miramos la obra través de los ojos de las mujeres que no observan la naturaleza que las envuelve sino que activan su imaginario religioso sobre un paisaje que ha desaparecido ante sus ojos deviniendo su propia interioridad compartida. La impresión que el sermón ha causado en ellas construye la imagen del mundo. Y es entonces cuando la hierba se transforma en ese rojo imposible, es entonces cuando los personajes de la leyenda se configuran como realidades volumétricas sobre el mundo.

Gauguin nos habla claro desde el primero momento: ésta es una pintura de paisaje. Allí está el árbol en primer plano que nos recuerda toda una tradición pictórica, que apela a un género históricamente definido en infinidad de lienzos. Pero algo ha

cambiado. El paisaje que hay frente a nuestros ojos es un paisaje desnaturalizado. Ésa es la línea de fuga que propone Gauguin. No hay más paisaje que el que existe en las cabezas de las mujeres, en los miedos y temores de su feminidad desbordada por la palabra del pasaje bíblico. El árbol es paisaje, todo lo otro, anti-natura. Gauguin se da cuenta en esta obra de que la Bretaña que ha ido buscando desde su huída de París, no existe más que en su propia imaginación. Y el árbol es aquí frontera entre lo real y lo imaginario, límite histórico entre la mimesis y la abstracción, puerta abierta hacia la libertad infinita del pintor.

Terrible lucha la de Jacob con el Ángel<sup>17</sup> que es la propia lucha de Gauguin con el lienzo. La victoria de ese enfrentamiento implica un nuevo bautismo. Jacob se llama a partir de entonces Israel y engendra una dinastía que se proyecta hasta el fin de los tiempos. Este lienzo es un nuevo bautismo para la pintura: hay un nuevo espacio sobre el que engendrar formas y dar color y ese espacio ya no está en la naturaleza. Es más, la naturaleza es expulsada de los límites del lienzo con toda la fuerza expresada en los brazos de Jacob.

Gauguin gana en este cuadro la primera de sus batallas. Para ello echa mano de una técnica aprendida de las vidrieras del gótico: el *cloisonnisme*. Esta técnica consiste en enmarcar cada zona de color por una línea que la separa de los otros colores. Esto permite que el color quede determinado por su zona de expansión, por la forma de la línea que lo separa (*cloison*) y por el contraste con los otros colores que lo rodean pero con los que no se mezcla. Esta separación, esta exclusión recíproca de los colores anuncia ya el fin de las tonalidades cromáticas que ayudaban a construir el espacio tridimensional. Y es que en *Visión después del sermón* empieza a ser difícil poder decir que las mujeres están más cerca que el árbol o que éste está más cerca que la lucha entre Jacob y el Ángel. Es más acertado poder afirmar que las mujeres ocupan el borde inferior y el izquierdo de la composición, que el árbol está sobre los tocados de las tres mujeres del borde inferior y que los dos personajes que protagonizan la lucha ocupan el cuadrante superior-derecho del lienzo. Es decir, más que un cerca-lejos hay un arriba-abajo y un derecha-izquierda.



Este nuevo espacio es donde se comprende el *ich bin* (yo soy, yo habito) de Gauguin, lejos de la gran metrópolis parisina y más allá de la fantasmagórica y ancestral geografía bretona. Gauguin habita sobre esa superficie roja e imposible de la hierba que inunda la composición con tal fuerza centrífuga que eclosiona (*e-cloison*) con toda una historiografía estética, con toda una manera de acercarnos a la representación del espacio.

Habíamos dicho que 1888 suponía también un segundo nivel de sentido. Se trata de un encuentro inesperado. La Bretaña francesa era destino de jóvenes pintores que buscaban motivos nuevos para sus composiciones. Pero ese año había también otra razón que movilizó a muchos de ellos. A París llegaban las noticias de que Paul Gauguin estaba avanzando en la consecución de una forma nueva de pintar. Entre los estudiantes de la *Académie Julian*, aquel verano de 1888, se acercó hasta Gauguin el joven Paul Sérusier. Gauguin decidió llevárselo al Bois d'Amour para darle una lección al aire libre. Sobre una pequeña tabla de madera le invitó a pintar aquello que veía. Y lo hizo activando sobre el joven pintor toda su subjetividad cromática haciéndole pintar los árboles de amarillo y las sombras de azul ultramar puro, pues es así como Paul Sérusier concebía esas formas que le presentaba la naturaleza.<sup>18</sup>

El pincel del joven Sérusier se liberaba de esta forma de aquel bosque que había ante sus ojos. Y lo hacía a través de la voluntad de Gauguin. El maestro que deviene en la mano del alumno proponiendo una sinfonía de colores que se libera ya completamente en el reflejo sobre las aguas del río. Si algún atisbo de naturaleza quedaba en las formas arbóreas pintadas en el tercio superior de la composición, éste desaparece por completo cuando nos sumergimos en el cromatismo acuático de un bosque inexistente. Irónico título para esta pequeña tablilla: *Paisaje del Bois d'Amour de Pont-Aven*. Simbólico bautizo el que le dieron los compañeros de Paul Sérusier a esta composición en su regreso a París: *Talismán*. Porque aquella pintura serviría de manifiesto pictórico para una serie de artistas que se autoproclamaron *Nabis* (*Profetas*). Maurice Denis, Pierre Bonnard o Edouard Vuillard fueron algunos de ellos.

La naturaleza ha sido abatida por el triunfo de un nuevo cromatismo que habita en las profundidades de los ríos. No hay nada en la superficie que interese, no hay mundo más allá del reflejo acuático y subjetivo del pincel del joven aprendiz que es producto del devenir de la voluntad del maestro. Triunfo indiscutible del *Ich bin* frente al *der welt*. ¡Qué difícil, sin embargo, la tarea de habitar el mundo en las profundidades de los ríos! El hombre, en algún momento, deberá proclamar su victoria definitiva atreviéndose a salir a la superficie para mandar al exilio a esa siempre engañosa naturaleza.

Para poder llegar a este estadio de comprensión desterritorializante de la naturaleza antes deberán haberse atravesado dos estadios mesetarios previos: la íntima interiorización de una naturaleza salvaje y selvática y la ocupación del espacio. El primer estadio se ejecuta con la entrada del hombre en el paisaje, con la síntesis del paisaje en el hombre. Para ello operaremos en una línea de fuga antropológica hacia la cultura de San Agustín. El segundo estadio de ocupación del espacio opera sobre una línea de fuga estética devenida en el Renacimiento europeo.

**Siglo XXXIII a.C. Devenir-jaguar.** ¿Por qué esa lucha encarnizada del hombre contra el mundo? ¿Qué naturaleza se resiste tanto a ser expulsada de sus propias entrañas? ¿Cuándo y cómo el paisaje decidió habitar tan íntimamente con el hombre? Línea de fuga en el tiempo, viaje a la cordillera andina hasta las orillas del Río Magdalena. Antes de empezar su prolífica producción artística, Jorge Oteiza viajó en 1935 a Colombia y allí descubrió unas grandes piedras monumentales erigidas y esculpidas por lo que los arqueólogos han denominado la Cultura de San Agustín. Los motivos de las figuras alrededor del hombre-jaguar, su profunda comprensión de la existencia humana enfrentada al vertiginoso paisaje sudamericano y el universo estético que sintetizaban llevó al escultor vasco a escribir *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. En este escrito, el artista expresa con extrema claridad un principio de comprensión histórico-estética que se reflejaría en buena parte de sus obras. Aquellas grandes piedras eran el resultado de dos estadios anteriores. El primero, conocido

históricamente como la Cultura de San Andrés, representaría la voluntad del hombre de adentrarse en la naturaleza, de abandonar su universo humano y entrar en el paisaje. El segundo, conocido como el hombre de Illumbe, estaría marcado por la fusión con esa naturaleza amenazadora y extraña. De esta fusión surgiría el hombre-jaguar. Un hombre que sintetiza en su propio cuerpo un universo propio y otro que le es ajeno.

El jaguar es el depredador más grande del continente americano pero también representa para el imaginario de las culturas precolombinas la representación del dios solar. La fusión del hombre con el gran depredador de la jungla es también la posibilidad de la iluminación, del conocimiento. Devenir-animal deleuziano<sup>19</sup>. El hombre deviene depredador de sí mismo, interioriza el rugido felino, la piel manchado-solar de la fiera, la máscara colmillar de una humanidad transgredida. Antes de ser profundamente humano el hombre es íntima y bestialmente animal. Y no porque, como podemos pensar desde el imaginario europeo heredado de las interpretaciones coloniales de la conquista del territorio americano, el hombre adopta los caracteres del animal vistiéndose folclóricamente con su máscara felina y su piel de jaguar, sino porque su devenir-animal es un asunto de contagio, es una cuestión de brujería, es una alianza con el demonio. Línea de fuga hacia el descenso órfico de la mitología griega, experiencia mefistofélica de Fausto, estancia en el infierno del joven Arthur Rimbaud. Devenir- animal.

El hombre de Illumbe es para Jorge Oteiza una cierta consagración entre una estética zoomorfa y otra antropomorfa. Pero sobre todo, y como bien explica en su obra, es el paso previo que anuncia el estadio final. El hombre-jaguar, habiendo comprendido e incorporado en su propio cuerpo la naturaleza que le rodea, se dispone a salir de ella, a abandonar un paisaje que empieza a resultarle extraño. Es el momento de la Cultura de San Agustín, es el tiempo en que el hombre decide buscar un camino de salvación a su bestial animalidad, a su finita existencia natural. Y esta salvación la encuentra en la piedra. El hombre se hace piedra para salvarse a sí mismo, para convertirse en puro espíritu. Éste es el gran misterio

de las monumentales piedras de San Agustín. Éste es el final de un trayecto de ida y vuelta en busca de una existencia nueva.

La particular y sabia lectura que Jorge Oteiza realiza acerca de estas grandes piedras se refleja, anticipadamente, en una de sus primeras obras: *Adán y Eva*. Esta composición binaria puede situarse a nivel conceptual como el origen de su actividad, aunque cronológicamente no se corresponda de una forma exacta. Propongo esta idea siguiendo el esquema sobre su obra (que el lector podrá encontrar en el apartado de *notas y citas*, al final de este capítulo) como la metáfora del comienzo de la andadura humana en el mundo a través de esa pareja de seres que un día se enfrentaron a su Creador y fueron castigados con la expulsión del paraíso a un nomadismo sin rumbo en la búsqueda de un lugar en la tierra. De la monadología a la nomadología. Ésta que considero su primera obra según el esquema propuesto, marca ya la visión personal de Jorge Oteiza sobre el mundo. Es una mirada dirigida directamente hacia el cielo, tal y como hicieron Adán y Eva en su desacato al mandato de Dios. En esta figura podemos notar que Jorge Oteiza trabaja a partir de la idea de la piedra-bloque, nada queda sujeto a la proyección en el espacio y las dos formas, la masculina y la femenina, se funden en una sola llegando a compartir uno de los ojos y configurando así una idea de unidad de la existencia humana. La mujer y el hombre no son dos tipos de existencias que caminen independientemente sino que se necesitan una a la otra. El rostro del hombre adquiere una forma animal de la misma manera como los chamanes devenían jaguar. El Adán de Oteiza representa ese espacio de encuentro entre el mundo humano y el animal, tal y como la cultura preindoeuropea concebía mucho de sus mitos. Para el escultor vasco el hombre debe fundirse con la naturaleza para poder optar a una plena libertad sobre el mundo. Esa fusión se plantea en el espacio intersticial entre lo zoomorfo y lo antropomorfo<sup>20</sup>. Es el espacio de la máscara. Una máscara de la que deberá liberarse definitivamente para erigirse como rey absoluto de su propio universo. En palabras del mismo Oteiza, el hombre de San Agustín se culmina así mismo de esta forma como el hombre la acción final, como el hombre histórico y biográfico presentándose como síntesis del hombre de San Andrés y el hombre de Illumbe.<sup>21</sup>

Jorge Oteiza, en su profundo estudio de los orígenes de la cultura vasca instaló su investigación en la cultura y mitología preindoeuropeas, es decir, en el estadio que precedió a la tradición cultural de la que somos directos herederos. Una de las obras que reflejan mejor esta forma de pensamiento la encuentra en las *Cuevas de Lascaux* donde a través de sus imágenes el escultor vasco lee las raíces de una lengua preindoeuropea<sup>22</sup>. Le interesa una pintura donde un bisonte herido y a punto de morir abate al chamán. El adivino y el bisonte mueren al mismo tiempo y al ser los dos sagrados (el bisonte es un animal totémico) son enterrados juntos dando lugar al minotauro. Establece así dos estadios de comprensión del mito. En la tradición indoeuropea (cretense) el laberinto es el edificio, mientras que en la tradición preindoeuropea el laberinto es ese monstruo de dos seres. Liberarse no será salir del laberinto sino salir de ese monstruo. Es decir devenir-animal para después devenir-humano.

Podemos entender esta actitud distanciadora de Jorge Oteiza respecto a la cultura indoeuropea a través de su origen vasco y la intensa dedicación al estudio de las raíces de su lengua autóctona. Arqueología de la lengua vasca. Todavía hoy se desconoce la familia lingüística a la que pertenece el euskera. Oteiza monta un operador etimológico que vincula la tradición del pueblo vasco con el caucásico estableciendo así la posibilidad de una nueva comprensión de la cultura.

En este sentido, para él, el hombre es un pastor del ser, el artista un cazador del ser y el arte una trampa. El artista es, pues, un hacedor de trampas para cazar al ser. *Ich bin* como yo soy, el ser como compañero inseparable del estudio sobre el espacio: yo soy, yo habito.

Había habido otros artistas que habían escarbado los grandes mitos clásicos de la cultura griega y habían renovado las temáticas mitológicas caminando hacia atrás. Uno de ellos fue André Masson en su *Pasiphae*. La tradición indoeuropea estaría caracterizada por un cierto triunfo del orden sobre el caos y para ella el mito simbólico minoico tendría su relevancia en la historia del laberinto y la victoria de Teseo sobre el minotauro. En la tradición

preindoeuropea la relevancia se sitúa en el estadio anterior, es decir, en el momento en que Pasifae, esposa del rey Minos, presa de la ira de Poseidón, se enamora del toro Asterión y copula con él para engendrar al monstruo medio toro, medio humano. Devenir-animal sobre el contagio, en la gran cópula bestial con la fiera, en el acto brujo-demoníaco de la mujer con la oscuridad de la piel taurina. André Masson escoge precisamente el momento orgiástico de la cópula entre mujer y toro. Esta reterritorialización del mito fue recuperada por los expresionistas abstractos americanos que, en su búsqueda por construir un arte nuevo, diferenciado de la tradición europea y que simbolizara la identidad de una nación también nueva, rescatarían los estadios anteriores al establecimiento del orden en los mitos clásicos. Jackson Pollock titula una de sus obras de la misma forma, *Pasiphae*, en la que la orgía entre mujer y toro está simbolizada por la gran orgía de colores que ocupa el centro de la composición. Devenir-animal es en la pintura de Pollock devenir-color. Importante anticipación del miedo sobre el que reflexionará Barnett Newman en su *Who's afraid of red, yellow and blue*. De ello nos ocuparemos en capítulos posteriores.

El Adán de Oteiza es más la representación de la bestia que la del hombre y antecede la cópula entre esta bestia y Eva. La mujer contempla llena de espanto esa realidad de la que no se puede desligar, en la que se funde irremediabilmente. De esta pieza también podemos resaltar dos de los principios fundamentales que guiarán la producción escultórica de Jorge Oteiza: su preocupación por lo humano y la experimentación sobre el vacío. El escultor vasco recupera esa huella del artesano precolombino en la arcilla y la convierte en una oquedad en la piedra, en un espacio vacío y desmaterializado. Así lo podemos ver en el ojo izquierdo de Adán que ha sido extraído de su cuenco ocular y se presenta como una realidad escultórica nueva. Es un ojo que no ve, es una cabeza sin ojo. Esta idea del vaciamiento ocular será recuperada de una forma ya definitiva en las cabezas de los apóstoles para el *Friso de los apóstoles* de la Basílica de Nuestra Señora de Arantzazu. Lo que más interesa aquí es que este espacio vacío es el primer rastro sobre el que Oteiza seguirá caminando para desarrollar su proyecto de espacio escultórico desocupado.

El gran pecado de Adán y Eva es el de la soberbia, recuperada por Oteiza como virtud necesaria para sobrevolar el mundo y alcanzar el reinado del espíritu. Pero un habitar espiritual aquí y ahora, es decir, cuerpo-espíritu. Una soberbia que les descubre su propia desnudez, que es la conciencia absoluta de su humanidad, pero que, sobre todo, los expulsa definitivamente del paraíso. Así que Adán y Eva son, por encima de todas las cosas, dos seres humanos sin espacio en el que habitar. Han dejado su estado de inconsciencia, que no de felicidad como habitualmente se ha representado en la pintura, y son impelidos, como plasma Masaccio en su fresco *Expulsión del Jardín del Edén*, del universo que habitaban. Su tragedia no es haber desobedecido a Dios, ni haber perdido a su gran benefactor, ni tener que ganarse el pan con el sudor de su frente, ni siquiera la enfermedad y el dolor en el parto. Su verdadera tarea a partir de este momento será encontrar un nuevo lugar donde vivir, un universo que resulte igualmente completo que el anterior, pero esta vez en la era de la plena conciencia, en el tiempo de la insondable profundidad de lo humano.

Ese miedo pintado por Masaccio en el rostro de Eva es también el miedo de la Eva de Oteiza. Un miedo que anuncia su reconciliación con el mundo en la máscara felina de Adán. Una máscara que interpela al espectador mientras la mirada de Eva se pierde en la profundidad inconmensurable de la cuenca ocular vaciada de Adán. La pieza niega su propia volumetría y sólo puede ser contemplada de frente, como si hubiera sido concebida desde una estructura pictórica. Porque lo relevante es la mirada de los dos, el ojo desocupado de Adán, el anuncio de un camino por andar.

¿Y qué nuevo mundo habitarán Adán y Eva? ¿Hacia dónde han de dirigir sus pasos? Jorge Oteiza propone un habitar del mundo a través de la estatua después de haber alcanzado el cielo. A ese nuevo hombre el escultor vasco lo llama el hombre ultrabiográfico, ultrabiológico. Cuerpo y espíritu sin escisión, inauguración de la vida.<sup>23</sup>

Devenir-animal y devenir-piedra. Hemos visto pues qué desgarrador ejercicio le propone Gauguin a Paul Sérusier. Expulsar de su lienzo a su íntima animalidad, a su yo paisajístico para devenir-color

liberado. Y, como habíamos anunciado antes, de la misma forma que para expulsar a la fiera del propio cuerpo antes se debe haber devenido-animal, para desocupar el espacio previamente se lo debe haber habitado estéticamente. Línea de fuga hasta el Renacimiento.

**1511 d.C. Un teatro a la italiana.** Lejos en el tiempo del canto ditirámbico, aquél a través del cual el hombre griego cantaba a Dionisos, el teatro busca un nuevo espacio para la representación. Ese alejamiento se inicia ya en la misma Grecia, en el triunfo del logos sobre el mito, en la distancia creada por el corifeo respecto al coro, en el deambular de protagonistas sobre la escena ahogando la voz de Apolo y de Dionisos. Esquilo – Sófocles – Eurípides, línea de fuga hacia la fundamentación de un nuevo orden en la polis. Medea ganando espacio a Prometeo, Creonte venciendo la voz agónica de Antígona<sup>24</sup>.

La separación del corifeo como voz singular que dialoga con el coro es la fundamentación de una nueva realidad sobre el mundo, el momento cero de la creación de un nuevo espacio para la escena. La voz del corifeo es la voz del *daimon* socrático que se manifiesta poco a poco con más fuerza y deviene a lo largo de la historia de la tragedia ática en el clamor vengativo de Orestes, en la voz ciega de Edipo, en el canto sacrificial de Ifigenia. Nace entonces el actor cuya función es la de representar un personaje, alejándose definitivamente de las antiguas prácticas teatrales en que la comunidad participaba activamente de los ritos ceremoniales. El mundo como no-mundo, el mundo como representación y la comunidad como espectadora. El gran trabajo del actor a partir de este momento es representar el *Ich bin* como dualidad entre el yo soy, yo represento. Las prácticas teatrales desarrolladas por Konstantin Stanislavski en el teatro ruso y exportadas a escuelas americanas como el Actors Studio formularían el principio actoral como *yo soy*. La Comedia dell'Arte o el teatro épico de Brecht apuntarían toda su fuerza al principio actoral como *yo represento*.

Pero lo que se sostiene de verdad en el desarrollo de la tragedia griega desde Esquilo hasta Eurípides es que las escenas dialógicas de los protagonistas se desarrollan en un espacio tridimensional. Entendiendo aquí dimensión como voz, principio absoluto, junto



con el cuerpo, de la práctica teatral. El corifeo deviene con el tiempo en protagonista, se duplica en el antagonista y finaliza su línea de fuga en un tercer personaje. Estas tres dimensiones vocales constituirán finalmente el gran proyecto de Eurípides sobre la escena griega. Canto deviniendo yoídad corifeica. Párodos y estásimo que devienen escena. Esta línea de fuga hacia la singularidad, esta escisión del teatro como ceremonia de comunión se promulgaría con máxima radicalidad en la construcción de un nuevo espacio para el teatro: un teatro a la italiana.

Este espacio se origina en la perspectiva tri-vocal de la escena griega y se desarrolla matemáticamente bajo las leyes de la perspectiva propuestas por Leon Battista Alberti en su tratado *De pictura*. El teatro a la italiana es un cubo cerrado por cinco caras y abierta por una de ellas hacia el público<sup>25</sup>. Pero también es un espacio elevado y alejado del público que sostiene su dramatismo sobre una visión científica del mundo. Todo en la escena debe ser ordenado de tal manera que pueda ser visto por un público que se mantiene en un punto fijo y contempla el espectáculo a través de una visión cónica. La científicidad de este nuevo espacio crea una escena desacralizada y la divinidad se formula desde un nuevo centro de pensamiento: el hombre.

Así es. La propuesta que Leon Battista Alberti hace en su *De pictura* nos resulta particularmente clarificadora en este estudio. Anticipemos antes el título de tres de sus obras fundamentales: *De pictura*, *De reaedificatoria*, *De statua* —————> Barnett Newman, Ludwig Mies van der Rohe, Jorge Oteiza —————> *Who's afraid of red, yellow and blue*, *Pabellón de Alemania*, *Caja vacía*. Seguimos la estela de Alberti, seguimos siendo renacentistas, ruina de nosotros mismos, seguimos adelante y atrás ruinosos y arruinados.

La construcción de un espacio de representación para la pintura siguiendo los principios del espacio euclidiano proporcionaría a la pintura del Quattrocento la posibilidad de aprehender el mundo, de ocupar el espacio de la naturaleza bajo los principios de un pensar científico-matemático. Así las cosas, el espacio renacentista se alejaba de la comprensión espacial de las prácticas artísticas imbricadas, del espacio medieval como lugar para la mistificación

del mundo y pasaba a promulgarse sobre estos nuevos principios: el espacio tiene entidad por sí mismo (deja de ser un espacio simbólico y trascendente, no se refiere a un paradigma sino a la naturaleza y depende de múltiples factores, entre ellos, la reflexión propia del artista), el espacio es un producto del análisis experimental del mundo (del mito al logos, se estructura a partir de la experiencia de los sentidos, no es sustancialista, refleja lo que se ve y no lo que debe verse), es un espacio que es producto de una representación intelectual, euclidiana y mensurable (este espacio no depende sólo de la información que emerge de los sentidos sino que la razón y el intelecto guían su formulación), es un espacio homogéneo (cada uno de sus segmentos es igual a cualquier otro, no existen diferencias según sus cualidades expresivas, su apariencia es la de un cubo imaginario) y es un espacio autónomo, exterior al hombre y a Dios (el yo y el universo son dos entidades separadas, escindidas)<sup>26</sup>.

A través de las leyes de la perspectiva propuestas por Leon Battista Alberti se podía representar el espacio tridimensional sobre una superficie plana que era el lienzo, la verticalidad de la catedral gótica se transformaba en una arquitectura horizontal teniendo al hombre como medida modular del espacio y la escultura recuperaba la volumetría y su voluntad mimética para representar el mundo. Buen ejemplo de ello es el fresco *La Escuela de Atenas* pintado por Rafael Sanzio. En el centro de la composición encontramos a Platón sosteniendo el *Timeo* y a Aristóteles con su *Ética a Nicómaco*. Es decir, al intelecto del hombre como fundador del orden de las cosas. El escrito platónico es una reflexión sobre el origen del universo, la materia de las cosas y la naturaleza humana. El texto aristotélico es un tratado sobre la virtud y la moral. A su alrededor deambulan y dialogan Zenón de Elea, Pitágoras, Jenofonte, Heráclito, Parménides, Sócrates, Hipatia de Alejandría, Epicuro, Averroes. Todo un gran reinado, todo un gran legado que se repliega sobre la contemporaneidad del gran pintor renacentista. Heráclito que deviene en el rostro de Miguel Ángel, Platón que deviene en Leonardo y Euclides trabajando con el compás que deviene el gran Bramante. Y, claro, el propio Rafael asomando su rostro por la derecha, yoídad Rafaelita, *ich bin* en el Cinquecento italiano, verdad del hombre en la estancia de Dios. Los cuerpos de todos ellos están

pensados desde la volumetría escultórica para habitar el mundo como presencias reales y corpóreas. Cómo sino entender el pronunciado escorzo de la mano de Aristóteles que pretende salirse de la propia pared y habitar el mundo con la sabia fragilidad de sus dedos.

A derecha e izquierdo del fresco las figuras pictóricas que devienen escultura en las dos presencias que habitan, ya desde su propia distancia blanquecina y marmórea, la sinfonía colorista de los humanos. Apolo (sinuoso e insinuante con su lira entre las manos) y Atenea (cabizbaja y desafiante con lanza y escudo) quieren abandonar sus propios púlpitos para convertirse en protagonistas de este gran teatro a la italiana. Efectivamente, clausura ditirámica en este nuevo escenario en el que Dionisos no tiene cabida. Arquitectura escénica pensada desde la horizontalidad de la bóveda de cañón, concebida desde la repetición modular de arcos y mosaicos policromos. Euclides deviniendo Bramante. Rafael Sanzio pinta una gran arquitectura bramántica desde los principios del espacio euclidiano. Es por eso que Euclides ocupa el proscenio de este gran teatro a la italiana y pinta sobre una pizarra el universo espacial al que nos vemos invitados a habitar. Gran perspectiva arquitectónica que se construye sobre un gran punto de fuga celeste. ¿Dónde está el mundo? ¿Dónde la naturaleza sino en esa realidad nebulosa que se vislumbra a lo lejos, sobre el horizonte retiniano? El primer arco del gran fresco ya nos anuncia esta perspectiva profundamente ocular. Todo es un gran ojo a través del cual se ordena una nueva visión del mundo ya sin mundo. *Ich bin der welt abhandem gekommen* es lo que pinta Rafael antes de que el poeta alemán llegue a escribirlo. *Gesamtkunstwerk*<sup>27</sup> wagneriana anticipada cuatro siglos. Pintura, escultura y arquitectura habitando este nuevo mundo desnaturalizado, celeste sólo en el horizonte. Las artes visuales configurando este gran teatro a la italiana donde la música es apenas vestigio escultórico sobre la lira de Apolo, donde el saber danza ya sin cortejo dionisiaco en cada uno de los rincones.

Esta nueva configuración espacial inaugura la laicidad del mundo. Este espacio profano, como ya hemos visto antes, entiende que el mundo se puede representar en secciones homogéneas sin atender a sus cualidades expresivas. Cada una de estas secciones se construye

a partir de un sinfín de relaciones matemáticas aniquilando definitivamente las escisiones entre el espacio sagrado y el profano. Apolo guarda las mismas proporciones espaciales que las que ocupa Platón/Leonardo y Minerva se piensa bajo el mismo módulo matemático que el de Aristóteles. No hay fronteras entre el espacio habitado por el hombre y el de la hierofanía. Ambos son pensados a través del compás de Euclides, sobre la pizarra que ocupa el proscenio de este gran teatro de la ilusión rafaelita. Con esta nueva concepción el hombre consigue aprehender el espacio del mundo desde la perspectiva tridimensional, consigue habitarlo proponiendo una línea de fuga sobre la que se escapa la propia naturaleza. Puede parecer paradójico porque se inicia en esta época la posibilidad de un nuevo género que llevará el nombre de pintura de paisaje. Pero es que ese punto de fuga que nos proyecta hacia un cielo insondable es ya en el fresco de Rafael el anuncio del *Ich bin der welt abhandem gekommen*. Siento que he sido abandonado por el mundo y por eso tengo la irremediable y trágica voluntad de representarlo. El punto de fuga que ordena esta configuración espacial es ya el anuncio de la modernidad que inaugura sus pasos sobre la idea de progreso infinito. Y ese punto de fuga, es la línea sinuosa sobre la que opera el pensar oteiciano, es el *cloisonnisme* sobre el que opera el colorismo *all over* de Barnett Newman, es la clausura sobre la que opera la planitud del muro del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. No nos avancemos.

La línea de fuga es paradoja platónica en el fresco de Rafael en la que el hombre se comprende como mónada y deviene nómada de las mesetas. Platón con el rostro de Leonardo y en su línea de fuga con el rostro de Deleuze. La perspectiva como reterritorialización de las líneas de fuga para hacer avanzar a la pintura, como manera histórica de ocupar las diagonales o transversales<sup>28</sup>. La horizontal y la vertical se liberan en la diagonal. Dos cuestiones se apuntan en esta propuesta de análisis que propone Gilles Deleuze. La primera es la dialéctica entre las líneas horizontal y vertical frente a la diagonal/transversal. La perspectiva es liberación sobre la diagonal. Veremos más adelante como la vuelta a la bidimensionalidad recupera la vertical y la horizontal frente a la diagonal. La segunda propuesta de Deleuze es la de la ocupación del mundo. La propuesta de Alberti permite ocupar el mundo. Si la liberación de la naturaleza

implicaba un estadio previo de fusión con ella como hemos visto en el devenir-jaguar del hombre de San Agustín, la desocupación del espacio necesitaba el estadio previo de una ocupación formulada por las leyes de la perspectiva. *Ich bin*, yo soy, yo habito la composición Rafaelita y al mismo tiempo salgo huyendo de ella en busca de un habitar celeste. Cielo infantil del pequeño Oteiza, cielo reflejado sobre el lago de la arquitectura de Mies van der Rohe. La línea de fuga nos obliga ya en el propio discurso a salir corriendo, a escapar del propio ritmo lento de la escritura para dejarnos llevar por la velocidad del espíritu. No nos avancemos.

El punto de fuga es para el hombre del Renacimiento el reinado definitivo del *logos* sobre el mito. Operar matemático sobre el mundo, verdad laica gobernando los espacios. Nada más ingenuo pensar que el saber matemático no está preñado de simbolismo de la misma forma que lo está el pensar mitológico. Ese punto de fuga es una nueva realidad sobre el mundo, es una nueva propuesta para habitarlo pero de igual carga simbólica que la verticalidad gótica o que la sacralidad de las prácticas artísticas imbricadas. La realidad es concebida en este modelo como visión del sujeto, como ordenación subjetiva de la naturaleza a partir de principios matemáticos. Como principios absolutos: mirar el mundo con un único ojo inmóvil y la intersección plana de la pirámide visual como representación de nuestra imagen del mundo.<sup>29</sup> *Ich bin* como yo soy, yo miro, yo habito. Yoídad visual y retiniana. *Der welt* siendo deshabitado sobre la línea de fuga Euclides/Bramante. El gran teatro a la italiana donde el *yo soy* ditirámico deviene *yo soy/yo represento* en la perspectiva renacentista.

Este punto de fuga es la manifestación del antropocentrismo frente a la comprensión teocéntrica del mundo y representa sobre el lienzo un mundo desconocido hasta entonces pero, al mismo tiempo, oculta todo un universo acontecido en las prácticas artísticas imbricadas. La perspectiva sostenida en el punto de fuga impide poder ver la parte trasera de los objetos representados mientras que en el imaginario de las prácticas artísticas imbricadas no se concibe representar a un animal sin sus dos ojos, sus dos orejas, su hocico, su cola...es decir su delante y su detrás al mismo tiempo, en un mismo espacio.<sup>30</sup>

Punto de fuga hacia el futuro, repliegue de la línea de movimiento sobre una profanidad que clausura todo un universo de prácticas artísticas imbricadas sobre un operar matemático. Inicio de la estética como espacio de conocimiento desligado de la práctica vital sobre el mundo. Punto de fuga como ombligo del microcosmos desligado del macrocosmos —→ ombligo del mundo, Cuzco.

**S. XI d.C. Cuzco, ombligo del mundo.** Capital del imperio inca, la ciudad se piensa desde dos ejes que unen los cuatro puntos cardinales, pero unos ejes desplazados 45 grados. Espacio que contempla en sus propias entrañas el desplazamiento rotativo del planeta. Espacio y tiempo sobre la construcción simbólica del centro imperial. Tiempo y espacio como en el mito fundacional de Nut, Geb y Shu. La desocupación del espacio se ha desarrollado, según Oteiza, en dos direcciones diferentes produciendo sendos estilos: 1- *El silencio informal del tiempo*: este estilo se desarrolla a partir de la representación de una ausencia, de algo o alguien que estaba allí y ya no está. El lugar queda marcado de alguna manera por ese fantasma que se ha volatilizado. En la definición que hace Jorge Oteiza cabe destacar la relación que establece entre el silencio informal y su dimensión temporal. En la medida en que es una presencia que se ha ausentado la obra está vinculada a un antes y un después, sitúa al espectador en una comprensión temporal de la obra. Una huella, una materia en descomposición o un objeto que se metamorfosea nos remonta a un estado anterior: el de la presencia, el de la materia en su estado primario o el del objeto en su primer estadio. A este silencio informal pertenecerían artistas como Ana Mendieta, Antoni Tàpies o Giacometti. 2- *El silencio formalista del espacio*: en este segundo estilo desaparece totalmente la imagen, no hay presencia ni ausencia, es la construcción del espacio que no ha sido usado y que se construye sobre el vacío mismo. Este ir en contra se vincula con el crómlech vasco en la medida en que ambos se construyen en confrontación directa con la naturaleza. A esta forma de silencio estarían vinculados artistas como Piet Mondrian o Mark Rothko. Jorge Oteiza se adscribe a este operar artístico.<sup>31</sup>

Ese desplazamiento también es una inclusión del pensamiento mitológico del inca apuntando a los sitios sagrados del imperio.

Cuzco pretende presentarse al mundo como síntesis del macrocosmos situando en el centro de sus cuatro calles fundacionales el templo del Sol. Desde este centro se apunta y ordena todo el universo sagrado y ceremonial del hombre inca. La concepción de Cuzco entiende que su propia topología espacial se configura en una escisión con la profanidad del resto del mundo. Entre el afuera y el adentro de Cuzco coexisten separadamente lo profano y lo sagrado. A diferencia de la concepción del espacio renacentista que entendía homogéneamente cada una de sus secciones, el espacio en las prácticas artísticas imbricadas entiende que hay escisiones entre cada una de sus partes. El espacio para el pensamiento sagrado de estas prácticas cumple, a diferencia del teatro a la italiana, los siguientes principios: el espacio es heterogéneo (presenta segmentos cualitativamente diferentes, en él hay oposición entre el espacio sagrado y el resto), el espacio implica una hierofanía (la divinidad ofrece un punto de apoyo absoluto, su origen se remonta a una explicación mitológica), el espacio diferencia el Cosmos del Caos (fuera del espacio conocido y topologizado hay un universo misterioso, caótico y desconocido) y el espacio se constituye en el centro del mundo.<sup>32</sup>

A diferencia de la concepción de la representación en el Renacimiento, en las prácticas artísticas imbricadas la libertad de representación del artesano está impulsada por una voluntad expresiva/expresionista mayor. Habíamos visto cómo Gauguin devenía en la mano de su discípulo Paul Sérusier para pintar el *Bois d'Amour* a través de colores puros y extremos en los que los objetos de la naturaleza se transformaban en superficies coloristas inverosímiles. Franz Boas expone cómo los indios Arapaho y Shoshone representan a través de figuras geométricas y colores primarios los objetos de la naturaleza que les rodea<sup>33</sup>. Comprendemos de esta forma cómo la representación de las prácticas artísticas imbricadas se repliega sobre la vanguardia pictórica para desbordar el espacio pictórico renacentista.

Cuzco es pensado desde la cuadrangularidad cósmica, desde la Cuaternidad heideggeriana. El espacio renacentista es representado desde la triangularidad. Cuatro y tres corresponden efectivamente a concepciones antagónicas del espacio. En el cuatro cabe todo, todo

depende de todo. En el tres el espacio es autónomo al hombre y a Dios, la autonomía de las cosas es la que rige el principio de representación del mundo.

Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* propone un esquema interpretativo<sup>34</sup> de la historia de las diferentes manifestaciones artísticas. En él se manifiesta una línea de fuga del arte sacro al arte burgués en la que el objeto de las prácticas artísticas imbricadas pasa de ser un objeto de culto producido por y para la comunidad a ser un objeto de autocomprensión burguesa cuya producción y recepción es individual (del artista al espectador). En esa línea de fuga hay una escisión marcada manifiestamente por la forma de representación del espacio en el Renacimiento. El espacio de Cuzco es un espacio para la comunidad mientras que el espacio renacentista es un espacio para la singularidad. Yoídad renacentista frente a comunidad inca. Y como veremos más adelante *Stonehenge* frente a crómlech vasco.

La configuración del espacio se propone, igual que en el mito cosmogónico egipcio de Nut, Geb y Shu, como principio absoluto para la existencia del hombre (*ich bin*) y para la elaboración de una forma de representación del mundo. Cambiar la representación del espacio significa radicalmente cambiar al mundo y al hombre. Cuzco – punto de fuga – Cuadrado Negro de Malevich es una propuesta de línea de fuga sobre la terna 4 – 3 – 4. Un repliegue del pasado sobre el futuro para entender que somos vestigios de nosotros mismos.

**1656 d.C. El rey en el espejo.** Rafael anunciaba en su gran fresco de *La Escuela de Atenas* una verdad especular. Todo es representación, a través de este gran ojo/bóveda de cañón sois espectadores de nuestro gran teatro a la italiana. Una verdad especular y especulativa que fundamentaría una representación del espacio que duraría siglos. Pero tan solo siglo y medio después, en la corte española de los Austria un reflejo casi imperceptible apuntaría una concepción nueva que tardaría en ser recogida. Se trata del rey en el espejo que aparece en el fondo de *Las Meninas*. Sobrenombre del cuadro que debería haber sido conocido, que debería haber sido configurado como *La familia de Felipe IV*.



Efectivamente, así lo marcaba la tradición. El maestro cortesano, Diego Velázquez, debería haber representado sobre el lienzo a los reyes acompañados de sus vástagos y familiares. Pero el pintor decidió dar un giro de ciento ochenta grados a la perspectiva Rafaelita. Esto no es un teatro a la italiana. Ésta es, frente a la claridad y luminosidad de la pintura renacentista, la oscuridad y siniestralidad del barroco español. Esto no es el escenario, espectadores. Ésta no es la plácida escena iluminada a la italiana en la que todos los objetos se perciben con claridad y precisión, éste es el *backstage* de una pintura que nunca existió. En esta pintura no habitan los grandes maestros de la filosofía y la matemática griega que iluminarían el espacio euclidiano tridimensional del Renacimiento. En esta pintura habitan damas de honor, una enana hidrocéfala, una viuda cortesana, un mentor que llegaría a ser obispo, un aposentador real, un perro y el también pequeñito Nicolasito Pertusato que, según Ramón Gómez de la Serna, moriría igual de pequeño a sus setenta y cinco años. Y en este teatro a la española Platón no deviene Leonardo, sino que el sirviente pintor cortesano deviene Velázquez.

En el fresco renacentista Dios es apenas una presencia escultórica y blanquecina. En la pintura de Velázquez el rey es apenas un reflejo esbozado en el espejo. El regicidio del maestro español es avance en la línea de fuga iniciada en el cambio de perspectiva iniciado en el Renacimiento en el que el hombre sustituía a Dios como centro de pensamiento. Esta pintura es yoídad velezuquiana, *ich bin* pictórico y autorepresentativo en esa gran figura que emerge de la oscuridad, que aparece de detrás del gran lienzo que permanece oculto a nuestra mirada. *La familia de Felipe IV* es pintura ausente. *Las Meninas* es estructura pictórica de esa composición que no ha llegado a ser, giro performativo del punto de vista donde el *backstage* deviene escena sobre el lienzo. *Mise en abîme*, lienzo dentro del lienzo, el rey que deviene sombra especular, el pintor que regenta este espacio/tiempo sin monarcas. Felipe IV y Mariana de Austria se pierden en la oscuridad de la cámara real, ni siquiera son punto de fuga pues éste se sitúa atravesando la puerta que entreabre el aposentador real. Los reyes se salen de la propia estructura perspectiva de la obra, son desplazados sobre una superficie

especular, apenas existen en la ingenua y ladeada mirada de la Infanta Margarita.

El rey en el espejo nos obliga a repensar el objeto de representación de la pintura. Ya lo hemos apuntado. *La familia de Felipe IV* está, siglos después, por pintar. Lo representado son *Las Meninas*, es decir, aquellas que sostienen y cuidan toda la realeza castellana. Lo que ha pintado Velázquez es la propia estructura de la composición mostrando el reverso del lienzo, enseñándose a sí mismo y a sus herramientas de trabajo, iluminando la oscuridad de la caja negra de la cámara fotográfica. Y recogemos aquí la reflexión oteiziana. *Las Meninas* son compositivamente sólo un tercio del lienzo ocupado por las figuras humanas y dos tercios de espacio vacío y desocupado. Reparto desigual para su alteza real, fracción desmesurada para una oscuridad en la que desaparecen las imágenes de los cuadros que cuelgan de las paredes. Velázquez pinta la no pintura, propone un espacio de respiración para la asfixia producida por tantos siglos de imágenes pictóricas, por tanta tradición iconográfica sostenida sobre la historia de la representación.

Jorge Oteiza titula una de sus esculturas con el mismo título que el lienzo de Velázquez. En la escultura de Oteiza vemos sintetizada la pintura del maestro español en tanto que representación de la habitación oscura, del contra-espacio pictórico, del *backstage* de la realidad escénica, de la visibilidad del operar del artista. Y la presencia que rige la escultura es ese espacio fantasmagórico y oscuro que queda suspendido sobre las cabezas de los protagonistas. Oteiza nos ha dejado un escenario sobre el que actuar libremente, en el que poder jugar con nuestras marionetas, dentro del que poder experimentar un nuevo hálito espiritual.

Diego Velázquez pinta un teatro a la española, presenta la oscuridad ibérica y barroca, monta sobre el lienzo la estructura sobre la que se sostiene su operar pictórico, desocupa la cámara real y apaga los focos que iluminan el teatro renacentista. El rey es apenas una anécdota en el lienzo de Velázquez.

**Siglo I d.C. Expulsión del templo.** Esas mujeres con sus delicados tocados que pinta Gauguin estaban minutos antes en la

iglesia. Escuchaban atentamente la palabra del sermón y esos arabescos que danzan armoniosos sobre sus cabezas ocupaban la atención de las miradas de todos los asistentes. El templo no puede albergar tamañas distracciones. Jesús lo anunció así en su violenta acción contra los mercaderes: *“Se acercaba la Pascua de los judíos. Jesús subió a Jerusalén, y halló en el templo vendedores de bueyes, ovejas y palomas, y cambistas sentados. Hizo un azote de cuerdas, y los echó a todos del Templo con las ovejas y los bueyes, tiró las monedas de los cambistas y volcó las mesas. Y dijo a los vendedores de palomas: “Quitad esto de aquí: no hagáis de la casa de mi Padre un mercado”. Sus discípulos se acordaron que está escrito: “El celo de tu casa me devora”. Entonces los judíos le dijeron: “¿Qué señal nos das para obrar así?” Jesús les respondió: “Destruid este templo y en tres días lo levantaré”. Los judíos le replicaron: “Se edificó el templo en cuarenta y seis años, ¿Y tú lo levantarás en tres días?” Mas Él hablaba del Templo de su cuerpo. Por eso, cuando resucitó de entre los muertos, se acordaron sus discípulos que ya lo había dicho, y creyeron en la Escritura y en la palabra de Jesús.” [Jn. II, 13-22].*

El templo había sido ocupado por los mercaderes, estaba siendo utilizado para aquello para lo que no había sido construido. Jesús desocupa el templo con su azote, lo vacía y anuncia una nueva arquitectura incomprensible para los judíos. Un templo hecho de carne, construido sobre su mismo cuerpo resucitado. La resurrección precisa pues un espacio desocupado, un templo que ha sido vaciado de todo aquello que le es innecesario y que oprime su verdadera respiración espiritual. Esta primera desocupación espacial se efectúa en el episodio del Nuevo Testamento en que vemos a un Jesús comportarse con violencia. Veremos cómo esa violencia será también necesaria para desembarazarse de toda una tradición estética que asfixia la respiración del artista.

El templo ha sido desocupado. Pasarían nada menos que dieciséis siglos para que este mensaje fuera comprendido en toda su dimensión por parte de los hombres. De Bretaña al valle del río Magdalena, del río Magdalena a Jerusalén, y de Jerusalén a los Países Bajos. El triunfo de las ideas de Martín Lutero convulsionaría a toda una Europa sometida a la dogmática católica

dirigida directamente desde Roma. Entre sus nuevos principios, uno que nos interesa particularmente. Se prohíbe la presencia de imágenes en los templos. Ni pinturas, ni esculturas, ni vidrieras que representen la imagen de Jesús. Una arquitectura limpia y vacía para un nuevo latir espiritual.

Holanda fue uno de los países donde triunfó esta nueva forma de pensamiento a través de la influencia, sobretodo, de Calvino. La iconoclastia, motivo de importantes discusiones en la Europa bizantina, encontraba aquí espacio donde fructificar. El triunfo del protestantismo llevó a utilizar las antiguas iglesias católicas para los ritos religiosos de una nueva forma de espiritualidad. Y para ello se vaciaron los templos de imágenes. Jesús entraba así definitivamente en el siglo XVII a desocupar la casa de Dios. Y algunos pintores se mostraron atraídos por representar esa nueva interioridad arquitectónica desocupada e inundada ahora solamente por pilares, arcos, bóvedas y luz. Antes de construir las nuevas catedrales (*nieuwe kerk*) para un nuevo orden, las antiguas (*oude kerk*) eran desocupadas. Y muy significativos los títulos de una serie de pinturas que tenían todas el mismo motivo: *Interior de la Oude Kerk* o *Interior de la Nieuwe Kerk*. Interioridad arquitectónica, vacía y lumínica, línea de fuga del antiguo orden a uno nuevo<sup>35</sup>.

Gerard Houckgeest, Emanuel de Witte, Pieter Jansz Saenredam o Pieter de Hooch fueron algunos de los pintores que ilustraron esa desocupación de los espacios sagrados antiguos, los que plasmaron el resultado provocado por el azote de cuerdas de Jesús. Arquitectura y luz para una liturgia que colocaba al sermón como centro neurálgico de la celebración. Púlpito y órgano para una nueva realidad metafísica, la palabra y la música, que sustituían la fisicalidad de la escultura y la pintura. El sermón como estructura fundamental de la subjetividad que pinta Gauguin en su composición de 1888. Espacio vacío para una nueva sacralidad de los no-objetos, geometría cuadrículada en la planta de cruz griega metaforizada en los azulejos de los suelos como manifestación de una tradición en porcelana venida de la ciudad de Delft. Tradición construyendo tradición: la Escuela de Delft edificándose sobre el delicado y sinfónico cromatismo de sus baldosas. Del suelo hacia el cielo, de la tierra a la luz. Preludio anticipado de una arquitectura

abierta y desahuciada de todas sus posesiones que se sintetizaría siglos más tarde en la mente de Mies van der Rohe.

Pero no nos precipitemos. En 1648 se firma la Paz de Westfalia que pone fin a la desoladora guerra de los Treinta Años y los Países Bajos consiguen su independencia respecto a la dinastía de los Habsburgo. La paz duraría pocos años porque le sucederían los conflictos navales con Inglaterra y la política belicista de Luis XIV. Sin embargo, nada de esa violencia se vislumbraba en la tranquilidad de los nuevos interiores arquitectónicos pintados por estos artistas<sup>36</sup>. Lo que sí que anticipaban sus pinturas es una nueva sacralidad que sería expulsada definitivamente de los templos. Como si un segundo azote de cuerdas obligara a buscar un nuevo espacio para lo sagrado. El triunfo del calvinismo en los Países Bajos extendió la idea de que lo sagrado debía impregnar toda la vida de los hombres y ser llevado a la laboriosidad del trabajo bien hecho, a la crianza de los hijos, a las tareas domésticas de las casas. De esta forma cada pequeño habitáculo podía ser convertido en una pequeña y nueva iglesia (*nieuwe Kerk*). Los nuevos espacios vacíos pintados por los artistas holandeses se trasladarían a la sagrada domesticidad de los lienzos de Johannes Vermeer. Mujeres cosiendo, vertiendo leche, decorando sus cuellos, atendiendo a la llegada de inesperadas cartas... Los suelos de azulejos de las iglesias expandían su superficialidad hasta las estancias que pintaba el maestro holandés. Los grandes órganos se transformaban en pequeños virginales<sup>37</sup> que protagonizaban apacibles lecciones de música. La transparencia de las grandes vidrieras entraba a través de la luz de los ventanales domésticos, siempre presentes como realidad inseparable de cada una de sus composiciones. El reflejo de la luz sobre cristales y perlas como la imagen más clara y evidente de una nueva sacralidad llevada al centro de la vida doméstica de los holandeses.

Vermeer ocupa las estancias que pinta con objetos que operan como auténticas máquinas alegóricas de la sociedad en la que vive. Pero lo que aquí nos interesa es la maestría con la que propone la idea de cubo como espacio para esta nueva pintura. El espacio en el que trascurren sus escenas siempre se estructura sobre una premisa de estancia cerrada, iluminada por la izquierda por un gran ventanal y

abierta a la mirada introspectiva del espectador. Vermeer nos invita a ser unos auténticos *voyeurs* y, aunque los personajes y sus íntimas acciones puedan despistarnos, lo que nos está diciendo es que entremos, que nos atrevamos a caminar sobre estos azulejos para habitar este nuevo espacio sagrado donde algo está subvirtiendo el orden establecido. Porque, más allá de los coqueteos prohibidos de los visitantes con las señoras de las casa, Vermeer está anunciando un nuevo espacio sagrado sobre el que se estructurará la futura desocupación. Un espacio más próximo, más asequible al pincel del artista, íntimo, espacio para la yoidad no compartida, lejano a la naturaleza que se vislumbra hecha pintura sobre la tapa de los virginales. Nueva sacralidad del espacio hecho cubo, desterritorialización de la iglesia y reterritorialización en la estancia de la casa.

Las pinturas de Vermeer son geometría cúbica y luminosa. Línea de fuga, siglos más tarde, hacia la transformación del cubo en cuadrado. Tercer azote de Jesús en el templo que resuena nuevamente sobre una tradición protestante. El cubo pierde su volumetría y se reterritorializa en cuadrado a través de las composiciones neo-plásticas<sup>38</sup> de Mondrian. Desocupación absoluta de todos los elementos de la naturaleza, de toda voluntad de representación del mundo. Punto cero en el que la paleta del pintor sólo acude al blanco del lienzo y a los colores primarios: rojo, azul y amarillo. Habitación holandesa de la memoria<sup>39</sup>, línea ortogonal en negro, *cloison* recuperado por Gauguin que ordena un espacio bidimensional pensado a través de superficies monocromas separadas unas de otras. La ruina se hace presente de forma manifiesta en las composiciones del pintor holandés: Jesús vaciando el templo, *cloison* de la vidriera medieval, arquitectura desocupada de la *Oude Kerk*, nueva iglesia domesticada en las estancias de Vermeer y rojo imposible de la hierba en *Visión después del sermón*. Y en nuestros oídos el eco lejano del sermón, y ante nuestros ojos un cuadrado en blanco en el que no poder ver nada. Fin del *voyeurismo* al que nos invitaba engañosamente Vermeer. Él no era el desvelador de los secretos íntimos de la sociedad holandesa, sino el anunciador de un espacio que estaba por venir. Espacio en blanco, nada pictórica, balanceo hacia atrás en el tiempo y línea de fuga hacia Renania.

**1260 – 1328 d.C. Nada vio.** En las Nieuwe Kerk el púlpito había adquirido más importancia porque el sermón se constituía como el momento más relevante de la liturgia. La ausencia de imágenes colocaba a la arquitectura en una íntima convivencia con la luz, de tal forma que podemos llegar a afirmar que nos encontramos ante una arquitectura lumínica, ante una voluntad de crear un espacio de luz. La domesticación de esa luz en la habitación privada por parte de Vermeer y la cuadrícula ortogonal de ese espacio lumínico en blanco propuesta por Mondrian, conciben históricamente una particular y compartida genealogía de la nada. Palabra – luz – nada – Dios. Esta tetralogía configura una estructura de pensamiento sobre la que se edifica toda una comprensión del espacio desocupado y que intentaremos ir desgranando a medida que avance el estudio.

El Maestro Eckhart, dominico alemán, fue uno de los teólogos más influyentes del medievo. Sus sermones convulsionaron a la jerarquía católica y el papa Juan XXII declaró heréticas veintiséis de sus proposiciones. No sería hasta 1880 en que el fraile Henry Denifle encontró muchos de sus manuscritos en Érfurt, capital de Turingia, cuando sus ideas renacieron con fuerza en la cultura europea.

De todos sus sermones nos interesa particularmente el que hace referencia a la visión mística de Saulo al caer del caballo: *“Saulo se levantó del suelo y, con los ojos abiertos, nada veía” [Hch 9,8]*. Momentos antes de la caída, Lucas nos advierte que una luz venida del cielo lo envolvió. El cielo, nuevamente presente en nuestro camino, aparece en este pasaje como el lugar de donde emana una luz reveladora. Este balanceo en el tiempo sobre el que se estructura este estudio quiere ser también un vaivén entre el cielo y la tierra. Las discusiones sobre la iconoclastia que se suscitaron en Bizancio tuvieron como voluntad expresiva la formulación de la luz como alumbramiento de la verdad divina. Es así como las sucesivas cúpulas de Santa Sofía de Constantinopla dirigen la luminosidad del cielo hasta la tierra. Cada nivel de cúpulas supone un nuevo estadio de comprensión lumínica, una nueva aproximación de Dios con el hombre y del hombre con Dios.

El cielo es también la coordenada sobre la que Heidegger formula su propuesta del habitar del hombre: en él se sostienen el sol, la luna y las estrellas y su recepción por parte de los humanos marca la medida de su habitar<sup>40</sup>. *Ich bin*, yo soy, yo habito en la medida que recibo el cielo como cielo. Ésta será también la propuesta oteiziana cuando se promulgue como un artista del cielo. Recibir el cielo será también la apelación directa del grito de Cristo en la serie de lienzos propuesta por Barnett Newman en *The Stations of the Cross*. El cielo es la estructura espacial en su reflejo sobre el lago que habita en la arquitectura del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. Pero sobre ello reflexionaremos en los próximos capítulos.

Saulo es el gran contemplador. Nada vio y en esa nada vio a Dios. Toda la historia del arte se puede leer como la gran historia de la contemplación. La vanguardia, cuando intenta dar un vuelco a toda una tradición heredada, ataca directamente a la perspectiva retiniana del arte. Jorge Oteiza al abandonar su tarea escultórica se dedica a escribir poesía. Una de sus composiciones lleva por título *Yo soy Acteón*<sup>41</sup>. El escultor se erige como el gran anti/contemplador. Ante la claridad visionaria de Acteón contemplando la desnudez de Artemis, Oteiza se sostiene en la oscuridad de la mano vacía, en la poética desocupada de Mallarmé ante la página en blanco, en la antiheorividad de Hölderlin, sobre el vacío incólume de Igitur. Toda una propuesta de vaciamiento de una tradición iconográfica sostenida a través de los tiempos. Reterritorialización en el espacio/desierto de la iconoclastia.

El Maestro Eckhart aplica los cuatro niveles de interpretación<sup>42</sup> propuestos para la comprensión de la Torá para entender la experiencia paulina. De sus cuatro interpretaciones<sup>43</sup> nos interesan particularmente la primera y la última. La primera dice: “Cuando se levantó del suelo, con los ojos abiertos, nada veía y esa nada era Dios”. La identificación de la nada con Dios nos dirige directamente a dos cuestiones importantes: la voluntad de nombrar esa nada como Dios y el vaciamiento de la idea Dios en una nada.

La primera de ellas configura toda una historia sobre el significante *nada* que pasa de ser un adverbio a un sustantivo y que se coloca en el centro de la sintaxis sobre la que se desarrollará la gran mística



europea y la representación del espacio desocupado y vacío. En la Ley de los Cambios propuesta por Jorge Oteiza vemos como esta *nada* se constituye como origen y como destino de la curva sinusoidal. El principio del arte está marcado por una nada que es nada para devenir una nada que es todo. Tenemos ya nombrada la cosa a través del ejercicio de una necesaria violencia sobre el lenguaje. Y esa cosa es la *nada*. Efectivamente, el estudio de la desocupación del espacio atraviesa inexorablemente la propuesta eckhartiana y se impregna de toda su capacidad transformadora de la misma forma como le ocurrió a Saulo. No es el renombrar de las cosas una cuestión baladí. Saulo a partir de la contemplación de esa nada se rebautiza como el apóstol Pablo. Un nuevo lenguaje que configura un-otro estado de las cosas.

La segunda cuestión a la que apela la primera de las interpretaciones que propone el Maestro Eckhart es el vaciamiento de la idea de Dios. Esa nada que Saulo contempla con los ojos abiertos es rebautizada como Dios y eso provoca que Dios sea identificado no sólo con el significante *nada* sino constituido sobre el significado de *nada*. Es decir, vaciado de significado, Dios no es esto ni aquello, no está ni aquí ni allí, no está ni antes ni ahora, en Dios no hay más ni menos. Dios es una nada y esto anticipa de alguna manera su futura aniquilación. Porque *nada es* anticipa un cambio de actitud en el hombre. Porque Dios es una nada, en él es posible todo. Y ese todo dependerá exclusivamente del hombre.

La desocupación del espacio es ya una voluntad explícita de la construcción estética de la *nada*, es decir, de la génesis humana de Dios. Quiero decir, Dios naciendo de las entrañas del hombre, rebautizándose sobre la nada, resignificándose en el vacío, emergiendo de la voluntad creativa de los artistas en forma de espacio desocupado. Porque la acción de desocupar el espacio, y lo decimos con todas las reservas, y lo proponemos ya con toda claridad, es una voluntad explícita de aniquilamiento del mundo y de Dios. Las divinidades egipcias Nut y Geb escindidas en Shu son ahora espacio vacío para el habitar de un hombre que se propone convertir a Dios en una nada para construir una nueva espiritualidad, ya sin Él/él.

Esta identificación de la nada con Dios se contempla con manifiesta claridad en el arbotante de la catedral gótica. Veamos primero dónde se encuentra este elemento arquitectónico. No lo encontramos en el interior de la catedral donde caminamos a través de las entrañas del cuerpo de Cristo. El arbotante es la estructura sobre la que se sostienen los altos muros que buscan alcanzar el cielo. Es por tanto lenguaje estructural de la catedral gótica. Pero, además, el arbotante circunda y limita una nada. A través de él, con los ojos abiertos, nada vemos. La línea que configura el sostén del muro con el pináculo enmarca un trozo de cielo. Es decir, este elemento arquitectónico arquea una nada celeste. La luz que tumbó a Saulo venía del cielo y ahora es el arbotante quien prefigura una nada que se sostiene también sobre el cielo.

La otra interpretación que nos interesa de las propuestas por el Maestro Eckhart es la cuarta: “Al ver a Dios veía todas las cosas como una nada”. La contemplación de esa nada que es Dios produce el aniquilamiento definitivo del mundo. Rebautizada la nada como Dios, resignificado Dios como una nada y ahora mundonada, es decir, el mundo como una nada significativa y como una nada significada. Triunfo del *ich bin* sobre el *der welt*. Mundo transformado en nada a partir de la experiencia transformadora de la luz. Con los ojos abiertos el mundo ya nos parece una nada.

La nada se configura como centro alrededor del cual orbita toda una importante corriente de pensamiento en Europa. En la mística española del XVII encontramos una figura relevante que reinterpreta esta nada paulina del Maestro Eckhart en el esquema de la *Subida al Monte Carmelo*. Se trata de un monje carmelita descalzo conocido como San Juan de la Cruz. En su particular ascensión al monte Carmelo propone un esquema de conocimiento y experiencia mística que atraviesa la nada en sucesivos estadios de negación: “Para venir a donde no gustas / has de ir por donde no gustas”<sup>44</sup>. Gran astucia la de violentar el lenguaje a través de la doble negación para demostrar que el lenguaje no nos capacita para poseer el mundo. Es el mundo quien debe en primera instancia atravesarnos corporal y espiritualmente para después poder efectuar el destierro definitivo. La doble negación es ese espacio territorializado del lenguaje místico que propone una afirmación

más rotunda. Dos veces *no* es un *sí* que hace temblar los cimientos del mundo, que abre una brecha en las estructuras de pensamiento del hombre, que subvierte los preceptos de obediencia divina. La doble negación es el proceder escultórico sobre el que opera Jorge Oteiza para desocupar el espacio-masa de sus piezas, el operar anti-cromático de Barnett Newman en sus lienzos, el construir anti-arquitectónico de Mies van der Rohe en su pabellón abierto al mundo. La doble negación es el operar desterritorializante de la Ley de los Cambios propuesta por el escultor vasco que se proyecta hacia una nada que es todo, hacia una afirmación doblemente resignificada, doblemente resignificante.

El esquema propuesto por el monje español es, sobretodo, antes que nada, anatomía humana: brazos, tronco y cabeza; al estilo de la planta de cruz latina de la catedral gótica. Los místicos fuerzan el lenguaje a través de una disciplina férrea sobre su cuerpo. A través de la carne se moldea el espíritu. La nada paulina interpretada en cuatro niveles por el Maestro Eckhart aparece en San Juan de la Cruz repetida en cinco ocasiones: nada, nada, nada, nada, nada. Poco más que decir, apenas nada.

El camino de la negación propuesto en esta narrativa mística la contemplamos plásticamente en las Cuevas del Monte Castillo, en Cantabria. Allí encontramos una serie de pinturas rupestres que datan desde el Paleolítico Inferior hasta la Edad de Bronce. Y nos interesa particularmente una serie de plasmaciones en negativo que datan de la Cultura Auriñaciense. Se trata de unas manos configuradas por el pigmento oscuro que las rodea. Manos en blanco en el habitáculo del hombre auriñaciense. Habitar la propia cueva con la manifestación más clara de la evolución humana. La mano del hombre es uno de los procesos evolutivos que más lo distanció del resto de los animales. Pie que devino mano en el caminar bípedo por el mundo y garra que evolucionó en articulación pentadigital con prensión del pulgar con el resto de los dedos. Profunda humanidad en la noche de los tiempos que queda plasmada en negativo sobre la roca que protege al hombre de las fieras y de las inclemencias del tiempo. *Ich bin* sobre el mundo prehistórico a través de esta manifestación estética. En estas manos que recorren la superficie de la cueva encontramos una doble

negación. No sólo están plasmadas en negativo sino que la única mano que vemos representada es la izquierda. Una doble nada que es manifestación doblemente afirmativa del habitar del hombre en el mundo.

Otra prueba lejos en el tiempo pero próxima estéticamente. Jorge Oteiza admiraba las pinturas de Giorgio Morandi. Sus naturalezas muertas manifestaban esa voluntad de convertir el mundo en una nada. Sus objetos se perdían en el cromatismo de los fondos sobre los que habitaban. Y todos ellos, como bien manifestó el escultor vasco, son objetos que pesan hacia arriba. Subida al Monte Carmelo, de la tierra al cielo, esa ascensión de los objetos que propone Morandi es el abandono del mundo versificado por Rückert, es el verso hecho canción por Mahler. Aniquilamiento anticipado de Dios, victoria definitiva del habitar del hombre sobre la existencia del mundo. Blanco *cloisonné* de Mondrian, nada celeste arqueada de la catedral gótica, línea de fuga hacia el neolítico vasco.

**3.500 – 2.000 a.C. Unas piedras en el camino.** Unas misteriosas piedras colocadas en círculo al lado de los caminos y vacías por dentro cautivaron la atención de Jorge Oteiza en su particular reflexión sobre la desocupación del espacio en la historia del arte. Se trataba del crómlech vasco, una forma escultórica que, según el propio artista, concluía el arte prehistórico europeo.<sup>45</sup>

El crómlech vasco es, para Oteiza, una concepción artístico-existencial que significa la conclusión escultórica perfecta de una cosmovisión individual y vitalista. Veamos cuáles son las características del crómlech vasco que lo transforman, para Oteiza, en esa escultura total:

- 1- Es una escultura. A diferencia de las grandes construcciones megalíticas como *Stonehenge* en las que predomina el carácter arquitectónico, el crómlech vasco es escultura en tanto que reduce sus dimensiones.
- 2- Está concebida para el ser. *Stonehenge* fue concebido como templo para la actividad cósmico-religiosa de la comunidad. En este sentido el crómlech vasco se

circunscribe a esa realidad individual. Es yoídad prehistórica del hombre vasco.

- 3- Es una escultura vacía y en esa medida parte de una nada que es nada, como explicaba en su teoría sobre la curva sinusoidal de los cambios artísticos, para ir a una nada que es todo y que está representada por esa capacidad que tiene el crómlech vasco de potenciar al espíritu del hombre hacia una transformación existencial que lo dote de las capacidades necesarias para su propia vida.
- 4- Es una forma artística conclusiva, es decir, clausura un tiempo y un espacio que se colapsan en una forma escultórica y que dota a la historia del hombre vasco de un sentido completo.

En la medida en que el crómlech vasco puede ser vinculado directamente con las grandes alineaciones megalíticas de Bretaña, Inglaterra o Irlanda, podría llegarse a la conclusión de que son formas degeneradas de una cultura que no tenía los recursos suficientes para construir tales edificaciones. Pero Oteiza cita a Peña Basurto en su obra *Reconstitución y catalogación de los crómlechs existentes en Guipúzcoa y sus zonas fronterizas con Navarra*<sup>46</sup> para sostener que el crómlech vasco es la invención de un nuevo concepto monumental a escala humana, que su significado es uno de los más indescifrables de la historia, que la región vasca es una de las zonas más prolíficas del mundo en este tipo de construcciones y que a diferencia de los grandes templos de otras zonas, el crómlech vasco no pretende cerrar un espacio sino simplemente señalarlo. El crómlech vasco no se cierra sobre sí mismo sino que abre un espacio nuevo, un espacio para la interioridad que se proyecta hacia fuera y hacia dentro con la misma fuerza. Tiene pues un movimiento centrípeto en la medida en que alude al espacio de lo individual y otro movimiento centrífugo en tanto que se proyecta hacia la vida y conecta la existencia del hombre con la del mundo que le rodea.

En este sentido Jorge Oteiza compara las construcciones que al mismo tiempo se estaban desarrollando en Egipto. Los faraones proyectaban sus grandes tumbas funerarias a través de formas arquitectónicas constituidas a partir de un principio de evasión del mundo. Las pinturas, los ajuares, todo lo que tenía lugar dentro de

la pirámide estaba hecho de espaldas al mundo, como el crómlech vasco, pero su proyección también era de espaldas al mundo. Es decir, la pirámide tenía la fuerza centrípeta pero no la centrífuga.<sup>47</sup>

La potencialidad del crómlech vasco es entendida a partir de aquello que no tiene, a partir de su espacio vacío. Al crómlech vasco no le falta sólo un pedazo sino que le falta todo y es ese todo que le falta lo que realmente tiene.<sup>48</sup>

Jorge Oteiza defenderá esta forma escultórica vasca como símbolo de madurez del proceso estético vasco que agota su universo simbólico. Las piedras del crómlech vasco no eran colocadas desde la realidad sino en contra de ella y en esa tensión era posible alcanzar esa madurez espiritual. Vemos, entonces, cómo para Oteiza el camino del arte dirige al hombre a desarrollar un lenguaje que se aleje de la representación mimética de la naturaleza y circule en contra de ella, en el terreno de lo abstracto.

El artista comprenderá que en el interior del crómlech vasco la escultura se vuelve inmaterial, desaparece, se queda sin estatua pero estrenando vida. Y esa revelación, esa comprensión profunda del sentido estético-existencial del hombre primitivo vasco le llevará a Jorge Oteiza a formular su primera obra conclusiva que denominó *Caja Vacía*.

Su primera obra escultórica final representada por la *Caja vacía* se sitúa en conexión directa con el crómlech vasco, como si pudiéramos navegar por un río invisible y en pocos segundos fuéramos capaces de trasladarnos a un espacio y un tiempo remotos, olvidados por el hombre, para situarnos ante dos formas artísticas concebidas a partir de los mismos principios que, para Oteiza, son los verdaderos y únicos principios de un arte verdadero.

El crómlech vasco nos sitúa directamente ante una complicada dialéctica. En su relación anti-natural con el mundo aborda las complejas relaciones entre espacio y no-espacio. Línea de fuga directa hacia el siglo XX a través de las reflexiones de Richard Long y Robert Smithson, dos artistas vinculados estrechamente al movimiento *Land Art*. Las producciones de estos artistas tenían

lugar siempre en espacios desérticos, en superficies inexploradas o en altas planicies de difícil acceso. Eran, en cierto sentido, lugares inhabitables para el hombre. Sus obras estaban vinculadas con el devenir del día y con la luz y eran el punto de encuentro entre el camino y el lugar<sup>49</sup>. Richard Long buscó lugares recónditos en la naturaleza para llevar a cabo sus intervenciones sobre el terreno. Subía a alturas insospechadas, encontraba parajes deshabitados y en ellos establecía una conexión directa con el espacio intentando habitarlo. Para ello dejaba su rastro excavando de forma circular sobre el terreno y creando espacios que formalmente eran idénticos a los crómlechs vascos, como se puede observar en *Caminando en círculo*. Richard Long escudriñaba espacios de difícil accesibilidad y aseguraba que cada lugar lleva escondida una forma determinada que el artista debía desentrañar y mostrar al mundo.

En las obras *land art*, y sobretodo en las teorías de Robert Smithson, la dialéctica entre el lugar y el no-lugar se presenta de forma casi necesaria. Una dialéctica que había estallado a principios del siglo XX con la puesta en duda de la institución museística y de las galerías como espacios donde exhibir las obras de arte. Éstas, colgadas sobre una pared blanca o enmarcadas entre cuatro tabiques no sólo se convertían en objetos a merced de las voluntades y necesidades mercantilistas sino que perdían, en cierta medida, su conexión directa con la vida. Robert Smithson rompe con ese dualismo y afirma que el espacio interior y el exterior se necesitan mutuamente. Sobre el terreno exterior en el que se instala la intervención tiene lugar la experiencia estética relacionada con las sensaciones. En el espacio interior, cuando el artista lleva algunos materiales que extrae de la obra o expone fotografías sobre la misma está investigando sobre los procesos de abstracción de esa obra de arte. El lugar para Smithson es el espacio exterior en el que está situada la obra y el no-lugar es la abstracción del lugar. Y si nos remitimos a la terminología inglesa notaremos que los términos *site* y *non-site* están relacionados fonéticamente con *sight* y *non-sight*. De esta forma podemos concebir que el no-lugar es un espacio de desmaterialización de la realidad observable en el exterior. La galería es un terreno donde no se puede ver realmente. Robert Smithson ataca, así, frontalmente, a las formas tradicionales de observación y contemplación de la obra de arte. Los esfuerzos de

los galeristas por situar las obras en lugares oportunos y con iluminaciones adecuadas son pretensiones vanas, pues la verdadera visión tiene lugar en el exterior.

Atravesamos la historia a través de este círculo vacío, en la dialéctica del *site/non site*, clausurando la verdad de la contemplación retiniana del arte, cerrando el telón del teatro a la italiana desde su historia pasada hasta su historia por venir. Y ahora apelación directa al cielo, victoria *zaum* sobre el sol, del blanco al negro sobre una línea de fuga hacia el este de Europa.

### 1915 d.C. ¡Salud tinieblas!

Nuestra cara es sombría  
Nuestra luz está en el interior  
Es la ubre muerta de la aurora [...]

Somos libres  
El sol ha muerto...  
¡Salud tinieblas!<sup>50</sup>

La luz que cegó a Saulo venía del cielo. Proféticas palabras de Juan en el prólogo de su evangelio: “*y la luz brilló entre las tinieblas, y ellas no la sofocaron*” [Jn 1,5]. Con los ojos abiertos contempló una nada que anticipaba el vaciamiento de Dios. Una luz cegadora que remite directamente a un blanco infinito. Triunfo de la luz sobre las tinieblas. Estos versos subvierten esta efímera victoria de la luz, anuncian definitivamente la muerte del mundo, el aniquilamiento de Dios. ¡Salud tinieblas, el sol ha muerto! Ya no habrá más luces cegadoras, ya ningún otro Saulo podrá recibir una verdad suprema venida del cielo.

Estos versos los canta el coro en diciembre de 1913 cuando se estrena el primer espectáculo cubo-futurista en un teatro de San Petersburgo. Era una ópera que llevaba por título *Victoria sobre el sol* y escrita por el pintor y compositor Mijail Matisuhin a partir de un prólogo de Velimir Jlébnikov y un libreto de Alexéi Kruchenij, dos poetas *zaum*. El término *zaum* designa una serie de



experimentos lingüísticos del simbolismo fonético en la creación de lenguas artísticas donde el sonido tomaba relevancia sobre el significado de las palabras. El término *zaum*<sup>51</sup> está compuesto por dos morfemas que significan *por detrás* y *mente/conocimiento* respectivamente. Varias cosas nos interesan al respecto.

La primera de ellas es que se trata de la expresión de la voluntad humana por derrotar al mundo real. La victoria sobre la luz solar implica la imposibilidad de visión de los objetos y seres de la naturaleza. El hombre se introduce para siempre en las tinieblas. Y lo hace, como Saulo cegado por la luz, con los ojos abiertos. Ya no hay mundo más allá de la conciencia y de la experiencia íntimas del hombre. Bajada órfica a los infiernos desatendiendo la advertencia de los dioses. Efectivamente, *zaum* es conocimiento por detrás, dándonos la vuelta para contemplar a Eurídice, desacato de la ley divina, giro performativo a toda una tradición marcada por el alumbramiento de una verdad inexistente, de una representación guiada por la verdad retiniana. Retomamos estos dos movimientos desterritorializantes un poco más adelante.

Colaborando en la puesta en escena de esta ópera, diseñando su vestuario, estuvo el joven Kasimir Malévich. Nos interesa particularmente qué sucedió con el boceto del traje de uno de los personajes, el Sepulturero. En el dibujo que propone Malévich encontramos ya la formulación de la propuesta estética que inauguraría su etapa suprematista. Se trata de un cuadrado negro sobre el que se estructura el torso del personaje. La metáfora está clara, la función del personaje es enterrar definitivamente el mundo de los objetos (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*) y para ello lo viste con un gran cuadrado negro que se repite en el extremo de un ataúd y en los brazos que indican las asas de éste. El gran entierro está preparado, la gran victoria anunciada.

En 1915 aparece el primer monocromo de la pintura. Se trata de un cuadrado negro sobre fondo blanco. El oscurecimiento es absoluto. El *Cuadrado negro*, título del óleo, supone una nueva nada que nace de la victoria del hombre sobre el mundo, sobre la verdad paulina y que ratifica la muerte de Dios anunciada por Zaratustra<sup>52</sup>. El *Cuadrado negro* sustituye la imagen del icono bizantino. Cristos

y vírgenes son sustituidos por una nueva iconología oscura<sup>53</sup>. Pero habíamos advertido que darse la vuelta hacia atrás suponía también el anuncio del fin de toda una tradición. Así es, el mundo hasta entonces había sido pensado a través del 1 (con la idea de mónada), del 2 (la existencia binaria de los contrarios, de los opuestos) y sobre el 3 (comprensión trilogica del mundo comentada algunas páginas antes). El cuadrado de Malévich propone que el mundo necesita ser comprendido a partir de una hermenéutica tetragonal. El cuadrado es su matriz generadora.

Resulta particularmente significativo que esta forma geométrica abra las puertas a una nueva comprensión estética. La ocupación del espacio en pintura estaba regida desde el Renacimiento por las leyes de la perspectiva. Es decir, por la representación del espacio tridimensional sobre el lienzo. La cuadrangularidad del mundo supone en el cuadrado de Malévich una nueva dimensión que aplana la representación pictórica volviéndola hacia la bidimensionalidad. De alguna forma la tridimensionalidad había facilitado la comprensión de la representación espacial en la pintura. La localización de los objetos y personajes en el espacio, sus relaciones de distancia y tamaño y la construcción de toda una geopictórica al respecto proporcionaban a los espectadores una forma cómoda de relación con la representación. La cuadrangularidad aplana esta tradición y la vuelca hacia fuera. Ya nada de lo espacial es explicado en el lienzo y ese vuelco hacia fuera del lienzo implica la responsabilidad del espectador. Nada se vuelve comprensible en un primer momento.

Leamos con atención lo que afirma Clement Greenberg al respecto. El crítico de arte norteamericano, adalid y defensor a ultranza de los pintores expresionistas norteamericanos, afirma con rotundidad que la pintura abstracta requiere un mayor esfuerzo de comprensión que la pintura figurativa. Y afirma que la dificultad que encuentra el espectador en la pintura abstracta no se manifiesta porque no encuentre representados los objetos del mundo, ni siquiera porque no halle en esta pintura la representación de la figura humana. La gran dificultad de la pintura abstracta es que produce en el espectador una desubicación espacial al no encontrar en el lienzo la representación del espacio real, del espacio tridimensional. Cinco

siglos de perspectiva renacentista que empiezan a temblar sobre las mesas inestables de las naturalezas muertas de Cézanne y que eclosionan (*cloisonnisme*) en los monocromos de las pinturas de los artistas norteamericanos. Ese desplazamiento en la representación del espacio, esa vuelta a la bidimensionalidad, ese repliegue de la ciudad de Cuzco sobre la cuadrangularidad de Malevich son para Clement Greenberg la más alta demostración de la excelencia del arte de sus compatriotas. Más allá de la voluntad del crítico por situar a estos artistas en la primera escena de la vida cultural, más allá de la voluntad del gobierno norteamericano por geopolitizar la capitalidad cultural de París sobre la gran metrópolis neoyorquina, la propuesta de Greenberg nos clarifica que la vuelta de la pintura a la bidimensionalidad es una reterritorialización del habitar del hombre sobre el mundo después de toda una tradición secular organizada por el principio retiniano de la perspectiva renacentista.

El lienzo pierde así, concluye Greenberg, su interioridad, todo es exterior. Lo veremos con más claridad en los capítulos en los que se abordará el colorismo de las pinturas de Barnett Newman. Su exterioridad le lleva a convertirse en una presencia en el mundo que no pretende simular engañosamente el mundo. El cuadro es en sí mismo un *ICH BIN*, un ser en el mundo. Y su sintaxis espacial es una sintaxis intransitiva dentro del lenguaje de la pintura. Esta idea es fundamental para entender la nueva propuesta de espacio desocupado. Una sintaxis intransitiva es la manifestación más radical del *ICH BIN* heideggeriano porque no precisa de objetos a los que apelar, porque se desvincula de forma absoluta de un mundo al que representar. Es espacio y color en estado puro.<sup>54</sup>

Todo un universo nuevo está por crear. Un nuevo big-bang cuyo momento cero es este cuadrado negro. Habitar nómada del hombre sobre el universo de lo estético, territorio plano sobre el que habitar con el cuerpo y con el espíritu. Del cuadrado blanco de Mondrian a las tinieblas de Malévich. ¡Salud tinieblas! Del uno, dos, tres a una cuaternidad inaugural. Cuzco deviene *Cuadrado negro* atravesando siglos de perspectiva sobre el punto de fuga. Volvemos al *ich bin* heideggeriano. Yo soy, yo habito en el *Cuadrado negro* emergido, no desde el cielo, sino desde el torso del Sepulturero. Es ese nacimiento corpóreo el que alude a un habitar corporal y espiritual

al mismo tiempo. Cuadrado de Malévich que apunta a la cuaternidad heideggeriana. El habitar del hombre sobre el mundo propuesto por Martin Heidegger tiene como principales coordenadas: la tierra, el cielo y los divinos. Pero en el transcurso de su propuesta aparece la dimensión mortal del ser humano. Cuando se nombra a los mortales se piensa en la tierra, en el cielo y en los divinos pero no se considera la complicada simplicidad de los Cuatro. Cuaternidad es el espacio donde están los mortales al habitar.

Según Heidegger el rasgo fundamental del habitar es el mirar por, el cuidar. Cuidar la Cuaternidad es para el filósofo: salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos y guiar a los mortales. Difícil tarea la del habitar, la del mirar por, la del cuidar. Ésa es la gran apelación de la cuadrangularidad en negro de Malévich. Un habitar sobre la Cuaternidad heideggeriana, un devenir constante entre el óleo del pintor y la palabra del filósofo, de la luz a la tiniebla, de Dios al hombre, del espacio ocupado por la tridimensionalidad de la perspectiva de Alberti a la planitud volcada hacia fuera del espacio desocupado del cuadrado. Espacio euclidiano que cobra una nueva dimensión y que anuncia su futuro aniquilamiento en *Death of Euclid* de Barnett Newman.

Oscureciendo el mundo no simplemente desde la ortogonalidad necesaria para negar la organicidad de la naturaleza, sino desde una geometría plana irregular. Nada es simple en el *Cuadrado negro* de Malévich. Porque su título nos engaña. No se trata de un cuadrado, de una forma perfecta, sino de un cuadrángulo. A partir de esta propuesta en sentido cero por parte del pintor ruso, emergería un nuevo universo suprematista en el que el cuadrado generaría en su desplazamiento sobre el espacio la cruz y en su giro, el círculo. A partir de estas tres formas fundamentales, la construcción del *Cuadrado Rojo* plantearía la formulación de una nueva belleza y del símbolo de la revolución. Rojo en ruso significa también bello. Y a partir de 1915 aparecerían un sinfín de composiciones imaginando un nuevo universo estético formado por planetas suspendidos sobre fondo blanco. El azul celeste es recibido por el hombre sobre el blanco del lienzo. Y sobre él toda una serie de formas geométricas

suspendidas en un equilibrio fundamentado sobre sus relaciones espaciales y sus particulares cromatismos planos.

Estas unidades serían recogidas por Jorge Oteiza y rebautizadas como Unidades Malévich<sup>55</sup>. Para el escultor son asumidas como unidades móviles sobre el plano que le permitirán abandonar la organicidad de sus formas ovals de desocupación del mundo y construir, a través de una geometría ortogonal y más estable, sus cajas vacías. El *Cuadrado negro* de Malévich deviene hierro forjado y superficie escultórica para la desocupación del espacio oteiziano. Que Jorge Oteiza se presenta como heredero de la tradición estética formulada por Malévich lo constata su obra *Homenaje a Malévich*. Cuatro semiarcos configuran la pieza. Cuadrangularidad de Malevich, cuaternidad heideggeriana. El escultor propone en esta composición de hierro su idea de movimiento de la unidad Malevich sobre el espacio. En la combinatoria de estos cuatro semiarcos féreos encontramos también la curva sinusoidal sobre la que transita la Ley de los Cambios propuesta por el artista. Los cuatro segmentos circulares componen una sinfonía del vacío espacial, una propuesta de desocupación escultórica abierta al mundo que se sostiene sobre la nada. Son los cuatro lados del cuadrángulo de Malévich que vuelan sobre el mundo. Ese espacio vacío y celeste que se articula entre los semicírculos es la verdadera escultura de Oteiza: no hierro, antimateria, escultura liviana, frágil, puro aire, arbotante gótico enmarcando el cielo.

¡Salud tinieblas! Habíamos comprendido que el triunfo del cuadrángulo negro de Malévich proponía la entrada en las tinieblas, vuelta hacia atrás subvirtiendo así el gran principio de progreso de la modernidad. Atendamos primero al descenso órfico propuesto en 1832 por el gran poeta alemán.

### **1832 d.C. Lo no hollado que jamás se hollará**

“Mefistófeles: No es bueno descubrir tan gran misterio...

Hay diosas en sus tronos solitarios,  
que no rodea el tiempo ni el espacio;  
resulta muy difícil hablar de ellas.

¡Son las Madres!



Ansiosos esperamos el comienzo de la siguiente escena en la que se narre la entrada de Fausto en el universo de lo matricial. Pero la escena no llega, porque la escena no existe. La pregunta surge de inmediato: ¿por qué Goethe, que despliega en toda su obra y con suma precisión cada una de las escenas (hasta cincuenta y tres en toda la tragedia) a través de las cuales transcurre la historia de Fausto, elimina uno de los momentos fundamentales? ¿Es incapaz de crear un espacio verosímil para este particular mundo? Sería demasiado ingenuo pensarlo si atendemos a escenas tan fantasmagóricas como la *Noche de Walpurgis*. Goethe es capaz de crear un escenario para cada una de las aventuras de sus dos protagonistas. ¿Es, entonces, voluntad expresa del poeta eliminar esta escena? *Fausto* es el despliegue más impresionante de una topología del ser que nunca se haya escrito en literatura. Topología del ser, ya lo habíamos anunciado en las primeras líneas de este estudio. Convivencia incomprensible de una hermenéutica del espacio teniendo como acompañante al *sein* heideggeriano. *Ich bin* más como *yo habito* que como *yo soy*. En cada una de las cincuenta y tres escenas que conforman la tragedia, vemos desplegarse toda la potencialidad del ser humano: su vitalidad, su dominio sobre el mundo, su confraternización con la naturaleza, su espíritu volador, su dimensión terrenal, su universo imaginario. No hay nada que esté fuera de su alcance para esta pareja formada por Fausto y Mefistófeles. Pero sí, en cambio, ese espacio definido como “*lo no hollado, que jamás se hollará*”. Doble negación, Maestro Eckhart y San Juan de la Cruz que devienen espacio no hollado que jamás se hollará.

Este trabajo pretenderá dar la posibilidad de crear un espacio para esa escena que Goethe decidió no dar cabida en su tragedia. Un espacio que se creará también, a partir de una doble negación y que está habitado por el desierto y la soledad. Mefistófeles se presenta en la obra del poeta alemán como el extraño espíritu que todo lo niega<sup>57</sup>. Las Madres habitan tronos solitarios más allá del tiempo y del espacio. Tiempo y espacio son las dos coordenadas que le sirven a Jorge Oteiza para desarrollar su teoría de la Ley de los Cambios. Pero es preciso ya advertir que el camino que intentaremos trazar irá encaminado a superar estas dos coordenadas, a superar el espacio dado por el mundo y el tiempo dado por el hombre. Es

decir, como plantea el mismo Mefistófeles, habitar el universo de las Madres y sentarnos en sus tronos solitarios para reinar sobre el mundo.

Descender guiados por la mano del demonio, alianza del devenir-animal, búsqueda improductiva de la idea de belleza, Goethe deviene en el joven Rimbaud como Gauguin devenía en el joven Sérusier. El habitar nómada del hombre pasa necesariamente por el descenso a los infiernos, por la alianza contagiosa e infecta con el demonio. Gran anuncio del *daimon* socrático, gran entrada del cortejo dionisiaco en la tranquilidad apolínea de la sociedad griega. La soledad y el desierto que anuncian el espacio desocupado, el espacio no hollado en la palabra mefistofélica, atraviesa la estancia demoníaca de Arthur Rimbaud<sup>58</sup>.

**406 a.C. Columna de sal, mujer de piedra.** *“Pero la mujer de Lot, que iba tras él, miró hacia atrás y se convirtió en una columna de sal” [Gen 19,26].* Sodoma arde a lo lejos y una mujer desobedece el mandato divino. Negación de una línea de fuga ascendente, del progreso infinito promulgado por la modernidad. La familia de Lot es mandada a un habitar nómada de las estepas pero su esposa decide apearse del camino. Vuelve la vista atrás y cae sobre ella el castigo divino que es, en este caso, salvación estética.

Volver la vista atrás es un principio de negación sobre el que se sostiene la profunda humanidad del hombre. Y se sostiene en dos sentidos. El primero porque es enfrentamiento humano contra la divinidad. Recibir el cielo es cuidar la Cuaternidad, dice Heidegger. Pues la gran recepción celeste no se personifica en la obediencia de Lot sino en el gran desacato de su esposa. ¡Qué gran verso el de W. Szyborska en el que sostiene que esa mujer desobediente se dio la vuelta a pesar de sí misma!<sup>59</sup>

El segundo sentido sobre el que se sostiene la profunda humanidad de esta acción es que es un principio de negación casi en sentido absoluto: negación al mundo (a ese mundo por conquistar al que son impelidos su marido y su familia), negación a su propia existencia (a pesar de sí misma que versa la poeta) y negación como principio de voluntad y salvación estética. La línea de fuga sobre la que transita la curva sinusoidal propuesta por Jorge Oteiza necesita



de un operar negativizante. Es a través de sucesivas negaciones como el arte consigue desocupar el espacio y mostrarse como una nada que es todo para poder inaugurar la vida. La mujer de Lot en su mirada hacia atrás opera en negativo y en esa negación se salva estéticamente porque se convierte en estatua. Hombre-jaguar que deviene piedra, mujer de Lot que deviene sal. La estatua es el espacio de salvación espiritual y corporal del hombre. Y para ello dos condiciones son necesarias: ser Actéon para contemplar lo prohibido y negar en sentido absoluto.

La mirada de la mujer de Lot anuncia la ruina, es una mirada que anticipa lo arqueológico y, sobretudo, manifiesta la rotundidad de la yoídad del *ich bin*. Abandonada la ciudad, renuncia a su familia y decide habitar su propia soledad, su propio desierto de sal. Se pierde para los suyos, se niega ante Dios pero se salva estéticamente a través de la sal.<sup>60</sup>

Mirar hacia atrás, darse la vuelta es el operar artístico sobre el que se fundamenta la construcción del espacio desocupado en Oteiza, Newman y Mies van der Rohe. Jorge Oteiza dedica a este tema una de sus composiciones escultóricas. En esta pequeña pieza la mujer de Lot se nos muestra todo espalda, no hay nada más que reverso. Nos resulta imposible rodearla porque todo lo que pretende mostrarnos es ese darse la vuelta. Fundamentación en zinc de ese vaivén hacia adelante y hacia atrás sobre el que se sostiene el pensamiento y la estructura de este mismo discurso. La figura levanta los brazos para mostrar toda su corporeidad negativa y adelanta su pierna izquierda para mostrar su voluntad de caminar en sentido inverso al de su propio esposo y al del que manda la ley divina. Línea de fuga hacia otra mujer, esta de vez de piedra, que también se pone en camino para desobedecer el castigo al que ha sido sometida.

De Sodoma a la Acrópolis de Atenas, de la destrucción y la ruina a la edificación de la gran polis griega. El gran miedo del hombre aqueo fue siempre el gran imperio persa. Una de sus grandes victorias se produjo en la ciudad de Carias, aliada de los persas en las Guerras Médicas. Tomada la ciudad, sus habitantes fueron exterminados y sus mujeres convertidas en esclavas. Sodoma y

Carias vencidas por los grandes miedos. La sal de la mujer de Lot es, aquí y ahora, piedra de la Cariátide. Ahí su apelación de ser-en-el-mundo, la mujer habitante (*Ich bin*) de la ciudad enemiga es castigada a soportar las más pesadas cargas. Recuerdo de ese castigo son las columnas sobre las que se sostiene el Erecteion. Eterna condena en la Acrópolis ateniense, eterno suplicio de la sal frente a Sodoma, salvación pétrea y salina compartida por las dos mujeres. Y como la figura esculpida por Oteiza, la Cariátide anuncia su andar por el mundo avanzando una de sus piernas. Esta mujer de piedra, esclava de la gran polis ateniense, se enfrenta a su propia condena con una particular desocupación que se sostiene bajo el techo del pórtico del templo. Su liberación dejaría sostenido sobre el vacío el equilibrio de una arquitectura sustentada sobre el triple orden de columnas que organiza la edificación del templo griego. Esa ausencia femenina, esa no presencia que se apunta en la Cariátide del Erecteion no se hará realidad hasta la desaparición explícita de la columna como sustento del muro arquitectónico. Cariátide que deviene a través de los siglos ausencia bajo la cornisa suspendida en el vacío del *Pabellón de Alemania* de Mies van der Rohe. En esta arquitectura desocupada y abierta la mujer/columna se ha liberado y un nuevo orden arquitectónico emerge de esa liberación.

La Cariátide es habitante de las mesetas en ese apunte inacabado del desaparecer de la estatua. La mujer de Lot es camino de sal a través de los desiertos ruinosos de las ciudades castigadas por los dioses y los hombres. Arqueología de una arquitectura que se repliega sobre el tiempo, apertura de un espacio vacío y desocupado para el habitar del hombre que se sostiene, ya sin Dios, sobre su propia soledad.

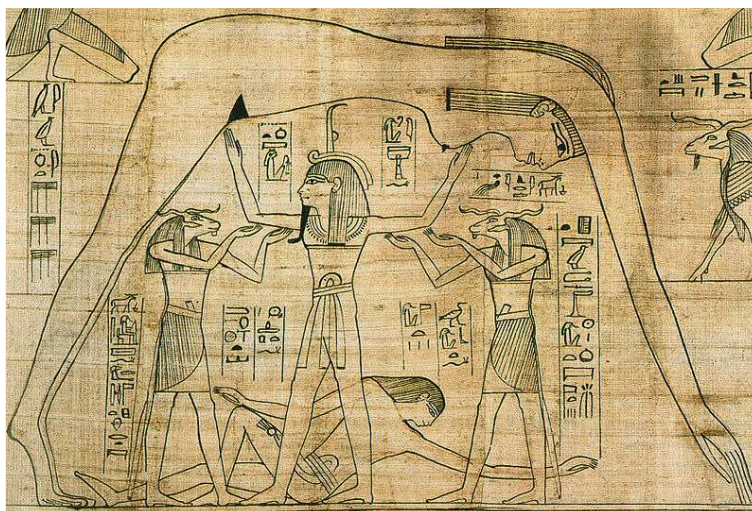
-----

*Ich bin der welt abhanden gekommen...* Friedrich Rückert se sentía abandonado por el mundo. *Der welt* era en el verso del poeta una invocación panteísta. El mundo como naturaleza, la muerte de los hijos como condena excesiva e insoportable para el padre. De ese abandono romántico llegamos al abandono de la Cariátide. *Der welt*, como invocación de la naturaleza, ha sido aquí transformado en templo arquitectónico. No hay otro mundo, no hay otra

naturaleza que el *Construir, habitar, pensar* del hombre. Y el abandono apuntado por el andar de la Cariátide es, en su naturaleza pétreo, abandono de la arquitectura griega, alusión arqueológica de la desocupación del espacio matricial de la columna.

Erecteion, “el que sacude la tierra”, e-closión espacial de una arquitectura por venir, de un habitar la piedra en el sostén vacío y desocupado de una ausencia femenina y singular. Devenir-mujer. Éste es el gran devenir deleuziano<sup>61</sup>. Algún día el siglo será deleuziano.

## IMÁGENES



### **1. Nut, Geb y Shu (950 a.C.)**

En este mito creacionista el espacio se genera como universo para el ser y como lugar para la representación. Nut, el cielo, configura los tres lados de esta realidad espacial y Geb, la tierra, el cuarto. Shu, el ambiente, es *ich bin* sobre el mundo.



### **2. Jim Jarmusch, *Coffee and cigarettes* (2003)**

“-Let’s pretend this coffee is champagne.  
- Why would we do that?  
- To celebrate life, like the rich, elegant people do.”



**3. Paul Cézanne, *Cerezas y melocotones* (1883-87)**

Una mesa que se tambalea es un mundo que se viene abajo. Las dos perspectivas del cuadro marcadas por las diferentes inclinaciones de los platos frutales nos hablan de un habitar anti-natural. Caída a los infiernos de los melocotones, quietud engañosa de las cerezas y superficie tabular para el nuevo espacio pictórico.



**4. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con guitarra* (1924)** La mesa tambaleante de Cézanne deviene collage de superficies en la composición de Picasso. Artefacto musical para una naturaleza estelar que es superficie pictórica para el habitar de un nuevo espacio artístico.



**5. Paul Gauguin, *Visión después del sermón* (1888)**  
La escena del cuadro es el espacio imaginario de las mujeres bretonas. Aplicación del *cloisonnisme* en la que el color se expande en toda su potencialidad sobre una superficie y no se mezcla con otros colores.



**6. Paul Sérusier, *Paysage du Bois d'Amour de Pont-Aven* (1888)**

Paul Gauguin deviene en el pincel de Paul Sérusier y la naturaleza desaparece para convertirse en pura superficie colorista y acuática.



**7. Cultura de San Agustín, *Monolito atribuido a la Diosa Madre* (200 a.C.)**

El hombre de San Agustín deviene escultura hombre-jaguar para salvarse espiritualmente. Estas monumentales piedras sintetizan dos etapas anteriores: la entrada del hombre en la naturaleza (hombre de San Andrés) y su fusión con el paisaje a través de la figura del jaguar (hombre de Illumbe). Devenir animal deleziano.



**8. Jorge Oteiza, *Adán y Eva Tangente S=E/A* (1931)**

La composición se estructura a partir de la unidad que configura el ojo compartido de Adán y Eva, el vaciamiento ocular del rostro devenido mono y la tangente que se prolonga en nuestra imaginación y que es *ich bin* sobre el mundo.



**9. Cueva de Lascaux, *El hechicero y el bisonte* (15.000 a.C.).**

El hechicero y el bisonte mueren en la lucha y de su entierro compartido nace el minotauro, el verdadero laberinto para el ser. El artista es un hacedor de trampas que pretender cazar al ser.



**10. André Masson, *Pasífae* (1937)**

Ante la lectura tranquilizadora del mito como posibilitador del orden, la arqueología preindoeuropea propone centrar el foco en el estadio previo en el que el caos es protagonista. Frente a Teseo venciendo al Minotauro, Pasífae entregándose al toro.





**11. Jackson Pollock, *Pasiphae* (1943)**

La cópula de Pasifae con el toro deviene en el lienzo de Pollock orgía colorista y búsqueda de las raíces pre-lógicas/ pre-indoeuropeas /pre-americanas.



**12. Masaccio, *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (1427)**

La trágica historia de Adán y Eva es que son impelidos a habitar el mundo como nómadas de las estepas buscando un nuevo espacio donde vivir. En el fresco pintado por Masaccio observamos la desesperación de los dos protagonistas que son conscientes no sólo de su desnudez sino, sobretodo, de su nuevo *ich bin* sobre el mundo.



**13. Rafael Sanzio, *Escuela de Atenas* (1508-1511)**

La construcción de la pintura a partir de las leyes de la perspectiva propone una nueva dialéctica del *ich bin* como yo soy/yo represento en este gran teatro a la italiana.



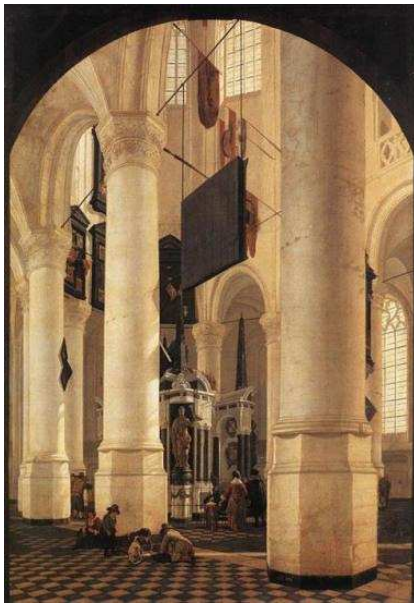
**14. *Mapa del Cuzco incaico***

Cuzco es ombligo en el mundo, apunta espacialmente a los cuatro puntos cardinales en una cruz desplazada 45 grados incluyendo, de esta forma, el tiempo. El espacio en las prácticas estéticas imbricadas está ligado estrechamente a una hierofanía.



**15. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656)**

Velázquez da un giro de ciento ochenta grados al foco de atención de la pintura representando al rey como realidad especular. En esta composición casi los dos tercios de la misma son estancia vacía, espacio desocupado y desaparición en la sombra de toda una tradición pictórica. Línea de fuga hacia una visibilidad cero.



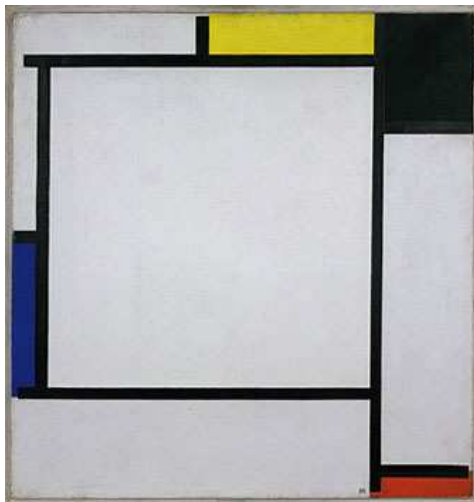
**16. Gerard Houckgeest, *Interior de la Nieuwe Kerk* (1650)**

El triunfo del calvinismo en Holanda produjo la necesidad de construir templos para las prácticas ceremoniales de esta nueva forma de cristianismo. Estas arquitecturas prescindían de cualquier representación iconográfica y se articulaban en una sintaxis espacial en la que la luz era principal protagonista.



**17. Johannes Vermeer, *Joven al virginal con caballero* (1659)**

Vermeer traslada al espacio doméstico el espacio vacío y sagrado de las nuevas iglesias holandesas edificadas para las ceremonias protestantes. Sobre la cerámica de Delft se construye toda una topología del espacio íntimo en el que se suceden escenas prohibidas a las que somos invitados como espectadores.



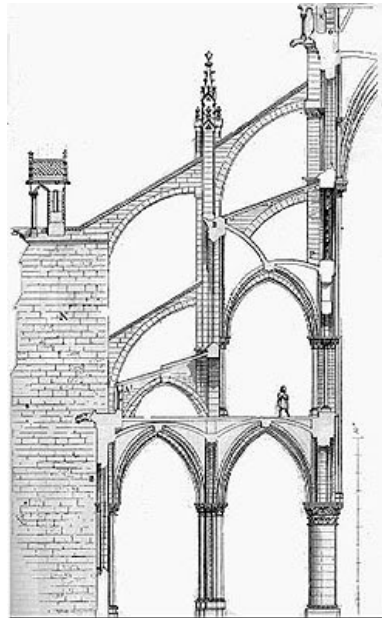
**18. Piet Mondrian, *Composición 2*, (1922)**

El espacio sagrado de la *Nieuwe Kerk* deviene cuadrado blanco en el lienzo de Mondrian, espacio vacío limitado por el *cloison* medieval recuperado por Gauguin. Rojo, azul y amarillo como paleta cromática del lenguaje de la escuela del neoplasticismo. Línea horizontal/vertical frente a la diagonal de la perspectiva renacentista.



**19. Interior de Santa Sofía de Constantinopla, Estambul (532-537)**

La sintaxis de las cúpulas conforma una luminosidad interior que apela a la iluminación divina que cegó a Saulo. La nada sobre la que se construye esa visión paulina configura toda una estética que traspasa su propio tiempo y espacio.



**20. Esquema de arbotante**

El arbotante sostiene el peso de las bóvedas y de los altos muros de la catedral gótica. Es estructura arquitectónica que soporta el edificio por detrás. Pero también es manifestación plástica al circundar en su arco un trozo de cielo, una nada celeste. De alguna forma el arbotante enmarca la gran realidad hacia la que apunta la verticalidad del gótico: el cielo.





**23. Giorgio Morandi, *Vasos y botella* (1948)**

Las naturalezas muertas que pinta Giorgio Morandi buscan desaparecer del mundo, se confunden con el fondo y, según las propias palabras de Jorge Oteiza, pesan hacia arriba. Todo sobre una ascensión celeste que manifiesta la voluntad del *dasein* heideggeriano frente al *der welt* del poema de F. Rückert.



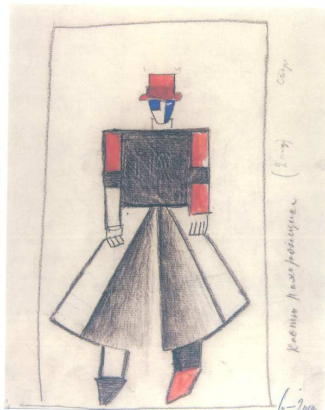
**24. *Crómlech vasco*, Neolítico, Guarrinza (Guipúzcoa)**

El crómlech vasco es conclusión estética para el arte de la prehistoria europea y síntesis de la espiritualidad del hombre vasco. Se sostiene en un operar contra la naturaleza y es un almarío para el respirar del espíritu.



**25. Richard Long, *Caminando en círculo* (1984)**

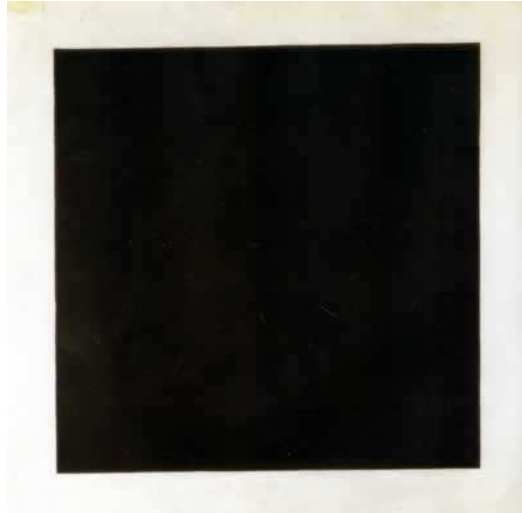
Las propuestas de los artistas *Land Art* sostienen una particular forma de habitar los desiertos y los paisajes inexplorados. Proponen también una dialéctica espacial sobre el *site/non site*.



**26. Kasimir Malevich, *Traje del sepulturero* (1913)**

La primera vez que Malevich pinta esta superficie cuadrada y oscura es en el diseño del traje del sepulturero para la ópera *zám Victoria sobre el sol*. Toda una proclama para el aniquilamiento definitivo de la visualidad occidental.





**27. Kasimir Malevich, *Cuadrado Negro* (1915)**

La propuesta de Malévich anuncia la victoria definitiva sobre el mundo de las imágenes y recupera la cuadrangularidad de la configuración espacial de las prácticas estéticas imbricadas. Es un nuevo Cuzco que se repliega sobre la línea del tiempo, es Cuaternidad heideggeriana, es el anuncio del fin de un mundo pensado desde la perspectiva trológica.



**28. Jorge Oteiza, *Homenaje a Malévich* (1957)**

Jorge Oteiza recupera el Cuadrado Negro y lo formula como Unidad Malévich, una superficie abierta que se desplaza por el espacio para configurar un nuevo universo estético.



### 29. Jorge Oteiza, *Mujer de Lot* (1949)

La mujer de Lot en su desacato divino es estatua de sal, *ich bin* que contempla la ruina de su propia ciudad, salvación espiritual sobre la estatua, soledad salina en su propio desierto existencial. La escultura de Oteiza es todo espalda, un operar escultórico por detrás con pierna avanzando sobre el mundo. Mientras tanto, su familia es lanzada a un habitar nómada de las mesetas.

*“Miré hacia atrás por soledad.  
Por vergüenza de que estaba huyendo.  
Por un deseo de gritar, de volver. (...)  
Miré hacia atrás a pesar de mí misma”*

– W. Szymborska

### 30. *Cariátide del Erecteion* (406-421 a.C.)

Mujer de Lot que deviene sal, habitante de Carias que deviene piedra. Testigos de la destrucción de sus ciudades contemplan su propia arqueología existencial. La Cariátide sostiene sobre su cabeza el castigo al que ha sido condenada por su traición a los griegos. Sobre la misma pierna que anuncia su caminar por el mundo, se sostiene el anticipo del abandono de la columna sobre el operar arquitectónico. Una elipsis femenina singular sobre el devenir-mujer deleuziano que es, en su propia línea de fuga, arquitectura vacía y desocupada del *Pabellón de Alemania* de Mies van der Rohe. Una arquitectura por venir. Algún día el siglo será deleuziano.



## NOTAS

---

<sup>1</sup> Michel Foucault publica *La arqueología del saber* en 1969, representa su principal aventura en metodología. De alguna forma en esta obra da por clausurado el discurso basado en el análisis genealógico para entender los fenómenos históricos y sociales. La escribió para lidiar con la percepción que se tenía de *Las palabras y las cosas*. Hace referencia a la filosofía analítica angloamericana, en particular a la teoría del acto discursivo. Dirige su análisis hacia el enunciado, la unidad básica del discurso que considera ignorada hasta ese momento. Los enunciados dependen de las condiciones en las que emergen y existen dentro del campo del discurso. No son proposiciones, ni declaraciones ni actos discursivos. En su análisis, considera los actos discursivos serios en cuanto a su análisis literal, en lugar de buscar algún significado más profundo. Es importante notar que de ninguna manera está tratando de desplazar o invalidar otras formas de analizar el discurso - FOUCAULT M., *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, Salamanca 2008.

<sup>2</sup> Michel Foucault escribe “algún día el siglo será deleuziano” en el primer párrafo de su obra *Theatrum Philosophicum* en el año 1970. Por aquel entonces Foucault era el filósofo más importante e influyente de Francia. Entre los dos existía una mutua admiración y la frase de Foucault causó gran revuelo en la vida intelectual francesa situando a su colega en primera línea del debate.

<sup>3</sup> “Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta un punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos nos remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distinto e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. (...) No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. (...) Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas. (...) Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción. (...) El rizoma es una anti-genealogía, una memoria corta o anti-memoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo, a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. (...) El rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados. Lo que está en juego en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial, muy distinta de la relación arborescente: todo tipo de devenires.” - DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia 2008, pp. 25-26.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze es buen conocedor de la obra de Leibniz. La *Monadología* escrita en 1715 constituye una de las obras fundamentales para entender el pensamiento del filósofo alemán. En ella se pretende sustentar una metafísica de las sustancias simples.

El fundamento que da Leibniz a las mónadas a lo largo de su obra inédita es quintuple:

1. Matemático, por el cálculo infinitesimal y sus conclusiones antiatomistas (en el sentido materialista de Epicuro, Lucrecio y Gassendi).
2. Físico, por la teoría de las fuerzas vivas y la crítica, implícita en ella, a la dinámica cartesiana, cuyos errores estimativos Leibniz se encargó de destacar. Dicha teoría es precursora de la relatividad y señala la necesidad de dar al movimiento un sentido referencial, representado aquí por la mónada.
3. Metafísico, por el principio de razón suficiente, que – como la Navaja de Ockham – no puede postergarse indefinidamente y requiere un punto de partida en cada ser, determinado a obrar por su propia voluntad o inercia.
4. Psicológico, por la postulación de las ideas innatas que realiza en los *Nuevos Ensayos sobre el Entendimiento Humano* y que sirvió a Kant como base para redactar su *Crítica de la Razón Pura*.
5. Biológico, por la preformación seminal de los cuerpos y la subdivisión de funciones en su desarrollo orgánico. – (<http://es.wikipedia.org/wiki/Monadolog%C3%ADa>)

<sup>5</sup> “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación. (...) Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación. (...) El devenir no produce otra cosa que sí mismo. (...) El devenir es del orden de la alianza. (...) Devenir es un rizoma, no es árbol clasificatorio ni genealógico.. (...) Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir.” - DELEUZE, G. y GUATTARI, F.,) Mil mesetas, Pre-textos, Valencia 2008, pp. 244-245.

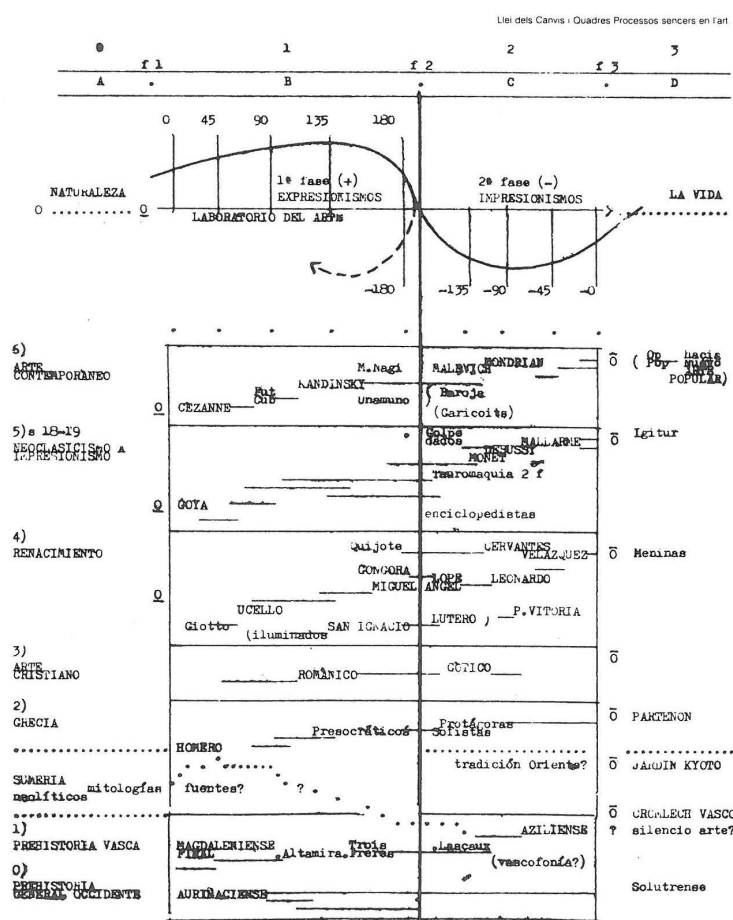
<sup>6</sup> “Esta ley consta de dos fases. En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con la que cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista (...) Para esta fase son válidos los tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber: 1) El arte es expresión, comunicación, 2) el arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3) la realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza.

Pero, ¿qué sucede hoy que esta primera fase se está acabando? Que se cree que se está acabando un arte, para comenzar otro, más nuevo, con idénticos postulados de partida. Pero lo que sucede es esto: que toda la expresión acumulada en el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad, comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte ha contribuido a crear. Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la

completa. A los tres principios que hemos referido se oponen estos tres postulados negativos, como conclusiones: 1) el arte que era expresión, no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) la realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación, es incomunicación con la realidad. Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte ahora en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio, en una estética negativa, como protección espiritual de la sensibilidad” – OTEIZA, J., Quousque tandem...Pamiela, Pamplona 1994, (73).

<sup>7</sup> OTEIZA, J., Ejercicios espirituales en un túnel, Editorial Hordago, Zarautz 1965-66, p. 81.

<sup>8</sup> La Ley de los Cambios – VV.AA. Oteiza: propòsit experimental, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1988, p. 248.



---

<sup>9</sup> “El problema siempre es habitar el mundo, pero el hábitat musical de Stockhausen, el hábitat plástico de Dubuffet no dejan subsistir la diferencia de lo interior y de lo exterior, de lo privado y de lo público: identifican la variación y la trayectoria, y doblan la monadología con una nomadología. La música sigue siendo la casa, pero lo que ha cambiado es la organización de la casa y su naturaleza. Seguimos siendo leibnizianos, aunque ya no sean los acordes los que expresan nuestro mundo o nuestro texto. Descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas, pero seguimos siendo leibnizianos porque siempre se trata de plegar, desplegar, replegar.” – DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós Básica, Barcelona 2004, p. 177.

<sup>10</sup> “¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, *buan*, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. El significado propio del verbo *bauen* (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido. (...) Allí donde la palabra construir habla todavía de un modo originario, dice al mismo tiempo *hasta dónde* llega la esencia del habitar. *Bauen, buan, bhu, beo* es nuestra palabra *bin* (soy) en las formas *ich bin, du bist* (yo soy, tú eres), la forma de imperativo *bis, sei, (sé)*. Entonces ¿qué significa *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra *bauen*, con la cual tiene que ver *bin*, contesta: *ich bin, du bist* quiere decir: yo habito, tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar” – HEIDEGGER, M., Conferencias y artículos: Construir, habitar, pensar, Ediciones del Serbal, Barcelona 2001, pp. 108-109.

<sup>11</sup> Friedrich Schelling propone tres estadios de relación/comprensión con el mundo: intuición sensorial (primer estadio guiado por los sentidos), intuición intelectual (segundo estadio guiado por la razón en el que la intuición sensorial queda relegada a un segundo plano, casi imperceptible) y la intuición estética (síntesis de los otros dos y que caracteriza al hombre de genio).

<sup>12</sup> HEIDEGGER, M., Conferencias y artículos: Construir, habitar, pensar, Ediciones del Serbal, Barcelona 2001, p. 111.

<sup>13</sup> “Desde muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero, ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo-como negación suprema- de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena-ustedes habrán vivido momentos muy semejantes- era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación. En esa incomodidad o angustia del niño despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos de hombre y nos acerca de algún modo a uno de estos tres caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte. Que son tres disciplinas,

---

podemos decir, de las relaciones del hombre con Dios, que se mezclan y conjugan en nuestro corazón, pero que técnicamente son distintas e independientes. El que se ha decidido concretamente en la vida por una de ellas y el que no se ha decidido también, hallará en los recuerdos de su niñez, datos de una espontánea elección o inclinación, por uno de esos caminos” – OTEIZA, J., Quousque tandem...Pamiela, Pamplona 1994, (75).

<sup>14</sup> “El vasco aísla su casa (...) No es por insociabilidad, es por confianza en sí mismo. Y cuando en el bulevar de San Sebastián escuchando a la banda de música, dice el mismo Aranzadi, se distingue a la muchacha castellana que tiene el niño en brazos, en que lo mantiene abrazado en gesto de bailar, mientras que la ñude vasca levanta al niño manteniéndolo solo, en el aire, como un danzarín. (...) Nietzsche había dicho ya que la medida espiritual del hombre la da su capacidad para la soledad”<sup>14</sup> – OTEIZA, J., Quousque tandem..., Editorial Pamiela, Pamplona 1994, (11).

<sup>15</sup> *Lema Sabachthani* es el grito de dolor que Cristo lanza a su padre desde la cruz. ¿Por qué me has abandonado? es el desgarrador lamento que inspira la serie de Barnett Newman que lleva por título “The Stations of the Cross”. S. Szyzek apunta en *El títere y el enano* que el grito de Cristo es la manifestación del núcleo perverso del Cristianismo. Un Dios que se abandona a sí mismo, un ateísmo profundo e insondable que se inaugura desde el silencio del padre, desde el sufrimiento de la carne.

<sup>16</sup> Friedrich Rückert se casa con Luise Fischer y de ese matrimonio nacen 10 hijos de los que fallecen tres. Entre los fallecidos, su única hija y su hijo menor, víctimas de la escarlatina. Durante los seis meses siguientes escribe un libro de 425 poemas.

<sup>17</sup> “Pero levantándose aquella noche, tomó a sus dos mujeres, a sus dos siervas y a sus once hijos, y pasó el vado del Jacob. Los tomó y los hizo cruzar el río junto con todo lo que tenía. Jacob se quedó solo, y un hombre luchó con él hasta que rayaba el alba. Como vio que no podía con Jacob, le tocó en el encaje de la cadera, y el encaje de la cadera se le dislocó mientras luchaba con él. Entonces el hombre le dijo: —¡Déjame ir, porque ya raya el alba! Y le respondió: —No te dejaré, si no me bendices. Él le dijo: —¿Cuál es tu nombre? Y él respondió: —Jacob. Él le dijo: —No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has contendido con Dios y con los hombres, y has prevalecido. Entonces Jacob le preguntó diciendo: —Dime, por favor, ¿cuál es tu nombre? Y él respondió: —¿Por qué preguntas por mi nombre? Y lo bendijo allí. Jacob llamó el nombre de aquel lugar Peniel, diciendo: “Porque vi a Dios cara a cara y salí con vida.” El sol salió cuando él había partido de Peniel, y cojeaba de su cadera. Por eso los hijos de Israel no comen hasta el día de hoy el tendón del muslo, que está en el encaje de la cadera, porque tocó a Jacob en el encaje de la cadera, en el tendón del muslo.” [Gen 32:22]

---

<sup>18</sup> “-¿Cómo ve usted esos árboles?, le preguntó Gauguin. – Son amarillos. Pues bien, ponga amarillo. Y aquella sombra es más bien azul. Píntela, pues, con azul ultramar puro. En cuanto a aquellas hojas rojas, use bermellón.”

“La impresión de la naturaleza debe ir unida al sentimiento estético que elige, ordena, simplifica y sintetiza. El pintor no debe darse descanso hasta no haber alumbrado en forma plástica al hijo de su imaginación...nacido de la unión de su mente con la realidad. Gauguin insistió en una construcción lógica de la composición, en una distribución armoniosa de las manchas claras y oscuras, en la simplificación de formas y proporciones, a fin de dotar a los contornos de las formas de una expresión vigorosa y elocuente” – REWALD, J., *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Alianza Forma, Madrid 1999, p. 155. Ordenación, simplificación y síntesis serían tres de los principios fundamentales que Albert Aurier promulgaría para una nueva pintura, la simbolista.

<sup>19</sup> “En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad. Nosotros, los brujos, lo sabemos desde siempre. Puede que otras instancias, por otro lado muy diferentes entre sí, tengan otra consideración del animal: se puede retener o extraer del animal ciertos caracteres, especies y géneros, formas y funciones, etc. La sociedad y el Estado tienen necesidad de caracteres animales para clasificar a los hombres; la historia natural y la ciencia tienen necesidad de caracteres para clasificar a los propios animales. El serialismo y el estructuralismo unas veces gradúan caracteres según sus semejanzas, otras los ordenan según sus diferencias. Los caracteres animales pueden ser míticos o científicos. Pero nosotros no nos interesamos por los caracteres, nosotros nos interesamos por los modos de expansión, de propagación, de ocupación, de contagio, de poblamiento. [...]

Se dirá que un devenir-animal es un asunto de brujería, 1) porque implica una primera relación de alianza con un demonio; 2) porque ese demonio ejerce la función de borde de una manada animal en la que el hombre entra o deviene, por contagio; 3) porque ese devenir implica una segunda alianza, con otro grupo humano; 4) porque este nuevo borde entre los dos grupos orienta el contagio entre el animal y el hombre en el seno de la manada.” – DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas, Pre-textos*, Valencia 2008, pp. 245 y 252.

<sup>20</sup> “El primer ingreso del hombre en el paisaje es una intuición producida por el miedo y la necesidad. Se basa la ida en la contemplación sensible del rostro de las cosas, en acecho de lo profundo, de su secreta realidad” – OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2007, p. 109.

<sup>21</sup> “El hombre de san Agustín, éste es el hombre de la acción final: el histórico, el hombre biográfico. El Hombre jaguar, el primer hijo andino del sol. Es la forma sobrenatural, sobrehumana, síntesis y culminación de los dos hombres que le anteceden.” – OTEIZA, J. (2007) *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Fundación Museo Oteiza. Pamplona, p. 108. Los dos



---

hombres que anteceden al hombre de San Agustín son el hombre de San Andrés y el hombre de Illumbe. Son dos estadios anteriores y necesarios a la cultura de San Agustín. El estadio de San Andrés es el habitar del hombre fuera de sí mismo, el estadio del hombre de Illumbe es el habitar en sí mismo y el estadio de San Agustín es el habitar sobre sí mismo.

<sup>22</sup> “El pueblo vasco como único sobreviviente directo de los pueblos preindoeuropeos, se mantiene todavía en la estructura existencialista de esta cultura nuestra” - OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Pamplona 1994, (103).

<sup>23</sup> “El hombre de San Agustín, del cielo pasa a la tierra. Para hacerse fuerte en la estatua, y ésta será su residencia definitiva y segura, su residencia sagrada, su iglesia. Con la máscara típica propia, original. Y la señal universal de este hombre estéticamente victorioso: hombre ultrabiográfico, ultrabiológico.” – OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2007, p. 108.

<sup>24</sup> “Nos acercamos ahora a la auténtica meta de nuestra investigación, la cual está dirigida al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte, o al menos a la comprensión llena de presentimiento del misterio de esa unidad. Ante todo vamos a preguntar aquí cuál es el lugar donde se hace notar por vez primera en el mundo helénico ese nuevo germen que evolucionará después hasta llegar a la tragedia y al ditirambo dramático.” – NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona 1988, p. 61.

<sup>25</sup> Dice H. Rey Flaud: “A partir del día en que, en el Hotel de Bourgogne, la escena fue sobreelevada, las escaleras que unían al entarimado suprimidas, los actores apartados del patio de butacas y los espectadores de la escena, y en que la rampa simbolizó la separación creada entre dos mundos convertidos en extranjeros el uno para el otro, la comunión dramática, alma misma de los Misterios, fue definitivamente perdida y el teatro se convirtió en un puro espectáculo que se ve y no se vive” .

Sugiere el Comte de Guerres: “Los objetos que están en la representación deben verse con claridad y comodidad; los que están ubicados sobre el teatro deben formar a los ojos de los espectadores un gran cuadro, parecido al que ofrecería una tela situada en la abertura, como la que sirve de telón, sobre la cual serán pintados los mismos objetos que ofrece la escena situados de la misma manera. Es necesario, por lo tanto, seguir en la representación teatral los mismos principios que en la pintura”– OCAMPO, E., *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria Editorial, Barcelona 1995, pp. 126-129.

<sup>26</sup> “Esta noción de espacio que – lo hemos dicho- está en la base del arte tiene, entre otras, las siguientes características:

- 1) *No posee un valor simbólico*: el espacio artístico no es un doble espacio trascendente, un símil. Sino que tiene entidad en sí mismo; no se refiere a un paradigma sino a la naturaleza. Al no ser

---

simbólico tampoco constituye un valor absoluto, dependiendo de múltiples factores en su formulación y permitiendo la reflexión personal del artista, la manera individual recortada de la concepción colectiva.

- 2) *Es el producto de un análisis experimental del mundo*: no está construido con parámetros morales o sustanciales sino con la apreciación de los sentidos, con reglas que pertenecen al dominio de la naturaleza y no al de las esencias, mediante un método de observación y medida. Los objetos, las relaciones entre los objetos y entre éstos y el espacio que los alberga no son de índole mística sino que proceden de una conceptualización sensorial, de lo que se ve y no de lo que debe verse.
- 3) *Es una representación intelectual, euclidiana, mensurable*: los sentidos, para el Renacimiento, no son válidos sin la guía de la razón, tal como lo plantean Leonardo o Alberti. Por lo tanto, el espacio no es solamente lo que el ojo percibe, sino también – y fundamentalmente – lo que el intelecto entiende que es. El don de la observación del detalle lleva a la formulación de un método de construcción, la perspectiva de punto fijo, que permite un espacio no sensible sino inteligible. Para los maestros del Renacimiento el proceso de aprehensión matemática constituye el arte en un saber, una ciencia, una toma de conciencia de las leyes del mundo. Y es coherente, por otro lado, con las ideas platónicas de la armonía de las esferas que se expresaba en razones matemáticas. Al tratarse de un espacio matemático es mensurable, cuantitativo y, lógicamente,
- 4) *Es homogéneo*: lejos de estar dividido en porciones según cualidades expresivas, siendo cada una sustancialmente diferente de la otra (tal como veremos en las prácticas estéticas imbricadas), el espacio renacentista es teóricamente infinito e igual en sustancia en cualquier segmento que se tome en consideración. Su apariencia es la de un cubo imaginario dentro del cual los puntos se organizan según sistemas lineales conforme a las leyes de Euclides.
- 5) *Es autónomo, exterior al hombre y a Dios*: producto de una cosmovisión que considera al hombre autónomo, libre y orgulloso de su capacidad de diferenciarse de la Naturaleza, el espacio que lo alberga también debe serlo. Para que este hombre pueda moverse con soltura en el espacio, éste debe serle exterior, aséptico de contenidos afectivos y trascendentes, una especie de sustancia incontaminada en la que se desenvuelven objetos y seres. Lo cual supone considerar la independencia de dos mundos, el físico y el mental, el Yo y el Universo. Es también autónomo respecto de Dios, al renunciar el Renacimiento a considerar el Universo como una totalidad mística. Para la Edad Media no hay distancia entre las cosas y los hombres porque todos son atributos de Dios, para el Renacimiento el espacio es un universo cerrado con leyes

---

autónomas y fijas en el que se desplazan los hombres y los objetos, bajo el ojo de Dios pero separados de él.”

– OCAMPO, E., *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria Editorial, Barcelona 1995, pp. 103-104.

<sup>27</sup> La *Gesamtkunstwerk* es un término acuñado por Richard Wagner para formular su idea de obra de arte total que pretendía fusionar música, teatro, danza y artes visuales en una sola composición. Richard Wagner creía que la tragedia griega era un ejemplo ya de esta fusión, de la misma forma como lo formuló Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

<sup>28</sup> “¿Sucede lo mismo, estrictamente lo mismo, en pintura? En efecto, en pintura el punto no crea la línea, la línea arrastra al punto desterritorializado, lo arrastra en su influencia exterior; en ese caso, la línea no va de un punto a otro, sino que entre los puntos huye en otra dirección, que los hace indiscernibles. La línea ha devenido la diagonal, que se libera de la vertical y de la horizontal; pero la diagonal ya ha devenido lo transversal, la semidiagonal o la recta libre, la línea quebrada o angular, o bien curva, siempre en medio de ellas mismas. Entre el blanco vertical y el negro horizontal, el gris de Klee, el rojo de Kandinsky, el violeta de Monet, cada uno forma un bloque de color. La línea sin origen, puesto que siempre se ha iniciado fuera del cuadro que sólo la toma en el medio. Sin coordenadas, puesto que se confunde con un plan de consistencia en el que flota y que ella misma crea, sin unión localizable, puesto que no sólo ha perdido su función representativa, sino toda función de limitar una forma cualquiera – de esa forma la línea ha devenido abstracta, verdaderamente abstracta y mutante, bloque visual, y el punto, en esas condiciones, vuelve a tener funciones creadoras, como punto-color o punto-línea-. La línea está entre los puntos, en medio de los puntos, y ya entre las cosas. No hay problema más falso en pintura que el de la profundidad, y particularmente el de la perspectiva. Pues la perspectiva sólo es una manera histórica de ocupar las diagonales o transversales, las líneas de fuga, es decir, de reterritorializar el bloque visual móvil. Nosotros decimos “ocupar” en el sentido de dar una ocupación, fijar una memoria y un código, asignar una función. Pero las líneas de fuga, las transversales, son susceptibles de muchas otras funciones que esa función molar. Lejos de que las líneas de fuga hayan sido creadas para representar la profundidad, son ellas las que inventan suplementariamente la posibilidad de esa representación, que sólo las ocupa un instante, en tal momento. La perspectiva, e incluso la profundidad, son la reterritorialización de líneas de fuga que, por sí solas, creaban la pintura haciéndola avanzar. Especialmente, la llamada perspectiva central precipita en un agujero negro puntual la multiplicidad de las fugas y el dinamismo de las líneas. Bien es verdad que, inversamente, los problemas de perspectiva han desencadenado toda una proliferación de líneas creadoras, todo un desprendimiento de bloques visuales, en el mismo momento en que pretendían dominarlos.” – DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas, Pre-textos*, Valencia 2008, pp. 297-298.

---

<sup>29</sup> “Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la perspectiva central presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.

Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por realidad entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto)” – PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores S.A., Barcelona 2008, pp. 12-13.

<sup>30</sup> “En este sentido es evidente que la perspectiva es la instauración de la subjetividad ya que los objetos, autónomos respecto del hombre, se vuelven dependientes de su visión, dejan de interesar los aspectos que el ojo humano no capta y se representan según un punto de vista elegido a voluntad. Pero también puede considerársela como el triunfo de la objetividad, en cuanto reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas. (...)

La perspectiva como recurso representativo sólo puede plasmar un mundo antropocéntrico y es por ello que no aparece nunca en los pueblos teocéntricos, aquellos para los cuales el mundo de los sentidos es contingente y de poco valor frente al peso de sus concepciones metafísicas. (...)

La mentalidad subyacente a las prácticas imbricadas considera que un animal, por ejemplo, tiene dos flancos, dos ojos, cola, etc., y no se satisface si todos los elementos no están presentes. Por lo tanto forzará la imagen, la hará irreal (inverosímil) desde el punto de vista naturalista pero le otorgará- a su entender – una entidad más sustancial, la de su experiencia total de la realidad.” – OCAMPO, E., *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria Editorial, Barcelona 1995, pp. 114-115.

<sup>31</sup> “En el estilo informal del tiempo, se da el silencio con una imagen figurada, indirecta, de un espacio vacío ya usado y ya desocupado por el tiempo. Siempre el vacío, la nada, en este estilo, es una poética de la ausencia. Ya sea representando unas huellas de alguien o de algo que se ha ido, olvidando unas manchas o descarnando la materia de una pared, para decirnos que ese espacio ha sido abandonado y de cuya soledad, de cuyo silencio, ya podemos disponer. O con la presencia reconocible de una figura u objeto, que el tiempo está adelgazando y consumiendo. O con la simple presentación de cualquier resto ya muerto, una basura cualquiera que el artista ha sabido encontrar y nos la acerca al campo de nuestra visión interior. (...)

El vacío nace ahí abierto en el espacio, contra el espacio habitado y recorrido por el tiempo” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...Pamiela*, Pamplona 1994, (86 y 94).

<sup>32</sup> “Veamos algunos de sus rasgos:

- 1) *No es homogéneo*: así como el espacio renacentista es esencialmente igual en cualquiera de sus porciones, el espacio sagrado presenta

- 
- segmentos cualitativamente diferentes de los otros, con leyes propias. No se trata de un continuo infinito sino de una serie que presenta roturas, escisiones, espacios significativos junto a otros amorfos. Existe entonces una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, y todo el resto.
- 2) *Implica una hierofanía*: cada vez que nos enfrentamos a un espacio sagrado lo hacemos también con los signos que han hecho de un lugar sin cualificar un territorio privilegiado. La mitología de todos los pueblos da prueba de la variedad de dicho signo, así como de su presencia inequívoca. El emplazamiento sagrado les es revelado a los hombres; no hay una elección sino un descubrimiento mediante la ayuda de signos misteriosos. La divinidad ofrece un punto de apoyo absoluto, origen de la orientación. En otros casos no hay signo mediador sino una fusión de divinidad y lugar privilegiado. Tal es el caso de los *chaces* entre los mayas. El dios Chaac, deidad benévola de primera importancia se desdobra en cuatro chaces o deidades de los puntos cardinales, asociándose cada uno a un lugar privilegiado. Deidad, punto de partida de la orientación y lugar sagrado eran una misma y única cosa.
  - 3) *Diferencia el Cosmos del Caos*: Correlativamente a la diferenciación entre un espacio sagrado y otro profano observamos la oposición entre un espacio conocido, habitado y organizado, el Cosmos, y otro desconocido que se extiende más allá de las fronteras, el Caos. Estas dos categorías, sin embargo, son fluidas, pudiendo avanzarse en el Cosmos a medida que los pueblos crecen e incorporan nuevos territorios. Todas las comunidades tienen diferentes ceremonias para agregar a su núcleo inicial sacralizado un nuevo espacio en que se han asentado, convirtiendo gracias a la mediación divina lo amenazador y desconocido en tranquilizador. Se trata de una consagración, ya que en el organizar un territorio se repite la acción mítica ejemplar de los dioses.
  - 4) *Se constituye en el centro del mundo*: este espacio sagrado, privilegiado, sustancial, está henchido de implicaciones simbólicas de gran complejidad que pueden sustentar todo el orden urbanístico y aún el geográfico que lo circunda.”

– OCAMPO, E., Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas, Icaria Editorial, Barcelona 1995, pp. 105-106.

<sup>33</sup> “La misma abstracción con que son tratadas las figuras se aplica a la representación de la naturaleza, llegando en algunos casos, como los citados por Boas de los indios Arapaho y Shoshone, a representarse un paisaje en términos absolutamente geométricos.

La explicación de la imagen, que Boas incluye, es la siguiente:

[*El rectángulo central en rojo representa la tierra, el último plano verde los árboles. En este campo verde hay un lago, indicado por un área azul en el*

centro, y la línea amarilla que divide el campo central es una ensenada del lago. Los triángulos azules obtusos de los lados del rectángulo central representan montañas con árboles. Los triángulos de los lados más cortos también montañas. La cima amarilla es el sol brillando en las montañas, la mitad roja del triángulo la tierra, la parte verde en la base pasto en el pie de la montaña. En las esquinas encontramos pequeños triángulos representando arena y sobre ellos la luz del sol]” – OCAMPO, E., *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria Editorial, Barcelona 1995, pp. 122-123.

<sup>34</sup> Este es el esquema propuesto por Peter Bürger:

	<i>arte sacro</i>	<i>arte cortesano</i>	<i>arte burgués</i>
<i>finalidad</i>	objeto de culto	objeto de representación	representación de la autocomprensión burguesa
<i>producción</i>	artesana – colectiva	individual	individual
<i>recepción</i>	colectiva (sacra)	colectiva	individual

– BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Editorial Península, Barcelona 1997, p. 102.

<sup>35</sup> “Las pinturas que representan interiores de iglesias constituyen un género específico del arte holandés. Es cierto que encontramos algunos interiores de iglesias en las pinturas que sigue la estela italiana, pero, además de ser muy escasos, son muy propensos a la alegoría idealizante y retórica, algo de lo que carecen los cuadros holandeses. El tema guarda estrecha relación con la construcción de “iglesias nuevas”, levantadas para atender a los servicios protestantes, que todavía venían realizándose en las “iglesias viejas”, edificadas en atención a las pautas marcadas por la liturgia católica. (...) La planta se diseña muchas veces atendiendo a la figura de la cruz griega y el público cobra más importancia que el altar: el sermón es más importante que el sacramento. (...) Ahora bien, lo que ante todo llama la atención es la condición de la atmósfera creada. La desnudez ornamental y el verismo son dos de los factores que lo permiten, pero no los únicos. El tratamiento de la luz es a todos los efectos decisivos” – BOZAL, V., *Vermeer*, TF. Editores, Madrid 2002, pp. 96-98.

<sup>36</sup> “Fueron, por tanto, los de la vida del artista años salpicados por acontecimientos dramáticos, militares y políticos, que, sin embargo, no parecen haber dejado huella alguna en su obra ni tampoco en los pintores del marco de Delft. Como si la pintura de estos artistas nada tuviera que ver con lo que sucedía

---

fuera, incluso como si esta pintura fuera una defensa respecto de todos esos acontecimientos y la atmósfera que a ellos debía estar ligada. Es cierto que la naturaleza de la pintura de género excluía esa atmósfera de violencia, pero quizá resulta más llamativo que en parte alguna apareciese el sentido heroico, la sublimidad ideal, tan queridos – en las obras religiosas y en las profanas – del arte católico” – BOZAL, V., Vermeer, TF. Editores, Madrid 2002, pp. 23-24.

<sup>37</sup> Virginal es el nombre que se le da a un instrumento de cuerda pinzada y tecla. En los cuadros de Vermeer aparecen con frecuencia muchachas jóvenes tocando estos instrumentos de los que suele aparecer una pintura de paisaje (habitualmente haciendo alusión a la Arcadia) sobre su tapa.

<sup>38</sup> Neoplasticismo es el nombre que recibe el movimiento artístico que busca despojar al arte de todo elemento accesorio en busca de una plasticidad ortogonal para llegar a un lenguaje universal. Sus mayores representantes fueron Pietr Mondrian y Theo van Doesburg que fundaron la revista *De Stijl* para difundir sus ideas.

<sup>39</sup> "Nuestras habitaciones holandesas suelen carecer del mínimo atractivo de división arquitectónica. Apenas son más que un espacio limitado por seis superficies planas... con agujeros que forman las puertas y las ventanas. A continuación, esas habitaciones deben dividirse por medio de los objetos que su ocupante tenga a bien colocar o suspender en ellas." – MONDRIAN, P., Realidad natural y realidad abstracta, Barral editores S.A., Barcelona 1993, p. 77.

<sup>40</sup> “El cielo es el camino arqueado del sol, el curso de la luna en sus distintas fases, el resplandor ambulante de las estrellas, las estaciones del año y el paso de una a otra, la luz y el crepúsculo del día, oscuridad y claridad de la noche, lo hospitalario e inhóspito del tiempo que hace, el paso de las nubes y el azul profundo del éter. [...] Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo” – HEIDEGGER, M., Conferencias y artículos: Construir, habitar, pensar. Ediciones del Serbal, Barcelona 2001, pp. 110-111.

<sup>41</sup> YO SOY ACTEÓN

0

la locura de Acteón con la mano vacía  
explico Mallarmé (Yo soy la locura de Acteón) explico Dédalo, Acteón y Aquiles

1

es la locura de Igitur que da la victoria a Aquiles  
los falsos historiadores han grabado en su escudo una mentira  
¿de qué raza de seres está hecha la victoria de Aquiles inmóvil en Las Meninas?  
en el borde vacío, en un inmenso país  
una trampa juega con otra  
una nueva y antigua raza lo habita





---

entero de la palabra, los 2 hombres distintos se unan en la palabra (y no se unirán)

4

oscuridad en el Igitur

porque el poeta que ilumina pierde parte de la palabra

oscuridad en el Igitur porque el poeta emplea la materia oscura de la luz, porque es oscura la luz, la luz vacía cuando está sola, sola antes de que el choque con las significaciones de la expresión la descompongan en el color y su sombra, el blanco y el negro los 2 no-colores de la luz entera que es gris y vive desnuda en la abierta morfología de su sed original de imagen que ya imagina cercarse, de tarde en tarde al poeta, el mismo de siempre

*sólo yo, (Sólo yo, escribe en su locura Igitur) voy a conocer la nada, vosotros volvéis a vuestra mezcla*

– OTEIZA, J., Poesía completa, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2008, pp. 283-284.

<sup>42</sup> A nivel religioso, dentro del judaísmo, la **Torá** tiene cuatro niveles o maneras de ser interpretada, las cuales se llaman: *Peshát*, *Rémez*, *Derásh* y *Sod*. Con las iniciales de estas cuatro palabras se forma la palabra *Pardés*, literalmente, "huerto de árboles frutales" (el paraíso, para los cabalistas).

1. *Peshát*: el nivel de interpretación que atiende al sentido literal del texto, tal como las palabras son entendidas en la vida diaria de la gente.
2. *Rémez*: atiende al sentido alegórico del texto bíblico, las cuales hacen alusiones a cosas que las personas pueden comprender.
3. *Derásh*: es el nivel de interpretación que atiende al sentido interpretativo de la escritura sagrada, de la cual se derivan las reglamentaciones y leyes de la tradición judía. Para conseguir este objetivo, se utilizan métodos como por ejemplo las referencias, las comparaciones entre palabras y versículos bíblicos, e incluso las analogías.
4. *Sod*: es el método místico de interpretación, del cual deriva la cábala, y que busca un sentido oculto en el texto sagrado, el cual sólo podría encontrarse con el estudio de los textos originales en sus lenguas originales. – Sidur ha-mercaz, pp. 27 y 28.

<sup>43</sup> El Maestro Eckhart dice en su sermón: “Me parece que esta palabra tiene cuatro sentidos. Un sentido es éste: cuando se levantó del suelo, con los ojos abiertos, nada veía y esa nada era Dios.; puesto que, cuando ve a Dios, lo llama una nada. El segundo [sentido es]: al levantarse, allí no veía nada sino a Dios. El tercero: en todas las cosas nada veía sino a Dios. El cuarto: al ver a Dios veía

---

todas las cosas como una nada.” – ECKHART, MAESTRO, *El fruto de la nada*, Ediciones Siruela, Madrid 2003, p. 87.

<sup>44</sup> “*Para venir a gustarlo todo,  
no quieras tener gusto en nada;  
para venir a saberlo todo,  
no quieras saber algo en nada;  
para venir a poseerlo todo,  
no quieras poseer algo en nada;  
para venir a serlo todo,  
no quieras ser algo en nada;  
Para venir a lo que no gustas,  
has de ir por donde no gustas;  
para venir a lo que no sabes,  
has de ir por donde no sabes;  
para venir a poseer lo que no posees,  
has de ir por donde no posees;  
para venir a lo que no eres,  
has de ir por donde no eres.  
Cuando reparas en algo,  
dejas de arrojarte al todo;  
para venir del todo al todo,  
has de dejarte del todo en todo,  
y cuando lo vengas del todo a tener;  
has de tenerlo sin nada querer.*”

– DE LA CRUZ, San Juan, *Obra Completa I*, Alianza Editorial, Madrid 2010, p. 169.

<sup>45</sup> “Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del crómlech neolítico vasco” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Pamplona 1994, (77).

<sup>46</sup> Peña Basurto, (1960) *Reconstitución y catalogación de los crómlechs existentes en Guipúzcoa y sus zonas fronterizas con Navarra*. Ed. Munibe.

<sup>47</sup> “El vasco, a diferencia del egipcio, ensayaba la suspensión de toda la realidad alrededor de este pequeño círculo de su crómlech, para integrarla en su vida haciéndose un hombre natural” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Pamplona 1994, (106).

<sup>48</sup> “Estoy afirmando que es una obra de arte igual a cero” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Pamplona 1994, (110).

<sup>49</sup> “Hay veces que tardo poco tiempo en hacer una escultura y, luego, la contemplo durante sólo unos momentos, por lo que el recuerdo de esa obra depende de la hora del día, de la luz, de mis propios sentimientos. Las esculturas

---

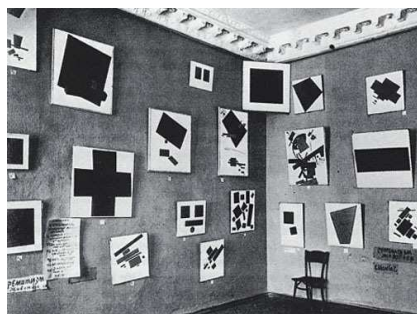
son lugares de reposo a lo largo de un viaje. Son el encuentro del camino con el lugar” – RAQUEJO, T., *Land art*, Editorial Nerea, Madrid 1998, p. 77.

<sup>50</sup> VV.AA., Kasimir Malevich, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 2006.

<sup>51</sup> La palabra *zaum* está compuesta por el prefijo *za* (por detrás) y por la palabra *ym* (mente, conocimiento). Es por eso que se conoce como lengua transmental. Este lenguaje está caracterizado por su indeterminación con el significado. Los ejemplos más conocidos del *zaum* fueron el poema intitulado *Dir bul shchil* de Krutchionikh, el libreto de la ópera *Victoria sobre el sol* o los autodenominados lenguaje de los pájaros, lenguaje de los dioses o lenguaje de las estrellas diseñados por Ilebnikov. Las actividades *zaum* incluyeron también performances y publicaciones. Su influencia fue importante en movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el Pop Art o Fluxus. En los últimos años el poeta vanguardista Sergei Biriukov fundó la asociación de poetas “Academia de *zaum*” y algunos de sus seguidores fueron también Sergei Segai o Rea Nikonova.

<sup>52</sup> “¡Será posible! ¡Este viejo santo en su bosque no ha oído todavía nada de que Dios ha muerto!” – NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra*, Planeta Agostini, Barcelona 1992.

<sup>53</sup> Las ideas de Marx sobre la religión y sus efectos opiáceos sobre el pueblo se prefiguran en el *Cuadrado negro* de Malevich como una nuevo iconología que inunda la vida de la vanguardia rusa. Encontramos este monocromo siendo utilizado como el icono de la nueva sociedad rusa. Substituye a los antiguos iconos bizantinos, ocupa el lugar preponderante de la espiritualidad doméstica rusa o indica la tumba donde descansa el artista.



Fotografía de *The Last Futurist Exhibition* donde el *Cuadrado negro* ocupa el lugar del icono bizantino



Tumba de K. Malevich con *Cuadrado negro*

---

<sup>54</sup> “Desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. La modernidad ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor. No importa cuán rica y variadamente inscriba y pliegue este telón, pues, aunque todavía esboce sobre él imágenes identificables, tendremos siempre una sensación de pérdida. Y no es tanto la distorsión o la ausencia de imágenes lo que nos importa en esta pintura-telón, sino la derogación de aquellos derechos espaciales que las imágenes solían disfrutar cuando el pintor estaba obligado a crear una ilusión de la misma clase de espacio que aquél por el que se mueven nuestros cuerpos. Esta ilusión espacial, o mejor, la percepción de esa ilusión es lo que podemos echar de menos, más aún que las imágenes que solían llenarla.

El cuadro se ha convertido hoy en una entidad que pertenece al mismo orden de espacio que nuestros cuerpos; ya no es el vehículo de un equivalente imaginado de ese orden. El espacio pictórico ha perdido su interior y se ha hecho todo exterior. El espectador ya no puede escapar de su espacio real para penetrar en ese otro espacio. Si ahora su vista es engañada en alguna medida, los medios son más ópticos que pictóricos: relaciones de color y forma muy divorciadas de las connotaciones descriptivas y, a menudo, manipulaciones en las que arriba y abajo, primer plano y fondo, son intercambiables. Y no es sólo que el cuadro abstracto parezca ofrecer un tipo de experiencia más estrecha, más física y menos imaginativa que el cuadro ilusionista, sino que parece hacerlo sin nombres y los verbos transitivos, por decirlo así, del lenguaje de la pintura. El ojo tiene problemas para localizar los acentos centrales y se ve empujado más directamente a trazar toda la superficie como un solo e indeferenciado campo de interés que, a su vez, nos lleva a sentir y juzgar el cuadro de un modo más inmediato, en términos de su unidad general. El cuadro representacional aparentemente (aunque sólo aparentemente no nos exige expresar nuestras reacciones dentro de un abanico tan estrecho.” – GREENBERG, C., *Arte y cultura*, Editorial Paidós, Barcelona 2002, pp. 158-159.

<sup>55</sup> “La Unidad Malevich es un cuadrado irregular con capacidad de trasladarse por toda la superficie mural vacía en trayectos diagonales. ¿De dónde le viene, a esta forma, su cualidad dinámica? Pues, sencillamente, del exterior, donde su desarrollo, planteado previamente en diagonales como función dinámica del muro total, ha salido a buscar aquello que era una representación estética en cualquier lugar del plano que el pintor escogiera, para conformarla a su nueva función. Ahora bien, en consecuencia, si deseamos ampliar su acción espacial, teniendo en cuenta que esta forma se traslada diagonalmente por todo su plano mural y que no es capaz de salir ni de proponerse una rotación, tendremos que empezar por definir su nueva función espacial y, desde su exterior, desde la estructura lineal de su hipersespacio, desde nuevas diagonales incurvadas, posiblemente, sobre el plano, tendremos que hacerle llegar el estímulo que la transforme en su condición formal. La solución de una cosa se encuentra fuera de ella misma. La función es

---

quien crea la forma. Nunca deberíamos haber olvidado, para nuestra Biología del espacio, este principio de biología general. Siempre hemos creído que, en el arte contemporáneo, la anatomía formal podría preceder una fisiología del espacio, una imaginación funcional.” – VV.AA., Oteiza: propòsit experimental, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1988, p. 225.

<sup>56</sup> GOETHE, J.W., Fausto, Editorial Planeta, Barcelona 2005, p.183.

<sup>57</sup> Mefistófeles: “Parte soy de esa fuerza que pretende/ siempre lo malo, y siempre hace lo bueno (...) ¡El espíritu soy que todo lo niega!” – GOETHE, J.W., Fausto, Editorial Planeta, Barcelona 2005, p. 40.

<sup>58</sup> “En otro tiempo, si recuerdo bien, mi vida era un festín en el que todos los corazones se abrían, en el que todos los vinos corrían.

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. – Y la encontré amarga. – Y la injurié.

Me he armado contra la justicia.

He huido. ¡Oh brujas, oh miseria, oh odio, a vosotros ha sido confiado mi tesoro!

He llegado a borrar en mi espíritu toda humana esperanza. Sobre toda alegría, para estrangularla, he ensayado la sorda acometida de la bestia feroz.

He llamado a los verdugos para roer, mientras perecía, la culata de sus fusiles. He invocado las plagas para ahogar con la arena, la sangre. La desgracia ha sido mi dios. Me he tendido en el barro. Me he secado en el aire del crimen. Y le he hecho buenas trampas a la locura.” – RIMBAUD, A., Una temporada en el Infierno, Colección Visor de poesía, Madrid 1979, p. 47.

<sup>59</sup> “Dicen que miré hacia atrás por curiosidad.

Pero yo podría haber tenido otras razones aparte de la curiosidad.

Miré hacia atrás por pena de una fuente de plata.

Por distracción mientras me ataba el cordón de mi sandalia.

Para evitar seguir mirando el justo cuello de Lot, mi esposo.

Por una repentina certidumbre de que si yo hubiera muerto

él ni siquiera habría atenuado su marcha.

Por la desobediencia de los humildes. (...)

Sentí la ancianidad dentro de mí. Lejanía.

La futilidad de nuestro vagar. Somnolencia. (...)

Miré hacia atrás por soledad.

Por vergüenza de que estaba huyendo.

Por un deseo de gritar, de volver. (...)

Miré hacia atrás a pesar de mí misma”

SZYMBORSKA, W., La mort sans exagérer, Librairie Arthème Fayard, Paris 1996, p. 66.

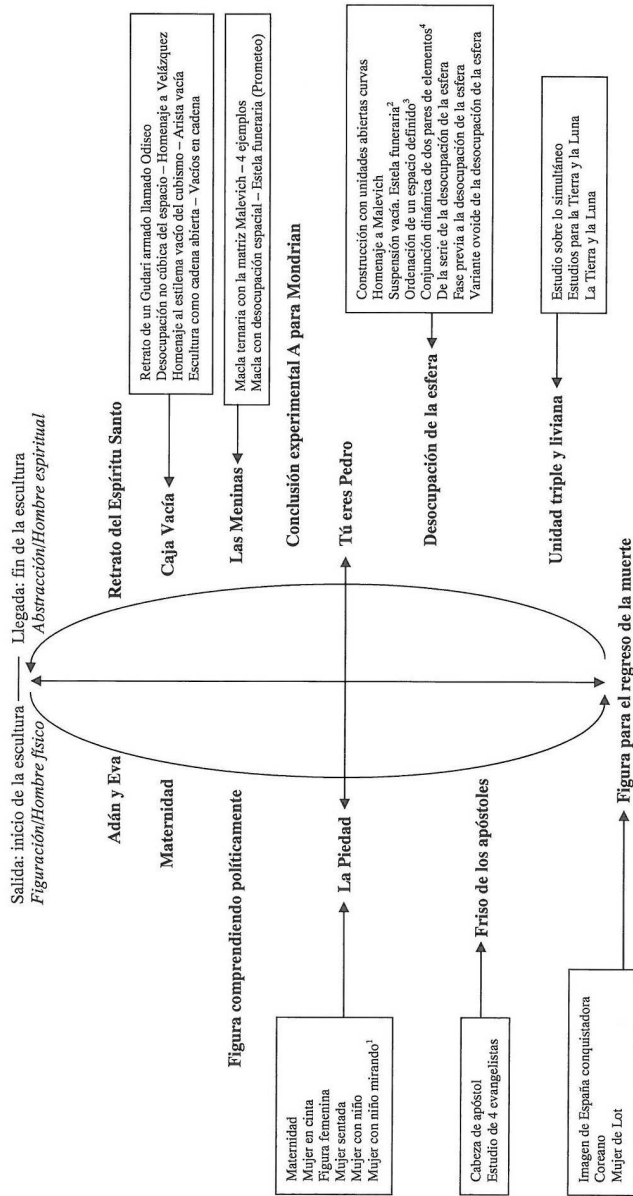
<sup>60</sup> “El hombre (...) pasa del cielo a la tierra. Para hacerse fuerte en la estatua, y ésta será su residencia definitiva y segura, su residencia sagrada, su iglesia.” –

---

OTEIZA, J., Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2007, p. 108.

<sup>61</sup> “Ahora bien, si todos los devenires son ya moleculares, incluso el devenir-mujer, también hay que decir que todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Es la llave de los otros devenires. Que el hombre de guerra se disfrace de mujer, que huya disfrazado de muchacha, que se haga pasar por una muchacha, no es un incidente provisional y vergonzoso en su carrera.” – DELEUZE, G. y GUATTARI, F., Mil mesetas, Pre-textos, Valencia 2008, p. 279.

**ESQUEMA DE LA OBRA DE JORGE OTEIZA**



<sup>1</sup> El título completo de la obra es *Mujer con niño mirando con temor al cielo*

<sup>2</sup> El título completo de la obra es *Suspensión vacía. Estela funeraria. Homenaje a René Cozinet*

<sup>3</sup> El título completo de la obra es *Ordenación de un espacio definido. Control hiperespacial*

<sup>4</sup> El título completo de la obra es *Conjunción de dos pares de elementos curvos y livianos*





## Desocupación del mundo

*This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper.*  
The Hollow Men  
T.S. Eliot

En el primer capítulo hemos intentado trazar un recorrido a través del cual poder vislumbrar toda una tradición estético-filosófica vinculada estrechamente con la reflexión de la idea de espacio. En este capítulo recogemos toda esta herencia para pensar sobre la desocupación de ese espacio a través de algunas de las obras de los artistas sobre los que transitamos.

La pulsión del *Ich bin* heideggeriano sigue latiendo con fuerza. Es el motor generatriz de toda esta reflexión. El desarrollo que planteamos a partir de este capítulo bascula sobre la dualidad *yo soy/yo habito* para poder presentar dos estadios de desocupación del espacio. El primer estadio lo desarrollaremos sobre el eje *yo habito* a través de la desocupación del mundo que formulan los tres artistas a través de sus obras. El segundo estadio basculará sobre el otro eje, *yo soy*, como formulación de la desocupación del hombre.

El discurso deleuziano sigue aquí proponiéndonos todo un universo interpretativo que nos ayuda a leer las obras de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe. En este capítulo dedicado a la desocupación del mundo abordaremos el concepto de meseta con más profusión. El filósofo francés propone una línea de desterritorialización que va desde el monadismo al nomadismo. Ese habitar nómada del hombre sobre el mundo se formula a través de la idea de meseta. Entenderemos, pues, el mundo, en este capítulo, como mundo-meseta.

El tercer pilar sobre el que sostenemos este capítulo es la teoría estética formulada por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Y uno de los principios a los que prestaremos especial atención será el formulado en su capítulo dedicado a la redondez del mundo: *Das dasein ist rund*. Así de rotundo se presenta el filósofo francés en su

formulación sobre la esfericidad del mundo y la redondez del ser. Y finalmente traspasaremos las fronteras circulares de su propuesta para instalarnos en la interpretación que hace Peter Sloterdijk sobre el Panteón romano en su obra *Esferas*.

**El silencio formalista del espacio.** Desocupar el mundo. Todo está por hacer en esta formulación tan radical que titula el propósito de este capítulo. Toda una tradición iconográfica que asfixiaba la sensibilidad del hombre está a punto de saltar por los aires. La naturaleza ya no es un lugar donde mirar, ya no es una realidad a la que imitar. Desocupar el mundo va a ser para estos artistas construir espacio vacío desde la fundamentación estructural del espacio de la propia obra. No será simplemente una expulsión del templo de lo pictórico, lo escultórico y de lo arquitectónico de todos los objetos que habitaban el mundo. Se trata de construir un nuevo espacio, de erigirse como dioses de una nueva cosmogonía para la formulación de un nuevo mundo, esta vez vacío, silencioso, desocupado, mundo-nada.

Nuestro trayecto, ya lo hemos intentando hacer entender al lector, es diacrónico. No pretende articular un discurso a partir de una línea histórica cronológicamente ordenada. El tiempo camina a nuestro lado desde su dimensión espacial. Lo habíamos visto en las cosmogonías egipcia y griega en las que el espacio era la primera realidad a partir de la cual se engendraban el tiempo y el hombre. Aquí volvemos sobre esa relación inclusivo-excluyente espacio-temporal a partir de las ideas desarrolladas por Jorge Oteiza. Aunque la terminología nos pueda llegar a confundir, desocupar aquí no apunta a eliminar de figuras el mundo-lienzo, el mundo-escultura o el mundo-edificio. No se trata de dejar vestigios de las presencias que habitaban esos universos, no se trata tampoco de vertebrar un estado melancólico en el que las ausencias habitan un mundo ahora vacío e inhóspito. Hacerlo así sería instalarse en lo que Jorge Oteiza formula como el estilo del silencio informal del tiempo. Aquí no hay ausencias. Aquí hay elipsis estructural sobre la que se construye el espacio de la obra que es, al mismo tiempo, sólo espacio-obra.

La propuesta de desocupación del mundo se articula en las obras que presentaremos sobre lo que Oteiza denomina silencio formalista

del espacio. De lo informal a lo formal, del tiempo al espacio. Línea de desterritorialización que se formula como una aparente contradicción. La desocupación del mundo se construye a partir de la renuncia de las formas que habitan en la naturaleza (las orgánicas y las inorgánicas) pero a esa idea de formular espacio desocupado como acción generatriz de la obra, Oteiza la llama el silencio formal del espacio.

Efectivamente, los tres artistas reducirán sus lenguajes a las estructuras fundamentales de cada una de sus prácticas artísticas. Newman lo hará con el color y la línea, Oteiza con la masa y el volumen y Mies van der Rohe lo hará con la columna y el muro. Y esta reducción lingüística nos propone un formalismo tan simple y radical que alcanza unas cuotas de abstracción que nos desbordan espiritualmente. El formalismo del espacio propuesto por Oteiza es un anti-figurativismo que niega toda la tradición iconográfica en pro de una espacialidad metafísica para la formulación de un nuevo *Ich bin* sobre el mundo. Lo que aquí vamos a tratar ya es única y exclusivamente pura estructura<sup>1</sup>.

Esta manera de entender la génesis de la obra libera al hombre de la asfixia iconográfica a la que se veía sometido por la tradición artística. Se trata de buscar la autonomía existencial del espíritu, el sitio de la conciencia a partir de un trabajo artístico que se articula desde el interior de la estructura misma<sup>2</sup>. El espectador es reformulado en esta operación y pasa de ser un receptor a ser un activo principal de la propia creación. Recuperamos aquí la idea inclusivo-excluyente del espacio y el tiempo. En los espacios creados por estos artistas el tiempo de la realidad formal-figurativa es una realidad opuesta a la propia estructura espacial. Todo se piensa como un espacio en el que el hombre sale de ese tiempo que atraviesa la historia del arte para instalarse en un nuevo tiempo que es ya el de lo sagrado<sup>3</sup>.

La superación del tiempo de la realidad formal de la historia del arte pasa irreductiblemente por la asunción de la muerte y después por su superación. Esta segunda fase será abordada en el capítulo dedicado a la desocupación del hombre. A lo que aquí apuntamos es a un primer estadio de muerte topológica a través de un

fallecimiento geométrico-estructural absoluto: la muerte de Euclides.

**Death of Euclid.** Llevamos con nosotros el pesado lastre de la tradición. Un lastre que nos alimenta y asfixia al mismo tiempo. Después de la propuesta radical nietzscheana de muerte divina, Newman comienza su producción artística con una serie de óleos que acabarán promulgando una nueva y radical desaparición para la pintura. Hablamos de la muerte de Euclides, el gran geómetra del mundo, el gran medidor de las cosas a través de un lenguaje propio que devendrá universal. Pero no anticipemos el momento.

Antes de la pintura que llevará por nombre el título de este apartado, Barnett Newman realiza una serie de lienzos que podemos considerarlos preparatorios. El primero de ellos, *Pagan Void*, es la proclamación de un nuevo espacio que emerge del propio lienzo. El espacio de Newman se instala en la paganía, rompiendo así con cualquier tradición teológica. Esa ruptura también se proclama como el fin de una tradición estética. Así como Jorge Oteiza anunciaba la necesidad de liberarse de la asfixia producida por siglos de imágenes a través de la creación de un espacio escultórico desocupado y vacío, Newman proclama, en este estallido pictórico de la composición, la voluntad de construir un nuevo universo.

Su proclama, la de Newman, se presenta a través de una eclosión que trae un nuevo *Big Bang*. La de Oteiza se anunciaba, en cambio, como un camino de silencio. Dos principios contrarios sobre los que se instalan dos proyectos artísticos que pretenden formular una misma realidad: un nuevo espacio artístico. La obra de Newman, y lo veremos con más claridad a medida que avance nuestro estudio, está estrechamente vinculada con lo sonoro. Sus superficies se abren a una sonoridad ensordecida por el tiempo recuperando los grandes gritos de dolor que cambiaron el camino de los hombres. "This is the way the world ends/ not with a bang but a whimper" escribe T. S. Eliot. Cobran explícito sentido estos versos en las proclamas abiertamente sonoras de Newman. Esta sonoridad se expresa a través de la creación personal e íntima de un nuevo colorismo para sus lienzos. Espacio-color, así se construye su operar desocupante. Sus superficies nacen en lo sonoro de la misma forma que su colorismo ahonda en el eco musical de un mundo que

se apaga. De esa musicalidad, que nos recuerda a las ideas promulgadas por Kandinski<sup>4</sup> en *De lo espiritual en el arte*, nacerá su serie *Canto* a la que dedicará 18 lienzos. *Pagan Void*, *Canto* y *Lema Sabachthani* son tres proclamas abiertas al mundo que certifican su voluntad de hacer gritar a sus pinturas. Voz-vacío, canto y grito para tres formas de oralidad que atraviesan su producción y nos obligan a tomar lo sonoro como una guía de lectura para poder acercarnos a sus obras.

*Ich bin* vacío, sonoro y colorista para un mundo que proclama su paganismo sobre esta célula eucariota preñada de color que Newman pinta en el centro de la composición. Una superficie circular que infecta el mundo y que se deja infectar por él. Una realidad viva y redonda (*Das dasein ist rund*) que emerge de la oscuridad. La muerte de Dios proclamada por Nietzsche es aquí voz pagana y a-religiosa. Y lo es en el sentido no a la renuncia de lo sagrado sino de la tradición religiosa establecida a través de sus jerarquías y de toda su iconografía secular. Las obras de Newman, también las de Oteiza y el Pabellón de Mies van der Rohe, son espacios para lo sagrado, se originan en ese universo habitado por el misterio, por lo inefable. Veremos en el capítulo dedicado a la desocupación del ser la importancia de lo inefable en el devenir imperceptible de las obras de los tres artistas.

La masa pictórica del lienzo eclosiona como una estrella emergente. La superficie circular y oscura sobre la que se vertebra la composición será recuperada por Newman como figura sobre la que compondrá *Genesis – The Break* y *Death of Euclid*. Esta superficie que es aquí espacio vacío, será en las pinturas que trataré seguidamente también una estrella. Y remarco “también” porque la masa pictórica y el nuevo cromatismo que generará Newman en su proyecto artístico mantendrán esa dimensión de lo vocal. El color será esa voz. Un color que ahora se presenta como realidad que oscurece un mundo exhausto para llegar a ser un color cargado de luz. Pero no anticipemos acontecimientos. Estamos ante la manifestación pictórica de espacio vacío-voz de Barnett Newman.

Antes de analizar la propuesta de ruptura con la concepción euclidiana del espacio en su obra *Euclidian Abyss*, se hace necesario reflexionar sobre dos obras que considero preceden a esta

composición. La primera es *Genesis – The Break* a la que proponemos como la formulación particular de su *Ich bin* pictórico. El pintor proclama con esa ruptura un proyecto artístico que pretende construir un universo nuevo a partir de un punto cero. Y de esta forma responde a un artículo de Clement Greenberg en el que el crítico sostiene que la pintura de Newman bebe directamente de las propuestas estilísticas de Clifford Still, un pintor noretamericano coetáneo al artista. Newman responde con esta pintura y con sus propias declaraciones que desconocía por completo la obra de Still hasta que en 1946 visitó una exposición de su obra en Peggy. El pintor se refiere, claro, a Peggy Guggenheim, promotora y mecenas de toda la generación de pintores expresionistas americanos<sup>5</sup>. Sean ciertas o no las rotundas manifestaciones de Newman o las interpretaciones historicistas de Greenberg, lo que aquí interesa es esa voluntad del pintor por romper con toda una tradición pictórica, incluso con sus obras primerizas para instaurarse en un acto inaugural. De esta forma podemos interpretar de forma explícita el título de esta obra. La composición se articula como principio absoluto de una pintura nueva. En *Genesis – The Break* Newman nos presenta una naturaleza fantasmagórica presidida por un sol oscurecido. Dos referencias pictóricas asoman de forma directa al contemplar esta pintura. La primera de ellas es *Ballad of the jealous lover of Lone Green Valley* de Thomas Hart Benton, uno de los pintores regionalistas americanos más reconocidos de su época y sobre el que se inspiraron algunos de los pintores expresionistas abstractos. Jackson Pollock empieza a componer algunas de sus obras a partir de la idea de composición circular que estructura esta pintura de T.H. Benton. En la pintura de Benton el sol que se sostiene sobre el horizonte funciona como fuerza centrípeta de todas las figuras de la composición. El espectador se enfrenta a la vertiginosa escena de violencia entre el amante y su novia a través de un movimiento circular que emerge del punto de fuga que se sitúa entre los dos rostros de la pareja. La aparente estabilidad de los músicos que tocan el violín y la armónica sentados alrededor de una mesa empieza a tambalearse en las sinuosas arrugas de sus ropas. Una ondulación que se acentúa cada vez que nos acercamos a la escena protagonizada por los dos amantes. Incluso la naturaleza se doblé circularmente sobre ellos y Benton consigue transmitir la sensación de que en cualquier momento el sol empezará a girar y

toda la escena será engullida violentamente por el horizonte. Este sol que es el motor de toda la composición, es el mismo sol que funciona con la misma intensidad en la pintura de Newman. En su caso, sin embargo, ninguna de las formas que aparecen nos resultan fácilmente reconocibles. Estamos ante una nueva naturaleza que emerge sobre el lienzo, ante un nuevo sol que ya no es fuente de luz sino génesis de la oscuridad. Es el oscuro sol que anunciaba la gran victoria de Kasimir Malevich sobre una naturaleza completamente abolida del universo pictórico. Aniquilada la luz solar, ya nada se nos aparece de la misma forma, ya nuestra mirada al mundo se presenta como una vana pretensión. El sol de T.H. Benton se oscurece en la propuesta malevichiana y es recuperado por Newman como matriz de una nueva naturaleza que se sostiene exclusivamente en el universo de lo pictórico.

Malevich es punto de encuentro e inflexión tanto para Newman como para Oteiza. Jorge Oteiza formula su lenguaje escultórico a partir de *Figura para el regreso de la muerte* como un operar en contra de la naturaleza. Trataremos con más profundidad esta obra en el próximo capítulo. Cuando el artista vasco formula el espacio esférico desocupado, está proponiendo una desocupación del mundo, una muerte explícita de una naturaleza ya agotada en el lenguaje artístico. Esa esfera desocupada es este sol oscurecido que ensombrece la naturaleza emergente de Newman. Y Jorge Oteiza utiliza las superficies cuadrangulares de las composiciones suprematistas de Malevich como unidades para construir sus *Cajas Vacías*, de la misma forma como el pintor norteamericano utiliza el *Círculo negro* del pintor ruso.

Resulta interesante remarcar dos cuestiones fundamentales de la composición *Genesis – The Break*. La primera es la importancia del cielo sobre el que está suspendido el apocalíptico sol. Es un cielo que se estructura como plano pictórico que emerge de la profundidad del lienzo. Su cromatismo, sin embargo, nos resulta irreconocible. Nada tiene que ver con el azul celeste ni con ninguna otra tonalidad que presenta el cielo en los diferentes momentos del día. Es un nuevo color, una nueva realidad pictórica que anuncia una nueva naturaleza. Sobre este nuevo nacimiento aparecen yacentes el sol y unos árboles que se difuminan también sobre tres superficies verticales de colores irreconocibles. Nos encontramos,

pues, ya en esta pintura inaugural, la formulación de algunos principios fundamentales que guiarán el operar pictórico de Newman:

- 1- El plano pictórico presentado como realidad fundamental de la composición del lienzo y también como superficie sobre la que reflexionar en la génesis de nuevos colores. El color entendido como metafísica de la pintura. Más adelante profundizaremos sobre esta idea.
- 2- La banda vertical como coexistencia inevitable de este plano que se presenta como verdad absoluta.

Planteado un nuevo comienzo, Barnett Newman se decide a proponer un nuevo espacio para la pintura y para ello proclama el fin de la concepción euclidiana. En su composición *The Death of Euclid*, el sol que ocupaba el centro de *Genesis – The break* se presenta aquí como una estrella en declive que se aleja por la parte superior derecha del lienzo y que queda circunscrita dentro de un plano cuadrado y de otro circular. Su potencia queda así reducida a favor de la emergencia de las dos líneas verticales que han cobrado importancia no sólo formal sino también cromática. Ante la oscuridad de ese sol que se pierde y de esa naturaleza que se presenta a través de hojas cayentes, las dos bandas amarillas que atraviesan el cuadro toman el relevo a dos niveles. El primero como formas que estructuran la composición de la pintura y el segundo como nueva fuente de luz y de color para un nuevo espacio pictórico que se está construyendo.

La pretensión euclidiana de ordenar la representación geométrica del mundo se presenta en esta obra de Newman como una realidad sobre la que ya no hay posibilidad de creación artística. Para la cultura clásica griega, buena parte de la construcción del pensamiento matemático, pasaba por la medición y representación de las formas en el plano de coordenadas propuesto por Euclides. Así, por ejemplo, la diagonal de un cuadrado que tuviera de lado la unidad, era una dimensión incommensurable pues no podía ser descrita a partir de un múltiplo o un divisor del segmento que configuraba ese cuadrado. Hoy en día podemos medir esa diagonal, vale raíz de 2. Para el hombre griego ésa era una realidad que no



podía ser medida. Esa diagonal se representa por un número irracional<sup>6</sup>.

El nuevo espacio que propone Newman es una realidad que pone fin a la concepción a través de los ejes de coordenadas del espacio euclidiano para proponer un nuevo mundo que se instala en la génesis de un nuevo cromatismo. En este lienzo ese nuevo color está representado por las intensas bandas amarillas que atraviesan verticalmente la composición. El espacio euclidiano se clausura definitivamente en *Euclidian Abyss*. El sol ha desaparecido ya por completo y la naturaleza queda sumida ante la oscuridad más absoluta de un plano que se va ennegreciendo cada vez más. Y el abismo de Newman es ya un primer apunte hacia la concepción personal del pintor de lo sublime expresado pictóricamente a través del color. La expresividad de este amarillo intenso sobre un negro que no ha llegado a oscurecer toda la superficie del lienzo, nos habla de esa voluntad enérgica de proponer una nueva pintura, un nuevo espacio para un mundo nuevo.

Newman, en la entrevista que realiza en la primavera de 1965 con el artista David Sylvester, afirma con rotundidad que el gran logro de *Euclidian Abyss* es haber superado lo atmosférico de la propia obra para llegar al borde del lienzo a través de las dos bandas amarillas sin haber salido de él<sup>7</sup>. Esta voluntad centrífuga de la composición es un logro que guiará la producción pictórica de Newman. La exterioridad de sus obras, lo mismo que las de Oteiza o la del Pabellón de Mies van der Rohe, no sólo supera los propios límites de la obra para volcarse como *Ich bin* sobre el mundo, sobre la vida, sino que formulará una idea de circularidad imprescindible para poder leer y sentir sus obras de forma completa. *Das dasein ist rund*, arqueología de la lengua alemana para una estética de lo redondo que se sostiene en la interpretación que hace Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* y de la que trataremos un poco más adelante.

De la muerte al abismo. Ésta es una de las premisas sobre las que se sostienen las obras de los artistas que tratamos en este estudio. La necesidad de terminar con toda una tradición obsoleta y la superación de la muerte a partir de la formulación de un nuevo espacio escultórico, de un nuevo cromatismo o de un nuevo

habitáculo para el hombre. El relato neotestamentario será fundamental para pensar ese nuevo espacio, ese nuevo hombre. Es en ese relato donde encontramos el origen de muchos de los títulos de las obras sobre las que pensaremos. En este sentido Newman utiliza los títulos de sus obras para expresar un conjunto de emociones que sentía al crear sus lienzos<sup>8</sup>. El color en Newman como manifestación de una yoidad incompatible, de un *Ich bin* emocional que se transmuta en cromatismo inaugural. Los títulos en las obras de Newman funcionan, tal y como expresa el artista, como significantes que apuntan al significado condensado en la obra. Este significado siempre es de carácter emocional, ya lo hemos visto, así que su bautismo bebe directamente del agua de la pira de lo metafórico. Sus títulos son metáforas, es decir, alusiones a significantes que han sido substituidos por sus análogos y a los que es difícil nombrar. En el capítulo siguiente veremos cómo todo este operar artístico conduce a lo que Deleuze denominará *devenir imperceptible* y que por lo que a los títulos respecta denominaremos lo inefable expresado a través de lo a-significante.

**De la meseta y de lo redondo.** En este apartado nos jugamos, y quizás de forma radical, el motivo central de este segundo capítulo. Y aunque pueda parecer una banalidad típica de los que hemos sido adolescentes en la década de los ochenta, escribimos estas líneas mientras resuena con fuerza en nuestros oídos una canción de Franco Battiato. La canción que da título a su disco *Nómadas*<sup>9</sup>. Lo anunciábamos en el capítulo anterior: de la monadología a la nomadología. Este principio que sitúa al ser en una permanente línea de fuga, que para Gilles Deleuze se establece sobre el movimiento sostenido sobre la tríada territorialización – desterritorialización – reterritorialización y para Jorge Oteiza sobre el movimiento de su curva sinusoidal que va desde una nada que es nada a una nada que es todo, resignifica al ser exiliándolo definitivamente de la definición propuesta por Parménides para resituarlo, y podríamos afirmar que vaciándolo (ese vaciamiento del ser lo trataremos con más profundidad en el tercer capítulo), sobre el movimiento apuntado por Heráclito. Desde Heráclito a Deleuze y circularmente desde Deleuze a Heráclito.

El *Ich bin* heideggeriano se desocupa para resituar el centro de atención sobre el territorio, sobre el espacio. La mónada nos lanza a

los pies de los corceles que cabalgan vertiginosamente en busca de una verdad inalcanzable. “Alétheia, alétheia”<sup>10</sup> es un eco ensordecedor para nuestro propósito. La dualidad íntima e inseparable del *yo soy/yo habito* se balancea sobre su segundo eje. El hombre es un nómada sobre el mundo y es en esa medida en la que nos vemos impelidos a reflexionar sobre el espacio habitado, sobre los mundos por habitar. Ante la tormentosa y trágica existencia promulgada por el *yo soy*, el sosiego y la calma propuesta por el *yo habito*. Buscamos así los *ángulos de la tranquilidad* (canta Franco Battiato), la *paz en el crepúsculo*, los *lamentos de la soledad*, yoidad incompatible de todo este ejercicio hacia el espacio desocupado. Buscamos *los bajos fondos de la inmensidad* para finalmente *dormir sobre las almohadas de la tierra*.

*Los viajeros, los nómadas, van en busca de hospitalidad. Una nueva hospitalidad, sin embargo. Aquella hospitalidad que les ofrezcan los espacios silenciosos, deshabitados, vaciados históricamente, perpetrados sobre los vestigios de una nada que anuncie una desocupación del mundo tan radical que el propio vértigo que nos inunde posibilite nuestra nueva reterritorialización estético-espiritual. Volvemos a repetir, para no perder nuestro horizonte insondable, que cuando pensamos estéticamente lo hacemos, tal y como dice Jorge Oteiza, filosófica, científica y religiosamente.*

Para entender mejor lo que aquí intentamos explicar, abordaremos una serie de lienzos que Barnett Newman tituló *Onement*<sup>11</sup>. Neologismo inglés para un nuevo espacio, para un nuevo mundo. Resignificar el lenguaje para desocupar el mundo. ¿Cómo traducir el título de esta serie de seis lienzos? La primera intuición nos lleva a pensar sobre el hombre como una mónada. Está ahí pesando sobre nosotros toda la tradición. Y leemos *Onement* como *Unicidad*. Quizás no nos equivoquemos del todo porque Newman busca en esta serie, y por primera vez en 1948, fecha en la que pinta su primera versión, un absoluto que explique sobre una superficie monocroma su particular y nuevo universo. Y quizás nos equivoquemos del todo porque esa monocromía, esa unicidad, se rompe, queda abierta en la banda que atraviesa verticalmente el lienzo. Newman busca solamente una cosa: crear color. Nada más y nada menos. Pero para ello necesita de un interlocutor, de una

dialéctica abierta que rompa esa unicidad de la pintura, esa univocidad colorista. La superficie monocroma es color nuevo en su diálogo íntimo con el cromatismo de la *zip*. Es entonces cuando la idea de unicidad queda suspendida como posibilidad nominativa. La banda vertical no divide al lienzo en dos partes, así lo afirma Newman en sus escritos una y otra vez. La composición dialógica de superficie y banda sigue manteniendo compositivamente una única voz. De ahí quizás el título de la serie. Pero entonces deberemos entender que esa unicidad es doblemente múltiple. Su multiplicidad se explica en cada una de las composiciones a través de ese diálogo entre superficie y banda. Pero también lo hace a través del diálogo en seis momentos que son los seis lienzos que componen la serie. Es decir, es una unicidad duplicada en cada uno de los lienzos, sextuplicada sobre la unicidad de la serie y doce veces articulada si atendemos al producto de cada lienzo por los seis lienzos de la obra final.

Cada óleo adquiere vida por sí mismo, nos advierte el pintor, y la serie final es también una vida que se explica a sí misma. Es así como entendemos la desterritorialización que propone Gilles Deleuze en sus escritos. De la monadología del *Onement* a la nomadología propia de los seis lienzos de la serie. Una univocidad explicada a través de seis momentos. Un colorismo nómada que viaja desde las cálidas versiones de los rojos hasta los fríos tonos de los azules, desde la luminosidad de las bandas blancas hasta las oscuridades malevichianas de las superficies negras que pinta Newman. Un tránsito sobre el habitar cromático de una serie que quiebra la idea del hombre como mónada para transportarlo a un nomadismo multicolorista.

Esta forma de operar que propone Newman sobre un mismo tema la repetirá en su serie *Canto 18*, que trataremos en este mismo capítulo, y en *The Stations of the Cross*, que abordaremos en el próximo. Se trata de un operar ensayístico que también veremos claramente en la obra de Jorge Oteiza tanto en la desocupación de la esfera y del cubo, que estudiaremos en este capítulo, como en la desocupación de la figura humana, sobre la que reflexionaremos en el tercer capítulo. El ensayo es entendido aquí como habitar nómada sobre el mundo. Banda vertical para ese nómada sobre la tierra, superficie colorista para ese nomadismo existencial del hombre.

Mundo-lienzo para la desocupación íntima y paisajista del espacio pictórico.

¿Y cuál es ese mundo al que aludimos? Seguimos el rastro de Gilles Deleuze, un rastro que ya hemos nombrado en el primer capítulo y que recuperamos aquí con toda su fuerza. El hombre es un nómada de las mesetas<sup>12</sup>. Entendido ya su nomadismo habrá que saber cómo articulamos aquí la idea de meseta en las obras de los artistas sobre los que estamos intentando pensar. Invitamos, por primera vez y con insistencia, a que el lector visite la nota 12 sobre la idea de meseta en Deleuze y Guattari. Se nos hace imposible explicar mejor sus palabras, nos negamos a interpretar lo ya dicho. Haremos, con toda la modestia que nos alcance, un breve resumen de las que consideramos las características de una meseta.

En el primer capítulo habíamos aludido al pensar rizómico como operación discursiva. Arborescencia inalcanzable para el frondoso bosque del conocimiento. Un rizoma, pues, está compuesto de mesetas. Y lo rizómico clausura la idea de plantar raíces sobre el territorio. Lo rizómico apunta directamente a la idea de movimiento. Del monadismo de la raíz al nomadismo del rizoma.

Una meseta es una región de intensidades donde no existe punto culminante ni un fin exterior. Aquí está el lugar por el que queríamos transitar. En la historia de la pintura, por escoger el ejemplo más paradigmático, habíamos visto cómo las composiciones organizaban el espacio y las figuras que en él habitaban, a partir de un gran centro de referencia (o de dos, o de tres, no importa aquí el número). Esta formulación tenía como clímax de su desarrollo final la propuesta renacentista de una pintura organizada a partir de las leyes de la perspectiva promulgadas por Leon Battista Alberti. Ese centro organizador de la composición lo conocemos como punto de fuga. Es decir, aquel punto a través del cual la pintura tiene la voluntad de escapar, de salirse de sí misma, de apuntar a un fin exterior que supera la propia voluntad representativa.

La meseta clausura este paradigma. Y esa clausura se ejecuta pictóricamente de forma radical y absoluta en la obra de Barnett Newman. Sus superficies coloristas son mesetas que dialogan entre ellas, que se necesitan mutuamente para explicarse, que no apuntan

a nada exterior a ellas mismas, que no necesitan del mundo (ni de sus objetos ni de sus habitantes) para existir. El gran rizoma de la desocupación del mundo se explica a través de las mesetas coloristas del pintor norteamericano. El gran teatro a la italiana que veíamos perfectamente diseñado en *La Escuela de Atenas* de Rafael Sanzio se dobla sobre sí mismo para hacer desaparecer todo rastro tridimensional de su concepción espacial. El sol de Thomas Hart Benton en *Ballad of the jealous lover of Lone Green Valley* se pone tras el vasto horizonte de una bidimensionalidad pictórica que estalla con toda su fuerza. El lenguaje pictórico deviene autónomo del mundo precisamente en esa voluntad bidimensional. Todo lo profundo se vuelve superficial, el mundo se clausura espacialmente y ya no hay puntos culminantes sino una realidad *all over*<sup>13</sup>. Del punto único, de la perspectiva renacentista al multifocalismo de los expresionistas abstractos americanos. Línea de fuga para la desocupación del mundo. Y respecto a esta voluntad de los artistas que históricamente se clasifican en este movimiento, deberemos advertir que frente a los pintores *action painting*<sup>14</sup>, los pintores *color field*<sup>15</sup> consiguen en sus composiciones presentar unas superficies monocromas en que el multifocalismo se expresa ya como región continua de intensidades, tal y como promulga Gilles Deleuze. Campos de color para el *Ich bin* heideggeriano, mesetas transitadas por el habitar nómada del hombre.

Una meseta es, también para Deleuze, la clausura de esa tripartición del mundo de la que hablábamos en nuestro primer capítulo. No podemos entender la creación como una relación tripartita entre mundo, obra y autor. Nada más lejos de lo que significa precisamente la voluntad de Newman, Oteiza y Mies van der Rohe por desocupar el mundo. Las series de óleos de Barnett Newman, los ensayos por desocupar las diferentes figuras geométricas por parte de Jorge Oteiza o el diálogo de superficies mesetarias que componen el *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe nos hablan de esa multiplicidad *n* (*n* de nómada) de sus creaciones. Veremos en nuestras conclusiones cómo se transforma esa multiplicidad *n* en un estado de carencia. Pero no nos anticipemos.

Efectivamente, las superficies coloristas de la serie *Onement* son mesetas del operar rizómico-pictórico del artista norteamericano. Sus cromatismos se explican a sí mismos en esa dialéctica íntima

entre superficie y *zip*. De las mesetas coloristas de Newman a los muros del Pabellón de Alemania, línea de fuga nómada de la pintura a la arquitectura.

Desocupación del mundo. Éste es el operar artístico sobre el que intentamos reflexionar en este capítulo. La primera gran superficie sobre la que se estructura la construcción de Mies van der Rohe es el pódium<sup>16</sup>. Meseta arquitectónico-secular para una nueva edificación. Ecos de un pasado, alusiones a un presente y promesa de un futuro. Así es como Mies van der Rohe define a la tecnología en uno de sus textos<sup>17</sup>. Tecnología que debía dar paso a la arquitectura. El pódium remite directamente a las antiguas construcciones clásicas en que se disponía el templo sobre una elevación de piedra. El pódium obliga a sentir a quien lo sube que uno accede a otro estadio de la existencia, a un espacio sacralizado, al lugar donde algo ha acontecido o está por acontecer. Es el pedestal que eleva al edificio sobre el mundo y al mismo tiempo lo aleja de él. El gran pódium de la arquitectura clásica es sin lugar a dudas la Acrópolis de Atenas donde reposa eternamente el Partenón. Muchos son los críticos que comparan este edificio clásico con la construcción de Mies. La alusión al pasado queda así manifestada por este pódium que sostiene el pabellón. Del pasado al presente. En una conversación, Mies van der Rohe alude su copertenencia a un presente. Es su particular referencia a Friedrich Shinkel, arquitecto alemán predilecto de Mies.

El pódium actúa de carta de presentación, que era la finalidad que debía cumplir la edificación. Recordemos que allí se debía ubicar Alemania y su forma de presentarse al mundo en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. El comisario Von Shnitzler así lo expresaba: “Hemos querido mostrar, gracias a este edificio, quiénes somos, lo que somos capaces de hacer y lo que es para nosotros la Alemania de hoy. Buscamos, ante todo, la claridad, la simplicidad y la integridad”. La construcción de Mies debía cumplir el alto cometido de presentar a toda una nación, a una forma de entender el mundo, a la esencia de lo alemán. Toda la grandeza de la República de Weimar se presentaba a través de esta arquitectura nueva y difícil de habitar. El pódium jugaba, de esta forma, muy bien su papel. Era la meseta sobre la que se sostenía una idea nacional, un *Ich bin* más alemán que nunca.

Pero en la sintaxis arquitectónica de Mies, la elevación del edificio sobre el nivel del suelo cobra un significado más profundo. Mies busca situar su edificación en cierto estado de suspensión sobre el mundo. Una suspensión que se prolongará sobre el agua y sobre el vacío del propio edificio. El pódium recubierto de mármol travertino sitúa al edificio sobre una superficie blanca que dota a la solidez de la base de una fragilidad que marca el primer estadio para la consecución de la suspensión del edificio sobre el mundo.

Esta elevación sobre el suelo llega a ser completa en su construcción de la casa del Doctor Edith Fransworth donde el arquitecto nos presenta una planta sostenida sobre el suelo a modo de edificio flotante. Igual pasa con las esculturas que Jorge Oteiza colocaba en pequeñas peanas. Éstas actúan de la misma forma que lo hace el pódium en el edificio de Mies van der Rohe, en la misma dialéctica entre espacio real y espacio construido, entre material del pódium y material de la pieza, como suspensión en el tiempo, como modificación de la transitividad natural del espacio. El pódium es para Mies van der Rohe lo que es el pedestal para Oteiza: meseta para el alejamiento desocupante del mundo.

El *Pabellón* nos muestra en ese extraño diálogo que establecen sus muros la manifestación plástica de la idea deleuziana de meseta. Mies van der Rohe construye con cuatro tipos de mármol una tetralogía para el habitar del hombre alemán sobre el mundo: mármol travertino romano, mármol verde de los Alpes, mármol verde antiguo de Grecia y ónice dorado del Atlas. Cuatro puntos cardinales, cuatro vértices históricos para el devenir arquitectónico del *Ich bin* sobre el mundo. Naturaleza devenida muro para toda una historia de la arquitectura. Superficie lisa que sintetiza en su tetragonía matérica que somos uno y múltiples.

La horizontalidad es una de las características de todas las construcciones de Mies van der Rohe en su etapa europea. Una horizontalidad que sería sustituida por la verticalidad de los altos edificios de su etapa americana. La planta del pabellón ya expresa esa voluntad de horizontalizar la experiencia arquitectónica de Mies. Esta horizontalidad comienza con el diseño de la planta y se prolonga a través de sucesivas manifestaciones: la propia longitud del pódium del que hemos hablado antes, la altura del edificio que



en proporción a su longitud resulta apenas imperceptible, la dialéctica de los muros que se intersectan unos a otros como si estuvieran sobre un plano, la prolongación del banco que recorre el edificio paralelamente a uno de sus muros y finalmente la planitud de la superficie del lago.

La horizontalidad de Mies busca proponer una nueva espiritualidad pensada a la medida del hombre, alejándose de la verticalidad de la catedral gótica, recuperando el humanismo de las construcciones renacentistas como el Hospital de los Inocentes de Brunelleschi, construyendo una nueva espiritualidad para un hombre que transita y camina por el mundo como un nómada de las mesetas. El cuerpo se paraliza cuando habitamos esta construcción pero nuestro espíritu inicia su aéreo movimiento.

La horizontalidad del pabellón apunta a una dimensión global del edificio, funciona como sintaxis formal y espiritual de su construcción y articula armónicamente cada uno de sus predicados: el muro, la elipsis, la transparencia, el agua, la quietud y el vacío. Nada escapa a la horizontalidad en el *Pabellón de Alemania*, toda su arquitectura se expande hacia los lados, traspasa los límites de la lógica y de la razón humanas, aborda el espacio de una espiritualidad que habita el mundo desocupándolo íntimamente.

Los muros de Mies van der Rohe parecen haberse encontrado casualmente en esa dialéctica de arquitectura desocupada que crea el artista. Mesetas móviles venidas desde Grecia, desde Roma, desde el Mittelland europeo y desde el Norte de África para el habitar nómada del hombre. Movimiento que se detiene en el encuentro que provoca el espacio creado por el Pabellón para una desocupación del mundo a cuatro voces. Toda una tradición que se desocupa en esta arquitectura celeste y cuyo movimiento mesetario deviene en movimiento para el espíritu. Los muros mesetarios de Mies van der Rohe están quietamente en movimiento, apuntando su voluntad de escapar de nuevo hacia ningún lugar, de moverse rizómicamente hacia un nuevo encuentro. Línea de fuga del Pabellón a la unidad Malevich, de la arquitectura a la escultura.

Efectivamente, los lenguajes se suceden mutuamente, se intercalan en nuestra voluntad de construir un discurso interdisciplinar. Ya lo apuntábamos en el primer capítulo. Jorge Oteiza utiliza las

superficies cuadrangulares de las composiciones suprematistas de Kasimir Malevich para desarrollar su desocupación del cubo. A estas superficies las denomina *Unidades Malevich* que son superficies móviles sobre el plano. Oscuridad solar para una desocupación del mundo. Y en nuestra reflexión cada una de las caras que componen las diferentes fases de la desocupación cúbica desarrollada por el escultor, es una meseta. Sobre el proceso de desocupación del cubo trataremos en este mismo capítulo pero un poco más adelante. Lo que aquí nos interesa, porque en este apartado del capítulo intentamos ponerlo todo en juego, es que las superficies coloristas de Newman devenidas en muros mesetarios en el *Pabellón* son también mesetas férreas en cada una de las caras de las *Cajas Vacías* de Oteiza. Como los muros de Mies van der Rohe que se encuentran casualmente en la composición del espacio arquitectónico celeste, las caras de los cubos desocupados muestran ese encuentro efímero y en movimiento permanente en las aristas descompuestas, desmembradas que exceden los propios límites de los vértices de las composiciones escultóricas del artista vasco.

Todo es quietud matérica y colorista para el movimiento del espíritu. Sosiego y silencio para el eco ensordecedor del *Ich bin* sobre un mundo desocupado y vacío. Y apuntamos ahora, que nos es preciso y necesario, el primero de los giros performativos en la banda de Moebius sobre la que intentamos transitar. Primera doblez del discurso estético interpretativo que fundamenta este estudio.

Las superficies mesetarias en el colorismo de Newman, en los muros de Mies van der Rohe y en las *Unidades Malevich* de Oteiza desarrollan su particular desocupación del mundo volcando las leyes de la perspectiva y la profundidad de la contemplación retiniana sobre el proscenio de nuestra comprensión tridimensional del espacio. Del único punto de fuga que organizaba toda la estructura compositiva a la perspectiva multifocal del nuevo *Ich bin* sobre un mundo desocupado. Del espacio al plano, de lo euclidiano a lo mesetario, del pensamiento histórico-lineal al operar rizómico.

Hemos apuntado cómo los colores de Newman se están creando íntimamente en cada uno de los ensayos que componen sus series, están en movimiento de la misma forma como lo están los muros del *Pabellón* y las *Unidades Malevich* de las *Cajas Vacías*. Este

movimiento no se detiene en el proscenio del lienzo, ni en la configuración del espacio arquitectónico celeste, ni siquiera en la quietud y el silencio del cubo desocupado. Este movimiento que tiene su continuidad en el movimiento del espíritu para la configuración de un nuevo *Ich bin* sobre el mundo, traspasa los propios límites de la obra para instalarse como vida para el nuevo hombre. Es un movimiento extático. Y entendemos aquí extático en sus diferentes acepciones: movimiento que va desde lo más íntimo de la obra hacia una exterioridad también intimista (es exterioridad íntima e inmensidad íntima, como así la denomina Gaston Bachelard, por su yoidad estructural), es movimiento que tiende al éxtasis porque sobrevuela el mundo desocupándolo y, como veremos más detalladamente en el siguiente capítulo, formula toda un fenomenología del prefijo *ex* para una estética (*ex-tética*) del vacío.

Del espacio al plano y siguiendo ese movimiento desocupante e infinito, del plano (del proscenio de la obra) a lo redondo de la vida. Para instalarse como un nuevo *Ich bin* sobre un mundo vacío y desocupado, para superar la propia clausura asfixiante de la obra, las mesetas sobre las que estamos transitando muestran su operar rizómico y vital como movimiento circular y esférico del espíritu. Es en esa redondez donde se acaba de explicar cada una de las composiciones de estos artistas. Es en esa circularidad mundana desocupante donde los espacios creados por Newman, Oteiza y Mies van der Rohe celebran su feliz encuentro. De la meseta a la estética de lo redondo de Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*.

Estamos de alguna manera planteando uno de los momentos cruciales de nuestra interpretación de la desocupación del espacio. Ya no estamos en los límites de las propias obras que han desocupado el mundo sino que estamos fuera de ellas y ya en la vida. Yo habito/yo soy. Lo habíamos advertido en el comienzo de este estudio. El ser como inevitable acompañante de nuestro viaje sobre la reflexión del habitar del hombre.

Gaston Bachelard recoge del libro *Von der Wahrheit* de Karl Jaspers una de sus frases: “Jedes Dasein scheint in sich rund” (“Toda existencia parece en sí redonda”)<sup>18</sup>. Y reformula esta frase

sintetizando su significado: “Das Dasein ist rund”<sup>19</sup>. La existencia es redonda, no puede ser manifestada fenomenológicamente sin su dimensión esférica. El ser parmenidiano se piensa ahora como ser geométrico de la esfera<sup>20</sup>. Habitar lo esférico como activación de la ensoñación promulgada por Bachelard para el movimiento del espíritu<sup>21</sup>. Lo profundo como negación de la profundidad<sup>22</sup>. Nos sostenemos así no en una gramática adjetival sino en una sintaxis sustantiva y agramatical. Veremos en el próximo capítulo cómo esta nueva sintaxis nos permite ejecutar el segundo y definitivo giro performativo para la desocupación del *Ich bin* en su dimensión significante de *yo soy*. Ahora hemos ejecutado la desocupación del principio heideggeriano en su dimensión de *yo habito*. Hemos desocupado el mundo a través de la planitud mesetaria formulada por los tres artistas e interpretada a través del lenguaje deleuziano. Y ahora ejecutamos la primera pirueta performativa gracias a la formulación estético-redonda de Bachelard.

El filósofo francés acude a la obra *L’oiseau* Jules Michelet para alumbrar con una metáfora la redondez de la existencia<sup>23</sup>. El pájaro en su habitar celeste es casi todo esférico, sobrevuela el mundo esféricamente, expresa en su vuelo su extrema individualidad y su debilidad social. Yoídad sostenida sobre la gran bóveda celeste del pequeño Oteiza en la playa de Orio, de los gritos celestes de los lienzos de Newman, de la arquitectura celeste elevada sobre el pódium de Mies van der Rohe.

Nuestras mesetas han devenido redondas en su dimensión vital, en su entrega a la vida. Deleuze, leamos bien la cita que ilumina todo esta reflexión mesetaria, alude a la circularidad de la escritura de *Mil Mesetas*, como una comprensión rizómica del texto. Un rizoma está compuesto por mesetas y así como la meseta remite a la idea de plano, lo rizómico no puede ser experimentado (ex-perimentado) sino desde la redondez. Intentemos pensar ahora la redondez a través de la desocupación de la esfera de Oteiza, de lo redondo en el *Pabellón de Alemania* de Mies van der Rohe y de *Canto 18* de Newman.

**Desocupación de la esfera.** Nos balanceamos continuamente de un lado para otro. Cabalgamos sobre las ruinas de nosotros mismos, del *yo soy* hasta el *yo habito*, del *yo habito* hacia el *yo soy*.

A modo de vaivén incansable que es el movimiento propio del pensar, que es el ejercicio aéreo del espíritu. De Deleuze a Bachelard y de Bachelard a Sloterdijk. En su trilogía sobre la estética de la esfera, Peter Sloterdijk propone en los comienzos de su estudio una reflexión profunda alrededor de un mosaico griego en el que aparecen siete filósofos a las puertas de la ciudad reflexionando alrededor de una esfera que emerge de un cajón. La esfera es la estructura compositiva del *Mosaico de los filósofos de Torre Anunziata*. Conectada a los siete pensadores a través de la mirada, a través del contacto corporal de dos de ellos que la tocan con los pies y a través de un sinfín de conexiones estéticas que ponen en funcionamiento un movimiento circular de las figuras que es el transitar esférico del pensamiento de los filósofos. Somos uno y múltiple parecen anunciar con rotundidad los siete pensadores. Somos realidades esféricas en nuestro particular *Ich bin* heideggeriano sobre el mundo.

De los tres ejemplos sobre los que pivotaremos para formular esta desocupación radical y esférica del mundo, empezaremos por el ejercicio escultórico de Jorge Oetiza. Su obra conclusiva, la *Caja Vacía* se generó a partir de un largo proceso de experimentación sobre este cuerpo geométrico. Pero antes de afrontar la desocupación del cubo ensayó sobre la de la esfera. Presentamos una ordenación de este desarrollo en diferentes fases:

En la primera fase encontramos una primigenia formulación del espacio esférico desocupado a partir de la combinación binaria de dos cuerpos geométricos que generan un espacio vacío en forma de ovoide. Su pieza *Núcleo vacío* muestra este primer intento de formular una nada escultórica, un *Ich bin* sobre un mundo nuclear desocupado. Aunque una primera intuición nos podría llevar a considerarla una buena formulación de la desocupación de la esfera, podemos afirmar que el espacio vacío no es un espacio desocupado pues no se ha generado a partir del doble negativo, proceso desarrollado por Oetiza para su obtención de la desocupación y sobre el que más tarde me detendré. La pieza comunica su profunda estructura constructiva del espacio vacío. Éste no funciona de forma autónoma, silenciosa e independiente respecto a los cuerpos que lo generan.

En la segunda fase la esfera se abre en diferentes planos creando un cuerpo desordenado a partir de los diferentes arcos que en la mente del espectador apuntan a esa esfera vacía. Se trata de un puzzle que el observador debe ordenar en su mente siguiendo las teorías de completud de las formas propuesta por las teorías de la *Gestalt*. Buen ejemplo de ello es su pieza *Construcción con unidades abiertas curvas*. En esta fase las composiciones son demasiado inestables y expresivas. Es preciso detenerse en la pieza *Homenaje a Malevich*. Oteiza descubrió en las pinturas suprematistas del artista ruso unos planos en el espacio que el escultor denominó *Unidades Malevich*, mesetas férrreas para su operar escultórico. Los procesos creativos de Oteiza y de Malevich a veces nos resultan similares. Malevich experimenta con todo tipo de lenguajes en sus obras hasta llegar a la formulación de un lenguaje propio que tiene como punto de llegada la anulación completa de la posibilidad de representación de la naturaleza. Su *Cuadrado negro* surge en uno de los bocetos del sepulturero ideados para la ópera *Victoria sobre el sol* cuya historia cuenta la voluntad de unos hombres de vencer al gran astro y negar así toda posibilidad de visión. Es la misma negación formal propuesta por Oteiza pero en el plano tridimensional y matérico. El negro podría ser el análogo del vacío espacial del escultor vasco. Su planteamiento de imposibilidad de la mimesis es la voluntad de Oteiza de esculpir contra la naturaleza, no a partir de ella.

La Unidad Malevich es esa superficie flotante en el espacio pictórico vacío que tiene como principal propiedad su capacidad de desplazamiento en el espacio. Una capacidad que le viene dada precisamente desde ese espacio vacío. Esta dialéctica entre el espacio exterior a la superficie coloreada y el espacio interior de la propia superficie será expresada explícitamente en la dialéctica de espacio interior y exterior de sus esculturas vacías.

En la tercera fase encontramos la fusión de ese desplazamiento inestable y desordenado sobre el espacio. Es como si Oteiza mostrara al espectador cuál debía ser su operar espiritual respecto a las piezas de la fase anterior. Lo vemos en su obra *Suspensión vacía – Estela funeraria*. La estela funeraria es uno de los motivos más representados por los artistas vascos. Recupera la idea de vinculación existencial con el mundo a partir de la experiencia y

contemplación de la muerte para poder conectarse de nuevo a la vida. La doblez del acero que articula el escultor sobre la pieza sigue siendo demasiado expresiva para el silencio que pretende el artista. Pero aquí ya encontramos un espacio ovoide vacío que es generador de la estructura de la misma pieza y autónomo respecto a la materialidad de la composición.

En la cuarta fase Oteiza empieza a sintetizar todas las experiencias anteriores. Los diferentes arcos de la esfera empiezan a combinarse de forma más integrada y unitaria, el espacio esférico desocupado aparece como una realidad que va tomando forma y el espacio vacío se conforma como la estructura intrínseca y generatriz de la composición. Nos encontramos con una primera síntesis que será desplegada nuevamente sobre el espacio para desarrollar nuevos espacios vacíos esféricos. Podemos entender de esta manera la complejidad desarrollada por Oteiza en su búsqueda de la desocupación de la esfera. Con la esfera observamos cómo el escultor experimenta en sentidos contrarios: despliega la esfera en el espacio a través de la descomposición de sus arcos, la sintetiza replegando los arcos para configurar el espacio vacío y vuelve a desplegar la esfera para comprender su estructura de desarrollo dirigido a la desocupación. Balanceo de ida y vuelta en su operar escultórico. De esta forma nos encontramos con una nueva fase de despliegue en sus composiciones: *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* y *De la serie de la desocupación de la esfera*. Bautismo artístico para unas piezas que forman parte de un proceso de investigación formal.

Encontramos en este operar la búsqueda de la estabilidad de las formas. El silencio, el vacío de Oteiza está vinculado a la quietud física, a la ausencia de movimiento para obtener la dinamización del espíritu. En cambio, y aunque parezca paradójico, en su experimentación de apertura de la esfera desocupada que podemos ver en las piezas, la esfera inicia un movimiento en el espacio, se proyecta en él abriéndose a la infinitud del mundo y en ese discurrir obtiene la estabilidad. Esas variaciones esféricas en movimiento no necesitan ya un punto de apoyo y resultan estables. La cuestión final es la siguiente: conseguida ya la estabilidad, ¿se puede desocupar definitivamente la esfera como tal sin perder esa estabilidad?

Jorge Oteiza sintetiza finalmente todas las experimentaciones previas y concluye con estos tres momentos su desocupación final de la esfera. Formula con ella un operar escultórico basado en la doble negación. San Juan de la Cruz escribe: “Para ir adonde no eres has de ir por donde no eres”. Es la *negatio negationis*. Encontramos aquí la formulación del abandono místico, de la doble negación sobre la que se sustenta la experiencia y el encuentro con la divinidad. Desde una perspectiva formal, Jorge Oteiza opera de la siguiente forma. Imaginemos que tenemos una esfera en el espacio y la fotografiamos de manera que el cuerpo geométrico es una forma volumétrica en negro y el espacio es una realidad blanca. Si buscamos su primera negativización tendremos una esfera que aparece en blanco, es decir, de alguna forma desaparece, y el espacio circundante se revela como una realidad corpórea en negro. Si de esta negativización operamos de nuevo con un segundo proceso de las mismas características obtendremos un espacio que vuelve a desmaterializarse y se presenta en su forma blanca original y la esfera no vuelve aparecer en su forma original sino que sólo se materializarían sus arcos, es decir, de alguna manera, la zona limítrofe entre el espacio exterior y el interior de la esfera. De esta forma Jorge Oteiza consigue su propósito: la desmaterialización de la esfera, su desocupación espacial<sup>24</sup>. Nos encontramos ante una estética apofática, ante un *Ich bin* heideggeriano que niega en sucesivas fases al mundo desocupándolo íntimamente.

La naturaleza niega al hombre la posibilidad de una existencia plena y es él responsable de conseguir todo aquello que se le es negado. Cuenta una leyenda vasca recogida por José Miguel de Barandarán<sup>25</sup>, que en Amorebieta preguntaron a la Dama de Amboto, hija bastarda del demonio, estancia en los infiernos de Rimbaud, dónde andaban las otras brujas, compañeras suyas. Y ella respondió que buscaban aquello que les había sido negado, que buscaban el no, la negación. Un pastor que tenía cien ovejas pero que sólo había declarado noventa estaba siendo objeto de esa búsqueda de las brujas que reclamaban las diez cabezas que les habían sido negadas. Somos uno y múltiple, venimos afirmando en nuestro discurso. Habíamos apuntado que esa multiplicidad infinita podía ser expresada matemáticamente con el número *n*. Pero aquí, en esta doblez estético-sustantiva que nos sugiere la *negatio*



*negationis* del vaciamiento esférico, el *Ich bin* heideggeriano se presenta ontológicamente como una carencia. Es decir, como una multiplicidad *n* a la que algo le falta, y ese algo es a por lo que hemos venido. Hemos venido por nuestra cuenta, dice la Dama de Amboto, nos sostenemos en esa yoídad incompartible. Recuperaremos esta ausencia existencial del hombre en el capítulo de las reflexiones a partir de la idea deleuziana sobre lo *Uno* expuesta en su *Abecedario* y expresada estético-filosóficamente como *n-1*. Somos/habitamos ontológicamente un mundo vacío sobre esta fórmula desocupante, múltiple y unívoca al mismo tiempo, omnipotente y carente en sí misma, vacía y llena íntimamente.

A esta serie de repliegue de la esfera y doble negación formal pertenecen las composiciones: *Fase previa de la desocupación de la esfera*, *Variante ovoide de la desocupación de la esfera* y *Desocupación de la esfera*. Surge aquí un problema técnico y conceptual sobre estas piezas. En las esferas y ovoides desocupados el espacio vacío queda cerrado, circunscrito a una realidad delimitada por los arcos que la circundan. En cambio, en las aperturas de la esfera en el espacio, el vacío se abre y se proyecta hacia el infinito. Esta dialéctica entre el espacio interior y el exterior ha estado presente, aunque de una forma poco explícita, en sus obras anteriores, pero aquí se manifiesta de una manera objetiva y manifiesta. La búsqueda de Oteiza va encaminada en un primer momento a la desocupación espacial de la escultura y en una segunda fase a la apertura al mundo de ese espacio vacío que se proyecta hacia fuera ilimitadamente. Veremos cómo esta dialéctica ente el dentro y el afuera se recuperará con la desocupación del cubo. De la escultura a la arquitectura.

**Pabellón – Panteón.** Arqueología del pensar arquitectónico romano en la estética esférica de Peter Sloterdijk. El *Pabellón de Alemania* de Mies van der Rohe se sostiene en su desocupación histórica sobre los vestigios de una tradición arquitectónica secular<sup>26</sup>. En palabras del propio arquitecto alemán, la arquitectura traduce a través de su particular lenguaje la idea de espacio de una época determinada<sup>27</sup>. Su particular vaciamiento del mundo recupera en su cuadrangularidad (paradoja geométrica), el vaciamiento

panteísta y esférico de la gran construcción romana iniciada bajo el imperio de Trajano y terminada bajo el auspicio de Adriano.

*Panteón*, arqueología de la lengua en la que se convoca a todos los dioses para una arquitectura que conecta mesetariamente el siglo II d.C. con el siglo XX a través de un transcurrir rizómico de la historia. De lo religioso a lo laico sin perder nunca de vista el espacio de lo sagrado<sup>28</sup>. Toda una técnica constructiva que nace del pensar metafísico del mundo. Tecnología para Mies van der Rohe, tal y como decíamos un poco más arriba, en el operar desocupante romano que abre su propio espacio arquitectónico a través de una linterna celeste. La imagen transversal del esquema del *Panteón romano* nos dibuja la esfera vacía oteiciana devenida gran arquitectura imperial que anticipa la victoria nietzscheana del hombre sobre los dioses. La gran soberbia tecnológica del *Panteón* manifestada estéticamente en la gran bóveda desocupante sostenida sobre la nada, fragilidad del habitar del hombre sobre un mundo vacío, nace del habitar metafísico expresado en la dualidad del *Ich bin (yo soy/yo habito)* heideggeriano<sup>29</sup>. Metafísica arquitectónica devenida operar tecnológico y soberbio del hombre sobre los dioses. Esta manifestación imperial es también soberbia esférico desocupante en Mies van der Rohe. Veamos cómo siguiendo la línea de pensamiento que nos dibuja Sloterdijk.

En su reflexión sobre el *Panteón*, el filósofo alemán (siempre Alemania) apunta directamente hacia el cielo. Estética celeste que traspasa y sostiene nuestro pensar. De la tierra al cielo, venimos repitiéndonos incansablemente. Los griegos matematizaron el cielo, los romanos reunieron en un grupo los dioses de los planetas y los emperadores se apoderaron del cielo para concluir esféricamente la completud del *mare nostrum* en *caelum nostrum*<sup>30</sup>. Del mar al cielo y del cielo al mar, Roma se convertía a través del *Panteón* en el centro de una cosmogonía que completaba su transitar histórico por el Viejo Mundo. Línea de desterritorialización deleuziana de los griegos a los emperadores. En el *Pabellón de Alemania* encontramos también esa síntesis entre el mar y el cielo. La linterna del *Panteón* ha devenido en Mies van der Rohe apertura arquitectónico-celeste. Nada protege al hombre en este espacio abierto y desocupado más que su habitar del cielo. Pequeño Oteiza

en las playas de Orio. Caminar ausente sobre el mármol de travertino que se detiene en el reflejo del cielo sobre el lago del *Pabellón*. Del mar al cielo y del cielo al mar para el habitar de un mundo desocupado y vacío.

El *Pabellón* se muestra abierta y explícitamente como realidad constructiva en el mundo, alejándose del esteticismo puramente formal<sup>31</sup>. Simplicidad lingüística para una arquitectura que se vertebra sobre una dialéctica de materiales que devienen en la transparencia acuo-celeste y en las superficies vítreas<sup>32</sup> de algunos de sus muros. Estructura espacial<sup>33</sup> para el habitar espacial del mundo.

Toda una idea de espacio-tiempo<sup>34</sup> sintetizada en estas cuadrangularidades mesetarias del arquitecto alemán (repetimos Alemania incansablemente) que completan su comprensión acuo-celeste en la redondez de su habitar mundano. *Das Dasein ist rund*. Contemplamos el agua del lago y vemos reflejado el sol, vemos transitar las nubes, vemos brillar las estrellas. Todo el cielo sintetizado a nuestros pies en este reflejo sobre el habitar desocupante del mundo. Geometría cuadrangular del *Pabellón* que condensa en sus entrañas la arquitectura esférica del *Panteón*. Tecnología metafísica para un mundo vacío y templo para el *Ich bin*<sup>35</sup>.

La gran linterna del *Panteón* para la observancia del Dios deviene en el *Pabellón* en observancia del hombre. La línea que dibuja esa observación en el *Panteón* va del cielo a la tierra pero se invierte en el *Pabellón* de la tierra al cielo<sup>36</sup>. Ahora es el hombre quien contempla el cosmos haciéndolo suyo a sus pies en el devenir imperceptible del mármol travertino sobre el lago. Recuperaremos esta idea de lo imperceptible en el próximo capítulo. *Panteón – Pabellón, Pabellón – Panteón*. Dialéctica íntima y cacofónica en nuestra arqueología arquitectónica.

Hablábamos antes de la horizontalidad del *Pabellón*. Pues bien, si nos detuviéramos en esa primera manifestación mesetaria que presentan sus muros olvidando el operar rizómico sobre el que se sostiene su arquitectura celeste no haríamos sino manifestar nuestra

profunda incompreensión de este espacio arquitectónico vacío y desocupado<sup>37</sup>. Comprender el cielo es comprender este no-mundo que nos presenta Mies van der Rohe. El pájaro de Jules Michelet vuela libre en esta arquitectura celeste.

Último apunte (nunca es el último) para la esfericidad desocupada del *Pabellón-Panteón*. Nos hacemos eco de las palabras de Sloterdijk, ahora ya en sentido literal (*linternal*) pues no encontramos mejor manera de decirlo: “Poética racional, metafísica del espacio abovedado, altura espacial construida, conclusión arquitectónica.” Reconstruir el vacío de la bóveda celeste del *Panteón*<sup>38</sup> en la cuadrangularidad-esférica del Pabellón. Nada más y nada menos. Sostener una nada más allá de dogmas ontológicos que posibilite el comienzo de la vida. De la arquitectura a la pintura, de Mies van der Rohe a Newman, seguimos nuestro caminar nómada sobre la banda de Moebius.

**18 Cantos**<sup>39</sup> Ampliamos en este momento el concepto de *Ich* bin heideggeriano a través del pensamiento de Eugenio Trías en su libro *Ciudad sobre ciudad*. En él establece una taxonomía de las artes. A la arquitectura y a la música las considera artes cosmogónicas porque preparan el hábitat para el hombre fronterizo<sup>40</sup>. No se preocupan por dar forma a ese hombre, ni por representarlo, ni siquiera por representar los objetos del mundo. Su función es dotar al mundo de una habitabilidad para el hombre. La arquitectura permite a este hombre habitar el espacio, la música le permite habitar el tiempo a través del metro, el número y el acento rítmico. El mundo se convierte así en una morada para este hombre *ethos*<sup>41</sup>. Y el filósofo añade que la arquitectura y la música configuran, además de la habitabilidad del mundo, su frontera. El hombre, ser fronterizo, habita en esa linde estrecha entre el aparecer y desaparecer del mundo.

La arquitectura desocupada de Mies van der Rohe es una manifestación plástica que sintetiza la idea de frontera propuesta por Eugenio Trías. Su habitabilidad demanda al principio heideggeriano un giro performativo. Ésta ha sido nuestra primera doblez sobre la banda de Moebius: de la meseta deleuziana al *Das Dasein ist rund* de Bachleard. Es decir, de la descouparción espacial

formulada en pintura por la bidimensionalidad del plano, en escultura por el vaciamiento de la masa y en arquitectura por la apertura celeste del espacio-morada a la redondez promulgada por el movimiento espiritual suscitado por estos tres procesos desocupantes del espacio. Es en ese movimiento ya presente en las propias obras de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe donde sus composiciones continúan su sintaxis existencial: desocupación de la esfera para el escultor, *Pabellón-Panteón* para el arquitecto y, ahora, lienzo-canto para el pintor.

La distancia que marca en su texto Eugenio Trías respecto al habitar heideggeriano viene determinado porque la arquitectura y la música, en su disponer la morada espacio-temporal para el hombre, disponen y permiten el desarrollo iconográfico del mundo a través de la pintura, la escultura y la literatura. Pero también crean la disposición para el desarrollo de usos y costumbres para este hombre fronterizo, es decir, permiten la configuración del *ethos*<sup>42</sup>. Y algo sustantivo es que Trías considera que la arquitectura y, sobretudo, la música abren al mundo a la significación y al signo. Recogemos esta formulación porque en este operar desocupante del mundo, ahora, y del hombre, en el próximo capítulo, nos desterritorializamos íntimamente hacia lo inefable, hacia lo asignificante. Es decir, nos preparamos para la ejecución de un segundo giro performativo, para una segunda pirueta que nos permitirá el habitar de los espacios desocupados-vacíos-nada de estos artistas.

De este modo tenemos, por un lado, las artes a las que Eugenio Trías denomina fronterizas (la arquitectura y la música) y por otro las artes apofánticas (la pintura, la escultura y la literatura)<sup>43</sup>. ¿Qué ocurre, sin embargo, cuando la pintura y la escultura deciden no continuar su desarrollo iconográfico del mundo, limitándose exclusivamente a la formulación de una nueva realidad espacial? ¿Podemos seguir considerándolas como artes apofánticas o se desplazarían al terreno que ocupan la arquitectura y la música en esta disposición taxonómica? No es nuestra voluntad entrar en esta disquisición, pero sí remarcar que la contradicción manifestada por Eugenio Trías respecto al habitar heideggeriano que sostiene nuestro discurso la consideramos aquí como una ampliación de su significado atendiendo a nuestro caminar nómada sobre la banda de

Moebius y a la necesidad de giro performativo que suscitan los proyectos artísticos sobre los que intentamos reflexionar. El primero de ellos ya lo hemos ejecutado: de la meseta a lo redondo. El segundo intentaremos proponerlo en el próximo capítulo con la desocupación del hombre.

Abordamos esta pintura-canto de Barnett Newman que es arte limítrofe y apofántica al mismo tiempo. Esta serie de litografías las realiza Barnett Newman después de haber perdido a su hermano, hecho que le llevó a dejar de producir durante una larga temporada. Cleve Gray, el artista que inició al pintor en la litografía recuerda en una declaración que acompaña a *18 Cantos* la importante huella que marcó esta muerte en el pintor y cómo en medio de la realización de la serie *The Stations of the Cross* el artista empezó a trabajar con esta nueva técnica<sup>44</sup>. Cleve Gray explica cómo en sus primeros intentos, Barnett Newman luchaba por eliminar los márgenes propios de la litografía al imprimirla sobre papel<sup>45</sup>. Intentaba cambiarlos, darles otro sentido dentro de la composición. Eliminar los márgenes es hacer devenir la pintura en vida. Esta obsesión se manifiesta en las bandas verticales que el pintor desplaza sobre el plano pictórico, resignificando el margen en una parte esencial de la composición.

En su *Canto I* Newman busca un blanco que condense todo el dolor que siente, el mismo dolor que expresará en *The Stations of the Cross*. Pero es ya una búsqueda diferente. No sólo porque nos encontremos a un Barnett Newman que sale de una profunda depresión, sino porque la ordenación del espacio pictórico expresa ya un encuentro entre el artista y el lienzo. Las bandas verticales se vuelven estables. Encuentran su lugar en el cuadro y establecen un diálogo más armónico con el plano sobre el que se sostienen.

La serie *18 Cantos* es ya en la obra de Newman la forma como el pintor muestra un camino sobre el que pisa firme. Ya domina el espacio, ordena su gramática compuesta por dos elementos estructurales (plano y banda) y se lanza por completo a la creación de colores nuevos. Newman es ya dueño del lienzo, del plano y de su creación colorista.

Los *18 Cantos* son lienzos que funcionan autónomamente pero que para su comprensión necesitan ser contemplados en conjunto<sup>46</sup>.

Somos uno y múltiples, de la mónada al transitar nómada y mesetario por cada uno de las litografías de la serie. Así lo expresa el pintor: Newman encuentra en la litografía el instrumento para articular los diferentes momentos de esta particular sinfonía. Y esta serie de lienzos nos iluminan sobre la posibilidad de leer las diferentes experimentaciones de Oteiza sobre una misma forma, sobre una misma desocupación espacial para proponer una lectura nueva de su obra. Traspasar la necesidad del escultor por proponer una forma escultórica conclusiva de espacio desocupado para llegar a la lectura de cada uno de sus diferentes pasos, de sus diferentes pequeñas conclusiones como una sinfonía de cantos igual que la serie de Newman.

La voluntad comprensiva de Oteiza al operar sobre la materia se manifestaría de forma explícita en esa contemplación coral. De la misma forma como cada lienzo del pintor es resultado de los anteriores, las diferentes operaciones del escultor se necesitan unas a otras para plantear una comprensión más profunda de ellas mismas. Funcionan autónomamente como los lienzos de Newman, pero juntas se dotan entre ellas de claridad y armonía. Y en esta comprensión encontramos cómo las mesetas coloristas y planas de esta serie se articulan esféricamente en esta sinfonía cromática. *Das Dasein ist rund*. No hay límites ni bordes en estas litografías porque sus planos-colores formulan un espacio-tiempo para el habitar del hombre. Espacio colorista que se hace exterior ya en la vida. Tiempo en dieciocho compases bicolores para el habitar mortal del hermano-hombre.

Resulta relevante notar cómo el color de los cantos nos comunica esa necesidad de Newman por transitar a través de un universo cromático nuevo y revelador. Del blanco, al negro, al azul, al amarillo y finalmente al rojo. Veremos cómo en una de sus obras determina el fin de esa búsqueda a partir de los tres colores primarios. El color, su nuevo cromatismo, como nueva patria del hombre espiritual. Un color sin tonalidades, exento de profundidad, creador de un plano que se aplasta sobre sí mismo de forma extrema. Los nuevos colores creados por Newman son ese espacio vacío y desocupado de las esculturas de Oteiza. Su interioridad íntima se articula explícitamente en su apertura externa. Hay que dejarse perder en esa luminosidad que desprenden, para habitarlos

espiritualmente. En los monocromos de Rothko existe aún una sensación de profundidad sobre el lienzo. Uno siente que podría llegar a entrar físicamente y encontrar amparo ante las inclemencias del mundo. En los lienzos de Newman esto no es posible. Sólo cabe ser color, su color, y sentir en él esa protección.

Es por tanto una relación metafísica con el color, un salto vertiginoso hacia el vacío cromático que se sostiene en lo que algunos autores han propuesto llamar lo sublime en la obra de Newman. Conceptos los de metafísica del color y lo sublime sobre los que reflexionaremos en *Who's afraid of red, yellow and blue*.

Hemos volado esféricamente como el pájaro de Jules Michelet a través de las obras de cada uno de nuestros artistas, hemos habitado las mesetas deleuzianas desterritorializándolas para llegar a la ascensión de que nuestro particular *Ich bin* sobre el mundo se articula como *Das Dasein ist rund*. El giro performativo, la doblez sobre la banda de Moebius se produce en esta planitud esférica de la desocupación del mundo para la construcción de un no-mundo. Y sobre la misma banda, avanzando en nuestro caminar nómada sobre este no-mundo pictórico-musical volvemos a la cuadrangularidad, al reposo, al silencio, al vaciamiento formal a través de la desocupación del cubo formulada por Jorge Oteiza cargando sobre nuestras espaldas, como el gran Titán Atlas, la esfericidad de un mundo vacío.

**De la esfera al cubo.** Empresa titánica la de vaciar el mundo para cargarlo ligeramente sobre nuestras espaldas. Así nos lo muestra la gran escultura que se eleva frente a la catedral de Saint Patrick en Nueva York. Una gran esfera desocupada de Oteiza que tiene como punto de apoyo la espalda de Atlas. Toda una tradición estética que se desocupa en un vacío estructural, en una nada mundana que nos muestra los frágiles vestigios de unos arcos esféricos sostenidos sobre un *Ich bin* profundamente humano.

Hemos basculado entre las planicies mesetarias y la redondez del espíritu. En un movimiento que nos ha devuelto estéticamente siempre a la cuadrangularidad de las formas pictórica y arquitectónica de Newman y Mies van der Rohe respectivamente. Es el momento de balancearnos nuevamente sobre nuestra banda de



Moebius para ver cómo Jorge Oteiza hace devenir su esfera desocupada en *Caja Vacía*. De la esfera al cubo sosteniendo sobre nuestras espaldas la gran premisa bachelieriana: *Das Dasein ist rund*.

*Tú eres Pedro* marca el momento de este devenir cúbico. Antes, sin embargo experimentó largamente sobre las combinaciones de cuboides. El cuboide sería una de las figuras sobre la que trabajaría extensamente Jorge Oteiza. Esta forma geométrica está formada por trapezoides y le serviría para experimentar sobre las posibilidades combinatorias del cubo y su posterior desmaterialización. Sus combinaciones fueron fundamentalmente binarias y ternarias, es decir, a partir de la fusión de dos o tres cuboides Jorge Oteiza comprendía el funcionamiento del cubo en el espacio. Cuando había fusionado dos o tres cuboides procedía a su negativo, a su vaciado de la misma forma como cuando mordemos una manzana y queda el espacio vacío de nuestra mordedura sobre el cuerpo geométrico.

*Mi siesta* está concebida a partir de este principio. Tenemos dos cuboides iguales situados uno al lado del otro. Uno de ellos está tumbado y en ambos encontramos el proceso de desmaterialización espacial configurando una especie de tumbona para el descanso del hombre. En *La Ola*, encontramos ya la fusión de tres cuboides que configuran una unidad que se desmaterializa para representar el chocar de una ola contra un espigón. Nos parece importante resaltar la idea de espacio fronterizo de esta gran escultura de Oteiza. Por un lado tenemos el espigón representado por los cuboides que simboliza el poder del hombre para dominar al mar, construcción que en la actualidad se realiza con la acumulación de grandes cubos de hormigón. Y por otro lado tenemos la fuerza de la naturaleza que embiste la construcción humana a través de las olas del mar y que se desmaterializa en la escultura de Oteiza de la misma forma como la ola desaparece al chocar contra el espigón. Habitáculo para el ser fronterizo.

“Mas yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia” (Mt 16,18-19). Cuando Jesús echa a los mercaderes anunciando que destruirá el templo y lo volverá a construir en tres días, está anunciando su resurrección, la reconstrucción de un

templo hecho de carne, cobijo eterno para el alma. Pedro será la piedra angular de esa reconstrucción que se proyectará a lo largo de los tiempos. Jorge Oteiza recupera esta temática porque se inscribe de un modo perfecto en su operar artístico. Su escultura busca la resurrección de un hombre perdido en los confines del tiempo pero también una redención espiritual. En *Tú eres Pedro* el escultor vasco adopta definitivamente el cubo como volumen sobre el que trabajar para obtener su forma escultórica conclusiva. Recupera las perforaciones de la piedra que había estado experimentando en obras anteriores como *La tierra y la Luna* pero esta vez sus incisiones sobre la materia son más evidentes y atraviesan la piedra, que representa el cuerpo de Pedro, tanto vertical como horizontalmente. El cuerpo de Pedro, la piedra escultórica, el templo de los mercaderes, se empieza a desmaterializar, a volverse espíritu, devenir imperceptible para la escultura. La herida que atraviesa los cuerpos de sus apóstoles (lo veremos en el siguiente capítulo) se abre sobre toda la composición y cruza el cuerpo escultórico vertical y horizontalmente, espacial y temporalmente, arquitectónica y musicalmente para el habitar del hombre sobre el mundo.

En esta pieza encontramos ya la primera aproximación del vaciado del cubo. Hay una parte de él que ha desaparecido y queda insinuada sólo por el prisma rectangular que queda suspendido en el vacío y que sobresale del conjunto por la parte derecha. Esta primera desmaterialización del cubo se sustenta además con las perforaciones longitudinales que atraviesan la piedra. Aunque no de una forma conclusiva, Jorge Oteiza apunta ya a la formulación de un espacio de reposo y protección para el espíritu del hombre. De un hombre sobre el que recaerá la responsabilidad del gran proyecto espiritual.

Situamos *Tú eres Pedro* en el eje horizontal que atraviesa y divide en dos el esquema propuesto para su proceso artístico porque creemos que es una de las piezas fundamentales en su búsqueda artística. Ha hallado ya el cubo, cuerpo geométrico sobre el que construirá sus piezas conclusivas. Inicia ya de una forma intuitiva su desmaterialización y temáticamente se inscribe en el vértice angular de la predicación.

Jorge Oteiza desde sus primeras obras experimenta con la posibilidad de pensar una escultura liviana a partir de la inclusión de la luz como sintagma de su gramática escultórica. Los primeros intentos los encontramos en composiciones como *San Jorge*, *Homenaje a Boccioni* y *La vía láctea* en las que el artista perfora la piedra para permitir que la luz quede apresada dentro de estas oquedades. La mirada del espectador se ve dirigida de esta manera a compartir ese reposo lumínico que forma ya parte fundamental de la escultura. La luz aligera el peso de las composiciones, atrae al espíritu al que alude directamente Oteiza y simboliza la nueva patria conquistada del hombre sobre la que instalar una nueva forma de existencia. La inmaterialidad buscada por el artista se representa de forma completa en esta luminosidad a pequeña escala que encontramos en estas tres composiciones. *Ich bin* luminoso para el operar desocupante del escultor.

La luz, además, recupera con intensidad el discurso salvífico sobre el que se desarrolla el proyecto artístico del escultor vasco. “La luz brilla en las tinieblas/y las tinieblas no la sofocaron” (Juan 1, 4-5). La luz penetra la materia, que es la tiniebla para el artista, esa realidad oscura sobre la que opera Jorge Oteiza. Su función es hacerla comprensible, abrirla al mundo, residir en ella y conducirla hacia la recuperación del paraíso perdido por el primer hombre.

Oteiza consigue una escultura hecha de pura luz en su obra *Conclusión experimental A para Mondrian*. La composición se sostiene sobre la misma estructura cúbica de *Tú eres Pedro*. Las perforaciones ortogonales de la pieza funcionan como una realidad expresada en un doble lenguaje. El primero es el pictórico. Sobre cada una de las caras del cubo, como si se tratara de un lienzo, convergen las líneas que configuran realidades parejas a las composiciones de Piet Mondrian.

El segundo es el escultórico. La perforación permite que la luz se cuele entre los estrechos espacios intersticiales que conducen al espectador hacia el centro del cubo. La liviandad de la pieza se sostiene sobre esa luminosidad retenida en los espacios interiores de la composición pero, sobretudo, en la luminosidad expelida por el alabastro que actúa como pantalla reflectante y convirtiendo a la

escultura en un cuerpo generador de luz. Ya no es la luz que ilumina esa tiniebla representada por la materia, sino que la materia es ya toda luz. Esa comunicación entre el interior del cubo y el exterior del mundo es ese vaivén entre lo esférico y lo cúbico.

En las composiciones de Mondrian el silenciamiento de la pintura viene determinado por el espacio blanco inscrito entre las rectas que se cruzan ortogonalmente sobre el lienzo. Ese espacio, que para el artista vasco es todavía demasiado cerrado y asfixiante para posibilitar la respiración del espíritu, se convierte en la escultura de Oteiza en una primera proposición de espacio cúbico desocupado construido sobre luz y abierto al mundo. Jorge Oteiza abandonará el alabastro e intentará trabajar con otros materiales: mármol, hierro y acero. Materiales estéticamente más pesados pero que le ayudarán a la consecución de la liviandad escultórica y que le abrirán el camino a su formulación final de obra de arte conclusiva.

Recuperamos aquí una visión anticipada en el primer capítulo. La del rey en el espejo a partir de *Las Meninas* de Velázquez. El camino que vamos a seguir para abordar la versión escultórica de Oteiza resulta ya definitivo y generador de su modelo conclusivo de desocupación del espacio escultórico. El operar del artista en esta experimentación tendrá como figura geométrica fundamental la macla. Una macla es una agrupación simétrica de cristales idénticos. Muy relevante resulta explorar su laboratorio de tizas en el que el escultor experimentaba sobre las infinitas posibilidades combinatorias de poliedros que producían cuerpos geométricos nuevos y generadores de desocupación del espacio escultórico.

Esta experimentación le proporcionaría una comprensión profunda del operar combinatorio de cuerpos geométricos aislados que generan una realidad escultórica nueva que él denominó macla. Una de ellas es *Macla ternaria con la matriz Malevich*. Se trata de una combinación de tres cuboides que producen un cuerpo geométrico estructurado sobre la matriz que alude a las unidades Malevich, generadoras de espacios desocupados que pueden desplazarse para posibilitar la reactivación del espíritu. En la parte superior de la composición contemplamos ya un espacio vacío que amalgama toda la potencialidad de los tres cuboides. Este espacio desocupado

constituye el sentido de la combinación ternaria de la pieza. La luminosidad del alabastro ha quedado subsumida a una nueva luz que se genera en el propio vaciamiento del espacio. La blancura del material de la pieza anterior deviene en opacidad marmórea que aumenta la potencialidad del espacio vacío y desocupado, lleno de aire y de luz.

Las piezas *Macla con desocupación espacial* y *Estela funeraria (Prometeo)* desarrollan más ampliamente la formulación de un espacio cúbico desocupado. Si en *Macla ternaria con la matriz Malevich* eran tres los cuboides que generaban un espacio vacío, aquí encontramos tres espacios vacíos que desarrollan la gramática compositiva de la escultura. La pesantez del mármol queda aliviada por los tres vacíos construidos desde dentro mismo de la escultura. Recuperada también está la tradición de la estela funeraria en la que encontramos representada de forma manifiesta la idea de la tumba vacía, la imagen del sepulcro deshabitado por el cuerpo desarrollada aquí como espacio vacío y desocupado.

Será importante comprender que estas primeras desocupaciones experimentales del cubo son todavía demasiado inestables. Son, en realidad, desocupaciones del cuboide. El silenciamiento expresivo buscado por Oteiza le llevará a ir simplificando su reflexión plástica hasta llegar al cubo y generar un espacio vacío estable. Muestra de esa búsqueda de la simplificación son las cuatro piezas *Macla generatriz 1, 2 y 3* y *Cuboide abierto*. Estos cuatro ejemplos experimentales devendrán finalmente en el espacio desocupado de *Las Meninas*.

¿Por qué *Las Meninas*? Resultará particularmente interesante cómo Oteiza conecta la comprensión estética del crómlech vasco con *Las Meninas* de Velázquez, situándose así en una hermenéutica que traspasa el tiempo y el espacio. En el cuadro del pintor vemos cómo el objeto a representar no se encuentra en el lienzo sino justamente en el plano opuesto. Lo que en principio debería haber sido pintado era la figura de los monarcas que aparecen al fondo como una realidad especular. Pero Velázquez pinta aquello que está sucediendo en lo que podríamos llamar el lado negativo del motivo pictórico que es el espacio representado por la infanta, las doncellas,

el perro y el propio pintor con sus herramientas. Podemos entender, pues, que las *Las Meninas* están concebidas a partir de un principio negativo que se opone a la realidad. Y podríamos decir algo más. En el análisis de la superficie del lienzo que ocupa la representación de las figuras humanas y la del espacio del habitáculo donde tiene lugar la contra-escena vemos que las dimensiones de lo vacío son superiores. Es decir, tanto desde un punto de vista conceptual como práctico de la obra, *Las Meninas* representan el lado negativo de la expresión pictórica y la configuración de un espacio vacío que domina la escena. En la composición de Oteiza vemos ya sólo representado ese vacío estructural. Todo un mundo de objetos ha desaparecido y con él también lo han hecho el poder monárquico, la sucesión genealógica y hasta el propio artista. Cubo vacío para una estancia-mundo desocupada.

Llegamos a su primera formulación de obra conclusiva con la producción de sus *Cajas Vacías*. Pero para llegar a la desocupación total del cubo, Oteiza experimentó de la misma forma como lo hizo en su vaciado de la esfera. Seguiremos algunos de esos pasos para entender su conclusión artística.

En una primera fase, el escultor vasco opera de la misma forma que hacía con la descomposición de la esfera en sus diferentes arcos. Aquí nos encontramos, en lugar de arcos, con los diferentes planos que conforman el cubo: intercalados, combinados, cortándose entre sí y desocupándose mutuamente. También como en la experimentación sobre la esfera, Oteiza descompone y sintetiza la figura en un movimiento doble y basculante.

Nos detendremos primero en su operar descompositivo de *Retrato de un Gudari armado llamado Odiseo*. En esta escultura vemos cómo Oteiza empieza a abrir el cubo siguiendo las propuestas formales del cubismo. Su retrato de Odiseo recuerda a algunas de las esculturas de Picasso. Cada uno de sus planos propone una visión diferente del rostro, una figura que se aparece y se modula sobre sí misma pero que al mismo tiempo configura espacios vacíos que sitúan al escultor en el camino de la desocupación del cubo. La temática resulta también paradigmática. Odiseo es el héroe que parte de Ítaca y viaja perdido por el Mediterráneo a merced de la voluntad de Poseidón. Habitar nómada de las mesetas marinas. Ese

viaje es un viaje de conocimiento de los propios límites de lo humano, pero también es un viaje marcado por la voluntad de retorno a la patria por parte del héroe. Se instala, de esta forma, en el mismo esquema interpretativo de la obra de Oteiza que hemos propuesto. Es un camino de ida y vuelta, es el transitar sobre la banda de Moebius, es la circularidad del viaje devenida cuadrangularidad descompositiva en la pieza de Oteiza. De la esfera al cubo.

¿Cuál es la verdadera esencia del Odiseo de Oteiza? Sin duda alguna el espacio que genera alrededor de la descomposición de sus caras. Una de las versiones de esta obra ha sido incorporada a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Allí se puede contemplar la delicadeza y sutilidad de la pieza y también su gran poder para generar un laberinto de estancias que se comunican a través de la mirada del espectador que atraviesa misteriosamente sus cavidades. Operar rizómico a través de las mesetas férreas de la composición.

Odiseo encarna también, para Oteiza, la idea de Gudari, el guerrillero vasco que se enfrenta a un estado dictatorial que busca borrar de un plumazo una cultura milenaria. Los gudari fueron recuperados más tarde por los grupos abertzales para desarrollar un proyecto de liberación y terror que ha llegado hasta nuestros días. Pero no me gustaría desviar la atención hacia lo político en un tema tan delicado, aunque la posición de Oteiza y su pensamiento estético estén vinculados estrechamente con una lucha política de recuperación de la cultura y la identidad vasca.

El Odiseo de Oteiza fue también una gran escultura pensada para ocupar un espacio público. Y no fue la única. Algunas de sus esculturas más grandes dibujan la geografía vasca y le otorgan una identidad propia, pero creo que el verdadero sentido de la escultura de Oteiza permanece resguardado en las piezas a pequeña escala, las que están pensadas a la medida del hombre. Tal y como propone Newman en sus lienzos, el gran problema es la escala. El Odiseo que el Macba tiene en su colección guarda esa esencia de la búsqueda del escultor vasco: lo pequeño y lo infinito que se funden en una misma pieza.

En *Desocupación no cúbica del espacio* nos encontramos con un primer intento de sintetizar el despliegue poliédrico formulado en su *Odiseo*. Las diferentes caras del cubo se pliegan hacia dentro buscando la formulación de un espacio cúbico desocupado. Estamos más ante un cuboide que ante un cubo. Los ángulos que se originan en el encuentro de los diferentes planos no respetan la ortogonalidad y es por eso que esta pieza la situamos en una fase primigenia de la formulación de su *Caja Vacía*.

En esta escultura aparecen dos cuestiones que consideramos relevantes. El espacio cúbico desocupado está ya formulado en el espacio interior de la pieza que se articula entre la base de la composición y sus planos perpendiculares. Este espacio articulado sobre fondo negro aparece como el negativo de la escultura. Y después nos encontramos, en contraposición, el espacio recortado que aparece en uno de sus vértices como el negativo del espacio sobre fondo negro y que queda abierto al mundo y proporciona respiración a la pieza. Estas dos aportaciones resultarán fundamentales en su pensar de la desocupación final y conclusiva del cubo.

En una segunda fase Oteiza hace un esfuerzo sintetizador de sus primeras experimentaciones. Esta síntesis la encontramos formulada en dos piezas: *Homenaje a Velázquez* y *Homenaje al estilema vacío del cubismo*. Resultan paradigmáticos sus títulos: son dos homenajes. Es la voluntad del escultor de situarse en el estilo que él denominó *silencio formalista del espacio* y en el que los artistas reflexionan profundamente sobre la estructura de los objetos y su existir en el espacio desocupándolo. En *Homenaje a Velázquez* recupera la idea de representación del espacio negativo al que había aludido en su obra *Las Meninas*. Aquí nos aparece la estancia que el pintor castellano representó en su cuadro más famoso. La longitud de la estancia está marcada por el plano rectangular y observamos cómo la mitad de la base no está presente, es una ausencia que se manifiesta de forma sutil, pues podemos confundirla con el pódium sobre el que se sustenta la composición. Oteiza apunta de esta manera al juego espacial propuesto por Velázquez en que pinta una escena imposible, aquel espacio que se le niega habitualmente al



espectador. Del pódium del *Pabellón* al pódium de *Homenaje a Velázquez* para un habitar nómada de un mundo desocupado.

En la pieza *Homenaje al estilema vacío del cubismo* Jorge Oteiza elabora la propuesta que antecede a su primera escultura conclusiva que será la *Caja vacía*. El título nos lleva a hacer mención a los fundamentos de las propuestas cubistas de principios del siglo XX. Uno de los objetivos perseguidos por Picasso y Georges Braque fue reflexionar de una forma innovadora sobre el objeto y proponer una nueva manera de estudio y visión del mismo. Descomponían el objeto sobre el lienzo y superaban así sus propias limitaciones que impedían al espectador ver al mismo tiempo el anverso y el dorso de una botella, de un rostro o de una guitarra. De alguna forma el tiempo se introducía en la obra a través de las posibilidades de visión del espectador. Para poder percibir todas las caras de un objeto el ser humano necesita moverse alrededor de él y por tanto su visión requiere momentos diferentes. En las composiciones cubistas la percepción es completa e instantánea, los diferentes momentos se funden en uno solo. Las artes apofánticas y limítrofes se sintetizan en esta formulación espacio-temporal, en este habitar arquitectónico-musical del mundo.

En *Homenaje al estilema vacío del cubismo* Oteiza presenta una pieza compuesta por tres caras cuadrangulares que, además de simbolizar la representación cartesiana del espacio (tres ejes de coordenadas que confluyen en un punto), se sitúa en la misma perspectiva que la de las propuestas cubistas. La percepción de la obra, en la medida en que ésta es la representación del espacio, es completa e inmediata. A pesar de ser una escultura, la obra está concebida estructuralmente para ser contemplada en un solo momento. El momento en el que el espectador asume la dimensión espacial vacía de la obra. No tendría sentido girar sobre ella porque si nos situáramos en la parte posterior, la obra no podría ser contemplada pues la visión del espacio vacío se perdería. Además, Oteiza antecede ya su unidad estructural sobre la que trabajará para elaborar sus *Cajas metafísicas*. Esta unidad es el triedro, un polígono de tres caras que combinado de forma adecuada con otro dará lugar al cubo. Pero además, esta composición triédrica está exenta de expresión, su poder comunicativo se ha reducido al

máximo y nos encontramos ante tres láminas de hierro de un grosor y peso mínimos, negras y cuya única función es delimitar un espacio. El espacio se ha vaciado, la expresión se ha reducido a cero y el lenguaje de las formas ha desaparecido por completo para dar entidad y protagonismo ontológicos al espacio, al habitar triédrico del hombre sobre el mundo. Somos uno y múltiples.

La idea de espacio que se proyecta hacia fuera queda también explicitada porque cada una de las caras del triedro supera las medidas del propio cuerpo geométrico y de esta forma proyecta hacia el infinito cada uno de los ejes cartesianos vertebradores de la pieza.

Descomposición – Síntesis – Descomposición. Como la terna que configura la línea de fuga deleuziana. Llegamos a la siguiente fase. Una vez entendida la desocupación del triedro, Oteiza lo hace bascular sobre el espacio. Como es habitual en su proceso creativo, el escultor experimenta con la apertura de cajas en un movimiento dinámico. Así puede entender la forma de combinar varios triedros para poder obtener, a partir de una síntesis binaria, la desocupación final del cubo. Así como el despliegue de la esfera sobre el espacio le proporcionaba la estabilidad de la que carecía su formulación estática de la esfera vacía, con el cubo descubre que su operar en el espacio es inverso al de la esfera. El triedro vacío es estable mientras que estas secuencias de triedros sobre el espacio son inestables.

Caminamos sobre la banda de Moebius para llegar a la conclusión estética formulada por el escultor vasco con su *Caja Vacía*. Recorte laminar de las fronteras de este mundo desocupado y vacío sintetizado en cada una de las seis caras del cubo. Empezamos este capítulo formulando un habitar mesetario y cuadrangular del hombre para lanzarnos sobre el vértigo esférico del *Das dasein ist rund* de Gaston Bachelard. Finalizamos esta línea de fuga volviendo sobre nosotros mismos y recuperando el cuadrado/cubo como manifestación estética de nuestro *Ich bin* sobre el mundo. La doblez que ha permitido el giro performativo necesario para caminar sobre la banda de Moebius se ha articulado sobre la terna del habitar cuadrangular – esférico – cuadrangular. Una vuelta de tuerca que

sintetiza en el interior de este nuevo cuadrado la circularidad del *dasein* sobre la estética de Bachelard y de Sloterdijk. Y una imagen se nos muestra reveladora para representar esta doble idea. No es otra que la del *Hombre de Vitrubio* dibujada por Leonardo Da Vinci. Esbozo de la cuadrangularidad esférica, apunte para la esfericidad cuadrangular de un hombre que se desdobra para habitar un mundo vacío. Extensión de nuestras extremidades para abordar las fronteras circular/cuadrangulares del *Ich bin* heideggeriano. Yo soy/yo habito parece gritar desde su mirada serena este hombre arquitectónico que traspasa los límites de su propia yoídad.

Punto y aparte. Hemos desocupado el mundo, todo alrededor nuestro se ha vuelto una nada mundana que silenciosa, volumétrica, colorista y espacialmente nos trae un/otro mundo para habitar. Ahora, como este *Hombre de Vitrubio*, nos sostenemos frágilmente sobre el arco, sobre la arista, sobre lo circular y lo cuadrangular al mismo tiempo, sobre nuestra íntima yoídad sostenida sobre la multiplicidad del habitar nómada. Línea de fuga para la desocupación de nosotros mismos, para el vaciado imposible del *Ich bin* en su acepción de yo soy.

## IMÁGENES



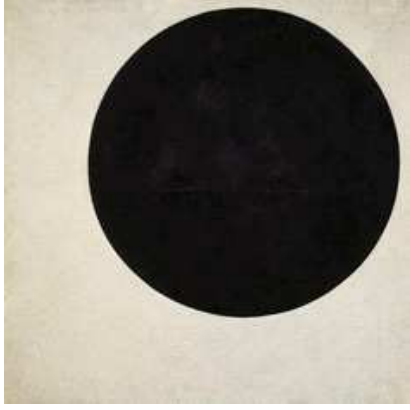
**1. Barnett Newman, *Pagan Void* (1946)**

Eclosión pictórica para una nuevo comienzo del mundo donde el vacío se formula desde una circularidad oscura y desde un nuevo colorismo que anuncia el fin de siglos de religiosidad para comenzar la era de la paganía.



**2. T. H. Benton, *Ballad of the Jealous Lover of Lone Green Valley* (1934)**

Toda la escena se vertebra a partir de la circularidad promulgada por el sol del horizonte. El asesinato de la joven es también el fin de la propia escena que desaparece centrífugamente en la luminosidad solar. Anuncio de la clausura de la perspectiva unifocal.



**3. Kasimir Malevich, *Círculo negro* (1923)**

**4. Barnett Newman, *Genesis/the Break* (1946)**

El círculo de Malevich deviene, en la pintura de Newman, oscuridad solar para una nueva naturaleza. Analogías estéticas para una historia de la pintura cuya pretensión es deshabitar todo un universo plástico a partir de la génesis de un nuevo espacio para la representación.



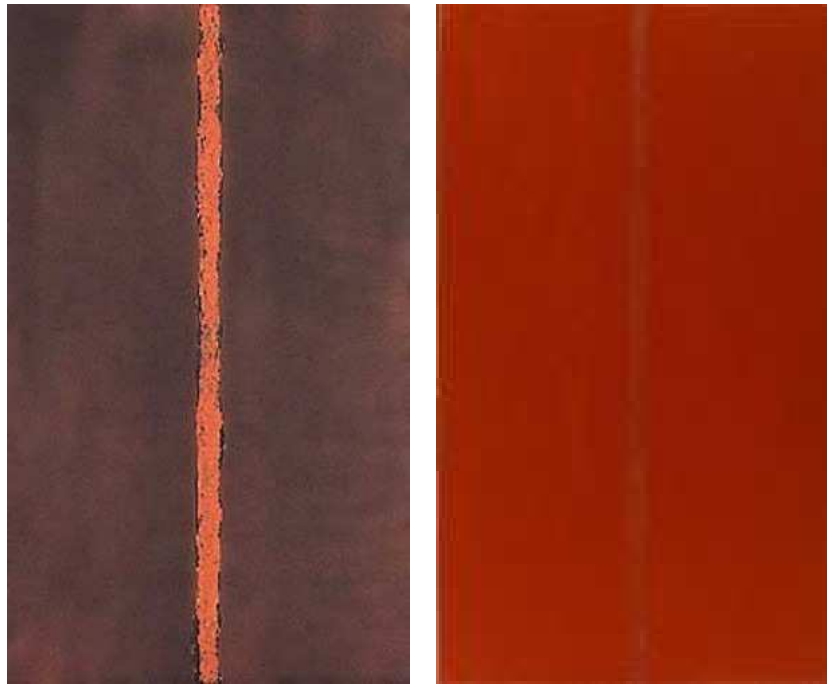
**5. Barnett Newman, *Death of Euclid* (1947)**

Muerte de toda una tradición geométrica para una voluntad nueva de habitar el mundo. En esta composición aparece la *zip* para dialogar pictóricamente con una superficie que tiene la voluntad de oscurecer completamente una naturaleza de hojas cayentes.



**6. Barnett Newman,  
*Euclidian Abyss*  
(1946-47)**

La pintura deviene borde en el lienzo apuntando así a una experiencia excéntrica. Es una de las primeras composiciones de Newman donde la *zip* aparece como una realidad autónoma y significativa. Abismo para la geometría euclidiana.



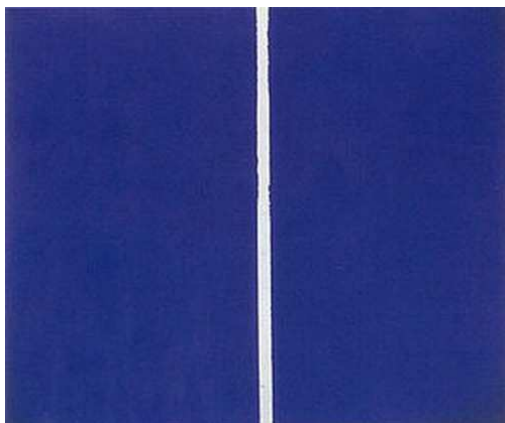
**7. Barnett Newman, *Onement I* (1948)**

**8. Barnett Newman, *Onement II* (1948)**



9. Barnett Newman, *Onement III*  
(1949)

10. Barnett Newman, *Onement IV*  
(1949)



11. Barnett Newman, *Onement V* (1952)

12. Barnett Newman, *Onement VI*  
(1953)

Esta serie de seis lienzos busca pensar la representación de una dialéctica entre superficie y *zip*. Un devenir colorista para el encuentro de lo Uno, una búsqueda infructuosa que evolucionará hacia otras temáticas, hacia otros campos de color, hacia otras formas de desocupar el mundo.



**13. Ludwig Mies van der Rohe, *Pabellón de Alemania* (1929)**  
Arquitectura sobre un pódium en la reverberación de toda una tradición estética. Habitáculo que se eleva sobre el mundo apartándose de él, negando su propio *Ich bin* terrenal para un habitar celeste.



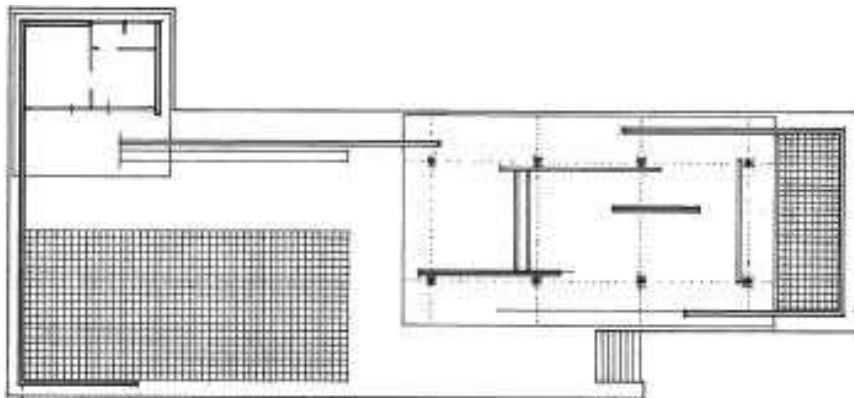
**14. F. Schinkel, *Schauspielhaus*, F. Schinkel (1816-18)**  
La arquitectura de Friedrich Schinkel es inspiración para el construir de Mies van der Rohe. Historia acumulada para una construcción que formula la síntesis de toda una voluntad nacional. Alemania, siempre Alemania.





**15. Ludwig Mies van de Rohe, *Casa del Dr. Edith Farnsworth*  
(1945-51)**

En esta construcción doméstica el pódium desaparece pero continúa la elevación sobre el mundo. La casa se sostiene sobre una nada celeste manteniendo su hábito de fragilidad y desocupándose íntimamente en cada una de sus estancias.



**16. Ludwig Mies van der Rohe, *Planta del Pabellón de Alemania*  
(1929)**

El esquema de la planta del Pabellón nos ejemplifica su horizontalidad sobre el mundo, su composición octástila y su dialéctica ente las mesetas marmóreas y las superficies acuáticas.

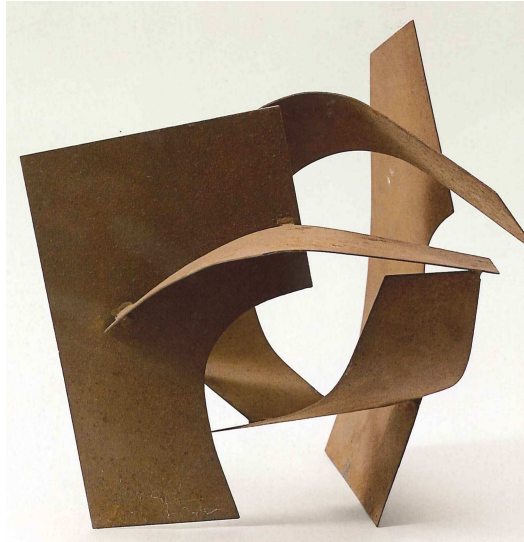


**17. Mosaico de los filósofos de la Torre Annunziata (Siglo II a.C.)**  
 Siete filósofos reflexionan sobre el mundo a las puertas de la ciudad y en el centro de su pensamiento disponen una esfera. Algunos la tocan con el pie, otros la observan desde la distancia. *Ich bin* esférico para una reflexión que apunta a la redondez del ser.



**18. Jorge Oteiza, *Núcleo vacío* (1957)**

Manifestación plástica de la *negatio negationis* para una formulación de un vacío nuclear. La esfera vacía cobra significado a partir de los límites que la conforman y no por su propia masa escultórica. La pieza se desterritorializa hacia una nada estructural como primer ensayo de la desocupación esférica.



**19. Jorge Oteiza, *Construcción con unidades abiertas curvas* (1958)**

La escultura como construcción, como composición articulada de unidades curvas para la desocupación de la esfera. Jorge Oteiza explica en cada uno de sus ensayos su particular operar desocupante sobre la materia, sobre la propia figura esférica.



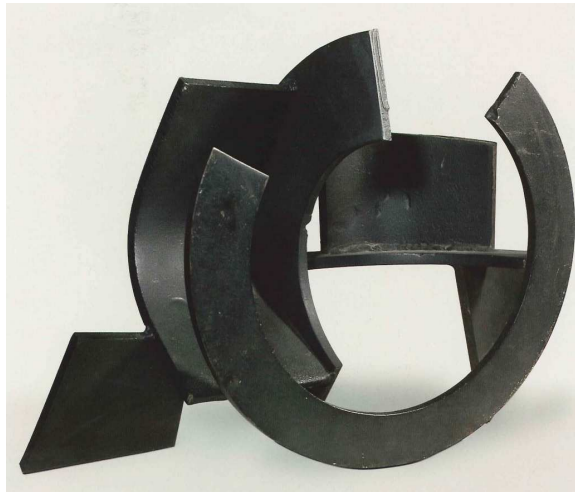
**20. Jorge Oteiza, *Homenaje a Malevich* (1957)**

La esfera se desterritorializa completamente para devenir la conjunción dinámica de *Unidades Malevich*. Movimiento sobre el espacio del mundo para una desocupación geométrica.



**21. Jorge Oteiza, *Suspensión vacía/Estela funeraria* (1957)**

Nada escultórica para una primera formulación de la desmaterialización de la pieza. Ovoide desocupado para una celebración de la muerte, suspensión de la masa de la escultura para la búsqueda de una esfericidad vacía. La composición se concluye en la mente del Ser imaginante.



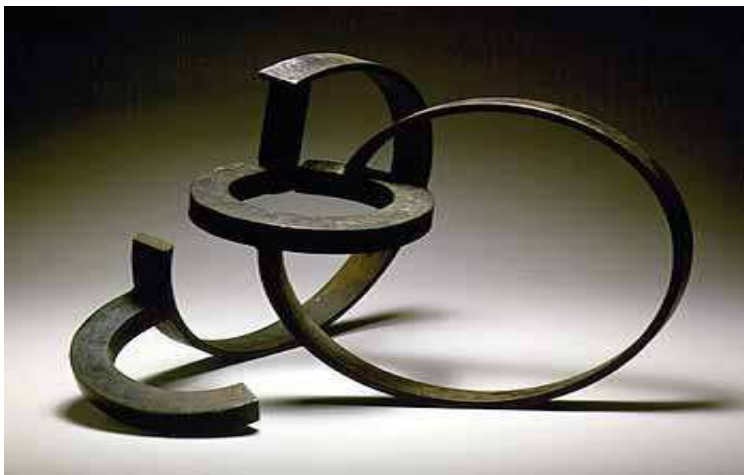
**22. Jorge Oteiza, *Ordenación de un espacio definido. Control hiperespacial* (1957)**

Ordenar, desordenar. Despliegue y repliegue de la esfera para la formulación de un nuevo espacio que es ya para Oteiza hiperespacio de la misma forma como en la que investiga sobre el hiperboloide.



**23. Jorge Oteiza, *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* (1957)**

En la búsqueda de su íntima desocupación la esfera se desterritorializa desplegándose sobre el mundo, explicando su propia estructura para habitar un mundo desocupado. Jorge Oteiza abre la esfera descomponiendo sus arcos en busca de una estabilidad de la que la propia figura carece.



**24. Jorge Oteiza, *De la serie de la desocupación de la esfera* (1957)**

Nuevo despliegue en el que la esfera se explica a sí misma con mayor claridad. Voluntad deleuziana para un habitar nómada de las mesetas, redondez oteiziana para un *Ich bin* sobre un mundo vacío y desocupado.

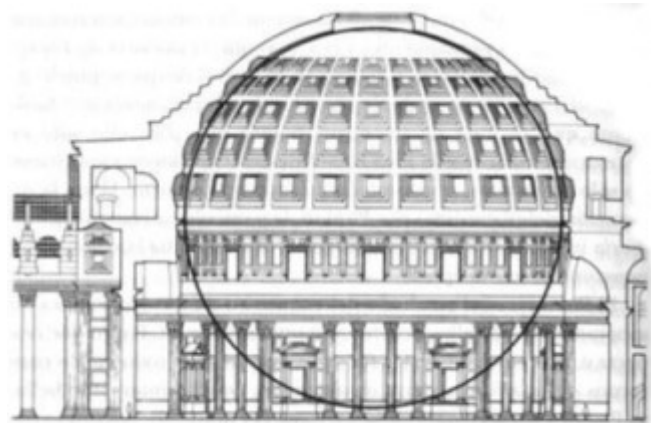


**25. Jorge Oteiza, *Fase previa a la desocupación de la esfera* (1957)**

El ejercicio para la desocupación de la esfera se despliega en el análisis formal de los arcos que la conforman y se repliega nuevamente en estas tres figuras para conformar una serie compositiva en la que el ensayo es la gramática del operar escultórico y su conclusión una forma inestable para la desocupación final del mundo. Esa inestabilidad queda manifestada por la necesidad de un punto de apoyo.



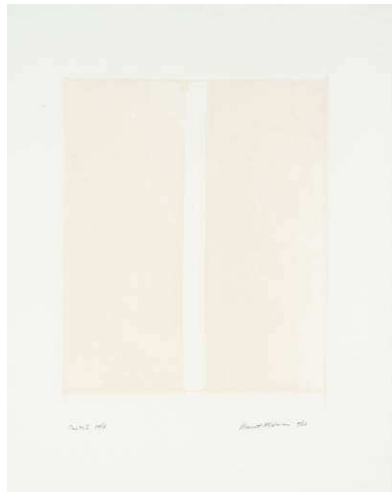
**26. Jorge Oteiza, *Variante ovoide la desocupación de la esfera* (1958)  
27. Jorge Oteiza, *Desocupación de la esfera* (1958)**



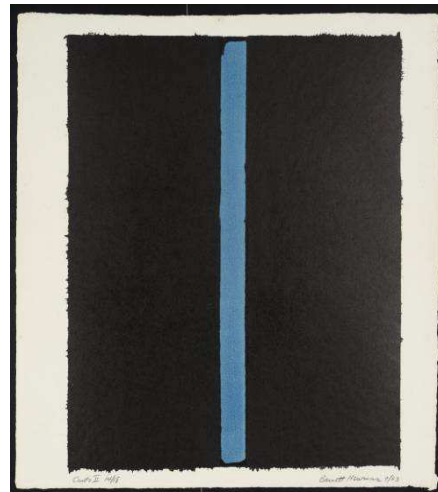
Corte transversal del Panteón

**28. Panteón (27 a.C. y reconstruido entre 123 y 125 d.C.) Roma**

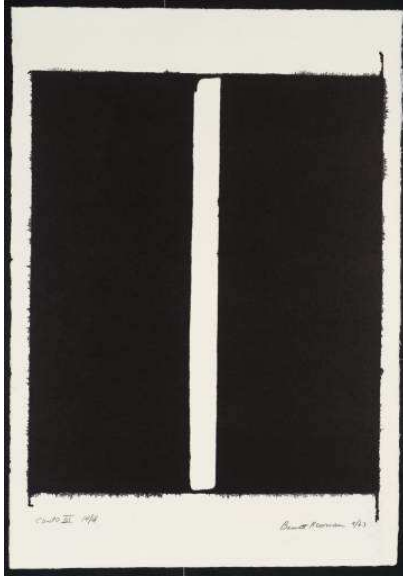
Peter Sloterdijk relee esta esfericidad arquitectónica como la gran soberbia del pueblo romano por hacer suyo no sólo el *mare nostrum* sino también su particular *caelum nostrum*. Panteísmo para una construcción que es vacío celeste a través de la linterna superior que se abre al mundo.



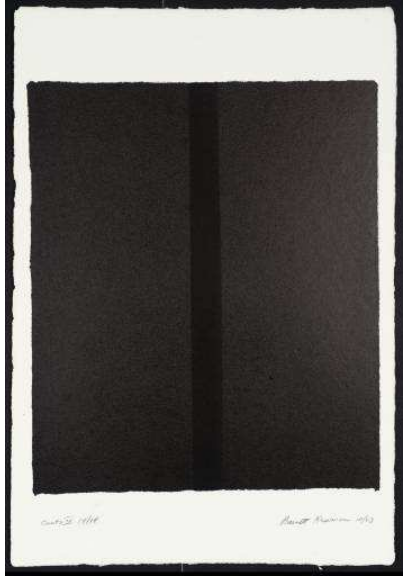
**Canto I**



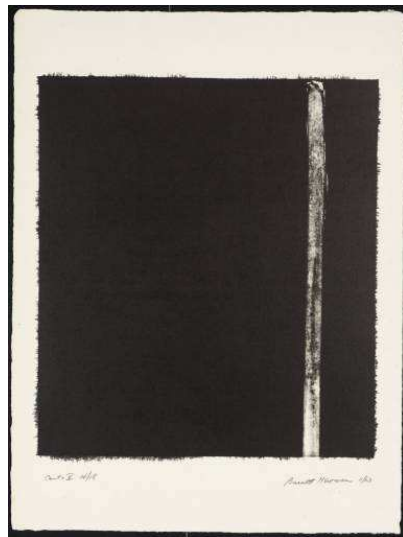
**Canto II**



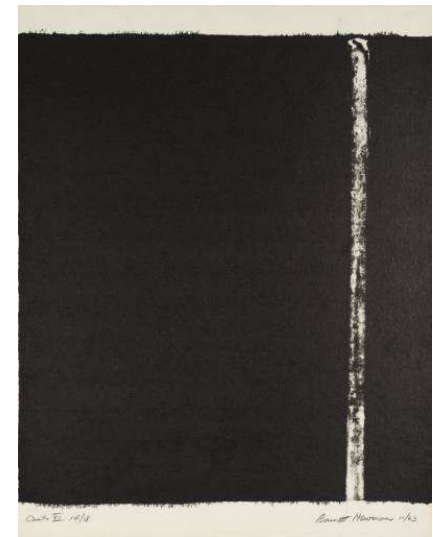
**Canto III**



**Canto IV**

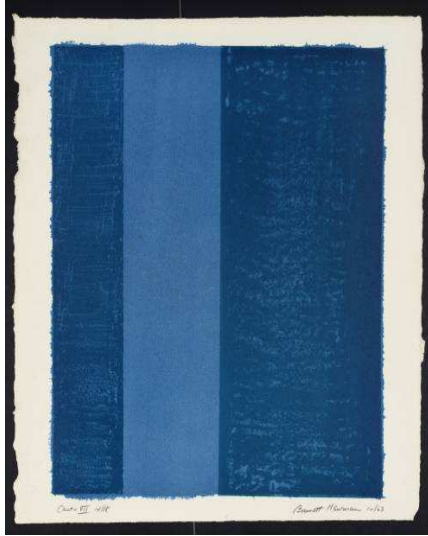


**Canto V**

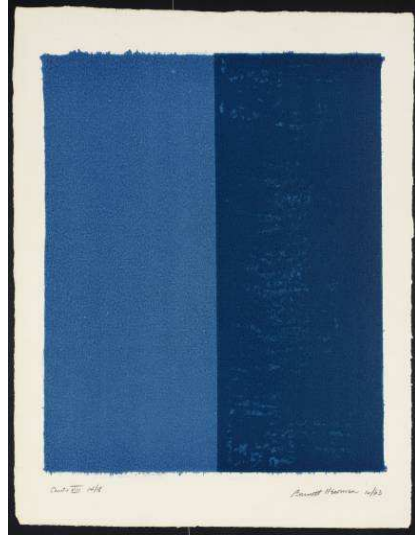


**Canto VI**

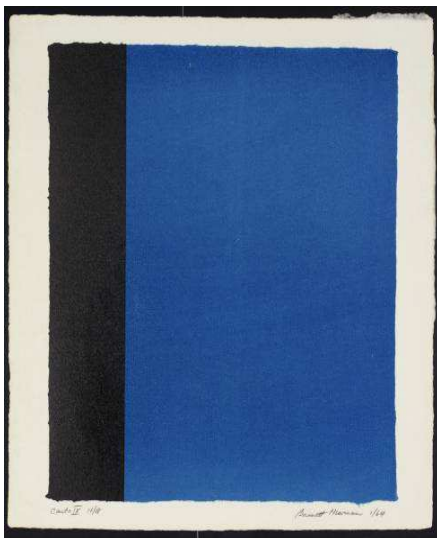




**Canto VII**



**Canto VIII**



**Canto IX**



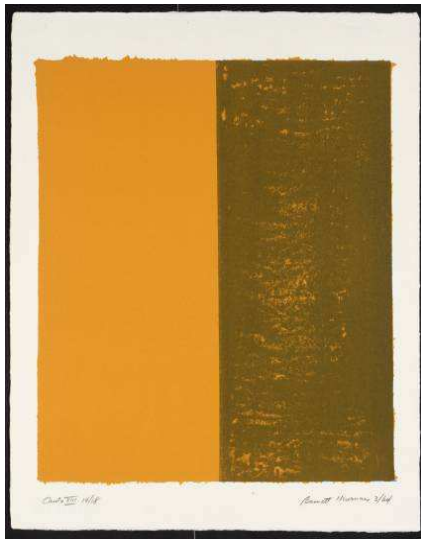
**Canto X**



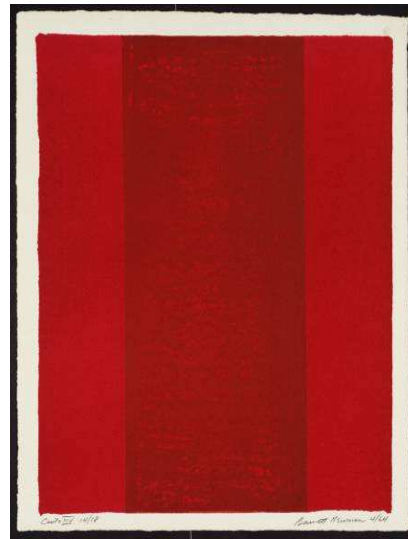
**Canto XI**



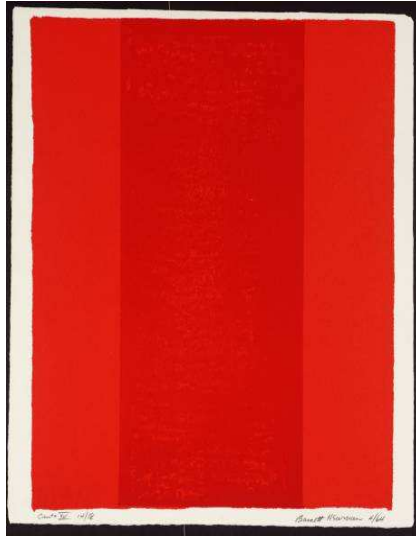
**Canto XII**



**Canto XIII**



**Canto XIV**



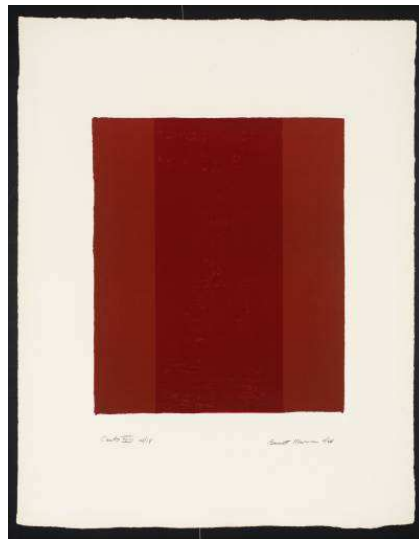
**Canto XV**



**Canto XVI**



**Canto XVII**



**Canto XVIII**

**29. Barnett Newman , 18 Cantos (1963-64)**

Dieciocho búsquedas para una sinfonía colorista. Cada litografía funciona autónomamente y al mismo tiempo todas forman una sola composición necesitándose mutua e íntimamente. Plasticidad vocal que devendrá desgarró y abandono en *The Stations of the Cross*.



**30. Lee Lawrie y R. Paul Chambellan, *Atlas* (1937)**

El castigo al que fue sometido el Titán deviene en sostén de un mundo vacío. Sobre nuestras espaldas cargamos una nueva configuración terrenal, una frágil esfera que es estructura geométrica. Ya no hay peso, hay fragilidad para un nuevo habitar. Ya no necesitamos los músculos titánicos sino un-otro espíritu para una estética vacía de la esfera.

**31. Jorge Oteiza, *Mi siesta* (1999)**

**32. Jorge Oteiza, *La ola* (1996)**

Espacios de descanso para el hombre y para la naturaleza, cuboides en combinación binaria y ternaria para un construir escultórico de la desocupación cúbica. Sus obras en espacio público pierden la escala de lo humano.





**33. Jorge Oteiza, *Tú eres Pedro* (1956-57)**

“Y yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia” [Mt 16,18]. El templo para Jorge Oteiza no es un templo para la comunidad, es almarío para el hombre, espacio íntimo para la soledad humana, *Ich bin* para un habitar celeste, crucifixión invertida para un deshabitar del mundo.

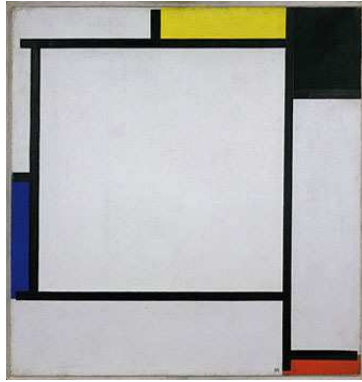


**34. Jorge Oteiza, *San Jorge* (1951)**

**35. Jorge Oteiza, *Homenaje a Boccioni* (1956-57)**

**36. Jorge Oteiza, *La Vía Láctea* ((1955)**

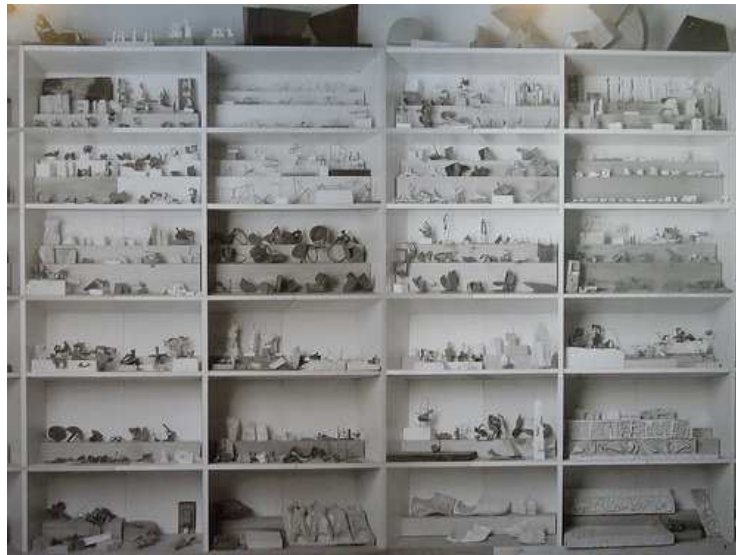
Perforación de la piedra en la búsqueda de aquellas oquedades que lo protegían al pequeño Oteiza en la playa de Oriu. Vacío luminoso para el operar ensayístico escultórico y verticalidad pétreo para un habitar celeste.



**37. Pietr Mondrian, *Composición 2* (1922)**

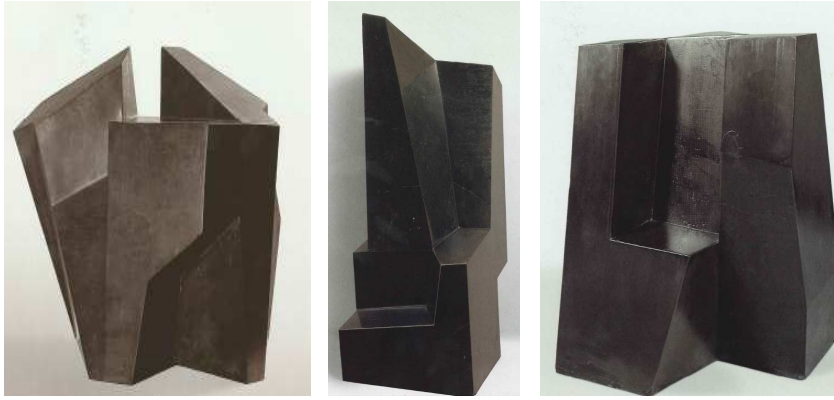
**38. Jorge Oteiza, *Conclusión experimental A para Mondrian* (1973)**

Desocupación luminosa para el vaciado del cubo. Oteiza deshabita íntimamente el alabastro para hacer entrar en la escultura una nueva dimensión. El espacio en blanco en las composiciones de Mondrian, demasiado asfixiante para el escultor vasco, se abre para recuperar una respiración perdida. Crómlech vasco para un habitar desocupante del cubo.



**39. Jorge Oteiza, *Laboratorio experimental* (mediados de los ochenta)**

El laboratorio de tizas del escultor configura toda una experiencia escultórica para comprender con mayor profundidad su operar escultórico. Una serie de miniaturas para una investigación estética que se sostiene sobre el ensayo.

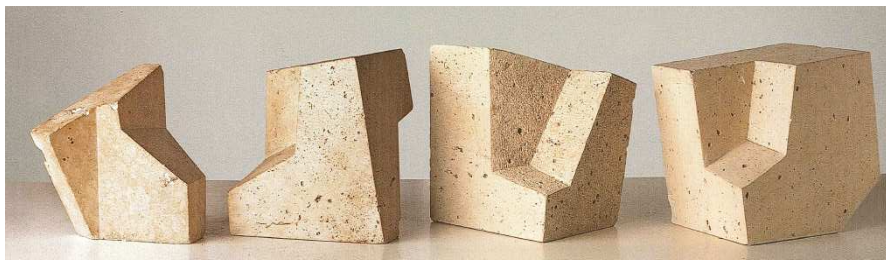


**40. Jorge Oteiza, *Macla ternaria con la matriz Malevich* (1974)**

**41. Jorge Oteiza, *Macla con desocupación espacial* (1958)**

**42. Jorge Oteiza, *Estela funeraria (Prometeo)* (1957-58)**

Una macla es una agrupación simétrica de cristales idénticos. Oteiza desarrolla una serie de piezas a través de esta figura para construir su particular *Ich bin* sobre la desocupación del cubo. Estos ensayos le ayudan a entender la estructura propia del vacío como operación constructiva desde el propio interior de la pieza. Verdad prometeica para una desobediencia de los dioses, para una celebración funeraria, para un desocupar espacial de la misma forma como el águila devora las entrañas del héroe.



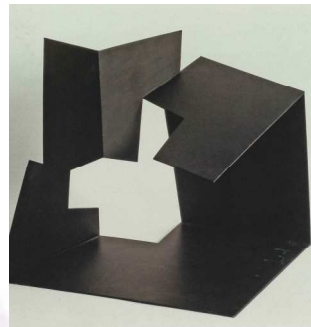
**43. Jorge Oteiza, *Macla abierta y Tres cuboides abiertos* (1957)**

De la macla al cuboide como línea de fuga hacia un cero positivo. Momentos escultóricos para la comprensión del tiempo en la formulación de la desocupación espacial. Sinfonía pétreo para un habitar escultórico-temporal de un no-mundo.



**44. Jorge Oteiza, *Las Meninas* (1958)**

Giro performativo del foco de atención. Oteiza esculpe el espacio vacío de la pintura de Velázquez, un espacio configurado por la combinación binaria de dos cuboides, un teatro a la italiana en desequilibrio, desocupación pétreo para una dialéctica pictórico-escultórica para una caja escénica sin infantas, sin perros, sin pintores de cámara.

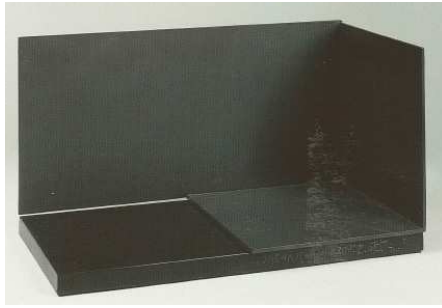


**45. Jorge Oteiza, *Retrato de un Gudari llamado Odiseo* (1975)**

**46. Jorge Oteiza, *Desocupación no cúbica del espacio* (1958-59)**

Apertura de las caras del cubo en el mismo desarrollo analítico de la desocupación de la esfera. Viaje de ida y de vuelta de Odiseo para un análisis-síntesis del cubo para la formulación de su desocupación íntima.

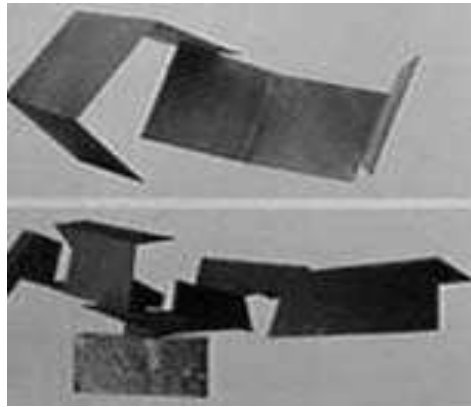
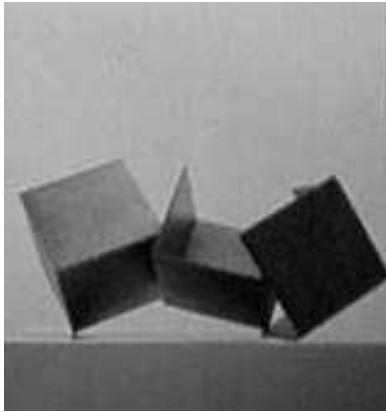




**47. Jorge Oteiza, *Homenaje a Velázquez* (1958)**

**48. Jorge Oteiza, *Homenaje al estilema vacío del Cubismo* (1959)**

Los apóstoles de la Basílica de Aránzazu resuenan en estos dos espacios homenaje a Velázquez y a Picasso. Toda una afirmación para la formulación conclusiva de la *Caja Vacía*. ¿Sabes tú lo que es desierto y soledad?, le pregunta Mefistófeles a Fausto. Estos dos espacios son ya la revelación de un logro, de un desierto metálico para una nada que es todo.

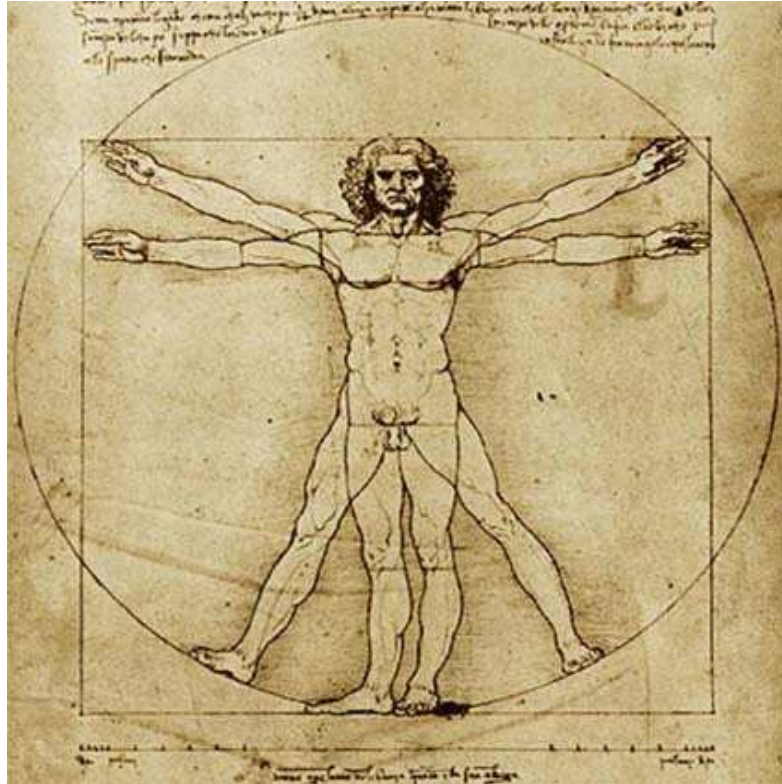


**49. Jorge Oteiza, *Escultura como cadena abierta de cajas* (1958)**

**50. Jorge Oteiza, *Secuencia de diedros* (1958)**

**51. Jorge Oteiza, *Vacios en cadena* (1958)**

El movimiento del cubo en el espacio funciona inversamente a la apertura de la esfera. Así como en esta última se lograba una estabilidad imposible para el cuerpo esférico en reposo, en la apertura cúbica se pierde la estabilidad propia del cuerpo. Análisis y síntesis escultóricas para un *Ich bin* que se pliega y se despliega continuamente, siempre sobre la banda de Moebius, *ad infinitum*...



**52. Leonardo Da Vinci, *Hombre de Vitruvio* (1490)**

Ésta es la medida del hombre: su soledad frente al mundo, su habitar geométrico de los espacios inhabitables, su multiplicidad desdoblada en el interior de una nada, su alejamiento de la naturaleza para un *Ich bin* de lo abstracto, su esfericidad cuadrangular y su cuadrangularidad esférica, su habitar limítrofe de las aristas y de los arcos, su frontalidad y su doblez, su soberbia desnudez para el sostenimiento de su expulsión del paraíso y su habitar nómada de las mesetas. Desocupación del mundo para la lectura del *Ich bin* como yo habito y línea de fuga para su doble dimensión significativa:

*Ich bin* como yo soy.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> “Una obra de arte es un tema con una estructura. Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que con-siste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto. En cuanto esta estructura se acompaña del tema, puede parecer abstracta la obra, pero es solamente hasta su entera comprensión y es entonces que se ha vuelto figurativa” – Oteiza, J. (1994) Quosque tandem...Pamiela, Pamplona, (79).

<sup>2</sup> “A la concepción clásica del hombre como fuerza espiritual condicionada, pertenece la historia clásica del arte. Una historia bellamente ilustrada en colores, más representativa de las dominaciones que tradicionalmente nos condicionan, políticas, filosóficas, religiosas, que documentación de nuestra personal construcción íntima y de nuestra autonomía existencial. En esa historia clásica trabaja el artista permanente y secundario. Es el ilustrador periodista de relatos y leyendas. El artista del arte por el arte, el decorador que sigue entrando en las casas detrás del albañil y el arquitecto.

Contrariamente, el artista en su acción profunda, trabaja en el interior de la estructura misma de la obra, vaciando el formalismo informativo con un realismo metafísico y protector. Es el tratamiento artísticamente negativo, porque procede en una dirección creciente de exclusiones, fenomenológicamente, apartando todo hasta el descubrimiento de su independencia subjetiva, del sitio de su conciencia.” – Oteiza, J. (1994) Quosque tandem...Pamiela, Pamplona, (99).

<sup>3</sup> “Toda obra de arte, o es una actividad de formas ocupando un espacio o el espacio desocupado. En toda ocupación formal, el espacio aliado al tiempo de la realidad produce la tendencia expresiva, la actividad formal de un arte-mecanismo que considera al hombre como espectador, como sensibilidad receptiva. La naturaleza de la comunicación caracteriza su tendencia particular. Contrariamente, en la obra de arte concebida como desocupación espacial, el espacio se opone al tiempo de la realidad formal, se desarma el mecanismo de la expresión, el espacio se aísla y se hace receptivo. Ahora es el observador quien ha de actuar, quedando fuera de la realidad: ¿hacia qué se mueve?, ¿con quién se comunica? Estéticamente, este espacio receptivo que pone al hombre fuera de su realidad temporal, es el espacio religioso” – Oteiza, J. (1994) Quosque tandem...Pamiela, Pamplona, (94).

<sup>4</sup> “Partíamos del supuesto de que, además de las impresiones recibidas del mundo exterior y de la naturaleza, el artista recoge experiencias también del mundo interior.” – KANDINSKI, W., De los espiritual en el arte, Ediciones Paidós S.A., Barcelona 2008.

<sup>5</sup> “He releído tu artículo y los errores que cometiste al hablar de mí me parecen incluso más graves que la primera vez que los vi. Creo que hay que corregirlos.

---

(...) Mi conocimiento de Still y su obra fue durante el invierno de 1946 en la época de su primera exposición en Peggy. Yo no había visto ninguna de sus obras antes, ni había oído hablar de él hasta ese invierno. Cuando vi a Still y su obra, mi concepción y mi estilo ya estaban formados” – NEWMAN, B. (2006) Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 251.

<sup>6</sup> Irrracional es el conjunto de números que son reales pero no pueden ser representados por un número racional.

<sup>7</sup> “Yo diría que empecé en 1946-1947. En esos años, cada vez que hacía una pintura con uno o dos elementos, siempre tenía una sensación de fondo atmosférico, supongo – con la excepción de una pintura que llamé *Euclidian Abyss*, donde el fondo es negro y hay algo de blanco concretándose, pero no hay verdadera atmósfera; y donde llego hasta el borde, éste tiene un borde amarillo con una esquina-. Para mí, es una pintura histórica desde el punto de vista de mi propia historia, porque ahí por primera vez llegué hasta el borde, y el borde se vuelve más claro que la parte central. Aparentemente debía haber terminado donde acaba la parte oscura, pero fui más lejos hasta el borde real del lienzo, y sentí que había ido hasta el borde pero no me había caído fuera. Pero la pintura que tenía sólo una línea simétrica en el centro del lienzo – sin atmósfera o cualquier cosa que pudiera concebirse como atmósfera natural – la hice en 1948 el día de mi cumpleaños.” – NEWMAN, B. (2006) Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 304.

<sup>8</sup> “En los títulos trato de evocar el conjunto de emociones que sentía: por ejemplo, con una de las pinturas, que llamo *Vic Heroicus Sublimis*, ese hombre puede ser o es sublime en relación a su sensación de ser consciente. Le pongo títulos a las pinturas realmente porque pienso que tiene cierto significado. Con el título intento crear una metáfora que se corresponda en cierto modo con el sentimiento que creo que hay en ellas y su significado.” – NEWMAN, B. (2006) Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 307-308.

<sup>9</sup> Franco Battiato, nacido en Catania (Sicilia) en 1945 destacó por su faceta de cantautor durante más de tres décadas. Uno de sus discos más conocidos internacionalmente fue *Nómadas*, lanzado en su versión española en el año 1987. En toda su discografía encontramos letras llenas de una poética muy intimista en que reflexiona sobre lo sublime, la subjetividad construida en la postmodernidad y los espacios insondables, entre otras ideas. La letra de la canción que da título al disco nos ilumina sobre la idea de nomadología propuesta por Gilles Deleuze.

“Nómadas que buscan los ángulos de la tranquilidad,  
en las nieblas del norte, en los tumultos civilizados,  
entre los claros oscuros y la monotonía de los días que pasan.  
Caminante que vas buscando la paz en el crepúsculo  
la encontrarás, la encontrarás al final de tu camino.  
Largo el tránsito de la aparente dualidad,

---

la lluvia de Septiembre despierta el vacío de mi cuarto  
y los lamentos de la soledad aún se prolongan.  
Como un extranjero no siento ataduras del sentimiento,  
y me iré de la ciudad, esperando un nuevo despertar.  
Los viajeros van en busca de hospitalidad,  
en pueblos soleados, en los bajos fondos de la inmensidad,  
y después duermen sobre las almohadas de la tierra.  
Forastero que buscas la dimensión insondable,  
la encontrarás fuera de la ciudad, al final de tu camino.” – BATTIATO, F.,  
Battiato Collection: Nómadas, Madrid 1996.

<sup>10</sup> “Alétheia, alétheia” es el gran principio que sostiene el movimiento versicular del *Poema del Ser* de Parménides. Su significado está estrechamente vinculado con el de la búsqueda de la verdad y más literalmente con aquello que no está oculto y, por ende, con el desocultamiento del ser.

<sup>11</sup> “Sí. Un campo da vida a los otros campos, igual que los otros campos dan vida a esta supuesta línea. Esa pintura titulada *Onement I* hizo que me diera cuenta de que me enfrentaba por primera vez con lo que había hecho, pues hasta ese momento podía borrarle del acto de pintar, o de la propia pintura. La pintura era algo que yo estaba haciendo, y de algún modo por primera vez esta pintura tenía una vida propia que no creo que tuvieran las otras. Creo que las pinturas que hice antes que ésta comunican una sensación de vida. Pero lo que siento en relación a estas pinturas es que están más apartadas, o apartadas por completo, del problema de la asociación con formas biomórficas o abstractas o de cualquier otro tipo. – NEWMAN, B., (2006), *Escritos escogidos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid, p. 305.

<sup>12</sup> “Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson empela la palabra meseta (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior. Bateson pone como ejemplo la cultura balinesa, en la que los juegos sexuales madre-hijo, o bien las disputas entre hombres, pasan por esa extraña estabilización intensiva. “Una especie de mesta continua de intensidad sustituye al orgasmo”, a la guerra o al punto culminante. Un rasgo deplorable del espíritu occidental consiste en relacionar las expresiones y las acciones con fines externos o trascendentes, en lugar de considerarlas en un plan de immanencia según su valor intrínseco. Por ejemplo, en la medida en que un libro está compuesto de capítulos, tiene sus puntos culminantes, sus puntos de terminación. ¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de microfisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos meseta a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma. Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Los hemos compuesto de mestas. Si le hemos dado una forma circular, sólo era

---

en broma. Al levantarnos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba qué mesetas iba a coger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas más allá... Hemos tenido experiencias alucinatorias, hemos visto líneas, como columnas de hormiguitas, abandonar una meseta para dirigirse a otra. Hemos trazado círculos de convergencia. Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra. Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden sustituirlo. En efecto, a menudo, todo eso sólo son procedimientos miméticos destinados a diseminar o desmembrar una unidad que se mantiene en otra dimensión para un libro-imagen. Tecnonarcisismo. Las creaciones de expresión de una unidad oculta, para devenir ellas mismas de las dimensiones de la multiplicidad considerada. Conocemos pocos logros de este género.- Nosotros tampoco o lo hemos conseguido. Únicamente hemos empleado palabras que a su vez funcionaban para nosotros como mesetas, RIZOMÁTICA = ESQUIZOANÁLISI = ESTARTOANÁLISIS = PRAGMÁTICA. Estas palabras son conceptos, pero los conceptos son líneas, es decir, sistemas de números ligados a tal dimensión de las multiplicidades (estratos, cadenas moleculares, líneas de fuga o de ruptura, círculos de convergencia, etc.). En ningún caso aspiramos al título de una ciencia. Nosotros no conocemos ni la científicidad ni la ideología, sólo conocemos agenciamientos. Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. Nada de significancia ni de subjetivación: escribir a *n* (cualquier enunciación individualizada permanece prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo significativo remite a sujetos dominados). Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un corpus teórico y científico). Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, si su sujeto en uno o varios autores. En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado. No hacer nunca raíz, ni plantarla, aunque sea muy difícil no caer en esos viejos procedimientos. “Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad, pues, de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que sólo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no la soltéis”. ¿Por qué es tan difícil? En realidad, ya es un problema de semiótica perceptiva. No es fácil percibir las cosas por el medio, ni por arriba ni por abajo, o viceversa, ni de izquierda a derecha, o viceversa: intentadlo y veréis como todo cambia. No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas (de la misma forma, Nietzsche decía que un aforismo debía ser rumiado, toda meseta es inseparable de las vacas que la pueblan, y que también

---

son las nubes del cielo). – DELEUZE, G. y GUATTARI, F., Mil mesetas, Pre-textos, Valencia 2008, pp. 26 y 27.

<sup>13</sup> *All over* es el término que se utiliza para denominar a esa desaparición del punto único de mira de la pintura y que deviene en una perspectiva multifocal.

<sup>14</sup> “*Action painting* (en español «Pintura de Acción») es una técnica pictórica, así como el nombre del movimiento pictórico que la usa. Surge en el siglo XX dentro de la pintura no figurativa. Intenta expresar mediante el color y la materia del cuadro, sensaciones tales como el movimiento, la velocidad, la energía. Son muy importantes el color y los materiales no específicamente pictóricos con que se trabaja (arena, alambre...) para conseguir una superficie peculiar en la superficie del cuadro.

Con este nombre de *action painting* se conoce también a la corriente pictórica abstracta de carácter gestual que adoptaron varios miembros de la escuela estadounidense del expresionismo abstracto que utilizan la técnica del *action painting*. Aunque el término *action painting* fue utilizado por el crítico Harold Rosenberg en 1952, se había empleado con anterioridad. Así, en el Berlín de 1919, y en América hacia 1929, para designar las primeras composiciones abstractas de Kandinsky.

Desde el punto de vista técnico, consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo de manera espontánea y enérgica, es decir, sin un esquema prefijado, de forma que éste se convierta en un «espacio de acción» y no en la mera reproducción de la realidad. A veces se utiliza incorrectamente como sinónimo del propio expresionismo abstracto, aun cuando muchos de los artistas pertenecientes a esta escuela jamás emplearon dicha técnica.” – [http://es.wikipedia.org/wiki/Action\\_painting](http://es.wikipedia.org/wiki/Action_painting).

<sup>15</sup> “El *color field painting* (en español, «Pintura de campos de color») es un estilo de pintura abstracta que emergió en Nueva York durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Estaba inspirado en el modernismo europeo y muy relacionado con el expresionismo abstracto, dado que muchos de sus más importantes cultivadores fueron pioneros de este movimiento. El *color field painting* se caracteriza ante todo por grandes campos de color liso, homogéneo, dispuestos a lo largo de la tela, tanto de forma regular como irregular, creando así áreas ininterrumpidas de superficie y un plano liso de pintura. El movimiento enfatiza poco los detalles, la pincelada y el movimiento, y presta sobre todo su atención a la consecución de una consistencia total de la forma y el proceso.

Desde finales de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta, los pintores *color field* emergieron en Gran Bretaña, Canadá, y en Washington y la costa oeste de los Estados Unidos, utilizando formatos de rayas, blancos, patrones geométricos simples y referencias a la imaginería paisajística y a la naturaleza.” – [http://es.wikipedia.org/wiki/Color\\_field](http://es.wikipedia.org/wiki/Color_field).

<sup>16</sup> “BLAKE: ¿Qué hay sobre la forma en que Shinkel colocaba sus edificios sobre pedestales?

---

MIES: Creo que es una buena forma de hacerlo, más que una forma clásica de hacerlo” – MIES van der ROHE, L., (2003), Escritos, Diálogos y Discursos, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 68.

<sup>17</sup> “La tecnología tiene sus raíces en el pasado.  
Domina el presente y tiende hacia el futuro.  
Es un verdadero movimiento histórico;  
uno de los grandes movimientos que dan forma y  
representan su época.  
Sólo puede compararse con el descubrimiento clásico  
del hombre como persona,  
con la voluntad de poder de los romanos  
y con el movimiento religioso de la edad media.  
La tecnología es mucho más que un método;  
es un mundo en sí misma.  
Como método, es superior en casi todos los aspectos.  
Pero sólo allí donde se la deja sola,  
como en la construcción de maquinaria  
o en las gigantescas construcciones ingenieriles,  
la tecnología revela su verdadera naturaleza.  
Ahí se hace patente que no sólo es un medio útil,  
que es algo, algo en sí misma,  
algo que tiene un significado y una forma poderosa;  
tan poderosa, de hecho, que no es fácil ponerle nombre.  
¿Es eso aún tecnología, o es arquitectura?  
Ésta puede que sea la razón por la que alguna gente  
está convencida de que la arquitectura quedará anticuada  
y será reemplazada por la tecnología.  
tal convicción no se fundamenta en ideas claras,  
sino todo lo contrario.  
Donde la tecnología alcanza su verdadero cumplimiento,  
Va más allá de la arquitectura.  
Es cierto que la arquitectura depende de hechos,  
pero su verdadero campo de actividad se encuentra  
en el terreno de la trascendencia.  
Espero que entiendan que la arquitectura  
no tiene nada que ver con la invención de formas.  
No es un campo de juegos para niños, jóvenes o mayores.  
La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu.  
La arquitectura escribió la historia de las épocas  
y dio a éstas sus nombres.  
La arquitectura depende de su tiempo.  
Es la cristalización de su estructura interna,  
el lento despliegue de su forma.  
Ésta es la razón por la que la tecnología y la arquitectura  
están tan estrechamente relacionadas.



---

Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas,  
que algún día una sea la expresión de la otra.  
Sólo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre:  
una arquitectura como un símbolo verdadero de nuestro tiempo.”

– VV.AA., (2006), Conversaciones con Mies van der Rohe (“Architecture and Technology”, en Arts and Architecture, 10, 1950), Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

<sup>18</sup> “Así, sin comentario, Van Gogh ha escrito: “La vida es probablemente redonda”. Y Joë Bousquet, sin haber conocido la frase de Van Gogh, escribe: “Le han dicho que la vida era hermosa. No. La vida es redonda...”  
En fin, me gustaría mucho saber dónde ha podido decir La Fontaine: “Una nuez me hace toda redonda” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 271.

<sup>19</sup> “Antes de presentar ejemplos suplementarios, creemos que conviene reducir en un término la fórmula de Jaspers para hacerla más fenomenológicamente pura. Diríamos entonces: *das Dasein ist rund*, la existencia es redonda, porque añadir que parece redonda es conservar una duplicación de existencia y apariencia; cuando ; cuando lo que queremos decir es la existencia en todo su redondez. No se trata en efecto de contemplar, sino de vivir la existencia en toda su calidad inmediata. La contemplación se desdoblaría en ser contemplante y ser contemplado. La fenomenología, en el campo restringido en que la trabajamos, debe suprimir todo intermediario, toda función superpuesta. Para lograr la pureza fenomenológica máxima, hay que suprimir de la fórmula jasperiana todo lo que oculta el valor ontológico, todo lo que complica su complicación radical. Sólo con esta condición la fórmula: “la existencia es redonda”, se convertirá para nosotros en un instrumento que nos permita reconocer la primitividad de ciertas imágenes del ser. Una vez más, las imágenes de la redondez *absoluta* no ayudan a recogerlos sobre nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda.” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 273.

<sup>20</sup> “Cómo resistiríamos a entender la imagen del ser parmenidiano por las perfecciones del ser geométrico de la esfera? – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 274.

<sup>21</sup> “Un personaje de Alfred de Vigny, un joven Consejero, se instruye leyendo las *Meditaciones* de Descartes: “algunas veces tomaba una esfera colocada cerca de él y haciéndola girar largamente bajo su dedos, se sumergía en los más profundos ensueños de la ciencia” - BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 274.

---

<sup>22</sup> “Bajo la pluma de Alfred de Vigny, la palabra *profundo* es, como sucede con frecuencia, una negación de la profundidad. – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 274.

<sup>23</sup> “Veamos un ejemplo de una imagen fuera de todo significado realista, psicológico y psicoanalítico.

Michelet, sin preparación, precisamente en lo absoluto de la imagen, dice que “el pájaro es casi todo esférico”. Suprimamos ese “casi” que modera inútilmente la fórmula, que es una concesión o una visión que juzgaría sobre la forma, y tendremos entonces una participación evidente en el principio jaspersiano de la “existencia redonda”. El pájaro es para Michelet una redondez absoluta, es la vida redonda. El comentario de Michelet da al pájaro, en algunas líneas, su significado de *modelo de ser*. “el pájaro, casi todo esférico, es ciertamente la cima, sublime y divina, de concentración viva. No puede verse, ni siquiera imaginarse, un grado más alto de unidad. Exceso de concentración que constituye la gran fuerza personal del pájaro, pero que implica su extrema individualidad, su aislamiento, su debilidad social.” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005.

<sup>24</sup> “Aquí el término negativo (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos” – Oteiza, J., 1994, Quousque tandem..., Pamplona, (63).

<sup>25</sup> “En una leyenda recogida (cómo no?) por nuestro don José Miguel de Barandarín, se cuenta que en Amorebieta preguntaron a la Dama de Amboto dónde se encontraban las otras brujas compañeras suyas. Contestó que habían ido a Elgóibar. ¿y para qué? Explicó la Dama de Amboto: *ezaren billa*: buscando el no, la negación, lo que se les quitaba, que vivían de eso que se les quitaba, que se les prohibía, que se les engañaba. Por ejemplo (aclara don José Miguel), en Elgóibar había un pastor que tenía 100 ovejas, pero que había declarado nada más que 90. Las brujas habían ido a por esas 10 que se les negaba. Es lo mismo que hoy nos sucede aquí a nosotros. Y si preguntan ¿a qué hemos venido?: hemos venido por nuestra cuenta, como en el cuento de la cuenta que se hacen nuestras brujas: a tratar de recuperar la cultura, la acción por nuestra cultura, que parece que no marcha, que no se nos deja.” – Oteiza, J., 1994, Quousque tandem..., Pamplona, (109).

<sup>26</sup> “Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales. ¿Preguntamos los nombres de sus constructores? ¿Qué significado tiene la personalidad casual de sus creadores? Esos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son símbolos de su época.” – MIES van der

---

ROHE, L., (2003), Escritos, Diálogos y Discursos, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 31.

<sup>27</sup> “La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad no sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura y vacilante. Hasta entonces será un caos de fuerzas sin dirección. Una cuestión como la de la naturaleza de la arquitectura tiene importancia decisiva. Debemos entender que toda la arquitectura está basada sobre su propio tiempo, que sólo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. En ninguna edad ha sido de otro modo” – MIES van der ROHE, L., (2003), Escritos, Diálogos y Discursos, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 31.

<sup>28</sup> “El sentido general de nuestro tiempo tiende hacia lo laico. Los esfuerzos de los místicos serán recordados como anécdotas. Pese a nuestra comprensión de la vida, no construiremos catedrales. Tampoco los grandilocuentes gestos de los románticos significan nada para nosotros, porque tras ellos detectamos su forma vacía. El nuestro no es tiempo de pathos; no respetamos los vuelos del espíritu tanto como valoramos la razón y el realismo.” – MIES van der ROHE, L., (2003), Escritos, Diálogos y Discursos, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 32.

<sup>29</sup> “No hay nada en la gran técnica que antes no estuviera en la metafísica: una prueba de la capacidad de diagnosis cultural de esta frase, con la que la teoría de la técnica se convierte en filosófica, la ofrece el edificio redondo más representativo del Viejo Mundo, el Panteón de Roma, cuya construcción fue objeto de discusión entre los años 115 y 125 d.C., bajo el imperio de Trajano (98-117) y se terminó bajo el de Adriano (117-138); una maravilla del mundo de la arquitectura en estricto sentido literal” – SLOTERDIJK, P., Esferas II: Globos, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, p. 375.

<sup>30</sup> “Las premisas generales del compromiso se remitían a mucho tiempo atrás: los griegos habían matematizado el cielo y lo habían entreverado con el simbolismo interconector de una geometría esférica precisa: los romanos habían reunido en un grupo los dioses de los planetas y los habían elevado a la categoría de protectores y vigilantes de la asignación del destino a cada uno de los mortales; los emperadores, finalmente, habían incautado el cielo como recurso de fortuna para el imperio y completado el *mare nostrum* con un *caelum nostrum*. De la síntesis de estos requerimientos a lo envolvente nació el acontecimiento-edificio Panteón, que ha de ser considerado todavía como la introducción más resuelta a la esencia, problema y logros de la *philosophia perennis*. Presenta un caso de eso que – según la feliz formulación de un autor contemporáneo – merece ser descrito como “soluciones romanas a problemas griegos”. La *translatio philosophiae ad romanos* se convierte en el Panteón en un hecho plausiblemente consumado, por más que a Heidegger se le ocurriera que podía tratar peyorativamente la contribución romana a la historia del pensamiento, y por más que la mayoría de los representantes gremiales se complazcan en la idea de que se puede ignorar el Panteón y seguir siendo filósofo. Puede mostrarse fácilmente que se trata de un

---

error, puesto que para ello sólo es necesario probar que la idea filosófica del todo puede explicitarse no sólo en escritos, sino también en forma de edificio. Hasta la innovación del platonismo por Plotino, la panteología romana, como teoría inmanente del edificio singular, representaba la cumbre del pensamiento en su época.” – SLOTERDIJK, P., *Esferas II: Globos*, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, pp. 376-377.

<sup>31</sup> “Rechazamos reconocer problemas de forma; sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. La forma, por sí misma, no existe. La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos. Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente: construcción” – MIES van der ROHE, L., (2003), *Escritos, Diálogos y Discursos*, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 27.

<sup>32</sup> “Podemos ver claramente los nuevos principios estructurales si usamos cristal en lugar de paredes exteriores, lo que ya es fácil hoy en día en un edificio con esqueleto, cuyas paredes exteriores no soportan carga. El uso del cristal impone nuevas soluciones.” – MIES van der ROHE, L., (2003), *Escritos, Diálogos y Discursos*, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 21.

<sup>33</sup> “Para mí, la estructura es algo como la lógica. Es la mejor forma de hacer las cosas y de expresarlas. Soy muy escéptico respecto a las expresiones emocionales. No confío en ellas, y no creo que duren mucho tiempo.” – MIES van der ROHE, L., (2003), *Escritos, Diálogos y Discursos*, Colección de Arquitectura, Valencia, p. 67.

<sup>34</sup> “Esa fuerza no podía ser otra que la arquitectura, que más que aprehender en ideas su tiempo, lo que hace es aprehender en edificios las ideas del tiempo.” – SLOTERDIJK, P., *Esferas II: Globos*, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, p. 378.

<sup>35</sup> “En estas proporciones métricas se manifiesta la esencia filosófica del edificio: también el concepto aristotélico de *uranós* o de cosmos se consigue abstrayendo de la visión la semiesfera azul claro que hay sobre nuestras cabezas, y completándola hasta convertirla en la representación del globo total del mundo, tal como lo vería un Dios externo. [...] Entonces consigue el ojo espiritual la perfecta esferoscopia en ese templo de la geometría del ser. – SLOTERDIJK, P., *Esferas II: Globos*, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, p. 380.

<sup>36</sup> “Por lo que respecta a la linterna, la atrevida abertura redonda de 9 metros de diámetro en el vértice de la cúpula, hay que decir que pone en ejercicio un momento platónico triunfal, ya que durante el día deja entrar en la esfera una avalancha de luz, desde arriba y desde fuera, que hay que considerar como el

---

simbolismo perfecto de la trascendencia. Este *opeion* no pretende ser una ventana por la que miren, seguros, los seres humanos a un mundo enmarcado; es el calvero [*Lichtung*] del espacio que significa el mundo – SLOTERDIJK, P., Esferas II: Globos, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, pp. 380-81.

<sup>37</sup> “Pero sólo con la cúpula del Panteón se produjo la brecha que lleva a la poética racional y a la metafísica del espacio abovedado de modo tan triunfal y concluyente que a nadie que no haya contemplado y comprendido el cielo de cajitas del templo-cosmos romano se le permite ya la pretensión de saber qué pueda ser altura espacial construida.” – SLOTERDIJK, P., Esferas II: Globos, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, p. 382.

<sup>38</sup> “En la era venidera la cúpula se convertirá en signo de la persuasión de que también el vacío quiere que se le reconstruya. [...] Los techos de la posmodernidad son hipótesis de trabajo para comunidades provisionales, y ya no dogmas ontológicos. Parece que el vacío construido perfila hoy el horizonte dentro del cual quienes nacen y mueren han de preocuparse de sí mismos y de sus comunidades.” – SLOTERDIJK, P., Esferas II: Globos, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, p. 400.

<sup>39</sup> “Las impresiones empezaron siendo tres, llegaron a 7, luego 11, luego 14, y terminaron siendo 18. Aquí están los cantos, 18 en total, cada uno de forma, humor, color, ritmo, escala y tono diferente. No hay cadencias. Cada uno es independiente. Cada uno se sostiene por sí mismo. Pero su sentido más completo, me parece, se aprecia cuando se ven todos juntos.” – NEWMAN, B., (2006), Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 228.

<sup>40</sup> “La arquitectura hace *habitable* el espacio y el lugar; la música hace *habitable* el tiempo (concediéndole metro, número y acento rítmico). Me preocupaba en ese texto el problema del *habitar*. Sólo que en un sentido muy diferente de cómo aborda la cuestión Heidegger en su célebre escrito sobre *Construir, habitar, pensar*.” – TRIAS, E., Ciudad sobre Ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio, Ediciones Destino, Barcelona 2001, p. 182.

<sup>41</sup> “Llamaba a esas dos artes, la arquitectura y la música, *artes cosmológicas*. Desde el límite entre la matriz (física) y el *mundo*, disponían éste hasta hacerlo *habitable*. Y daba a esta palabra un sentido particularmente destacado. Quizás en ella se condensa uno de los puntos más relevantes de la reflexión de este comienzo del libro.

Pues lo propio y específico de esas artes fronterizas (la arquitectura y la música) consiste, según expreso en el texto, en disponer el *hábitat* (espacial/temporal) de manera que pueda ser *habitado*. Esas artes preparan la aparición del habitante del mundo (y de la frontera del mundo); ese habitante al que yo llamo *fronterizo*. Pero esas artes no configuran, presentan ni representan a ese personaje (a través de monumentos o de iconos). Se limitan a preparar su morada, su casa. Esa

---

morada *espacial* es la que dispone la arquitectura, que desde su constitución de un espacio o lugar habitable crea sus propios recorridos posibles (o usos y consumos de tiempo). Por su parte la música va creando la morada *temporal*: aquel nicho en el cual, como en el lecho fluvial, puede darse curso al discurrir del tiempo, concediendo a éste medidas, acento, ritmo. En el supuesto de que ese privilegio temporal de la música abre su propia espacialidad (armónica; o estereofónica).” – TRIAS, E., Ciudad sobre Ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio, Ediciones Destino, Barcelona 2001, p. 183.

<sup>42</sup> “Usa el término *habitar*, como digo, en un sentido totalmente distinto al heideggeriano. Sencillamente me dejaba orientar por el genio de mi propia lengua, que conduce a *pensar* el habitar en continuidad con ese gran tema de la ética aristotélica que es la *héxis*: aquellas disposiciones o hábitos que, a través del ejercicio, se van consolidando (en forma de excelencias de la conducta, o virtudes, o de sus contrarios). La idea es que la arquitectura y la música dan forma al *ethos* del habitante; *ethos*, como se sabe, significaba originariamente morada; hacía referencia al lugar. Lo importante de mi libro consistía en concebir el habitar también desde el punto de vista temporal. No sólo en relación al Reposo (para decirlo según las categorías de *El Sofista* platónico), sino también en relación al Movimiento. La arquitectura reposa en sí, y hace posible sus propias posibilidades de movimiento; la música por definición se mueve, pero reposa en sus propios parámetros espaciales, en los cuales afina y desde los cuales se constituye (así por ejemplo las formas armónicas, especialmente en la música occidental). Ambas son artes edificantes; sólo que los edificios musicales se construyen y deconstruyen a través de su inevitable fluir.

Ambas crean disposiciones y hábitos en los modos de poder habitar (el espacio y/o el tiempo). Hacen, pues, que el mundo, cosmos, con su doble determinación de lugar y tiempo, alcance su disposición; o sea propiamente un mundo o cosmos *habitable*. En cierto modo hacen que ese mundo se prepare para ser, *a posteriori*, *significable*. Eso es válido sobre todo para la música, a la que Severino, con razón, llama “la casa del lenguaje”. En este sentido la música prepara el mundo abierto a la significación, y al *signo* (lingüístico) mediante la constitución de esos hábitos y disposiciones previos que lo hacen posible; o que constituyen su *a priori* fronterizo. Y lo mismo debe decirse en la relación de la arquitectura con la configuración monumental e icónica del habitante del mundo: y del mundo mismo. La arquitectura es definida como el *a priori* fronterizo (espacial, preferentemente) que hace posible que el mundo sea habitable, o que se creen en él hábitos y disposiciones que permitan, *a posteriori*, que el mundo sea, además de habitable, también dado a la visión y percepción a través de monumentos e iconos (mediante la estatuaría y la imagen).” – TRIAS, E., Ciudad sobre Ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio, Ediciones Destino, Barcelona 2001, pp. 183-184.

<sup>43</sup> “En mi libro distingo esas artes fronterizas de las artes apofánticas. Las artes fronterizas son las relativas al habitar /y a la creación de hábitos y disposiciones); en ellas sólo hay configuraciones de *figuras* de cuya combinación se desprende

---

un sentido en virtud de la mediación simbólica. Las restantes artes (escultura, pintura y literatura, sobre todo) son las que denomino *apofánticas*. [...]

Esa inferencia de las artes viene dada por el progresivo esclarecimiento del remanente misterioso de la figura simbólica; o por el hecho de que ese remanente de enigma que la figura simbólica arquitectónica y musical producen pueda ser *esclarecida*, o *declarada*; tal es el sentido aristotélico de la *apofansis*, o del *lógos* mostrativo y ostentativo. Tal es el cometido de las demás artes” - TRIAS, E., Ciudad sobre Ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio, Ediciones Destino, Barcelona 2001, pp. 187 y 188.

<sup>44</sup> “El conocimiento de Barney está relacionado con la profunda depresión que le produjo la muerte de su hermano. Francine y yo habíamos vuelto a 685 (West End Avenue) con él y Annalee después de cenar para ver las primeras Stations (...) y le comenté a Barney lo bien que se prestarían sus pinturas en blanco y negro a ser pasadas a litografía, que yo estaba haciendo por entonces en Pratt.” – NEWMAN, B., (2006), Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 226.

<sup>45</sup> “La lucha por eliminar esta intrusión, para darle a la impresión la escala necesaria de modo que pueda hallar su expresión más plena (y pienso que el asunto de la escala en las litografías normalmente no se ha tenido en cuenta), para que no sea aplastada por el margen del papel y sin embargo tenga algo de margen: ése era para mí el reto. Por eso cada canto tiene sus propios márgenes. En algunos, son pequeños, en otros grandes, y hay otros en que son grandes por un lado y por el otro mínimos. Sin embargo, no aplico reglas formales. Cada impresión y su papel tenía que decidirlos yo, y en algunos casos existe la misma impresión con dos series diferentes de márgenes, porque cada impresión para mí significa algo diferente. En la pintura, intento trascender el tamaño con la escala.” – NEWMAN, B., (2006), Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 228.

<sup>46</sup> “Estos 18 cantos son pues únicos, expresiones individuales, cada uno con su propia singularidad. Si bien puesto que unos son consecuencia de otros, también forman un todo orgánico; de modo que, en la interacción que se crea al separarlos y unirlos, su masa sinfónica confiere más claridad a cada canto individual, y al mismo tiempo cada canto suma su voz al coro completo” – NEWMAN, B., (2006), Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid, p. 228.





## Desocupación del hombre

*To be, or not to be: that is the question:  
whether 'tis nobler in the mind to suffer  
the slings and arrows of outrageous fortune,  
or to take arms against a sea of troubles,  
and by opposing end them? To die: to sleep;  
no more; and by a sleep to say we end  
the heart-ache and the thousand natural shocks  
that flesh is heir to, 'tis a consummation  
devoutly to be wish'd. To die, to sleep.*

Hamlet

William Shakespeare

La cuestión de la desocupación del mundo ha sido ya presentada en el capítulo anterior. Inversamente al verso de Friedrich Rückert (*Ich bin der welt abhanden gekommen*), *der welt* y su correspondiente desocupación han sido nuestro primer motivo de reflexión. Este camino que hemos seguido a partir de las obras de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe nos han llevado a una conclusión: la desocupación del mundo se formula desde una perspectiva profundamente antinaturalista. Queremos decir que sus propuestas estéticas son anti-naturaleza, que sus manifestaciones artísticas nos hablan en contra de esa naturaleza que había sido motivo de inspiración y temática central de la representación<sup>1</sup>. Antes el arte imitaba a la naturaleza, ahora la naturaleza imita al arte. Esta línea de desterritorialización de la naturaleza a la anti-naturaleza es análoga al proceso que va desde el lenguaje realista al abstracto. Estamos situados, pues, en la etapa final de la curva sinusoidal de la ley de los cambios propuesta por Jorge Oteiza. Estamos acercándonos al cero positivo, a esa nada que es todo, a la formulación del momento impresionista del arte en el que la comunicación desaparece.

El lenguaje se hace radicalmente abstracto y se nos presenta ante nuestros ojos solamente como estructura. Estamos, pues, ante el intento de comprender e interpretar las cuestiones gramaticales y sintácticas que sostienen las obras de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe. Lo hemos intentado ya en el segundo capítulo. Gramática y sintaxis se formulan como los dos ejes sobre los que basculará

este tercer capítulo. El mundo no existe, el *Ich bin* es yo soy/yo habito/yo represento y su formulación es esencialmente gramatical y sintáctica. El siguiente esquema presenta los elementos sobre los que se sostiene la gramática y la sintaxis en las obras de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe y que, de alguna forma, proponen los elementos gramaticales y sintácticos de los lenguajes escultórico, pictórico y arquitectónico respectivamente.

	Jorge Oteiza <i>lenguaje escultórico</i>	Barnett Newman <i>lenguaje pictórico</i>	Mies van der Rohe <i>lenguaje arquitectónico</i>
Gramática	masa y volumen	línea y color	columna y muro
Sintaxis	composición escultórica	composición pictórica	espacio arquitectónico

En lo que se refiere a los elementos gramaticales queda claro que a partir de este momento nos referiremos a masa, volumen, línea, color, columna y muro como elementos configuradores de la propuesta de desocupación espacial. El mundo, ya los hemos visto en el capítulo anterior, ha sido reducido a estas seis componentes gramaticales. Un no-mundo, línea de fuga hacia la anti-naturaleza, pura abstracción. Y en lo que a sintaxis se refiere entramos directamente a analizar las propuestas desde su dimensión estructural-compositiva. Composición escultórica como dialéctica entre masa y volumen, composición pictórica como combinación de líneas y colores y espacio arquitectónico como desarrollo dialéctico entre columnas y muros.

Es el momento de abordar la cuestión más difícil. Desocupado el mundo, es ahora nuestra tarea ver cómo Oteiza, Newman y Mies van der Rohe formulan la desocupación del ser. Lo anticipábamos en los primeros párrafos de este estudio. Nuestro objeto de pensamiento es el espacio, pero su estrecha vinculación establecida en el principio heideggeriano *Ich bin* (yo soy/yo habito) nos obliga a abordar ahora la cuestión que nos plantea el que habíamos aceptado como amable acompañante de viaje. Desocupar el ser.

Sólo con nombrar el propósito la tarea se presenta imposible. Abordar la cuestión del ser ha sido el gran tema del pensamiento filosófico, la gran pregunta del pensamiento científico, el gran misterio del pensamiento religioso y el gran objeto del pensamiento estético.

En este capítulo tomaremos como obras para nuestra reflexión *The Stations of the Cross* de Barnett Newman, el *Friso de los Apóstoles* de Jorge Oteiza y el *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe. Las dos primeras obras nos llevan directamente a poner sobre la mesa el relato/discurso neotestamentario. La subida al Calvario, el camino de la Cruz y el sacrificio del Hijo son en la propuesta de Newman su particular desocupación del ser en el espacio pictórico. La contemplación de la tumba vacía, la herida intercostal del cuerpo de Cristo que deviene herida en los Apóstoles y la predicación del misterio son para Oteiza su formulación de la desocupación del ser en el espacio escultórico desocupado. La columna y, con más precisión, la ausencia de la columna, es para Mies van der Rohe su análogo respecto a los dos anteriores.

Pero no anticipemos los acontecimientos. Nos será preciso apuntar directamente al relato neotestamentario. Pero antes nos referiremos a una serie de cuestiones que entendemos necesarias y suficientes (nunca es suficiente) para comprender esta auténtica aventura imposible que es la de desocupar el *Ich bin*. Para ello intentaremos abordar la cuestión histórico-arquitectónica de la columna como formulación en piedra de la cuestión del ser y su línea de desterritorialización íntima presentada ya en las Cariátides del Erecteion. También intentaremos formular una interpretación adecuada acerca de la encarnación del verbo tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, su sacrificio final como proceso de desencarnación y su vuelta al mundo como cuerpo reencarnado. De este modo nos conectamos nuevamente con esa particular existencia del hombre como nómada de las mesetas propuesta por Deleuze. Encarnación – desencarnación – reencarnación son a territorialización – desterritorialización – reterritorialización como temas de la misma matriz estético-discursiva. Y resultará también conveniente, antes de abordar las obras sobre las que

reflexionaremos, tratar algunas de las composiciones previas de los artistas referenciados.

Último apunte antes de abordar la cuestión de la desocupación del ser. ¿Por qué el ser y no la nada?<sup>2</sup> Con esta pregunta Heidegger empieza su ensayo *Introducción a la metafísica*. En esta interpelación está condensada toda la historia del pensamiento europeo que orbita alrededor del ser. Atravesamos en un instante la historia de la filosofía, cruzamos como auténticos nómadas todo un espacio secular de reflexión. Desde Parménides hasta Heidegger y, a través de esta pregunta, desde Heidegger hasta Parménides. En el *Poema del ser*<sup>3</sup> del filósofo griego el hombre se bate entre las dos vías de conocimiento: la del ser y la del no ser. Ambas íntimamente intrincadas, se nos insta a caminar por la vía de aquello que es. Siglos más tarde la confusa e inabarcable dimensión del no-ser será pensada, renombrada, en la nada. Concebida de esta forma, su manifestación plástica, su búsqueda a través de la estética es lo que pretenden los artistas sobre los que se sostiene este estudio.

La pregunta de Heidegger es también la duda de Hamlet ante la calavera. Ser o no ser, el ser o la nada. En las palabras del príncipe de Dinamarca está la profunda reflexión sobre la existencia del hombre y se condensa la duda heideggeriana a través de una disyunción inabarcable. La duda de Hamlet se sostiene en el dilema entre concebir una cosa o la otra. La pregunta de Heidegger plantea una situación incompatible. ¿Se trata realmente de una disyunción o por el contrario el ser se sustenta en una relación íntima e indisociable con el no-ser? La profunda conciencia existencial de Hamlet aborda la necesidad de entender su pregunta desde la dimensión calavérica y cadavérica del hombre. En el devenir del drama shakespeariano la muerte del padre se instala desde el primer momento en la acción de Hamlet, constituye la pulsión de su existencia. Hamlet es porque el no-ser se ha instalado en su más íntima conciencia. Hamlet habla con su propia calavera en un diálogo consigo mismo en el que la pregunta sobre el no-ser posibilita la conciencia de ser. Hamlet es en su comprensión profunda de su propia mortalidad y anticipa en ello su propio sacrificio. Es decir, se es completamente en la asunción corporal y espiritual del no-ser. No es una cuestión disyuntiva sino copulativa.

La duda del príncipe (*ser o no ser*) se formula como *ser y no ser*. Nos lo anunciaba ya el devenir deleuziano sobre el que se sostiene esta reflexión. El devenir es una cuestión de alianzas, no se concibe a través de disyunciones sino de situaciones copulativas.

En este capítulo intentaremos replantear la pregunta de este modo: ser y no ser, el ser y la nada. El proceso de desocupación del ser propuesto por Oteiza, Newman y Mies van de Rohe está vinculado estrechamente a la formulación de una nada escultórica, pictórica y arquitectónica respectivamente. Esta búsqueda permitirá la formulación de un espacio desocupado para la completa existencia del ser. Como formula el escultor vasco, sus esculturas son almarios, espacios para el respirar espiritual. Este capítulo en el que abordamos la desocupación del ser busca intentar comprender la íntima relación simbiótica entre el ser y la nada, su recíproca y mutua vinculación.

**La columna exhalada<sup>4</sup>.** Titulamos así esta primera instancia del capítulo, esta primera instancia del ser, para provocar una situación de alianzas. Es así como Peter Sloterdijk se refiere a la creación por parte del Señor de la figura de Adán<sup>5</sup>. El primer hombre es modelado a través de una materia prima, la tierra. Hombre hecho de tierra a través de la alianza que proporciona la cerámica. Adán es hecho a imagen y semejanza de su creador. O, dicho de otra forma, Dios se modela a sí mismo a través de una figura que tiene estructura de columna. La tierra es su materia prima y la verticalidad de la columna la estructura sobre la que se sostiene. El hombre, así las cosas, se conforma de esta manera como presencia en el mundo.

Ésta es su mayor creación. Después de la luz, de los océanos, de los paisajes, de las estrellas, el hombre se erige en su propia columnidad arcillosa como imagen de su propio creador. No es Dios mismo, pero sí ha sido esculpido a imagen de Dios. No es encarnación de Dios pero sí columna arcillosa que nace de la tierra y se dirige hacia el cielo. Si la redondez ha sido la forma a través de la que hemos formulado la desocupación del mundo en el capítulo anterior, la verticalidad se conforma como la estructura sobre la que pensar la desocupación del ser.

Adán es columna hecha de tierra. Será pertinente pues apuntar que la historia del hombre puede ser pensada a través de la historia de la columna. Como creación divina, la columna alude a una doble significación. Dios crea a su imagen y semejanza una figura como escultura en el mundo. Pero al mismo tiempo, al proponerse, según afirma Peter Sloterdijk, como columna, es al mismo tiempo arquitectura de ese mismo mundo. Y queremos decir que sobre esa figura aún no dotada de vida se sostendrá la esencia arquitectónica de esa luz, de esos océanos y de esas estrellas que fueron creadas durante las jornadas que le precedieron. El caos antes reinante se ordena sobre esa enigmática presencia sobre la tierra.

Una imagen quizás explique mejor lo que aquí intentamos explicar. En la primera escena de *2001: una Odisea en el espacio* de Stanley Kubrick, unos primates habitan un inhóspito planeta cuando, de repente, algo llama su atención. Es una presencia nueva y enigmática en el paisaje. Un prisma rectangular perfectamente tallado se eleva hacia el cielo justo al lado de la cueva donde duermen. De la tierra al cielo, el mundo amanece a partir de aquel momento sobre el límite superior de esta columna perfecta. Un nuevo espacio y un nuevo tiempo han sido inaugurados y todo empieza a interpretarse a través de esta presencia que acapara la atención, ordena el mundo y permite, al mismo tiempo, leerlo.

Es una columna. Escultura y arquitectura al mismo tiempo, a imagen y semejanza de Dios. Adán en una primera instancia es tan solo forma inane sobre el mundo. Pero ese recipiente ahuecado será rellenado con el hálito divino, con el soplo incorpóreo que dotará de espíritu a esta nueva presencia en el paisaje. Adán, después de la insufla del Señor, es ya columna exhalada, es ya ser-en-el-mundo. Peter Sloterdijk propone esta dialéctica entre la metacerámica y la metafísica como la conformación de toda una manera de interpretar el mundo. De la tierra al ser, de la arcilla a la columna, de la materia prima al soplo. Legado sobre el que se sostiene toda una manifestación estética que traspasa el tiempo. La historia de la columna es, así, la historia del hombre. La columna es la estructura gramatical sobre la que pensaremos el ser. Su desocupación será la

formulación sobre la que plantear la difícil cuestión de la desocupación del ser.

Jorge Oteiza en el año 1931 realiza su composición *Adán y Eva. Tangente S=E/A*. Apelación directa a esa creación última y sublime de Dios pero también estructura geométrica para el mundo. En la escultura de Oteiza, Adán conforma la realidad primera en la que se engendra Eva. Gran máscara del devenir-mono, la composición se piensa a sí misma como relación geométrica tangencial entre Eva y Adán (E/A). Es recta tangente que atraviesa los rostros de los protagonistas y cuya prolongación se establece ya sólo en nuestra imaginación.

Las dos figuras humanas que representa Oteiza en esta composición coexisten simbióticamente en ese estado relacional que les permite la razón matemática *E/A*. Es una relación geométrica tangencial. Eva es costilla de Adán. Adán deviene en Eva. Por tanto, más allá de los rostros que modela el escultor, estamos frente a una estructura geométrica en el mundo sostenida sobre el gran primer pasaje creacionista del Génesis. *Adán y Eva* es genética escultórica en el operar artístico de Oteiza, es formulación del ser-en-el-mundo como tangente relacional que se desmaterializa en nuestra imaginación al prolongar esta recta más allá de la piedra.

La tangente es la recta que toca a la curva en un solo punto. ¿Cuál es ese punto en la composición oteiziana? El ojo. El ojo compartido entre Adán y Eva, el ojo vaciado entre él y su devenir-mujer, el espacio desocupado ocular de un mundo que no es nada sin esa visión del ser que lo conforma. Dejamos esta cuestión del vaciamiento ocular para un poco más adelante.

Barnett Newman en el año 1951 realiza su óleo *Adam*. Una gran superficie monocroma en diálogo con tres bandas verticales naranjas. La primera de ellas conforma el borde izquierdo de la composición. Esta banda que el artista denominaría técnicamente como *zip* deviene en otra más ancha que se desplaza casi al centro del óleo y finalmente deviene *zip* casi imperceptible a la derecha de la pintura. El fondo oscuro de la composición es superficie del mundo sin desarrollo geométrico. Es el acto creacional del pintor

americano que se erige como Dios de su particular e intransferible Génesis. Las *zips* otorgan verticalidad y luz a ese cromatismo horizontal e inhóspito creado por Barnett Newman. Verticalidad y luz en tres estadios: tierra, figura, soplo.

En el primer estadio la tierra nos aparece en la *zip* de la izquierda como materia prima sobre la que el artista modelará su figura. En el segundo estadio la *zip* deviene ya como recipiente en el mundo, figura de barro a imagen y semejanza de su creador. Finalmente, la tercera *zip* es ya el hálito que insufla de espíritu a esa forma sin vida sobre el mundo. Empieza ya el habitar. Los tres estadios que propone Newman pertenecen a la misma banda cromática que la del fondo sobre la que se originan. Y así como las dos *zips* de la izquierda aparecen como bandas imprecisas y toscas sobre el universo pictórico de la composición, la tercera se presenta como auténtico habitar espiritual sobre el mundo. Frágil e imperceptible, pero estructura fundamental del óleo. No podemos sino leer la composición de izquierda a derecha y sostener nuestra mirada sobre esa sutil presencia que atraviesa verticalmente la oscuridad del mundo. Yoídad adámica sobre la oscuridad del lienzo.

Estamos ante un desarrollo extremo del antinaturalismo planteado ya en el capítulo sobre la desocupación del mundo. La tangente de Oteiza y la *zip* de Barnett Newman son pura estructura, abstracción geométrica para representar esa compleja instancia del ser. Un *Ich bin* que se muestra aquí más que nunca como yo soy/yo habito. La tangente habitando entre los cuerpos de *Adán y Eva*, la *zip* habitando sobre la superficie monocroma de Newman. Ambas presencias casi imperceptibles, leve soplo sobre el que se origina la sintaxis de ambas obras. Línea de fuga hacia el devenir-imperceptible deleuziano.

*Adán y Eva* son instancias gramaticales en la composición de Jorge Oteiza y a través de su relación tangencial, cuyo punto de intersección es el ojo vacío, desarrollan la sintaxis de la pieza. El monocromo de Barnett Newman es, análogamente, la gramática de *Adam*, su gama cromática devenida-naranja en las tres bandas y la conjugación de la horizontalidad de la superficie con la verticalidad



de las *zips* originan la sintaxis de la composición. Estamos ante una pura estructura escultórica y pictórica respectivamente.

Jorge Oteiza propone la elaboración de lo que él denomina *Ecuación Existencial*. Esta ecuación tiene como objetivo proponer al ser estético a través de una relación matemática de los factores fundamentales que lo integran. Estos factores, aportados ya desde la filosofía, son para el escultor vasco los seres reales, los seres ideales y los seres vitales<sup>6</sup>. Los seres reales corresponden al factor sensible y pertenecen al campo de lo que se ve. Los seres ideales corresponden al factor intelectual y pertenecen al campo de lo que se piensa. Finalmente, los seres vitales corresponden al factor vital y pertenecen al campo de lo que se siente. Desarrollándolo en un ejemplo: la nariz sería un ser real, la pirámide el ser ideal que le corresponde y su intención expresiva, animada, pasional y libre su ser vital. De esta forma, Oteiza propone lo que acabará denominando como *Ecuación estética molecular*<sup>7</sup>:

$$SR + SI + SV = SE$$

SR: seres reales

SI: seres ideales

SV: seres vitales

SE: ser estético

En el acto creacionista relatado en el Génesis, Adán es modelado a idea y semejanza (ser real) de su creador siguiendo el modelo de columna (ser ideal) sobre el mundo e insuflándole el hálito (ser vital) de vida. La figura ahuecada hecha de tierra es ahora fuerza aérea en el mundo. Adán, siglos más tarde, deviene Euforión en el drama de Goethe. Ambos son hijos de la belleza, el primero a imagen y semejanza de Dios, el segundo encarnación aérea de Fausto y Helena. Del Génesis al Fausto. Euforión, el niño-ladrón nacido de la incesante música y expelido de la cueva donde se han unido Helena y Fausto, es la presencia más etérea de toda la obra de Goethe. Danzante entre los danzantes, música entre los coros, su voluntad es habitar los cielos, despegar los pies de la tierra, desligarse de su materia arcillosa para reencontrarse con su esencia aérea. De la tierra al cielo, bóveda celeste del pequeño Oteiza en la playa de Orió, su voluntad aérea configura en este estudio una idea sobre la que sostener nuestro particular camino de la desocupación

del ser. Euforión desde el primer momento sobrevuela el mundo, se eleva sobre sí mismo, es canto colorista de Barnett Newman sobre el lienzo y es, como anuncia su propia madre en la tragedia del escritor, yoídad destructiva e incluso del mío, tuyo y suyo<sup>8</sup>.

Así es la existencia del hombre, puro soplo exhalado sobre la cuerda de la lira, pies danzantes sobre el mundo que se dirigen al cielo, estancia efímera que se desploma a los pies de sus creadores y se eleva de nuevo como estela en el cielo. Espíritu para siempre joven, Euforión, hecho de aire, esencia adámica de la voluntad romántica alemana. Arqueología del ser en el cielo, en el éter, en la nada, ser estético en la ecuación molecular oteiziana.

El óleo de Barnett Newman y la pieza de Jorge Oteiza son ya pura estructura y configuran su particular modo del ser estético. Tangente y *zip* son columna exhalada a imagen y semejanza de sus creadores. La columna como estructura escultórico-arquitectónica del ser, el soplo como dimensión aérea de vida.

Euforión es danzarín en el mundo al igual que el niño en la *Maternidad* de Jorge Oteiza<sup>9</sup>. El escultor representa en esta pieza cómo la mujer vasca, a diferencia de la castellana, saca a su hijo del regazo para elevarlo hacia el cielo. Este gesto es el mismo movimiento vertical del Creador con Adán. Del regazo materno a la gran bóveda celeste, de la protección del bebé a la soledad del hombre, el niño desocupa el regazo de la madre creando así un espacio vacío. Esta formulación aérea del regazo se conforma a partir de una desocupación matricial. Así es como se origina el espacio desocupado, desde la propia acción de modelaje y en ese movimiento celeste, modelación de un vacío que es un cero positivo, una nada que es todo.

La madre vasca enseña al niño ya desde la infancia el camino de su propia soledad, como cuando Fausto se dirige al universo de las Madres en busca de Helena. ¿Sabes tú lo que es desierto y soledad?, le pregunta Mefistófeles. Pregunta poética en Goethe que deviene elevación escultórica en Oteiza. Intimidad compartida de la madre y el hijo que acercan mutuamente sus rostros. Los ojos cerrados de la madre y del hijo nos conducen hacia esa intimidad compartida e incompartible, hacia la infinitud insondable que exhala, ya hacia

fuera, la piedra de la composición. Euforión es pura ensoñación efímera sobre el mundo del mismo modo que la ensoñación de madre e hijo en la escultura de Oteiza. Silencio íntimo para estos soñadores, confirma Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*<sup>10</sup>, que los conduce desde lo efímero de la existencia terrenal de Euforión a la infinitud de la verticalidad celeste del niño que abandona el regazo. Toda esa ensoñación comunicada en los ojos cerrados se formula estéticamente con toda su fuerza en el espacio desocupado del regazo materno. A través de la intimidad, lo infinito se instala en el vacío corporal de la madre que voluntariamente aleja al hijo y lo insufla de aire.

Desocupado el regazo, el niño recita en su infinita intimidad: *Ich bin der welt abhanden gekommen*. ¿Qué otro mundo existe para el recién nacido sino el cobijo que le proporcionan los brazos de la madre? Y ahora, obligándolo a abandonar el universo materno, todo se vuelve pura ensoñación en esos ojos cerrados de los rostros compartidos. De la horizontalidad del mundo-regazo a la verticalidad del cielo. Así es, este capítulo se sostiene en la formulación estructural del ser como verticalidad en el mundo, como tangente que corta la redondez de la esfera terrestre y como exhalación etérea-aérea de la insufla del espíritu.

Adán como columna exhalada anticipa toda una posibilidad de leer la historia del hombre, la travesía del ser, a través de la historia de la columna. En el primer capítulo de este estudio habíamos marcado como momento 0 el instante en que la divinidad griega Shu, dios del ambiente, separa a Nut y Geb (cielo y tierra) para crear el espacio para la vida. Shu se representa ya como una columna que sostiene la arquitectura terreno-celeste del mundo. Y a partir de ese momento inaugural podríamos trazar toda una historiografía de la representación de la columna como una fenomenología del ser. El bosque de columnas del templo de Luxor, los diferentes órdenes de las columnas griegas (dórico, jónico y corintio), las Cariátides del Erecteion, la historia elicoidal de la columna de Trajano, las jambas de los pórticos de las iglesias románicas, la esbeltez de las columnas góticas...y así nombrando tantos ejemplos como la historia del arte nos ha proporcionado. No es éste el propósito del estudio pero sí el remarcar la posibilidad de entender la fenomenología del ser como

una hermenéutica de la columna. Y así lo proponemos para entender con más claridad la operación resultante en la arquitectura de Mies van de Rohe como fórmula de desocupación del ser.

**La encarnación del Ser.** Línea de fuga del Antiguo al Nuevo Testamento. Acudimos en este momento al prólogo del Evangelio de San Juan<sup>11</sup>. El verbo que lo creó todo sobre el mundo, el cielo y los océanos, ahora se vuelve carne. Dios se encarna a sí mismo en la figura de su propio hijo y en esa encarnación todo se hace presente, todo es ya presente. Adán había sido modelado a imagen y semejanza de su creador, hecho de tierra y de aire, columna exhalada, pero Jesús es, ahora, Dios mismo. No a imagen y semejanza de su creador, sino creación en sí misma, no hecho de tierra y de aire sino de carne, ya no columna exhalada sino exhalación luminosa sobre el mundo. Dios deviene *Ich bin* sobre el mundo, pero sobretodo *Ich bin* entre los hombres.

Como hemos apuntado, Dios se hace presente aquí y ahora. Esa es, quizás, la gran revelación del *Ich bin*. Es una afirmación del aquí y del ahora. Dimensión espacio-temporal del hombre sobre el mundo que deviene arqueología de la lengua alemana en su yo soy/yo habito. Jesús es encarnación verbal del aquí y del ahora, dimensión política de todo un discurso atravesado por una semántica mística. Jorge Oteiza lo deja bien claro en sus escritos. Su curva sinusoidal de la Ley de los Cambios camina hacia el vacío, desmaterializa la escultura y deviene espíritu. Pero todo ello dimensionado sobre un presente activo para el existir/habitar del hombre en el mundo. Una de sus figuras promulga esa encarnación pétreo del aquí y del ahora. Se trata de *Figura comprendiendo políticamente*. Sitúo esta pieza como momento de transición hacia una nueva forma de trabajo por parte del escultor vasco. El título nos ayuda a fundamentar ese estadio transitorio marcando una acción en presente continuo que organiza la pieza bajo una estructura de movimiento inacabado. La expresión del hombre así nos lo confirma. El estado de comprensión no ha sido alcanzado y de ahí surge el desencaje del rostro, las órbitas oculares sobresaliendo, la asimetría de las facciones.

Jorge Oteiza compone una escultura que se construye a partir de la combinación de diferentes cuerpos volumétricos que acentúan su

expresión geometrizable. Cubos y prismas rectangulares que combinados entre sí hacen surgir piernas, brazos, hombros y que incorporan la esfera que configura la cabeza del protagonista. Si en *Maternidad* ya se apreciaba esa voluntad geometrizable de las diferentes partes del cuerpo humano, ahora se hace más manifiesto.

Recuperando su *Ecuación estética molecular*, el hombre que aquí nos presenta está concebido ya a partir de esta combinación ternaria: real, ideal y vital. La dimensión de lo real la determinan aquellas partes del cuerpo que todavía son reconocibles (ojos, nariz, mano, brazos), la dimensión ideal la configuran los cuerpos geometrizados (cubo, prisma rectangular y esfera) y la dimensión vital la expresión que determina ese estado de comprensión inacabada ¿O deberíamos decir incompleción inaugurada?

El sujeto aparece ya como individuo solo enfrentado al mundo, ante una necesidad de comprensión que le ayude a confraternizarse con su propia existencia. Es en esa comprensión que su cuerpo se retuerce, se geometriza y se idealiza. Es un hombre instalado en el mundo. Es *Ich bin* heideggeriano, es encarnación del existir político aquí y ahora de Oteiza. Es importante mantener siempre esta idea al interpretar la obra del escultor. Su búsqueda de un espacio que sea habitáculo para el espíritu, la desmaterialización y liviandad que buscará en su escultura pueden hacernos caer en el equívoco de que su obra está más allá de lo mundano, que traspasa las necesidades de lo humano. Pero no es así, su proyecto artístico está profundamente enraizado en el aquí y el ahora.

El escultor vasco sostiene que el artista habita el mundo en toda su integridad, vive su propia vida y la de los otros<sup>12</sup>, como Jesús que es enviado a vivir la vida de todos los hombres. La fe de todo el pueblo de Israel se materializa en esta encarnación del verbo. De la fe religiosa a la fe estética<sup>13</sup>, el mundo deja de sostener su esperanza en la invisibilidad para apoyarse en esta figura que aparece ante sus ojos. El verbo encarnado es una presencia en el mundo, dimensión política esculpida en piedra por Oteiza para dar a los hombres una nueva fe sobre aquello que ven. Ésa es la misión del artista, ayudar a los hombres a creer en lo que ven.

Entra en juego en esta figura la idea de conciencia estética<sup>14</sup>, definida por el escultor vasco como la síntesis de todas las otras conciencias: filosófica, religiosa, política, social... Conciencia estética es para Oteiza saber primero y último como lo es el verbo encarnado. Jesús es presente de la misma forma que es pasado, porque es Dios, y futuro, porque será Espíritu Santo. Caminamos en la encarnación del ser, ya en su propio alumbramiento, hacia el sacrificio del hombre, hacia la formulación estética del espíritu.

En la combinación de los miembros geometrizados de la figura se advierten los espacios intersticiales que son el verdadero estado de comprensión que el propio hombre pensante todavía no contempla pero que forman parte de su propio cuerpo. Espacios a los que todavía nosotros tampoco accedemos pero que nos resultan vertiginosamente seductores. Nos referimos, claro, a los espacios desocupados en los que se conformará la estructuración del ser-en-el-mundo devenido puro espíritu.

-----

Éste es el momento de recordar el camino trazado a través del cual transcurrimos, la línea de fuga sobre la que se sostiene este estudio. Partimos del *ICH BIN* para llegar al *BE I*. Y lo intentamos hacer, tal como proponíamos en la introducción de esta investigación, en una suerte de pirueta, que posibilita la banda de Moebius. Avanzamos para acabar retrocediendo pero ejecutando lo que ya hemos denominado como giro performativo. Ahora ejecutamos el segundo. El *Ich bin* heideggeriano (yo soy/yo habito) vuelve sobre sí mismo en su doblez significativa como *Be I*. Vamos a ver cómo se ejecuta este movimiento a través de *The Stations of the Cross* y el *Friso de los Apóstoles*. Y advertimos ya anticipadamente que en esta doblez se vertebra la ejecución final de la desocupación espacial.

**The Stations of the Cross.** Abordamos en este momento el episodio de la Pasión de Cristo. El Padre sacrifica a su propio hijo. En el Antiguo Testamento encontramos ya un episodio de estas características. El Señor para probar la fe del hombre pide a Abraham que sacrifique a Isaac. Para certificar la fe religiosa, aquella que permite creer en lo que no se ve, hay que sacrificar

aquello que más intensamente se ve. Aquí se redobra el rito sacrificial. Dios sacrifica a su propio hijo, y como afirma S. Szyzek<sup>15</sup>, en ese acto Dios se abandona a sí mismo en una afirmación ateísta que constituye lo que el filósofo denomina como el núcleo perverso del Cristianismo.

La serie que compone Barnett Newman transcurre a través de esta Vía Dolorosa, a través de esta ascensión del hijo, del propio Dios, al Calvario. De la tierra al cielo. Las catorce estaciones en las que se divide este rito sacrificial<sup>16</sup> se corresponden con cada uno de los catorce lienzos que propone el pintor. Desde la condena a muerte, la carga de la Cruz, las tres caídas en el camino, el encuentro con la madre, la crucifixión, la muerte y el descenso de la cruz hasta la colocación del cuerpo en el sepulcro.

El proyecto del pintor norteamericano se articula como su particular experiencia sacrificial frente al lienzo<sup>17</sup>. Una experiencia que tardó ocho años en concluir. En el capítulo anterior hemos visto como desocupa el mundo. Ahora llega el momento de desocuparse a sí mismo. El artista deviene creador absoluto sobre el mundo hasta tal punto que emula su particular camino hacia el Calvario.

Michel de Certeau había propuesto en su obra *Místicos y profetas: dos identidades religiosas*<sup>18</sup> la posibilidad de leer la historia de la literatura a través del devenir de tres voces bien diferenciadas: la voz del profeta, la voz del místico y la voz del poeta. Ésta última es la que resuena en los lienzos de esta serie de Newman. Anunciada la muerte de Dios, el poeta (el pintor, el artista) se erige como nuevo Señor en el mundo. Todo es creado por él y en él. Todo acto creacional ya no depende sino de su propia capacidad creativa. Soberbia adámica que deviene ahora en soberbia autosacrificial. Expulsado del paraíso, nómada de las mesetas, el hombre construye, edifica, pinta su nuevo y particular Edén. Un lugar donde habitar para siempre.

*The Stations of the Cross* es la propuesta más radical del pintor norteamericano. Y como en su serie titulada *Canto*, la voz se configura como el gran tema de esta sucesión de catorce lienzos. Barnett Newman subtitula a esta serie con las palabras en arameo

*Lema Sabachthani*<sup>19</sup>. Éste es el grito ensordecedor que Jesús lanza a su padre en la cruz: ¿Por qué me has abandonado? Un abandono que atraviesa todo este estudio, toda esta interpretación de la desocupación del espacio. Abandonar el mundo y abandonar el ser para reinar sobre el mundo, para reinar sobre nosotros mismos.

Los catorce episodios de la subida al Calvario cobran significado en este grito del artista, en esta proclama terreno-celeste (de la tierra al cielo) del hijo en la que, al igual como había hecho el pintor con el mundo, la voz es el sostén vital de su particular desocupación del Ser. El grito como protesta del hijo contra el padre, como expresión de la incompreensión del hombre ante su propia muerte. Jesús en la cruz lanzando en arameo una pregunta sin respuesta. Arqueología de la lengua alemana, advertíamos en los primeros párrafos de este estudio.

Grito que deviene pintura en cada uno de los lienzos pintados por Barnett Newman. Veamos cómo los catorce episodios relatados por el pintor en esta serie son un diálogo continuado entre cuatro instancias fundamentales: blanco-negro y superficie-línea. Habíamos visto cómo Newman para desocupar el mundo se había propuesto crear en su paleta un nuevo cromatismo que le permitiera formular su particular *Canto* en el mundo. Ahora, para convocar el ensordecedor grito de Jesús en la cruz, decide abandonar el color y lanzarse a la vertiginosa aventura del blanco y del negro.

Sosteniéndonos sobre esa línea de fuga propuesta por Oteiza que atraviesa la historia desde una nada que es nada para llegar a una nada que es todo, las dos instancias anti-cromáticas sobre las que experimenta Newman para crear esta serie, plantean la misma fuga. El blanco en pintura es ausencia de color y el negro es acumulación, absorción, síntesis de todos los colores. Blanco-negro es la doble instancia que deviene en nada-todo. El propósito del pintor es expresar a través de un blanco más blanco que el lienzo el grito de dolor de la Pasión<sup>20</sup>. Pintar el blanco, como si eso fuera posible. Verdadero reto plástico<sup>21</sup>. Resuenan en nuestros oídos las palabras proféticas de Paul Cézanne anunciando que el blanco no existe. Pintar un blanco más blanco que el propio lienzo, verdadera soberbia del hombre sobre el mundo.



El lienzo es ya en esta serie de Newman mundo-lienzo. Nada se piensa fuera de él, nada existe más allá de sus propios límites. Las dos instancias blanco-negro son las instancias superficie-línea. Dialéctica de lo horizontal y lo vertical como la propia dialéctica de la cruz, como la propia sintaxis del martirio corporal de los brazos extendidos y el cuerpo colgante de Jesús.

Estamos ante una compleja propuesta pictórica. El artista, como el espectador al contemplar cada uno de los catorce lienzos, camina hacia su propia desocupación. Nada aparece ante nuestros ojos más que una suerte de superficies atravesadas por unas *zips* que buscan proponer un blanco más blanco que el propio lienzo. Buscamos el sentido del lienzo en su estación posterior, anticipamos los diálogos blanquinegros en las estaciones anteriores, intentamos aprehender las diferencias de unos con los otros sin encontrar respuesta. Porque Newman no pretende buscar una respuesta sino investigar su particular propuesta plástica de la pregunta. No hay nada que responder. El ser y no ser shakesperiano deviene aquí pintura enigmática sostenida sobre el grito del mismo Dios, sobre el dolor del mismo verbo encarnado.

Las superficies sobre las que discurre esta serie devienen blanco absoluto en el último lienzo que compone esta obra. La última experiencia que Newman propone excede toda posibilidad visual. Su blanco nos deslumbra, nos hace caer del caballo como a Saulo, nos expulsa de nuestro paraíso mundano y banal, nos hace contemplarnos a nosotros mismos, citando a Kleist<sup>22</sup>, sin párpados. Si hasta ahora el color se proponía en la obra de Newman como espacio para el habitar del hombre en el mundo, en esta serie en la que el colorismo ha desaparecido por completo, el blanco es la nueva instancia sobre la que sostener la difícil tarea del *Ich bin*. Gaston Bachelard sostiene en su obra *La poética del espacio*<sup>23</sup> la imprudencia que supondría habitar el mundo solamente desde su colorismo. La sombra y el blanco son en la obra de Newman un habitáculo para el hombre. Este blanco más blanco que el propio lienzo, que es grito de dolor, este blanco eckhartiano para una nueva visión, propone un nuevo estado para la existencia.

La decimocuarta estación de la serie es una obra que excede toda posibilidad de comprensión-contemplación. Excede lo religioso porque deviene experiencia estética<sup>24</sup>. Excede lo vital porque deviene autosacrificio del propio artista. Excede lo colorista porque deviene blanco más blanco que el propio lienzo. Excede lo pictórico porque el blanco de la última estación se sale del mismo lienzo para devenir nueva posibilidad de vida. Todo es exterioridad. La serie de las Estaciones deviene en una composición final que excede la luminosidad de la *zip*-lienzo de la izquierda y se vierte sobre el mundo, sobre nosotros mismos, sobre el propio artista con tal fuerza centrífuga que desborda toda posibilidad de existencia. Este blanco, de alguna manera, es clausura del mundo pero sobretudo del Ser. Es desocupación espacial en estado absoluto, es matriz luminosa y blanca para la formulación pictórica de un nuevo espacio para un-otro hombre, para un-otro *Ich bin*.

Sobre la exterioridad de este lienzo reflexionaremos un poco más adelante. Nos ayudarán a ello los Apóstoles de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. La luz brilla en las tinieblas, escribe Juan en el Evangelio, y éstas no la sofocaron. Somos uno y múltiple afirma Gilles Deleuze como estructura ontológica para el Ser. Efectivamente, toda esta serie luminosa de catorce lienzos traspasa lo anecdótico de los acontecimientos que se suceden en la subida al Calvario para conformar un solo acontecimiento. No es un tema con variaciones, afirma Newman<sup>25</sup>, es una voluntad pictórico-existencial que deviene blanco centrífugo sobre el mundo en su última composición. Somos uno y catorce afirma el pintor en esta serie. Ontología del Ser sostenida en la soledad por el abandono del Padre. Así de simple, así de múltiple, así de blanco.

Caminamos hacia el valle de Oñate para encontrarnos con el Friso de los Apóstoles de Jorge Oteiza. Línea de fuga del blanco pictórico al vacío escultórico.

**El Friso de los Apóstoles.** La leyenda cuenta que un pastor llamado Rodrigo de Balzategui vio a la Virgen con el niño en brazos, escondida entre una mata de espinos, junto a un cencerro. Al verla, exclamó: “¡Arantzan zu!” (¡En los espinos, tú!). El pastor anunció el gran encuentro a sus vecinos que subieron hasta el lugar

y, bajando la Virgen hasta la villa donde habitaban, ésta calmó la dura sequía que sufrían y trajo copiosas y fructíferas lluvias.

Los caminos que se dirigen sigilosos hacia el santuario anuncian ya en sus recodos la presencia de lo sagrado. Los caminantes que, como Ignacio de Loyola, decidieron ir a ver a la que consideraban su madre sabían que una nueva sabiduría habitaba en el valle. Una sabiduría que se iría renovando desde el siglo XV en que fue construido el primer convento que habitaron frailes mercedarios. Lo que aquí nos ocupa no se remonta a un tiempo tan antiguo. El friso que da entrada al actual santuario data de los años cincuenta del siglo pasado en que el gran proyecto artístico ideado por los arquitectos Sáenz de Oiza y Luis Laroga fue escogido entre un conjunto de catorce presentaciones. Para su completo desarrollo los arquitectos contaron con la estrecha colaboración del pintor Lucio Muñoz para decorar el ábside, del escultor Eduardo Chillida para el diseño de las puertas de entrada, de Fray Javier María de Eulate para la construcción de las vidrieras y del pintor Néstor Basterretxea para la decoración de las paredes de la cripta. El friso, motivo del misterio que aquí nos ocupa, fue encargado a Jorge Oteiza.

Cuando recibe este encargo, el escultor se encuentra investigando y operando escultóricamente sobre la figura humana. Una investigación que le llevaría poco a poco a pensar su representación desde la desocupación del cilindro. Paul Cézanne, en su voluntad de simplificar las formas del mundo en volúmenes geométricos, había propuesto que la figura humana se correspondía geoméricamente al cilindro. El ejercicio de Jorge Oteiza iría ahora encaminado a desocupar este cilindro. Pero, ¿qué significaría desocupar un cilindro?, ¿qué pretendería el escultor vasco en su ejercicio de vaciar esta figura geométrica? Los apóstoles de Aránzazu darán buena respuesta de ello.

Barnett Newman escoge para su serie *The Stations of the Cross* el rito autosacrificial del hijo de Dios. Jorge Oteiza toma para la suya el episodio que se sucede después de la colocación del cuerpo inerte de Jesús en el sepulcro. Es decir, la contemplación por parte de los apóstoles de la vuelta al mundo del verbo reencarnado. Vuelta a la carne, retorno al *Ich bin*, camino hacia el punto de salida de este

estudio ejecutando ahora el segundo giro performativo sobre la banda de Moebius.

Fijémonos, fiémonos, primero en cómo han sido esculpidas las cabezas de estos apóstoles. Si Martin Heidegger<sup>26</sup> afirmaba que cuando un artista esculpía una cabeza más que esculpir un volumen dotado de ojos, oídos y boca lo que hacía era esculpir su particular manera de mirar el mundo, de escucharlo y de hablar con él, Jorge Oteiza operará de forma inversa negando a sus figuras la posibilidad de esos ojos, de esos oídos y de esa boca. Porque estas cabezas han superado ya la necesidad heideggeriana del ver y del oír. Ya no necesitan ojos porque éstos han sido testigos de dos revelaciones: la del maestro que vuelve de la muerte y la de la tumba vacía. El sepulcro habitado por el cuerpo inerte del Hijo ha sido desocupado para habitar el mundo de una nueva forma. Ya sin ojos, ya sin oídos.

Las cabezas que esculpe Jorge Oteiza para los apóstoles no muestran en su carencia una imposibilidad de ver. Nos anuncian una nueva finalidad estética: la contemplación de la nada. Una nada anunciada ya por Saulo e interpretada a través del sermón del Maestro Eckhart. De los cuatro niveles de interpretación de esta verdad paulina nos interesa particularmente el que afirma que al ver a Dios, todas las cosas ya nos parecen una nada. La voluntad de Oteiza al desocupar el volumen y la masa de la escultura es proponer una nada que aporte un espacio de respiración para el espíritu. La asfixia de toda una iconografía que traspasa los siglos quiere ser superada en la obra del escultor por la formulación de una nada que surge después de la contemplación/aprehensión del misterio.

Cuerpo sin órganos, ahí es donde se juega todo. Afirmación rotunda de Gilles Deleuze<sup>27</sup>. Algún día el siglo será deleuziano. Ahora ya no se necesitan los ojos para ver, ni los pulmones para respirar. Antesala del giro performativo para el *Ich bin*. Anticipación corpórea y espiritual para el *Be I*. No hay espíritu más allá de los límites del propio cuerpo, no hay cuerpo sin un espíritu que lo habite. Todos los sentidos se activan, se potencian en este nuevo cuerpo ya sin órganos. No anticipemos el momento.

En el relato neotestamentario Jesús se presenta a sus apóstoles volviendo de la muerte, deshabitando el sepulcro para mostrar el milagro de la resurrección a través de la herida en el costado. Es en esa herida que Tomás le reconoce. Una herida que atraviesa verticalmente el cuerpo escultórico de los discípulos, una herida que es conciencia absoluta de la existencia del hombre, una incisión en el cuerpo que anuncia el renacer del hombre espiritual que habitará, no el paraíso celestial, sino el mundo terrenal.

La herida del maestro que se transfigura en el vacío vertical de los cuerpos esculpidos por Oteiza le sirve al artista para formular una instancia de espacio vacío y desocupado. La herida es el motivo que le sirve al escultor para formular un espacio para lo sagrado, tal y como propone Amador Vega en su lección *La herida que cura*<sup>28</sup>. Si Cézanne había propuesto que la figura humana se podía concebir geoméricamente como un cilindro, el propósito del artista vasco será desocupar ese cilindro. No por reducción de la masa como podemos ver en las figuras de Giacometti, no por perforación de la piedra como propone Henry Moore, sino como construcción de espacio vacío en sí. El escultor vasco desocupará el cilindro, es decir, vaciará al hombre, generando una nueva figura que denominará *hiperboloides*.

El diálogo de los catorce apóstoles del friso no se estructura tanto en las relaciones estéticas de sus cuerpos esculpidos en piedra, no en las relaciones estáticas de sus extremidades parlantes, no en sus cabezas torneadas expectantes de un nuevo verbo, sino en el ritmo acompasado y continuo de sus cuerpos desocupados por la contemplación de la revelación que vuelve de la muerte, de la verdad que desocupa la tumba. *Contemplata aliis tradere*: contemplar y dar a los demás lo contemplado. Ésa es ahora la misión de los apóstoles. "Del mismo modo que es mejor iluminar que solamente brillar, asimismo es cosa más grande dar a los demás las cosas contempladas que solamente contemplarlas" (Santo Tomás de Aquino, II-II, q.188, a.6, c.). Afortunados y heridos profundamente por la milagrosa contemplación, suya es la misión de la predicación. Pero, ¿cómo predicar desde la piedra?, ¿cómo contemplar sin tener ojos?, ¿cómo explicar a los demás lo contemplado sin tener boca? Ahí está la respuesta oteiziana, ahí está

propuesto el modo de la predicación del artista vasco, ahí está el espacio vacío que anunciará al mundo desde la no-piedra la anunciación de un nuevo *Ich bin* en el mundo.

Los cuerpos de los apóstoles se construyen en ese vacío desocupante del espacio, en esa verticalidad desocupada de la piedra no como masa sino como Estatua, es decir, como generadora de espacio, de un espacio nuevo para el nuevo hombre. Y la escultura ya no es la piedra sobre la que se conforman los cuerpos de las figuras sino precisamente ese espacio vacío que las atraviesa. La escultura se origina en esa nada matricial y no es nada más que esa desocupación habitante del nuevo hombre. Cuerpo sin órganos que deviene espacio vacío para la desocupación del Ser.

En la contemplación de estos cuerpos vacíos, resuenan en nuestros oídos los versos de T.S. Eliot<sup>29</sup>. Somos los hombres huecos, desocupándonos íntimamente a través de esta propuesta apostólica en piedra. Nuestra voz se proyecta a través de esta oquedad compartida. Sosteniéndonos ahora en los versos del poeta, en este espacio vacío se instala un nuevo *Ich bin* en el mundo que lo pensamos a través de la propuesta estética de Gaston Bachelard: la inmensidad íntima. Volveremos al poema de Eliot y a esta formulación filosófica un poco más adelante.

Estos apóstoles que esperan al caminante a la entrada de la basílica para anunciarles en sus no-ojos la contemplación de la nada, de un cero absoluto y positivo que es para Oteiza preparación para la vida, comunican al mundo desde la herida desocupante y desocupada de sus cuerpos la nueva revelación. Pero enseguida nos aparece una nueva pregunta: ¿cuál es esa buenanueva para el hombre del siglo XX? El regreso de la muerte por parte del maestro lo fue para los hombres que vivieron hace dos mil años. ¿Y ahora? ¿Ésa es la misma verdad que nos anuncian estos apóstoles? ¿Está Oteiza simplemente releendo el Nuevo Testamento? No, la nueva verdad oteiciana es el espacio escultórico vacío, la nada que atraviesa los cuerpos de los apóstoles como herida transfigurada del maestro.

Y las preguntas se suceden unas a otras siguiendo el mismo ritmo acompasado de los apóstoles en el friso. Si la nueva verdad que

propone Oteiza no es la recuperación de la verdad neotestamentaria, ¿quiénes son esos apóstoles? ¿Son Pablo, Pedro, Juan, Tomás, Mateo, Lucas, Marcos...? No. Y no sólo porque lo que anuncian es una verdad vigésimo secular sino porque los apóstoles no son doce, sino catorce. A ver, contemos bien. Podría ser que Oteiza hubiera esculpido a los doce discípulos, más al maestro, más a él mismo como nuevo apóstol. Éstos sumarían catorce. Sería verosímil, pues leyendo los textos del escultor vasco el lector siente la voluntad mesiánica y apostólica del escultor. Tal vez, sin embargo, sea una trasposición escultórica de la tradición vasca de las carreras de traineras en las que compiten catorce remeros en cada embarcación. Podríamos, incluso, creer al propio Oteiza cuando afirma que esculpó catorce apóstoles porque en el friso no le cabían más. Demasiado simple e irónico, quizás.

Cae en nuestras manos, un pequeño libro de Antonio Niebla sobre Jorge Oteiza. No podemos considerarlo un texto de referencia para comprender la obra del escultor, ni siquiera un buen manual para recorrer su producción artística. Pero uno de los capítulos lo encabeza con este título: *Los apóstoles*. Y en él se limita a recoger breves textos que Oteiza dedica a diferentes artistas: Malevich, Mondrian, Boccioni, Cézanne, Mallarmé, Picasso, Velázquez, Brancusi, Alberto (un artista amigo suyo), Moore, Goya, Paul Klee, Van Doesburg y Popova<sup>30</sup>. No son los apóstoles de Jesús, pero son catorce. Catorce artistas, en este caso, que desde la pintura, la poesía o la escultura guardan en común la nueva verdad del arte del siglo XX: la desocupación del espacio en los lenguajes artísticos.

Este nuevo apostolado es una afirmación rotunda sostenida sobre catorce cuerpos sin órganos formulada en lo que aquí proponemos como su propuesta de desocupación del Ser. Línea de fuga de la Cruz a los Apóstoles y de los Apóstoles a la Cruz. De la vida a la muerte y de la muerte a la vida.

### **De la vida a la muerte y de la muerte a la vida.**

Abordamos en este momento una gramática y una sintaxis compartida por estas dos series. Una sinfonía de catorce compases. El oído, primer receptor de una proximidad pictórico-escultórica que da voz, a través de los lienzos de Newman, a los catorce

apóstoles de Oteiza. Los cuerpos de las figuras del friso no tenían boca. Los lienzos de Newman apelan a un grito ensordecedor que atraviesa los tiempos. Así subtitula el pintor esta serie: "Lema sabachthani". ¿Por qué me has abandonado? El abandono, el grito ensordecedor. Nuestra aproximación auditiva es certera. La misión de los apóstoles una vez contemplada la resurrección del maestro, una vez lanzados al vertiginoso abismo de la tumba vacía, desocupada por el cuerpo de Cristo, es ahora dar a conocer a los hombres el significado del misterio (*contemplata alliis tradere*). Y lo último que recuerdan de su maestro, vivo aún en la cruz, es ese grito de dolor por el abandono del padre. ¿Por qué me has abandonado? Una pregunta, como afirma Newman, sin respuesta. Una cabeza sin voz, unos lienzos sin color, una ausencia duplicada en piedra y en óleo. Intermitencias sonoras, huecas en los cuerpos vaciados de los discípulos, decoloradas en blanco y negro sobre unos lienzos que han enmudecido al hombre.

Todo paulatinamente conduce al abandono. Las catorce figuras desocupándose íntimamente de su realidad volumétrica y pétreo. Las catorce estaciones de la subida al Calvario deshabiéndose de su tradición espacial y colorista. Ya hemos visto cómo el escultor vasco generaba en sus figuras la formulación de un espacio vacío para ser habitado por el espíritu del nuevo hombre. Ahora contemplamos cómo Barnett Newman comulga con el final de una tradición secular dirigida a representar el espacio tridimensional sobre una realidad plana. No hay mundo que representar, no hay realidad a la que imitar, no hay espacio pictórico más allá que el que nos ofrece la superficie del lienzo. Y ahí está la infinita y desocupante planitud de las Estaciones buscando un nuevo espacio para un nuevo hombre como lo hacen los vaciados corpóreos de los apóstoles anunciando la contemplación del misterio.

Avancemos un poco más, leamos más atentamente estas dos realidades. Y hagámoslo desde el análisis entre sus significantes y sus significados. Respecto a la relación entre significantes, el vacío generado en las figuras de los apóstoles se articula sobre la necesidad de crear una figura liviana. El vaciado de los ojos y la herida que atraviesa los cuerpos de los discípulos constituye la nueva forma sobre la que Oteiza desarrollará toda su producción



posterior. El espacio vacío es en los apóstoles una nueva realidad estética que atraviesa verticalmente sus cuerpos de la misma forma como las bandas verticales atraviesan los lienzos. Dos realidades verticales que dialogan estéticamente (que según Oteiza significa dialogar filosófica, religiosa y científicamente) con sus opuestos. El vacío oteiziano de los discípulos desarrolla una intensa y profunda conversación con la masa escultórica. El blanco más blanco que el propio lienzo de Newman dialoga íntima y desgarradoramente con las superficies negras. Estas similitudes formales nos podrían permitir trasladar las *zips* de los cuadros de Newman sobre los cuerpos de los apóstoles de tal forma que éstas adoptarían el sentido formal de espacio vacío escultórico y serían, en las figuras, la herida del costado de Cristo transmutada en los vacíos oteizianos. Del mismo modo podríamos representar las catorce heridas de los discípulos sobre cada uno de los catorce lienzos de las Estaciones. Comprendemos pues que las *zips* de Newman en su serie de catorce lienzos dedicados al grito de la Pasión son formalmente los espacios vacíos de los cuerpos de las figuras del friso de la basílica de Aránzazu. Verticalidad, blanco-nada-todo, pero, sobre todo y sobre nada, espacio desocupado escultórica y pictóricamente para ser transubstanciado recíprocamente de la piedra al lienzo, del friso a la galería, del grito ensordecedor en la cruz a la contemplación de la tumba vacía.

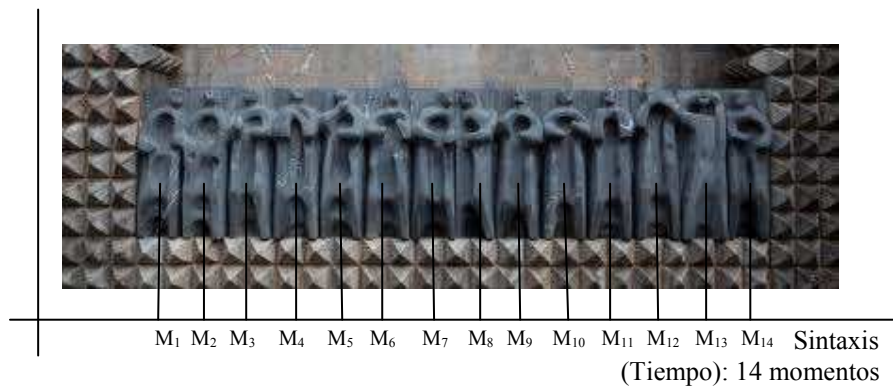
Y respecto al significado, el blanco de Newman es el grito de Cristo del mismo modo que el espacio desocupado de Oteiza es la herida de los apóstoles. Una misma expresión de dolor que bascula de la piedra al lienzo, de una gramática escultórica a otra pictórica. El dolor del hombre por el abandono del padre ante el momento que precede a la muerte, expresión máxima del sentido de la existencia humana. Ese dolor es la manifestación del mismo abandono que padecen los apóstoles ante la ausencia del maestro. Y ese vacío escultórico, ese blanco pictórico, es una toma de conciencia nueva tanto para Cristo como para sus discípulos. Es la conciencia de la herida que produce la lanza del soldado romano en el costado de Cristo y de la que ya sólo brota agua. Una herida que es conciencia existencial y misión apostólica y que es asumida estéticamente en los propios cuerpos de los apóstoles.

Y finalmente respecto a la relación establecida dentro de la misma obra entre significante y significado podemos advertir cómo esa búsqueda de una nada que sea espacio para un todo se establece de manera estrecha y profunda entre sus resoluciones formales. El espacio desocupado de Oteiza podría considerarse como la formulación estética que establece una relación más próxima entre significante y significado hasta el punto de identificarlos. Del mismo modo como lo es el blanco de Newman. La Pasión de Cristo condensada en el grito *lema sabachthani* se formula en esa condensación pictórica de negaciones sucesivas que finiquitan el cromatismo pictórico en un nuevo blanco. La nueva conciencia de los discípulos que son testigos de la contemplación del milagro en la herida en el costado es asumida corpóreamente en un espacio desocupado que estructura cada una de las figuras que cuelgan del friso.

Las estructuras gramaticales de ambas obras caminan paralelas. Y no es nada extraño haber advertido tal proximidad entre significantes y significados porque los proyectos artísticos de Oteiza y Newman se fundamentan sobre un trabajo intensivo y parejo en el desarrollo formal y combinatorio de unas estructuras fijas. En el caso de Oteiza la explicitación es clara y concisa desde el primer momento. El escultor vasco se propone desocupar el espacio escultórico para crear una estatua liviana. Su primer trabajo está dirigido a desocupar la figura humana que se estructura sobre un cilindro. Para estudiar esa desocupación, Jorge Oteiza desarrolla múltiples ensayos sobre el friso. De hecho, el propio friso final es en sí mismo un ensayo en catorce momentos que son cada uno de los catorce apóstoles. Las pequeñas diferencias de las figuras nos proponen esa voluntad de mostrar en una misma composición los ensayos progresivos sobre un mismo tema. Lo mismo que los catorce lienzos de *The Stations of the Cross* son catorce ensayos sobre un mismo propósito formal: la obtención de un blanco más blanco que el propio lienzo para sintetizar toda la fuerza del grito. Ambas obras son, pues, estadios de un trabajo artístico que se prolongará en sucesivas formulaciones hasta llegar a la *Caja Vacía* y a *Who's afraid of red, yellow and blue* respectivamente.

El *Friso de los apóstoles* y *The Stations of the Cross* son dos gramáticas en las que se propone y se ensaya sobre catorce elementos que las conforman. La lectura de estos elementos gramaticales conforma una estructura sintáctica que nos obliga a pasar de la verticalidad de los apóstoles y de los lienzos a la horizontalidad de los catorce momentos en los que se estructuran ambas obras. Ya hemos apuntado cómo cada uno de los catorce apóstoles-lienzos se conforman a partir de una misma búsqueda plástica: la desocupación del espacio. A esta dimensión espacial se le añade, en la lectura horizontal de los catorce momentos, la dimensión temporal. La combinación de la verticalidad de cada uno de los elementos con la horizontalidad de la obra completa podría representarse a través de este esquema:

Gramática (Espacio): Cuerpo del apóstol - Estación



Una sintaxis compleja, pues es una sintaxis sin predicado. Cada uno de los catorces elementos gramaticales que la conforman son catorce enunciaciones nominales. Es decir, catorce intentos, catorce ensayos, como ya hemos señalado antes, por nombrar una misma idea. Esta sintaxis nominal y no predicativa convierte a ambas obras en un modelo de formulación abstracta en sentido extremo. A la voluntad abstracta de cada uno de los catorce elementos gramaticales se le añade, en esta sintaxis no predicativa, un nuevo nivel de abstracción. Una sintaxis en la que el predicado se ausenta, en la que no se elabora narrativa ninguna pero en la que cada uno de los catorce elementos se necesita mutuamente en ese desarrollo ensayístico y horizontal de la obra. Catorce apelaciones nominativas

sobre un mismo concepto, catorce maneras de nombrar una misma cosa a través de una sintaxis que se conforma como una enumeración acompasada de una voluntad estética persistente.

Estamos ya en el punto de inflexión de la banda de Moebius. Esta sintaxis no predicativa en catorce momentos, esta serie pictórico-escultórica en catorce ensayos, esta apelación nominativa repetida catorce veces propone al mundo una suspensión del significado. Entramos en un estado de duermevela como el que nos propone Marcel Proust en sus extensos párrafos de *À la recherche du temps perdu*<sup>31</sup>. Nos perdemos felizmente en el laberinto de la narrativa del escritor francés de la misma forma como lo hacemos en los lienzos de Newman o en las figuras de Oteiza. Es a través de esta sintaxis compleja y no predicativa como nos desocupamos íntimamente para sobrevolarnos a nosotros mismos. Es un mantra pictórico-escultórico que nos anticipa el giro performativo en la banda de Moebius.

La unicidad de esa búsqueda plástica no niega la multiplicidad de los catorce elementos gramaticales. Es más, esa sintaxis no predicativa incrementa deliberadamente la importancia de cada uno de esas catorce manifestaciones individuales. Únicas y múltiples al mismo tiempo, así son las obras de los dos artistas. Somos uno y múltiples.

**La inmensidad íntima: la escala humana – la medida del Ser.** Esta doble dimensión espacio-temporal, esta dialéctica entre verticalidad y horizontalidad, esta gramaticalidad desarrollada a través de una sintaxis nominativa añade a ambas obras una nueva coordenada interpretativa. Lo gramatical alude directamente a lo individual del ser humano. Lo sintáctico a su dimensión social. El apóstol que es consciente de su propia verticalidad desocupante es un ser enfrentado a su propia soledad. El friso, a través de su horizontalidad apostólica, es la posibilidad de la conformación de una nueva comunidad. Lo mismo ocurre con la verticalidad de cada uno de los lienzos y su desarrollo horizontal a través de la galería. Pero más allá de esta dialéctica individuo-comunidad, las obras se configuran a una escala humana. Jorge Oteiza en sus escritos expresa claramente la diferencia entre la voluntad del hombre

neolítico vasco que pretende pensarse a sí mismo en su propia soledad a través del crómlech vasco y las construcciones megalíticas bretonas entre las que destaca el conjunto de *Stonehenge*. El crómlech vasco es un templo para el ser. *Stonehenge* es un templo para la comunidad. A Jorge Oteiza, pues, le interesa esculpir sus obras a escala humana de la misma forma que a Barnett Newman le interesa pintar sus lienzos siguiendo la misma medida<sup>32</sup>.

Picasso, Moore, Alberto, Velázquez, Popova, Cézanne, Mallarmé, Van Doesburg, Boccioni, Mondrian, Malevich, Brancusi, Klee y Goya son un mismo hombre en la medida en que los catorce expresan la misma voluntad estética: su reflexión alrededor de la desocupación del espacio artístico. Oteiza y Newman se añaden a esta nomenclatura neoapostólica como testigos del grito de la Pasión, como testimonio de la contemplación de la tumba vacía, como portadores de la herida en el costado que anuncia el milagro de la resurrección.

Las heridas de los apóstoles, el blanco más blanco que el del propio lienzo son espacios desocupados y abiertos al mundo. Expanden su propia interioridad, su propia y particular verdad con tal fuerza centrífuga que promulgan un nuevo estado de las cosas. Su proyección apunta hacia el infinito desde su propia infinitud. La inmaterialidad de las esculturas de Oteiza contienen en su propio vacío lo infinito de la misma forma como lo hace el blanco más blanco que el lienzo. Lo sublime se manifiesta en esa infinitud insondable e inaprehensible del vacío escultórico y de la nada pictórica. Asomados al abismo de la insoportable conciencia trágica de la existencia del hombre, los dos artistas nos proporcionan un nuevo espacio de consuelo y descanso para el habitar espiritual. Un espacio vacío, superficie blanca, inmaterial, estatua liviana, carente de cromatismo... Un nuevo espacio que debemos habitar de una nueva forma y en el que su propia nada lo posibilita todo.

Esta infinitud interna e íntima del Friso y de las Estaciones se expande hacia una infinitud más allá de la piedra, más allá del lienzo. El vértigo del espacio desocupado, de la nada generada en el seno de la propia obra, ocupa ahora el mundo. Es un mundo sin fin<sup>33</sup>. Y este mundo sin fin es la auténtica medida del Ser. Lo

infinito contenido en los límites de los cuerpos de los apóstoles y en las superficies blanquinegras de las estaciones es ahora un espacio ilimitado en el mundo. Un espacio donde se contiene toda la historia. Si primero el hombre convivía armónicamente con la naturaleza, si después fue expulsado de ella y era su hijo pródigo, ahora es el hombre quien expulsa a la naturaleza de su propia intimidad para construir su nuevo paraíso. Un nuevo universo para el habitar espiritual, una humanidad desnaturalizada que sobrevuela el mundo y lo contempla con unos nuevos ojos.

¿De dónde se origina todo este universo nuevo en expansión? ¿Cuál es la fuerza que da paso a toda esta inmensidad inalcanzable? Encontramos algunas respuestas en un capítulo de *La Poética del espacio* y que Gaston Bachelard titula como *La inmensidad íntima*. El filósofo francés sitúa a la inmensidad como una categoría filosófica del ensueño. Lo habíamos propuesto antes. La sintaxis no predicativa del friso de Oteiza y de las Estaciones de Newman era comparable a la narrativa de Proust en tanto que posibilitaban un estado de duermevela para la suspensión del significado. Morir, dormir...tal vez soñar.

Pura ensoñación es esta nueva forma de habitar el mundo que nos proponen las obras de Oteiza y Newman. Una ensoñación que, como sostiene Gaston Bachelard, es contemplación primera<sup>34</sup>. Volvemos del *Ich bin* con una nueva manera de contemplar el mundo y de contemplarnos a nosotros mismos. Devenimos contemplación primera ante la visión de la tumba vacía, ante la revelación de un misterio incomprensible. Regresamos por el mismo camino que habíamos andado pero desandando nuestros propios pasos, desocupando los recodos, deshabitando las piedras. Segundo giro performativo. El primero lo habíamos ejecutado al desocupar el mundo, balanceándonos de la esfera al cuadrado y de lo cuadrangular a lo esférico. Volvemos como *Be I* sobre el vacío, el vacío de la tumba vacía, asumiendo que lo único que nos queda es nuestra conciencia imaginante, nuestra yoídad desbordada y desbordante. El tiempo se ha colapsado y nuestro movimiento a través de la banda de Moebius se articula desde la inmovilidad<sup>35</sup>. Somos ya los hombres inmóviles que alcanzamos solamente la

movilidad a través de la inmensidad, de esta categoría filosófica que representa el ensueño.

Habíamos propuesto que estéticamente el espacio que se formula en *The Stations of the Cross* y en el *Friso de los Apóstoles* es esencialmente un espacio exterior, una forma de habitar el mundo que se origina en su proyección centrífuga. Es una línea de fuga en potencia. Es una forma de ser-en-el-mundo preñado de intimidad. La intimidad del grito de Cristo por el abandono del padre, la intimidad de la sangre que brota del costado como agua para el mundo, la intimidad de los apóstoles que anuncian esa contemplación primera que les proporciona la tumba vacía. Desde dentro hacia fuera, desde lo más íntimo a lo más universal.

La inmensidad íntima que formulan Oteiza y Newman en sus dos series no se formula desde un yo sino desde un no-yo<sup>36</sup>. El yo es finito y limitado. Su desocupación, aquella por la que hemos caminado a través de las obras de estos dos artistas, es la formulación de la inmensidad íntima que se contiene en el no-yo. Y tenemos que decir que se contiene y se vierte al mismo tiempo. Porque el contener del no-yo, esa inmensidad íntima de la que habla Gaston Bachelard, sólo se expresa en el verter sobre el mundo. Contener como inmovilidad, verter como movimiento inseparable del contener del no-yo. Y esto nos devuelve al pensamiento deleuziano. No hay diferencia, no hay frontera entre el adentro y el afuera. Somos al mismo tiempo una exterioridad interna y una interioridad externa<sup>37</sup>. No hay nada más en el mundo que esta gran meseta inundada por el verter incansable de nuestra inmensidad íntima.

De Bachelard a Baudelaire. Casi como en un juego de sonidos similares, nos balanceamos entre la filosofía y la poesía. Y confusos en nuestra propia e íntima ensoñación no alcanzamos a adivinar quién es el poeta y quién el filósofo. Ante nosotros lo vasto del blanco más blanco que el propio lienzo, lo vasto de la herida que atraviesa y ahueca la piedra. Según la interpretación que hace Gaston Bachelard de la poética de Baudelaire, *vasto*<sup>38</sup> es el término que mejor designa, que mejor expresa la infinitud de nuestra intimidad<sup>39</sup>.

Ya advertíamos intuitivamente que cuando Gilles Deleuze calificaba al hombre como un nómada de las mesetas, lo hacía pensando en lo ancho y vasto del paisaje, lo hacía imaginando lo ilimitado de las praderas, lo hacía adentrándose en la frondosidad de los bosques, lo hacía adivinando la infinitud inalcanzable de los horizontes. En esa apelación fenomenológica de lo sublime que supone pensar al hombre como un ser en continuo movimiento atravesando los altiplanos, abordamos las dos cuestiones que hasta ahora hemos planteado. La primera de ellas es que el mundo se formula para este hombre en el orden de una desocupación extrema que lleva a representarlo a través de una formulación abstracta sostenida por los principios de línea y color para la pintura, masa y volumen para la escultura y columna y muro para la arquitectura. Estos son los elementos gramaticales para la configuración de esta desocupación del mundo. La segunda cuestión, que es la que intentamos vislumbrar en este capítulo, es que, ya que el mundo se sostiene en la frágil suspensión de un yo que se promulga como origen y final de esta nueva cosmogonía, la operación de desocupar al ser para entenderlo, no como una yoídad en el mundo, sino como un no-yo desbordado y desbordante, nos lleva a buscar dentro de ese no-yo la potencialidad que le permite ser ese verdadero nómada de las mesetas. Y entendemos, en ese no-yo, en esa voluntad desocupante e íntima, su capacidad de pasear sobre un mar de nubes en la pintura C. David Friedrich, de inventar versos desde los cementerios marinos en la poética de Paul Valéry, de tallar la piedra desde el hiperboloide que imagina su espíritu, de pintar sobre un lienzo blanco un blanco más blanco que el lienzo, de sostener una arquitectura vacía sobre la suerte de unos equilibrios propios de un funambulista, de danzar como un fauno que despierta de su frágil en íntimo sueño en la música de Claude Debussy.

Esta desocupación del ser formulada a través de las series de las Estaciones y de los Apóstoles nos ha propuesto un modelo estético que encuentra su formulación filosófica en la propuesta de Gaston Bachelard sobre la inmensidad íntima. Esa potencialidad de la que hablábamos se origina y desarrolla en esta inmensidad íntima que se abre al mundo, que lo ocupa, que lo habita y que lo desborda. Esta inmensidad íntima es la escala humana sobre la que construyen Oteiza y Newman sus respectivas series. Es la medida del Ser. En



esta inmensidad íntima todos los sentidos se ponen en funcionamiento. Abrazamos con los ojos, oímos con nuestras manos, saboreamos el dulzor con nuestros oídos, vemos con nuestro olfato y olemos el azul de cielo con nuestra boca abierta. Somos un cuerpo sin órganos. Somos organismos sensoriales abiertos a todo desde nuestra propia nada. Somos animales racionales desbordados sobre el paisaje de nuestro yoídad desocupada.

La fuerza que se genera en esta inmensidad íntima es una fuerza centrífuga. Toda se proyecta hacia fuera. El espacio desocupado de los apóstoles se acaba de modelar en la imaginación de quien los contempla. Es en ese Ser imaginante donde tiene lugar el hiperboloide. El blanco más blanco que el propio lienzo de las Estaciones acaba su grito en los ecos ensordecedores de quien con sus ojos lo escucha. Todo se exterioriza, todo se formula a partir de entonces sobre el prefijo *ex*: la *ex*-periencia estética, la *ex*-ploración de las mesetas y el *éx*-tasis. Es una fenomenología de la *ex*-tensión y de la *ex*-pansión<sup>40</sup>.

Esta fenomenología del prefijo *ex* formulada estéticamente en los cuerpos de los apóstoles y en el blanco de las Estaciones nos devuelve al comienzo de este capítulo: la columna *ex*-halada. Estamos ya solamente en un estado de respiración. No hay mundo, no hay ser. El tiempo se ha colapsado. A través del halo divino que dio vida a la columna de barro entendemos nuestro habitar. Respiración de lo poético en el verso de Hölderlin: “poéticamente, habita el hombre en esta tierra”<sup>41</sup>. Sólo sostenidos en esa frágil respiración del habitar poético del hombre podemos habitar la pintura a-colorista de Newman, la escultura sin masa de Oteiza, la sintaxis no predicativa de las dos series. Un estado de respiración, de exhalación, que se formula como nueva ontología para el Ser<sup>42</sup>.

Veníamos sosteniéndonos en la frágil suspensión que nos ofrecía el *Ich bin* (yo soy-yo habito) heideggeriano sobre el mundo. Después de esta formulación de la desocupación del ser, volvemos sobre una sintaxis inversa. Del *Ich bin*, arqueología de la lengua alemana, al *Be I*, formulación sintáctico-estética de una nueva subjetividad en el vacío. De Martin Heidegger a Barnett Newman. Volviendo de la muerte, esta frágil exhalación invertida del *Ich bin* es un espacio de

respiración para el color, es el lugar para el blanco, es el vasto desierto para el vacío escultórico, es la formulación de la sintaxis invertida y agramatical del *Be I*.

Volvemos ya sobre nuestros propios pasos, regresamos de nuestra propia muerte, desterritorializados de nuestro propio cuerpo desandamos el camino convertidos en pura respiración. Somos la *a* abierta e infinita de lo *vasto* en la poética de Baudelaire.

**La reencarnación del Ser.** Jorge Oteiza esculpe en el año 1950 una pieza que alumbra nuestro camino: *Figura para el regreso de la muerte*. Una pieza absolutamente descarnada, como la *Res abierta en canal* de Rembrandt. El animal sacrificado para el manjar del hombre cuelga del cielo hacia el suelo. El hijo sacrificado por el padre, el hombre crucificado por el propio hombre, se eleva del suelo hacia el cielo. Descuartizamiento en el matadero, desencarnación en la cruz, ahora todo lo que se presenta ante nuestros ojos es herida, canal abierto sobre el cuerpo y espacio desocupado para una existencia más allá de la muerte, duplicada como potencia para la vida.

La herida en el costado se vertebró como la única voluntad estética de esta pieza. Pero ahora ya no es sólo costado sino columna vertebral para la nueva existencia. La columna como historia del ser. Ya sin cabeza, ya sin brazos, ya sin piernas, la figura vuelve de su propio sacrificio pétreo, de su propio e íntimo vaciamiento como cuerpo sin órganos. Fenomenología en bronce para la formulación de la inmensidad íntima, desocupación bronceína para el no-yo que se vierte sobre el mundo y modela sobre la nada aérea una primera instancia del hiperboloide.

Volver de la muerte, pintar el blanco... como si eso fuera posible. *Se questo è un uomo*<sup>43</sup> titula Primo Levi a su experiencia en los campos de concentración. Esto no es un hombre, esto es un no-hombre. Se nos hace imposible hablar del sacrificio de la carne sobre el cuerpo de Cristo sin pensar en el exterminio de los cuerpos yacentes en los campos de exterminio de la Segunda Guerra mundial. Éste es nuestro imaginario europeo más próximo. Dios que sacrifica a su propio hijo, el hombre que extermina al propio hombre a través del

accionamiento de una perversa máquina de matar. Toda una historia de dolor desde el Gólgota hasta Auschwitz. No queremos profundizar sobre las interpretaciones que se han hecho de las relaciones histórico estéticas entre el arte de la segunda mitad del siglo XX y lo ocurrido en nuestros íntimos campos del dolor. Pero sí apuntar que el sacrificio carnal propuesto por Oteiza y Newman es una propuesta estética imbricada con un presente convulso.

Esto es un no-hombre, hecho ya Estatua. Nos habla desde su no-bronze y es en esa nada descarnada donde el hombre alcanza la salvación. Me muestro ante vosotros y me reconocéis porque soy herida en el costado. Me muestro ante vosotros como autorretrato de nuestra yoídad compartida, como fenomenología de la carencia que nos hace humanos aquí y ahora, allí y siempre. Ahora sabemos que después de Auschwitz sí hay poesía, supervivencia de los cuerpos descarnados, sin órganos, que respiran el viento del no-bronze.

La pieza de Jorge Oteiza vuelve de la muerte mostrando su desencarnación en forma de espacio desocupado. Esta desocupación atraviesa la parte delantera y trasera de la composición. Es el sacrificio de la piedra que abre su inmensidad íntima al mundo y con este giro performativo, que significa volver de la muerte, es *Be I* sobre el vacío. Del *Ich bin* al *Be I*. Efectivamente, esto no es un hombre. Es una figura, es estructura formal del cuerpo descarnado, es fenomenología escultórica para el espacio desocupado. Abandonamos al hombre para acercarnos al Ser estético sobre el desarrollo histórico de la Ecuación estética molecular.

Antesala ya de su resolución final (final es para nosotros preparación para la vida, final es para Oteiza conclusión estética para la desocupación del hombre). Hemos abierto la puerta de la tumba vacía y con esa contemplación de la nada vuelve al mundo el Ser reencarnado. Un grupo de mujeres se dirige a la tumba para ungir el cuerpo de Jesús, retiran la gran piedra y allí nada encuentran porque nada hay. Abren así la puerta a la *a* de la poética de Baudelaire. Todo lo vasto se vuelca sobre el mundo como contemplación de un espacio para lo sagrado. El cuerpo de Jesús reencarnado es un cuerpo sin órganos, ya lo hemos dicho, es herida

abierta que dialoga con los apóstoles y se difunde así por el mundo. Jesús reencarnado, el gran milagro de la reencarnación, es un cuerpo que no pesa, es espíritu hecho de carne, es carne espiritualizada, es liviandad sobre el mundo. Es para Jorge Oteiza *Unidad triple y liviana*.

Somos uno y múltiples, dice Gilles Deleuze. Lo venimos repitiendo incomprensiblemente durante todo este estudio. Esa multiplicidad empieza a partir del tres. Traspasamos la idea de mónada platónica, la dualidad esférica de Peter Sloterdijk, la comprensión trilogica del mundo para lanzarnos sobre el cuadrado de Malévich, sobre la Cuaternidad heideggeriana: salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos y guiar a los mortales. Volver de la muerte, pintar el blanco...

La unidad triple esculpida por Oteiza deja su propia concepción monádica para convertirse en nómada de las mesetas. Su triple formulación de cabeza, tronco y extremidades pierde su consistencia al ser cuerpo sin órganos, cuerpo sin cabeza, sin tronco y sin extremidades. Su habitar nómada sobre el mundo está formulado en el hiperboloide que se formula en la mente del Ser imaginante. Alrededor de la pieza se configura la verdadera Estatua hecha de aire, columna exhalada, vacío, nada. Ésa es su cuarta dimensión, el hiperboloide que la propia pieza genera es su particular manera de salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos y guiar a los mortales. Pero no ya como *Ich bin* sobre el mundo sino como *Be I* sobre el cielo. De la tierra al cielo venimos repitiéndonos incansablemente, intentando recuperar al pequeño Jorge Oteiza escondiéndose en las oquedades de las rocas de su playa de Orió. El gran hiperboloide que genera este cilindro desocupándose íntimamente es la gran *a* baudelaireana que se extiende sobre el mundo.

Hemos asistido a tres estadios de transformación: el devenir-animal en las pinturas rupestres de Lascaux, el devenir-mujer en las Cariátides del Erecteion (la historia de la columna como una historiografía del Ser) y ahora el devenir-imperceptible en la formulación del hiperboloide aéreo, hecho de nada, no-zinc para esta pieza de Oteiza. Abordaremos la cuestión del devenir-

imperceptible deleuziano cuando intentemos pensar la columna ausentada en el *Pabellón de Alemania* de Mies van der Rohe.

Línea de fuga del hiperboloide al rojo sanguíneo para la formulación de la desocupación del espacio pictórico de Barnett Newman. La primera vez que leí el título de este cuadro al que nos referiremos no lo dudé ni un instante. Newman había titulado a su óleo *Be I* (Sea Yo). Un tiempo más tarde me di cuenta de que tenía una segunda composición de esta serie que llevaba por título *Be II* (Ser II). Aquél que yo había interpretado como pronombre de primera persona del singular se trataba de una numeración romana. Pero esa primera, intuitiva y errónea lectura marcó para siempre mi interpretación de la obra. *Be I* es al mismo tiempo *Sea Yo* y *Ser I*. Somos uno y múltiple. Esa inversión sintáctica que nos describe la primera interpretación del título nos habla del giro performativo sobre el que se sostiene esta interpretación. De Heidegger a Newman, del *Ich bin* (yo soy, yo habito) al *Be I* (Sea yo, Ser I). Apelación infinitivo-imperativa de una forma de ser-en-el-mundo más allá de la muerte. Nombrar abierto de las cosas, abierto como la *a* de vasto para el leer múltiple del mundo.

Volvemos sobre nuestras propias ruinas, ruinosos y arruinados, vueltos del revés sobre la banda de Moebius, habiendo desocupado el mundo, habiéndonos desocupado íntimamente, habiendo habitado un nuevo blanco, habiendo generado nuestro hiperboloide aéreo, abriéndonos sobre esta sintaxis invertida y no predicativa.

Dejamos el blanco más blanco que el lienzo para sumergirnos en el rojo sanguíneo de la superficie de *Be I*. Analizando todo el campo cromático de la obra pictórica de Newman podemos llegar a la conclusión de que el rojo (y con él toda su extensa gama cromática) es su protagonista. El rojo es para Newman en la curva sinusoidal de la Ley de los Cambios de Oteiza, preparación para la vida. Del desierto blanco de las Estaciones al rojo sanguíneo que brota del costado de Cristo y se vierte sobre el mundo. Si advertíamos que la historia de la columna puede ser leída como la historiografía del Ser, una cartografía estética del rojo en la historia de la pintura puede también ser interpretada como una fenomenología de la pulsión vital. Paul Gauguin pinta la hierba de *Visión después del*

*sermón* con su personal rojo *cloisonné*. Este rojo estanco del pintor francés es ahora rojo abierto en el óleo del pintor norteamericano. Línea de fuga del habitar cerrado del colorismo heredado de las vidrieras góticas al habitar abierto y no predicativo del *Be I*.

El rojo-lienzo ha devenido *lienzo-no mundo* porque su rojez es paisaje mesetario para el habitar nómada del hombre que vuelve de la muerte. No hay adentro y afuera del lienzo porque este rojo no tiene límites, ha estallado por los aires el *cloison* medieval. La sutil instancia en forma de *zip* que habita este estado de rojez sanguínea es apenas perceptible, es devenir-imperceptible deleuziano. Este *rojo-lienzo-no mundo* es la formulación estética de la desocupación del Ser. Y redoblamos aquí el sentido predictivo de nuestro discurso. Al intentar pensar el espacio del arte como unidad interpretativa habíamos aceptado al Ser como amable acompañante de viaje. Ahora, en la formulación estética de la desocupación del Ser, todo es espacio. “Je suis l’espace où je suis”, dice Noël Arnaud. Nuestro amable acompañante se transubstancia en espacio para el habitar del no-hombre.

Esta imperceptible instancia de la *zip* de Newman funciona estéticamente como la columna de zinc de *Unidad triple y liviana* de Jorge Oteiza. El hiperboloide que genera esta *zip* es precisamente todo este paisaje infinito y rojo de la superficie del lienzo del pintor. Es un rojo que continua su rojez en la mente del Ser imaginante. Coloreamos de rojo, ahora, la vasta *a* de la poética de Baudelaire. Apertura sanguínea de nuestra inmensidad íntima. Ya no sabemos decirlo de otra manera, ya no encontramos otras palabras para este habitar nómada y poético de la infinita meseta roja pintada por Newman.

Este rojo mesetario de *Be I* ha de acabar de encender su total luminosidad. Es todavía un proto-rojo en la paleta del pintor. Su conclusión lumínica (y repetimos que conclusión es para nosotros preparación para la vida, neo-génesis para el regreso de la muerte, reencarnación para el hombre en el Ser estético) aparecerá en *Who’s afraid of red, yellow and blue*. Es así como se acaba el mundo, dice T.S. Eliot, no con un estallido sino con un quejido. El rojo de *Be I*

es ese quejido que es síntesis espacio-temporal y conclusión estética para la desocupación del Ser.

El devenir-imperceptible deleuziano está sugerido en la composición ternaria en zinc del escultor vasco y en la banda del pintor norteamericano, pero su formulación final la encontramos en la no-presencia de la propuesta estética de un arquitecto alemán. Línea de fuga del hiperboloide de Oteiza, de la rojez de Newman hacia la no-columna de Mies van der Rohe.

**La columna ausentada.** De la columna exhalada a la columna ausentada. Recuperamos ahora algunas cuestiones que ya hemos presentado para intentar comprender mejor el camino seguido.

En el mito creacionista de la cultura egipcia veíamos como Shu, la divinidad del ambiente, separaba a Geb y Nut de su eterna cópula para posibilitar un espacio de existencia para el hombre. Y con ella aparecía también un espacio para la representación. Shu es el Dios que se eleva de la tierra al cielo en su voluntad topológico-creadora. De esta forma, nuestro estudio sobre el espacio y su correspondiente desocupación tiene como inseparable acompañante al Ser. En el mito creacionista egipcio se instala ya una arqueología de la lengua alemana alrededor de la forma *Ich bin* como yo soy/yo habito.

En la tradición juevocristiana, Dios crea al hombre como columnidad sobre el mundo, como metacerámica existencial rellena de aire. Y empieza así toda una historia del habitar sobre la tierra. Una historia del hombre que, ya desde su origen, camina paralela a la historia de la columna. O, dicho de otra forma, la columna entendida como fenomenología escultórico-arquitectónica del Ser. Esta compleja cuestión no puede ser abordada en este estudio. La proponemos como línea de fuga de nuestro propio discurso. La columna como estructura escultórica tripartita: basa, fuste y capitel, se corresponde tripartitamente a cabeza, tronco y extremidades. La columna como cuerpo geométrico es cilindro en el espacio. Su desocupación se formula a través de dos líneas que se intersectan mutuamente. Por un lado la desterritorialización corporal deleuziana que propone un habitar del mundo a través de un cuerpo sin órganos. Por el otro, la desocupación del cilindro a

través del hiperboloide oteiciano como respiración aérea del ser-en-el-mundo.

Este caminar nómada a través de las mesetas sobre el que se sostiene este estudio propone una línea de desterritorialización del ser a través de dos experiencias relatadas en el Nuevo Testamento. El primero de ellos es el sacrificio del hijo de Dios. Subida al Calvario en un despedazamiento del cuerpo, en un rito autosacrificial que lleva a convertir a Cristo en un *Ecce Homo*. Poncio Pilato entrega de esta forma al pueblo el cuerpo atado, flagelado y espinado del hijo de Dios. Su personal e íntimo camino de dolor a través del *Via Crucis* es propuesto a través de la serie *The Stations of the Cross* de Barnett Newman como propuesta pictórica para la desocupación del Ser. Una propuesta en la que el color mismo se desterritorializa en su dialéctica en blanco y negro (análisis y síntesis colorista) y se articula verticalmente como columna-*zip* en el lienzo. Grito de dolor en la verticalidad del cuerpo desgarrado en la cruz, sobre los brazos extendidos horizontalmente que claman al cielo el dolor por el abandono paterno.

El segundo episodio al que aludimos en este capítulo es la contemplación de la tumba vacía, la íntima desencarnación de los apóstoles a través de la herida intercostal de Cristo que pasa a ser su propia herida abierta al mundo. Cabezas sin ojos, sin boca, sin orejas, cuerpos sin órganos para un nuevo mensaje sobre el mundo: el regreso de la muerte. La columna-*zip* de Newman se transubstancia estéticamente en columna-herida en los cuerpos abiertos de los apóstoles del friso esculpido por Jorge Oteiza.

Los dos episodios neotestamentarios y sus correspondientes propuestas estéticas tienen como conclusiones finales (es decir, como propuestas para la iniciación de la vida): *Be I* y *Unidad triple y liviana* respectivamente. Ejecutamos así el giro performativo que resignifica nuestro *Ich bin sobre el mundo* de partida como *Be I sobre el vacío*. Vuelta sobre la banda de Moebius para una fenomenología del prefijo *ex* en el que ya no hay frontera entre el afuera y el adentro. Esta exterioridad que se vierte sobre el mundo es la medida del Ser como inmensidad íntima, es la *a* abierta y vasta



en la poética de Baudelaire, es nuestra propuesta estética para la desocupación del Ser.

Si la *zip* pictórica de Newman se transsubstanciaba en la herida escultórica de Oteiza, ahora ambas se desterritorializan en un lenguaje nuevo, el arquitectónico. Del ensayo en catorce formulaciones de las Estaciones y el Friso a la apelación octástila del Pabellón de Alemania. Los ocho pilares que Ludwig Mies van der Rohe coloca dentro del prisma rectangular del pabellón constituyen una composición columnar de enigmática significación.

Atendemos primero a su compleja e íntima relación matemática. Los ocho pilares que coloca el arquitecto apelan a los grandes templos dóricos de la antigüedad. Es un pabellón octástilo de la misma forma que lo es el Partenón de la Acrópolis. Pero esta apelación numérica se sostiene en una compleja e inversa relación estético-arquitectónica del espacio propuesto. Así como las grandes columnas dóricas se ofrecen al visitante como grandes presencias receptoras de una humanidad que busca habitar el cielo, los ocho pilares del pabellón se esconden a través de diferentes transparencias que intentaremos desvelar poco a poco. Las ocho columnas dóricas que son estructura arquitectónica fundamental para el templo devienen aquí en sutil presencia alegórico-apelativa para una desocupación en primera instancia de la columna. Queremos resaltar lo de *en primera instancia* porque, como veremos en breve, la desocupación conclusiva columnar está ya propuesta en la entrada al Pabellón. La solidez y voluminosidad de las grandes columnas dóricas se convierten aquí en esbeltez de los pilares del Pabellón. Efectivamente, la columna deviene en pilar y en esta nueva apelación se vacía en sí misma, íntima y arquitectónicamente.

Segunda intimidad matemático-apelativo-alegórica del pilar del Pabellón: sus ocho pilares son al mismo tiempo tetraedros que contienen cuatro estructuras columnares dentro de ellos. Así como las columnas dóricas se elevan hacia el cielo a través del estriado del fuste, los pilares de Mies van der Rohe pierden su columnidad a través de su tetraeidad. Somos uno y múltiples ( $4 \times 8 = 32$ ). Del uno, dos, tres al cuatro. Cuaternidad heideggeriana para una arquitectura que habita el mundo de una forma nueva. Y lo hace,

desde el primer momento, a través de esta realidad columna-pilar que anticipa la completa desaparición.

La palidez de la piedra se transforma ahora en luminosidad del acero. El Pabellón es un juego de reflejos recíprocos que buscan hacer desaparecer la pesantez de los grandes edificios, que busca transformar la arquitectura en una presencia imperceptible. El pilar es una muestra clara y precisa de ello. Reflejo de nosotros mismos sobre las cuatro caras del pilar-tetraedro. La columna como una fenomenología para el Ser.

Propuesta imposible para una arquitectura que anticipó a las Estaciones de Newman y al Friso de Oteiza. Balanceo sobre el tiempo. Si Mies van der Rohe hubiera contado con las *zips* de *The Stations of the Cross* para su estructura columna-pilar, si hubiera contado con la formulación oteiziana de las heridas abiertas al mundo del *Friso de los Apóstoles*... ¿qué hubiera hecho?

Advertíamos de que estos ocho pilares eran la primera instancia de un desaparecer ya acontecido en el propio Pabellón. En el primer capítulo explicábamos cómo en las columnas devenidas-mujer del Erecteion se anunciaba este desaparecer. Así lo decíamos: mujer de piedra, columna de sal. Las Cariátides del Erecteion, vueltas hacia atrás, ocupan el proscenio de la anti-escena arquitectónica. No dan la bienvenida al visitante sino que desacatan con su gesto de soberbia a la orden divina, al castigo de sostener sobre sus cabezas toda la historia de los hombres. Y anuncian en sus pies avanzados hacia delante-detrás una huida, una desaparición vigésimo secular. Se van, vuelven hacia delante sobre su propia historia penitente-clausurada para anunciar su devenir-imperceptible en la columna ausentada del Pabellón de Mies van der Rohe.

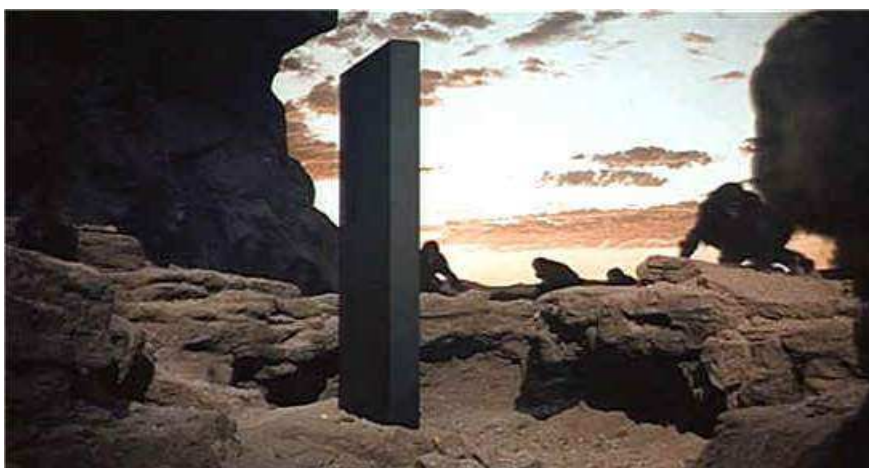
La gran bienvenida, la gran bienaventuranza de esta arquitectura es una no-presencia. Es la columna ausentada que aparece ante nuestros ojos y que debería sostener la esquina del pórtico que se alza sobre nuestras cabezas. El Pabellón, silenciado y silencioso, nos recibe como si quisiera decirnos: “Mirad bien esta esquina que se sostiene sobre la nada porque bajo ella se explica, se concluye

toda una historia de la columna, toda una historia del Ser. Esta es una arquitectura para la vida”.

Devenir-imperceptible<sup>44</sup>. Habíamos empezado este estudio como una promulgación radical de la yoídad sobre el mundo. No cabían ni la subjetividad plural, ni el tú ni el él. La no-presencia del Pabellón es una disolución final en esta propuesta para la desocupación del Ser. Camino de desterritorialización de la columna para la reterritorialización del Ser sobre la nada aérea que habita ya completamente abierta sobre su propio vacío. De una fenomenología del prefijo *ex* al devenir imperceptible. De Bachelard a Deleuze. Lo imperceptible lo entendemos aquí desde la propuesta del filósofo francés: imperceptible como anorgánico. Ya hemos caminado a través de la desencarnación cristológica del rito autosacrificial para la revelación del misterio en el cuerpo sin órganos de los Apóstoles. Lo imperceptible como indiscernible, como asignificante. Hemos intentado desentrañar la sintaxis nominativa y no-predicativa de las series de las Estaciones y del Friso. Y finalmente lo imperceptible como impersonal, como asubjetivo. Del yo al no-yo a través de una fenomenología de la inmensidad íntima y de un giro performativo que va del *Ich bin* al *Be I*.

De lo molecular a lo molar, de la yoídad que habita el mundo a la proyección cosmogónica de lo imperceptible, de lo indiscernible, de lo impersonal. Una reterritorialización sobre esta no-columna que sostiene el pórtico del Pabellón y que concluye toda una desterritorialización de la columna apuntada ya en las Cariátides del Erecteion. Esta columna ausentada es nuestra propuesta estética para la desocupación del Ser, un devenir mundo, como afirma Deleuze, para el comienzo de la vida. Sobre esta nada columnar es posible aquí y ahora, todo.

## IMÁGENES



### **1. Stanley Kubrick, 2001: Odisea en el Espacio (1968)**

Al comienzo de la película aparece este prisma cuadrangular como columna sobre el mundo, misterio para los primates, *Ich bin* sobre un proto-paisaje. Una realidad columnar que deviene presencia divina al final de la película.



### **2. Jorge Oteiza, Adán y Eva Tangente S=E/A (1931)**

Esta composición, además de presentar el particular devenir-animal del artista, se articula como tangente adàmica que sobrepasa la propia piedra y se prolonga en la mente del Ser Imaginante. Es tangente sobre el ojo compartido de Adán y Eva.



**3. Barnett Newman,  
*Adam* (1951-52)**

Las tres *zips* que conforman la estructura dialéctica de la obra conforman la trilogía en la creación del hombre por parte de Dios: arcilla (como materia prima), modelado (como columna sobre el mundo a imagen y semejanza de Dios) y hálito (como insufla para el respirar espiritual del hombre).



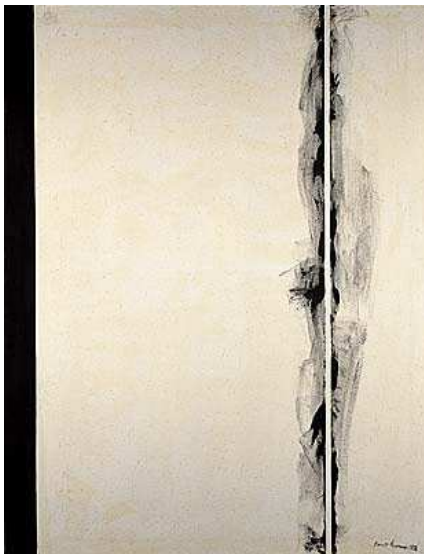
**4. Jorge Oteiza, *Maternidad* (1928)**

La madre vasca aparta a su hijo del regazo para dirigirlo hacia el cielo. De la tierra al cielo, el regazo no-mundo de la madre es para el niño su conciencia solitaria para una existencia celeste. La intimidad de los ojos cerrados de la pieza anuncia la propuesta estética sobre la inmensidad íntima de Gaston Bachelard.

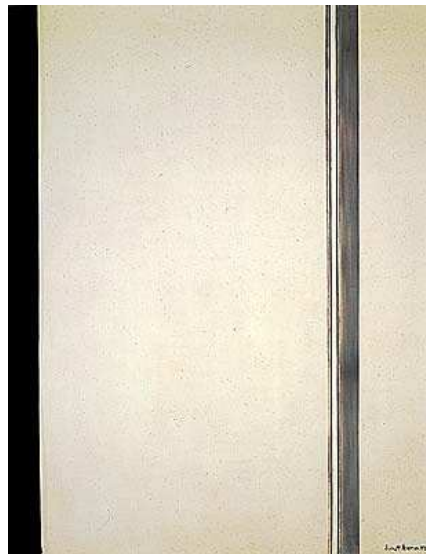


**5. Jorge Oteiza, *Figura comprendiendo políticamente* (1935)**

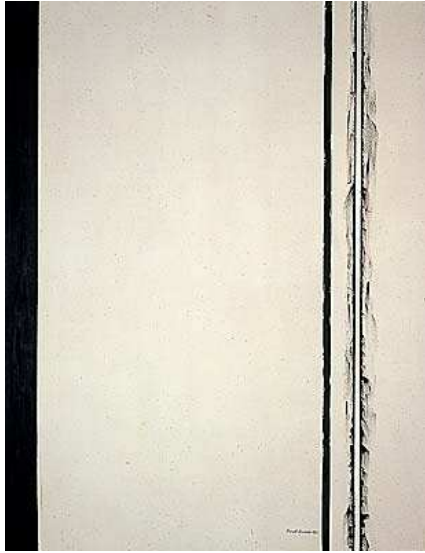
La composición se estructura a partir de la desarticulación de todos los miembros y también de la mirada. Voluntad pétrea de una incomprensión inaugurada en el aquí y el ahora para un *Ich bin* sobre el mundo que empieza a modelar su propia e íntima desocupación.



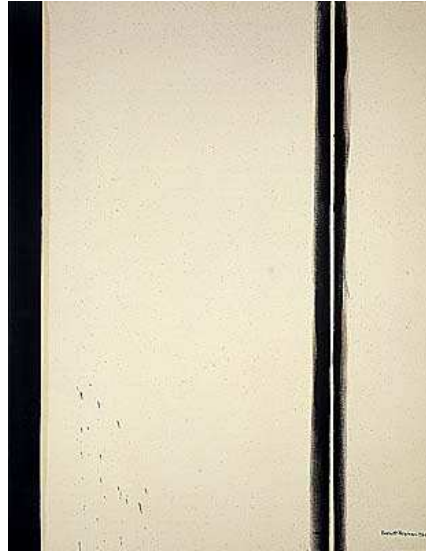
**The Stations of the Cross (I)**



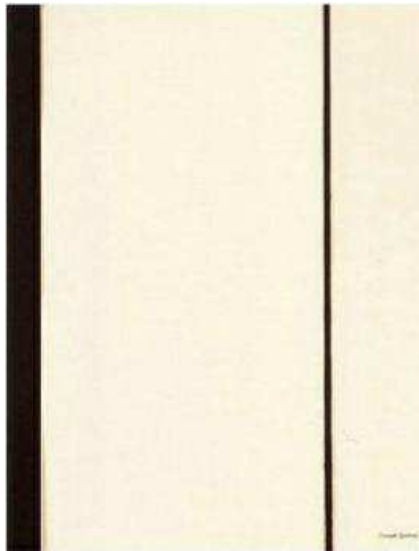
**The Stations of the Cross (II)**



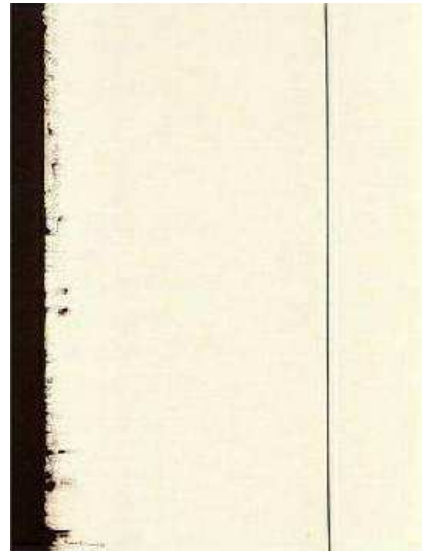
**The Stations of the Cross (III)**



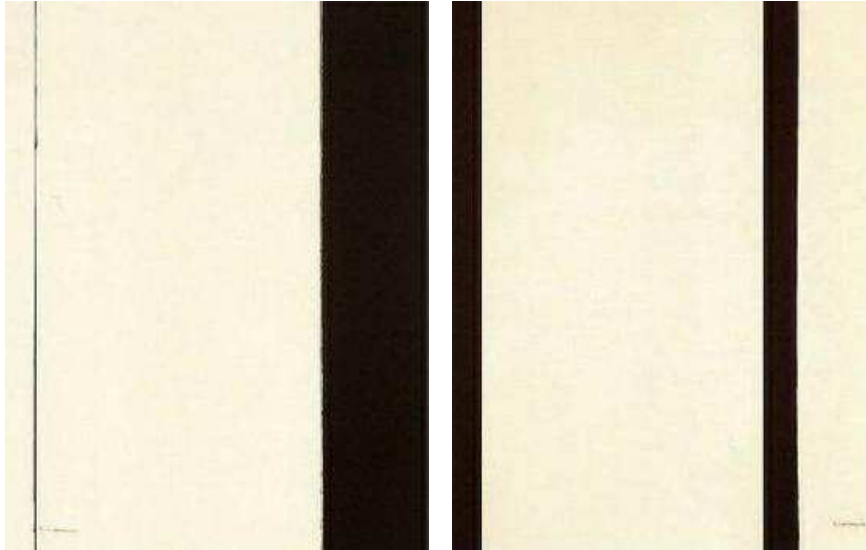
**The Stations of the Cross (IV)**



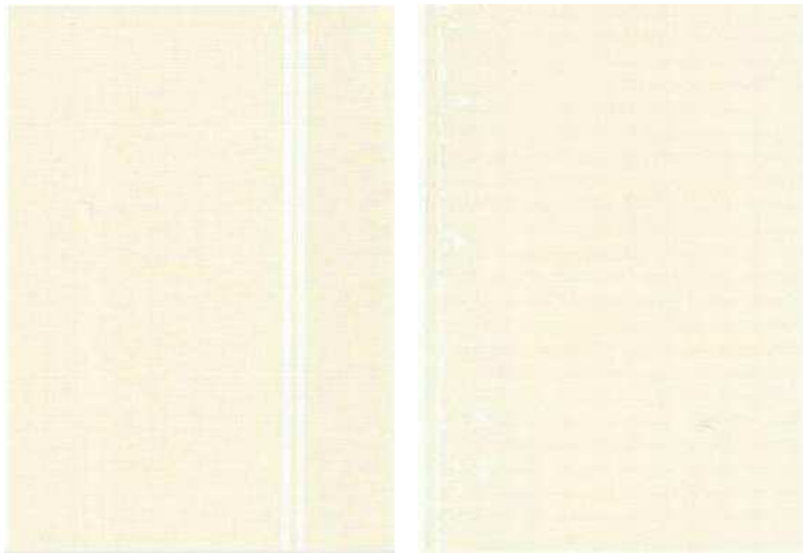
**The Stations of the Cross (V)**



**The Stations of the Cross (VI)**

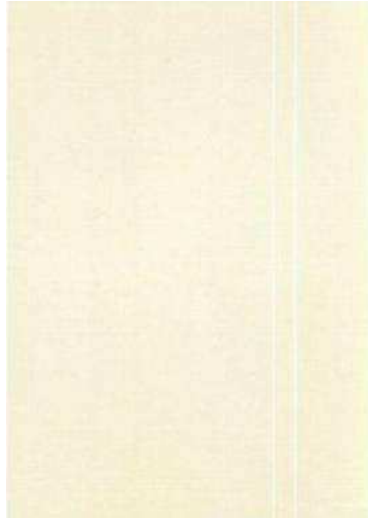


**The Stations of the Cross (VII)    The Stations of the Cross (VIII)**

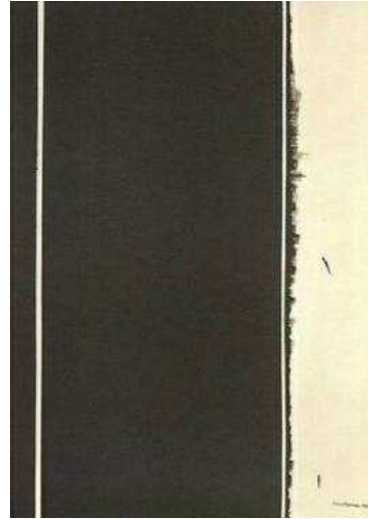


**The Stations of the Cross (IX)    The Stations of the Cross (X)**

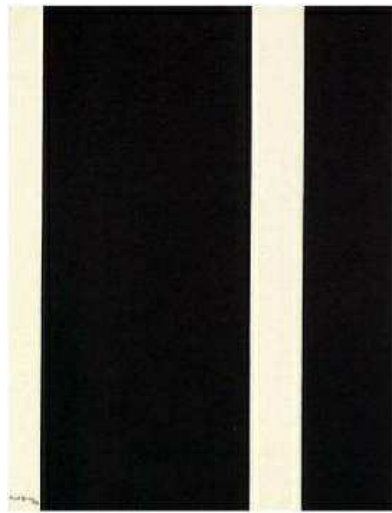




**The Stations of the Cross (XI)**



**The Stations of the Cross (XII)**



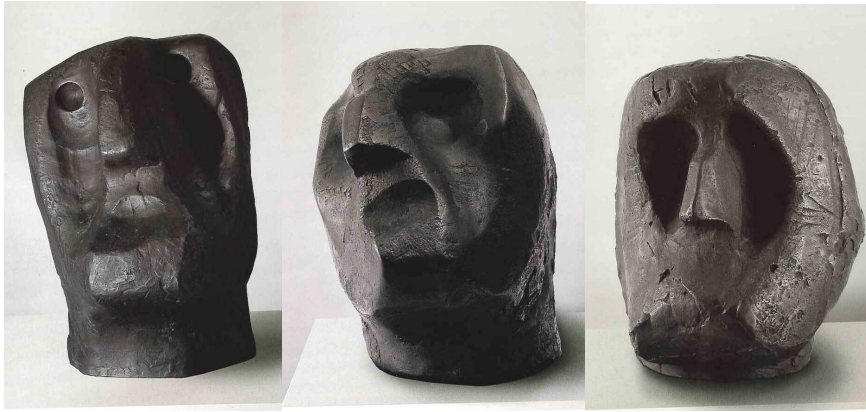
**The Stations of the Cross (XIII)**



**The Stations of the Cross (XIV)**

**6. Barnett Newman, *The Stations of the Cross* (1958-66)**

Barnett Newman lanza su particular grito de dolor hacia el cielo. Es el rito autosacrificial del artista que anuncia, como lo hace T.S. Eliot, que el mundo no se acaba con una explosión sino con un gemido. ¿Por qué me has abandonado? Esta serie en catorce ensayos es al mismo tiempo una y múltiple. Pintar un blanco más blanco que el propio lienzo es la voluntad del artista. Acolorismo para una subversión del principio heideggeriano y una particular desocupación pictórica del Ser.



### 7. Jorge Oteiza, *Cabezas de apóstoles* (1953-54)

El modelado de las cabezas de los apóstoles se promulga como una forma nueva para el principio heideggeriano. El escultor que modela una cabeza propone su particular e íntima manera de mirar el mundo, de escucharlo y de hablar con él.

Pero estas cabezas no tienen ni ojos, ni orejas, ni boca. Desde sus cuerpos sin órganos, como propone Gilles Deleuze, se inicia su particular forma de ser-en-el-mundo: *contemplata aliis tradere*. El mensaje debe ser anunciado al mundo desde una contemplación no-ocular, desde una escucha no-auditiva, desde un hablar no-parlante.



### 8. Jorge Oteiza, *Friso de los Apóstoles* (1953-59)

Esta serie escultórica se estructura, como las Estaciones de Barnett Newman, en catorce ensayos, en catorce apelaciones nominativas sobre un mismo tema. Una sintaxis no-predicativa que se modela sobre el vacío que atraviesa el cuerpo de los apóstoles. Una fenomenología para el prefijo *ex* que modela en su apertura el verter infinito de la herida intercostal de Cristo. Un espacio para lo sagrado que es conciencia estético-corporal para los nuevos apóstoles del siglo XX: Malevich, Mondrian, Boccioni, Cézanne, Mallarmé, Picasso, Velázquez, Brancusi, Alberto (un artista amigo suyo), Moore, Goya, Paul Klee, Van Doesburg y Popova. Todo un apostolado en la formulación de la desocupación del espacio artístico.



**9. Jorge Oteiza, *Figura para el regreso de la muerte* (1950)**

Cuerpo si órganos para el Ser reencarnado. Somos ya a la *a* abierta de *vasto* en la poética de Baudelaire. Descarnación para el regreso de la muerte, giro performativo sobre la banda de Moebius que convierte el *Ich bin* sobre el mundo de Heidegger en *Be I* sobre el vacío. Primera instancia de una figura nueva para el habitar escultórico del artista.

**10. Jorge Oteiza, *Unidad triple y liviana* (1950)**

Esta composición es ya hiperboloide sobre el vacío para una fenomenología del *Be I*. Una escultura aérea que se sostiene sobre su propia ingravidez y que deviene forma en la mente del Ser imaginante. El hombre se salva en la piedra, se convierte en espíritu reencarnado sobre la Estatua. Prefacio para una conclusión de la historia de la columna como una historiografía del Ser en el devenir-imperceptible del hiperboloide.





**11. Barnett Newman, *Be I*, (1949)**

Apelación infinitivo-imperativa para una composición sanguínea que anticipa la desaparición de la propia *zip* del lienzo para fundirse en el proto-rojo de la superficie. Del acolorismo en blanco y negro de las Estaciones al verter sanguíneo de la herida intercostal de Cristo sobre el no-mundo que es ahora lienzo.



**12. Ludwig Mies van der Rohe, *Pabellón de Alemania (detalle de uno de los pilares)* (1929)**

Los ocho pilares-tetraedros de acero que encontramos en esta arquitectura son una apelación octástila a los templos dóricos. Esta vez, sin embargo, desde un lenguaje matérico-compositivo nuevo. De la pesantez pétreo a la esbeltez-reflectiva del acero. Los ocho pilares son el anuncio de una desaparición que se ha perpetrado ya a la entrada del Pabellón.



**13. Ludwig Mies van der Rohe, *Pabellón de Alemania (vista desde el lago) (1929)***

Conclusión estética (que es para nosotros preparación para la vida) de una historiografía de la columna que la entendemos como una historia del Ser. Esta no-columna que sostiene aéreamente el pórtico del Pabellón es la primera no-presencia de esta arquitectura desocupada. Devenir-imperceptible deleuziano para la desocupación del hombre en un devenir imperceptible (anorgánico), indiscernible (asignificante) e impersonal (asubjetivo).

## NOTAS

---

<sup>1</sup> “Pero así como por el tema consideramos abstracta o figurativa una obra, es en la estructura donde están sus problemas, es por la naturaleza de la estructura que una obra es buena o es mala, y que una obra, aunque sea buena, la consideramos actual o pasada, es decir, legítima como creación o ilegítima, inactual. Porque lo que vale en la creación responsable, es lo último o abstracto y lo último figurativo.

Una exposición de obras de arte, es como el laboratorio de un oculista espiritual, que nos mide y gradúa nuestra visión interior. Donde podemos comprobar hasta qué límite o profundidad se nos revela la realidad como revelación espiritual, tanto en el arte como en la naturaleza. Suele decirse que la Naturaleza imita al arte y es por esto: porque cuando nos sorprendemos felizmente a nosotros mismos comparando lo que vemos en la naturaleza con lo que hemos visto en el arte, es que estamos recordando y agradeciendo al artista que nos enseñó a ver de ese modo, esa porción de realidad” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Editorial Pamíela, Navarra 1994, (81).

<sup>2</sup> ¿Por qué es el ente y no más bien la nada? Ésta es la pregunta. Probablemente no es una pregunta cualquiera. ¿Por qué es el ente y no más bien la nada? Es, al parecer, la primera de todas las preguntas. Es la primera aunque ciertamente no lo es en el orden temporal en el que se sucedieron las preguntas. El ser humano singular, lo mismo que los pueblos, pregunta muchas cosas en su histórico camino a través del tiempo. Antes de topar con la pregunta: ¿por qué es el ente y no más bien la nada? Averigua y explora y examina cosas muy diversas y de muy diversas maneras. Hay muchos que no topan nunca con esta pregunta, si entendemos este topar no simplemente en el sentido de escuchar y leer esta frase interrogativa como mero enunciado, sino en el de preguntar la pregunta, es decir, formularla, plantearla, exigirse a sí mismo el estado apropiado para este preguntar” – HEIDEGGER, M., *Introducción a la Metafísica*, Gedisa Editorial, Barcelona 2003, p. 11.

<sup>3</sup> **Poema del ser** (fragmentos)

Pues bien, yo te diré -cuida tú de la palabra escuchada-  
las únicas vías de indagación que se echan de ver.  
La primera, que es y que no es posible no ser,  
de persuasión es sendero (pues a la verdad sigue).  
La otra, que no es y que es necesario no ser,  
un sendero, te digo, enteramente impracticable.  
Pues no conocerías lo no ente (no es hacedero)  
ni decirlo podrías en palabras. [...]

Necesario es decir e inteligir que lo ente es. Pues es ser  
pero nada no es. Te intimo a que todo esto pienses.  
Y primero de esta vía de indagación yo te aparto,

---

pero luego también de aquella por donde los mortales que nada saben  
van errantes, bicéfalos: pues el desconcierto en sus  
pechos dirige el errabundo noûs. Arrastrados,  
sordos a la vez que ciegos, estupefactos, masas indecisas  
para quienes ser y no ser son lo mismo  
y no lo mismo, y el sendero de todo es revertiente.

– VV.AA., Los filósofos presocráticos I: Parménides, Editorial Gredos S.A.,  
Santa Perpetua de la Moguda (Barcelona) 2009, p. 276.

<sup>4</sup> Peter Sloetdijk nombra así la creación de Adán en su trilogía filosófico-estética  
a la que tituló Esferas. Adán es creación doble de cerámica y hálito.

<sup>5</sup> “¿Sería posible hablar sobre esta exhalación en un lenguaje no deformado aún  
por rutinas de teólogos ni por sumisiones de creyentes al sentido supuesto y  
prescrito? Si estas líneas mil veces repetidas, interpretadas, traducidas y  
explotadas se toman en serio como la descripción de un procedimiento de  
producción, antes que nada anuncian en su sucesión explícita una manera  
procesual de entender las cosas: el hombre es un artificio que sólo se pudo crear  
de dos veces. En una primera manipulación, según leemos, el creador forma a  
Adán, un engendro arcilloso sacado de la tierra de labor, *adamá*, y lo modela  
hasta hacer de él un artificio singular que, como cualquier otro artificio, debe su  
existencia a la combinación de pericia y materia prima. Manufactura y tierra son  
necesarias en igual proporción para disponer la imagen del hombre en forma de la  
primera estatua. En su primera manipulación, el creador, pues, no es más que un  
ceramista que gusta de formar a partir de un material apropiado una figura que se  
parezca a él, el maestro creador. Si alguien quiere presentar a los seres humanos  
como máquinas primitivas, aquí tiene una buena muestra de cómo producir  
estatuas, muñecos humanos, *golems*, robots, androides y cosas por el estilo  
siguiendo las normas del arte. El Dios de la primera fase de la creación del  
hombre encarna a un representante de la más antigua cultura de la técnica, cuyo  
punto fuerte está en las habilidades del ceramista. Los alfareros fueron los  
primeros que descubrieron que la tierra es algo más que tierra laborable. El  
ceramista como originario creador de una obra o demiurgo dispone de la  
experiencia de que la tierra que da frutos puede ser también materia prima para  
nuevas conformaciones, en especial para la producción de recipientes básicos de  
arcilla, a los que luego, en talleres y hornos, se concede *forma*, es decir, pureza de  
contornos unida a estabilidad. Si a la hora de fabricar al ser humano el Señor del  
Génesis actúa primero de alfarero, es porque como más plausible resulta la  
creación del hombre es comenzando por la elaboración de un recipiente. Ser  
capaz de hacer figuras androides siguiendo las rutinas ceramistas: esto es lo que  
marca el nivel del arte en los tiempos del Génesis bíblico. Así, confeccionar con  
barro el cuerpo de Adán no significa nada extraordinario. En principio, el Señor  
forma nada más la escultura hueca de un cuerpo a la que espera una utilización  
significativa posterior. Sólo con ésta entra en juego lo extraordinario, pues si en el

---

modelado original se dota a ese cuerpo arcilloso de un espacio hueco, es únicamente porque en lo sucesivo ha de servir de cántaro de la vida. Desde el primer momento se le conforma como una figura compacta a medias, ya que está pensada para un relleno especial. La metafísica comienza como metacerámica. Pues lo que se envase en este recipiente singular no habrá de ser un mero contenido físico. Ciertamente es que los jarrones-androides pueden albergar líquidos en cantidad limitada, pero su oquedad es de naturaleza más sublime y no apropiada para rellenarla de fluidos materiales. Al fabricar el recipiente adámico se le han incorporado espacios huecos que sólo en una segunda fase de la creación, por de pronto absolutamente misteriosa, habrán de despertar a su destino: *Sopló en sus narices un hálito de vida, y el hombre se convirtió en un ser viviente.*” - SLOTERDIJK, P., *Esferas I: Burbujas*, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009, pp. 40-42.

<sup>6</sup> “De la filosofía aceptamos, a partir de una clasificación objetiva de la realidad existencial, tres mundos ontológicos:

1. *Seres reales*. Mundo ontológico, esfera o naturaleza de objetos caracterizados físicamente por su espacialidad. Se encuentran dentro del tiempo. Aparecen, cambian, desaparecen. Son las formas sencillas de la realidad. Aquello que se ve o se recuerda. Este factor se puede reconocer en toda obra artística completa. Son los modelos de la Naturaleza: un rostro, una nariz, una montaña, una hoja... Es la materia física del arte. (En la estatua, el volumen natural; en pintura, la superficie; en música, el sonido; etc. Éste es el material real que utilizamos para la clasificación de las artes: todas las artes son espaciales).
2. *Seres ideales*. Mundo ontológico de los seres no-espaciales e intemporales. Objetos matemáticos y relaciones ideales, idealización y lógica espacial, elementos geométricos puros. Constante en toda obra artística y manifestada en la ordenación matemática. (En frente de la nariz como volumen natural, la pirámide, el volumen geométrico como antítesis ideal. La nariz, no como lugar antropológico, sino como cuerpo geométrico en la anatomía del espacio general de la obra).
3. *Seres vitales*. La vida. Igualdad espontánea y móvil. Quehacer temporal y convivencia. En una palabra: los sentimientos. (Ante el ejemplo de la nariz como volumen natural, como forma inanimada en tanto que ser real, como pirámide geométrica en tanto que forma idea y quieta. Como ser vital equivaldría a una intención expresiva, animada, pasional, libre.)” – VV.AA., *Oteiza: mito y modernidad*, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao 2004, p. 220.

<sup>7</sup> “Pero yo no me coloco entre los valores y su expresión. Examino los valores y cuento hasta treinta y cuatro (hace muchos años y en la Introducción a la filosofía, de Müller, Rev. D’Oc.): compruebo que, en mi trabajo, los valores corresponden a ciertas descripciones de operaciones secundarias. Y busco en la



---

Filosofía, cómo poder resumir ontológicamente el mundo de seres que alcanzo con mis manos, en mi trabajo, cuantas razas de seres hay. Y la Teoría del objeto me dice que hay cuatro. 1-seres reales (SR), 2-seres ideales (SI), 3-seres vitales (SV) y 4-los valores (V). Pongo los valores entre paréntesis, prescindo de ellos, para crear una ecuación molecular con el ser estético (SE), ya que pienso que el SE ha de ser lo que tienen en común todas las obras de arte, lo que hace que todas ellas tengan, metafísicamente, la misma razón particular, ontológicamente el mismo ser:

$$SR + SI + SV + [V] = SE$$

Me doy cuenta de que he definido, así, el objeto de la Estética, como ciencia particular, como ontología regional. Que los valores se producirán al verificarse la operación. Que, el *para* supremo de todos los *para* que provocan mi acto creador estético, el objeto metafísico supremo del arte, entre todas las limitaciones que trato de vencer, de trascender espiritualmente y de curar a través del arte, es la Vida, en la que llevo la muerte: es el sentimiento trágico de mi existencia. Es el vector, o fuerza motriz, que provocará el choque de los factores estéticos en el primer miembro de la ecuación, provocando su transformación estética en la obra de arte” – VV.AA., Oteiza: mito y modernidad, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao 2004, p. 243.

<sup>8</sup> “Euforión: Si oís cantar canciones infantiles,  
vuestra propia alegría es semejante;  
si me veis a compás saltando, vuestro  
corazón también brinca, paternal.

Elena: El amor, para hacer feliz a la vida,  
a una noble pareja hace acercarse,  
y para dar un divino entusiasmo  
produce una preciosa trinidad.

Fausto: Ya todo se ha encontrado,  
soy tuyo y eres mía,  
y quedamos unidos:  
¡ojalá nunca sea de otro modo!

Coro: Placer de muchos años  
se une esta pareja  
en la dulce presencia de este niño.  
¡Me conmueve esta unión!

Euforión: ¡Dejadme ahora que salte,  
y dejadme que brinque!  
Subir hacia la altura  
es la gran ansiedad  
que ahora me ha invadido

Fausto: ¡Pero ve con cuidado!  
No saltes al vacío.  
Que no sufras caída  
ni a hacerte daño vayas,

---

y perdamos al hijo  
a quien tanto queremos.  
Euforión: No quiero seguir ya  
aquí al suelo pegado;  
no me agarréis las manos  
ni me agarréis del pelo;  
¡soltadme de la ropa!  
Porque todo esto es mío.  
Elena: ¡Oh, piénsalo mejor,  
recuerda de quién eres!  
¡Cómo lo sentiríamos  
si acaso destruyeras  
el mío, tuyo y suyo  
bellamente logrado!  
Coro: Me temo que muy pronto  
se romperá esta unión.  
Elena y Fausto: ¡Modérate, modérate  
por amor a tus padres,  
modera tus impulsos,  
vivaces y excesivos!  
En la tierra, con calma,  
adorna la llanura! [...]

(Un hermoso adolescente se precipita a los pies de sus padres, que creen reconocer en el muerto una figura conocida; pero desaparece en seguida su aspecto corporal, y su aureola sube al cielo como un cometa, dejando en el suelo sus ropas, el manto y la lira) – GOETHE, J.W., Fausto, Editorial Planeta, Barcelona 2005, pp. 284-289.

<sup>9</sup> “El vasco aísla su casa (...) No es por insociabilidad, es por confianza en sí mismo. Y cuando en el bulevar de San Sebastián escuchando a la banda de música, dice el mismo Aranzadi, se distingue a la muchacha castellana que tiene el niño en brazos, en que lo mantiene abrazado en gesto de bailar, mientras que la ñude vasca levanta al niño manteniéndolo solo, en el aire, como un danzarín. (...) Nietzsche había dicho ya que la medida espiritual del hombre la da su capacidad para la soledad”<sup>9</sup> – OTEIZA, J., Quousque tandem..., Editorial Pamiela, Pamplona 1994, (11).

<sup>10</sup> “La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 220.

---

<sup>11</sup> En el principio existía aquél  
que es la Palabra,  
y aquél que es la Palabra  
estaba con Dios y era Dios.  
Él estaba en el principio con Dios.  
Todo fue hecho por él y sin él nada se hizo  
cuanto ha sido hecho en él es vida,  
y la vida es la luz de los hombres;  
la luz luce en las tinieblas  
y las tinieblas no la sofocaron. [...]

Él, que no nació ni de sangre  
ni de carne, ni por deseo de hombre,  
sino de Dios.  
Y aquel que es la Palabra  
se hizo carne,  
y habitó entre nosotros. [...]

A Dios nadie lo ha visto jamás;  
el Hijo único, que está en el Padre,  
nos lo ha dado a conocer. [Jn 1,1-18]

<sup>12</sup> “El artista es el único hombre que vive íntegramente su vida y la de los otros” –  
OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Pamiela, Pamplona 1994, (146).

<sup>13</sup> “La fe religiosa es creer lo que no vemos pero la fe estética nos enseña a creer  
en todo lo que estamos viendo. Sin sensibilidad visual el hombre religioso crea un  
divorcio con su vida” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...*, Pamiela, Pamplona  
1994. (146).

<sup>14</sup> “Conciencia estética no es conciencia artística solamente, ni sólo social, o  
moral o política o religiosa, son todas estas conciencias, antes de ser separadas en  
sus respectivas ciencias particulares, y también son todas ellas después de haber  
sido diferenciadas, que vuelven al artista, como conciencia estética, a reintegrarse  
en su raíz vital, instrumental, política, operativa, de un saber de salvación humano  
instintivo, uno, total, indivisible, como saber primero y último” – OTEIZA, J.,  
*Ejercicios espirituales en un túnel*, Editorial Hordago, Zarautz 1965-66, p. 46.

<sup>15</sup> “Esto significa que deberíamos arriesgarnos a hacer una lectura mucho más  
radical que la que suele hacerse de la frase: “Padre, ¿por qué me has  
abandonado?”. Como lo que se nos presenta aquí no es la mera brecha entre el  
hombre y Dios sino la separación que se da en Dios mismo, la solución no puede  
consistir en que Dios (re)aparezca en toda su majestad y le revele a Cristo el  
sentido profundo de su sufrimiento (que era el Inocente sacrificado para redimir a  
la humanidad). El “Padre, ¿por qué me has abandonado?” no es la queja ante el  
Dios padre OMNIPOTENTE y caprichoso, cuyos caminos son ininteligibles para  
nosotros, los humildes mortales; es una queja que se dirige indirectamente al Dios

---

IMPOTENTE: como el niño que, después de creer que su padre lo puede todo, descubre con horror que es incapaz de ayudarlo. (Para evocar un ejemplo de la historia reciente: en el momento de la crucifixión, el Dios Padre se encuentra en una posición semejante a la del padre bosnio, obligado a ver cómo una pandilla viola a su hija y a soportar la herida extrema de la mirada cargada de compasión y reproche de la joven: “Padre, ¿por qué me has abandonado?.”) En suma, con este “Padre, ¿por qué me has abandonado?” quien muere efectivamente es el Dios Padre, al revelar su completa impotencia, y acto seguido se eleva de la muerte transformado en el Espíritu Santo” – ZIZEK, S., *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires 2006, p. 172.

<sup>16</sup> Éstas son las catorce estaciones del *Via Crucis*: 1: Jesús es condenado a muerte, 2: Jesús carga con la cruz, 3: Jesús cae por primera vez, 4: Jesús encuentra a su Madre, 5: Simón el Cirineo le ayuda a llevar la cruz, 6: la Verónica limpia el rostro de Jesús, 7: Jesús cae por segunda vez, 8: las mujeres de Jerusalén lloran por Jesús, 9: Jesús cae por tercera vez, 10: Jesús es despojado de sus vestiduras, 11: Jesús es clavado en la cruz, 12: Jesús muere en la cruz, 13: El cuerpo de Jesús es bajado de la cruz, 14: El cuerpo de Jesús es colocado en el sepulcro.

<sup>17</sup> “Intenté hacer del título una metáfora que describiera mis sentimientos cuando realicé las pinturas. No es algo literal, sino una indicación. En mi obra, cada estación era una etapa significativa de mi propia – la del artista – vida. Es una expresión de cómo trabajaba. Era un peregrino cuando pintaba.” – NEWMAN, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 232.

<sup>18</sup> “Místicos y profetas son dos identidades clásicas de la fenomenología religiosa. Una, más introvertida; otra, más extrovertida. Una, más preocupada en conseguir la unión con Dios; otra, volcada toda ella en la meta de hacer realidad el cumplimiento de la voluntad de Dios en el aquí y ahora. Una, más proclive a la *fuga mundi* y a la alienación; otra, más tendente a imponer sus esquemas y a la intolerancia y al fundamentalismo. Sólo una sabia conjunción de una y otra identidad puede forjar una identidad religiosa auténticamente de Dios y auténticamente del hombre. El místico está llamado a comprometerse con la historia de la Iglesia y de su tiempo. El profeta está llamado a transmitir la palabra de Dios y a tener una experiencia de Él, que le acredite. El camino de lo auténtico se encuentra en el “y”: no se trata tanto de ser místico “o” profeta, sino de ser místico “y” profeta.” – CERTEAU, M., *Místicos y profetas: dos identidades religiosas*, *Proyección* 48, 2001, pp. 339-366.

<sup>19</sup> “Lema Sabachthani - ¿por qué? ¿Por qué me has abandonado? ¿Por qué abandonarme? ¿Con qué intención? ¿Por qué?  
Ésta es la Pasión. Esta protesta de Jesús. No la terrible subida a lo lardo de la Vía Dolorosa, sino la pregunta que no tiene respuesta.  
Esta abrumadora pregunta que no es un lamento, hace que el discurso actual sobre la alienación, como si la alienación fuese una invención moderna, sea una vergüenza. Esta pregunta que no tiene respuesta ha sido para nosotros desde hace

---

mucho – desde Jesús, desde Abraham, desde Adán – la pregunta original.” – NEWMAN, B., Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 232.

<sup>20</sup> “Cuando hice la cuarta, empleé una línea blanca que era incluso más blanca que el lienzo, realmente intensa, y eso me dio la idea del grito. Se me ocurrió que en este grito abstracto estaba todo – toda la Pasión de Cristo” – NEWMAN, B., Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 234.

<sup>21</sup> “En cuanto al reto plástico, ¿podía yo mantener este grito en toda su intensidad y su desolación? Me sentí obligado a – mi respuesta tenía que ser- utilizar sólo lienzo crudo y descartar todos los colores de la paleta. Estas pinturas dependerían sólo del color que yo pudiera crear por mí mismo” – NEWMAN, B., Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid 2006, pp. 234-235.

<sup>22</sup> A propósito del cuadro “Monje frente al mar” de C.D. Friedrich, Heinrich von Kleist escribe: “Dado que, en su uniformidad e inmensidad, no tiene más que el marco como primer plano, se tiene la impresión al contemplarlo de que le hubieran cortado a uno los párpados” – Kleist, H., Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich, <http://philoarte.blogspot.com/2010/03/heinrich-von-kleist-sobre-monje-en-la.html>.

<sup>23</sup> “Estar al abrigo bajo un color, ¿no es acaso llevar al colmo, hasta la imprudencia la tranquilidad de habitar? La sombra es también una habitación” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 168.

<sup>24</sup> “Nadie me pidió que hiciera estas Estaciones de la Cruz. No fueron encargadas por ninguna iglesia. No son arte eclesiástico en el sentido convencional. Tratan de la pasión tal como yo la siento y la entiendo; y lo que es incluso más importante para mí, pueden existir sin una iglesia. Comencé estas pinturas hace ocho años de la manera en que comienzo todas mis pinturas: pintando. Fue mientras las pintaba cuando vi (estaba en la cuarta) que había dado con algo especial. Fue en ese momento cuando la intensidad con la que sentía las pinturas me hizo pensar en ellas como las Estaciones de la Cruz. Cuando trabajo la obra empieza a tener efecto sobre mí. Según yo afecto al lienzo, el lienzo me afecta a mí.” – NEWMAN, B., Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 234.

<sup>25</sup> “Desde el principio supe que haría una serie. No obstante, no tenía intención de hacer un tema con variaciones. Tampoco tenía ningún deseo de desarrollar un recurso técnico una y otra vez. Desde el principio supe que había dado con un tema importante, y mientras trabajaba fue cuando se me hizo evidente que estas obras requerían mi conocimiento de la Pasión. De igual modo que la Pasión no es un conjunto de anécdotas sino que encarna un solo acontecimiento, así estas catorce pinturas, aunque cada una es única e independiente en su inmediatez,

---

forman todas juntas una declaración completa de un solo tema. Por eso no podía hacerlas todas al tiempo, de manera automática, una tras otra. Tardé ocho años. Solía ocuparme de otras obras y luego volvía a éstas. Cuando sentía el impulso espontáneo e inevitable de hacerlas es cuando las hacía.

El grito de Lema - ¿con qué intención? – es la Pasión y esto es lo que he intentado evocar en estas pinturas.

¿Por qué 14? ¿Por qué no una pintura? La Pasión no es una protesta sino una declaración. Tenía que explorar su complejidad emocional. Esto es, cada pintura es total y completa por sí misma, aunque sólo las 14 juntas aclaran la totalidad del acontecimiento único.” – NEWMAN, B., Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 234.

<sup>26</sup> “Una cabeza no es un cuerpo dotado de ojos y oídos, sino un fenómeno de la vida corporal acuñado por el ser-en-el-mundo que mira y escucha. Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limitara a reconfigurar las superficies visibles, cuando en verdad configura lo propiamente invisible, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera en que ella mora en lo abierto y a él se atiene, allí solicitada por hombres y cosas” – Heidegger, M., Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio/El arte y el espacio, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2003, pp. 85-87.

<sup>27</sup> “¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre. (...) Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro cuerpo sin órganos, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel.” – DELEUZE, G. y GUATTARI, F., Mil mesetas, Pre-textos, Valencia 2008, pp. 156-157.

<sup>28</sup> “El nacimiento del vacío interior de la herida da idea del destino de la obra de arte: aquel carácter predicativo del que hablábamos en la primera lección y que tiene su origen en la contemplación y en el sacrificio, como elementos principales de una hermenéutica de lo sagrado para nuestro tiempo.

El elemento predicativo, la apertura a los otros, se hace posible en virtud de la adquisición de un nuevo lenguaje extraído del hueco de la herida y que halla su completo significado en la idea de pobreza-vacío de la actitud contemplativa, como en la serie de cabeza de apóstol, en las cuales los huecos correspondientes a los órganos de percepción externos indican justamente la capacidad visionaria de la experiencia extática, como en el sermón de Eckhart sobre la conversión de san Pablo en el camino de Damasco” – VEGA, A., Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática: La herida que cura: la percepción del vacío en el arte contemporáneo, Cuadernos de la cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2005, p. 155.

---

<sup>29</sup> **Los hombres huecos**

I

Somos los hombres huecos  
somos los hombres rellenos  
apoyados uno en otro  
la mollera llena de paja. ¡Ay!  
Nuestras voces reseca, cuando  
susurramos juntos  
son tranquilas y sin significado  
como viento en hierba seca  
o pata de ratas sobre cristal roto  
en la bodega seca de nuestras provisiones.

Figura sin forma, sombra sin color,  
fuerza paralizada, gesto sin movimiento;

los que han cruzado  
con los ojos derechos, al otro Reino de la muerte  
nos recuerdan -si es que nos recuerdan- no como  
perdidas almas violentas, sino sólo  
como los hombres huecos  
los hombres rellenos.

II

Ojos que no me atrevo a encontrar en sueños  
en el reino de sueño de la muerte  
esos ojos no aparecen:  
ahí los ojos son  
luz del sol en una columna rota  
ahí hay un árbol meciéndose  
y las voces son  
en el canto del viento  
más lejanas y más solemnes  
que una estrella que se apaga.

No me acerque yo más  
en el reino de sueño de la muerte  
revístame yo también  
de tan deliberados disfraces  
pelaje de rata, piel de cuervo, palos cruzados

---

en un campo  
comportándome igual que el viento  
Sin acercarme más...

No ese encuentro final  
en el reino crepuscular.

### III

Ésta es la tierra muerta  
ésta es tierra de cactus  
aquí se elevan las imágenes  
de piedra, aquí reciben  
la súplica de la mano de un muerto  
bajo el titilar de una estrella que se apaga.

Así es  
en el otro reino de la muerte  
despertando solo  
a la hora en que  
temblamos de ternura  
labios que querrían besar  
forman oraciones a piedra rota.

### IV

Los ojos no están aquí  
no hay ojos aquí  
en este valle de estrellas que mueren  
en este valle hueco  
la quijada rota de nuestros reinos perdidos  
En estos últimos lugares de reunión  
en éste, el último de los lugares de encuentro  
vamos a tientas juntos  
y evitamos hablar  
reunidos en esta playa del río hinchado

sin vista, a no ser que  
reaparezcan los ojos  
como la estrella perpetua  
rosa multifoliada  
del crepuscular reino de la muerte  
la esperanza solamente  
de hombres vacíos.



---

V

*Al corro del higo chumbo  
al higo chumbo higo chumbo  
al corro del higo chumbo  
a las cinco de la mañana.*

Entre la idea  
y la realidad  
entre el movimiento  
y el acto  
cae la Sombra

*porque Tuyo es el Reino*

Entre la concepción  
y la creación  
entre la emoción  
y la respuesta  
cae la Sombra

*la Vida es muy larga*

Entre el deseo  
y el espasmo  
entre la potencia  
y la existencia  
entre la esencia  
y el descenso  
cae la Sombra

*pues Tuyo es el Reino*

pues Tuyo es  
la Vida es  
pues Tuyo es el

*Así es como acaba el mundo  
Así es como acaba el mundo  
Así es como acaba el mundo  
No con un estallido sino con un quejido*

– Eliot, T.S., Poesías reunidas: Los hombres huecos, Alianza Literaria, Madrid  
2006, pp. 103-106.

---

<sup>30</sup> “PICASSO: ...Picasso llega a imprimir sobre la figura humana, en 1942, sus más furiosos hachazos en persecución de un expresionismo formal en que el espacio exterior, acechando el experimento, no logra devorar un solo pedazo, no logra ver desprendido un solo fragmento físico de sus viejos ligamentos platónicos.

MOORE: ...Pero el tránsito de una estatua pesada a otra liviana, no es por adelgazamiento... Un gusano puede destruir una manzana (...). Un escultor puede perforar un cilindro; pero ni la manzana, ni el cilindro han transformado su naturaleza. La estatua perforada de Moore es todavía un isótopo de la estatua pesada, de la misma estatua griega...

ALBERTO (escultor y amigo): ...Fue Alberto la primera influencia, la verdaderamente decisiva y permanente para mí (...). Pensamos en la obra de Alberto, en la de aquellos años de la República, en esa plástica suya abstracta que crecía de sus manos, que ascendía verticalmente, vegetalmente, y que luego él grababa (...). Yo me explico en Alberto así, racionalismo biológico para una geometría visual de partituras y cantables etimologías formales, de espacial, y ética comprensión...

VELÁZQUEZ: Velázquez ha descompuesto la amalgama de espacio en el tiempo. En el espacio han quedado quietas en su instante las figuras, es el Tiempo el que pone su palpitación separada como temblor de mercurio. Como pura sensación de lo vacilante o inestable que es el tiempo sólo...

POPOVA:

... desde mi balcón contemplo pequeña la playa vacía  
muerta y cerca de espaldas al mar  
a su lado pequeño río cerca también  
y para siempre muerto... (...)  
enamorado de la Popova me despido  
no me importa que me vieran  
la besé en el vidrio

CÉZANNE:

... aún deja Cézanne en su armario para el dórico geómetra cubista  
el estilema mágico vacío hemihédrico del cubo el triedro  
los grandes espacios huecos en sus telas  
sólido visual lo quiere todo y superposición de planos  
para el poco fondo suficiente en el armario y fíjao había dicho  
entre ese árbol y nosotros hay un espacio hueco.

MALLARMÉ: (...) entre esta magnitud vuestra tridimensional y corrompida y la nueva imaginación del hombre, hay un mundo fronterizo en el que no sirve ni vuestra filosofía nasal ni nuestra lista con tachaduras. Son estos lugares que han

---

pasado debajo del luto de vuestra vigilancia, donde se oye esta luz que no veis todavía, sordos de viejas conveniencias.

VAN DOESBURG: Cuando las estatuas no llegan antes que el hombre a las nuevas condiciones de su misma libertad, el hombre es fácilmente traicionado.

BOCCIONI: La Estatua es algo, por sí mismo, capaz espacialmente de ser. (...) Ensayo, precisamente, este tipo de liberación de la energía espacial en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la Estatua.

MONDRIAN: En 1917 vemos, con profunda emoción, cómo roza un instante el vacío de Malevich con su composición en azul, sus cruces y rayas en aislados y reducidos signos.

MALEVICH: Malevich significa el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales. En el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance. Yo la describo como Unidad Malevich. Si el pintor creyó producirla con su intuición, es ya hora de razonarla.

BRANCUSI: El primer propósito en la escultura moderna ha sido la recuperación -después del impresionismo- de la materia plástica primordial de la Estatua: el volumen abstracto, el bulto geométrico en el viejo sitio del espacio. Brancusi limpia y elementalmente cumple este primer ensayo de rehabilitación de la escultura.

PAUL KLEE: ...Aún estas cosas que reproduzco están inscritas en los antiguos armarios áureos. Es para despedirme de los poliedros regulares opacos, de estos recintos apretados que creyó divinos Platón, porque ahora hay que apresurarse a devolver la libertad a las estatuas para que cuando el hombre, si otra vez toca la hora de su libertad, no vuelva a ser desalmado por la traición oficial de un arte extemporáneo e inútil. En todos los órdenes, hoy la solución de una cosa está fuera de sí misma...

GOYA: ...me detuve en mi CAJA VACÍA: no he proseguido, no encuentro posible nada más avanzado y trascendente. Todo lo que pudiera seguir haciendo carecería de justificación, de precisión experimental, de interés humano..."

– NIEBLA, A., Jorge Oteiza, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña 2004, pp. 93-99.

---

<sup>31</sup> La narrativa de Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu* propone, con sus extensos párrafos, una suspensión del significado provocado por esa sucesión de apelaciones nominativas. Una escritura que algunos críticos se han atrevido a denominar escritura agramatical: “Sofá surgido del sueño entre los sillones nuevos y muy reales, unas sillas pequeñas tapizadas de seda rosa, tapete brochado a juego elevado a la dignidad de persona desde el momento en que, como una persona, tenía un pasado, una memoria, conservando en la sombra fría del salón del Quai Conti el halo de los rayos de sol que entraban por las ventanas de la Rue Motalivet (a la hora que él conocía tan bien como la propia madame Verdurin) y por las encristaladas puertas de La Raspèhere, adonde la habían llevado y desde donde miraba todo el día, más allá del florido jardín, el profundo valle, mientras llegaba la hora de que Cottard y el violinista jugaran su partida; ramo de violetas y de pensamientos al pastel, regalo de un gran amigo muerto, único fragmento superviviente de una vida desaparecida sin dejar huella, resumen de un gran talento y de una larga amistad, recuerdo de su mirada atenta y dulce, de su bella mano llena y triste cuando pintaba; un arsenal bonito, desorden de los regalos de los fieles que siguió por doquier a la dueña de la casa y que acabó por adquirir la marca y la fijeza de un rasgo de carácter, de una línea del destino; profusión de ramos de flores, de cajas de bombones que, aquí como allí, sistematizada su expansión con arreglo a un modo de floración idéntico: curiosa interpolación de los objetos singulares y superfluos que aún parece salir de la caja en la que fueron ofrecidos y que siguen siendo toda la vida lo que en su origen fueron, regalos de Año Nuevo, en fin, todos esos objetos que no sabríamos diferenciar de los demás, pero que para Brichot, veterano de las fiestas de los Verdurin, tenían esa pátina, ese aterciopelado de las cosas a las que añade su doble espiritual, dándoles así una especie de profundidad; todo esto, disperso, hacía cantar para él, como teclas sonoras que despertaran en su corazón semejanzas amadas, reminiscencias confusas y que en el salón mismo, muy actual, donde ponían su toque acá y allá, definían, delimitaban muebles y tapices, como lo hace en un día claro un cuadrado de sol seccionando la atmósfera, los tapices y de un cojín a un jarrón, de un taburete al rastro de un perfume, perseguían con un modo de iluminación en el que predominaban los colores, esculpían, evocaban, espiritualizaban, daban vida a una forma que era como la figura ideal, inmanente en sus viviendas sucesivas, del salón de los Verdurin.” – PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*, Editorial Lumen S.A., Sant Andreu de la Barca (Barcelona) 2004.

<sup>32</sup> "Y estaba, desde luego, el problema de la escala. No quería monumentos, ni catedrales. Quería una escala humana para el grito humano. Tamaño humano para la escala humana" – NEWMAN, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 235.

<sup>33</sup> "El grito incontestable es un mundo sin fin. Pero una pintura tiene que contenerlo, ese mundo sin fin, dentro de sus límites" – NEWMAN, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid 2006, p. 235.

<sup>34</sup> “Cuando era *otra parte es natural*, cuando no habita las casas del pasado, es inmenso. Y el ensueño es, podría decirse, *contemplación* primera” –

---

BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 221.

<sup>35</sup> “Dicho de otro modo, como lo inmenso no es objeto, una fenomenología de lo inmenso nos devolvería sin circuito a nuestra conciencia imaginante. [...] Aparecería entonces claramente que las obras de arte son los subproductos de este existencialismo del ser imaginante. [...]

En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil.” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 221.

<sup>36</sup> “En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los campos no es el mismo que el no-yo de los bosques. El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros. Respecto a los campos y las praderas, mis sueños y mis recuerdos los acompañan en todas las épocas de las labranzas y de las cosechas. Cuando la dialéctica del yo y del no-yo se suaviza, siento las praderas y los campos conmigo, en el con-migo, en el con-nosotros. Pero el bosque reina en el antecedente. En tal bosque que yo sé se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Sucedió en un antaño en que yo no vivía. Mis recuerdos más antiguos tienen 100 años o algo más.” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 226.

<sup>37</sup> “Pero en el instante que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad.” – BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005, pp. 119-120.

<sup>38</sup> Así se muestra lo vasto en la poética de Charles Baudelaire:

**Moesta et Errabunda**

Ágata, di ¿no echa a volar tu alma  
lejos del negro mar de la inmunda ciudad,  
hacia otro mar que brilla esplendoroso,  
claro, profundo, azul, cual la virginidad?  
Ágata, di ¿no echa a volar tu alma?

El mar, el vasto mar, consueta nuestras penas.  
¿Qué demonio ha otorgado al mar, ronco cantante,  
Al que acompaña el órgano de los vientos gruñones,  
Su sublime función de ser canción de cuna?  
El mar, el vasto mar, consueta nuestras penas.

---

[http://books.google.es/books?id=LszZm4Mo8ikC&pg=PA153&lpg=PA153&dq=Charles+Baudelaire+vasto&source=bl&ots=SHmC-sieiG&sig=uAjVKP98gSsbqv5t03lrVPukPos&hl=ca&ei=U01\\_TfuFLMOxhAeSvaWcBw&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDoQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=LszZm4Mo8ikC&pg=PA153&lpg=PA153&dq=Charles+Baudelaire+vasto&source=bl&ots=SHmC-sieiG&sig=uAjVKP98gSsbqv5t03lrVPukPos&hl=ca&ei=U01_TfuFLMOxhAeSvaWcBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDoQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false)

<sup>39</sup> “En el alma distendida que medita y que sueña, una inmensidad parece esperar a las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad. Tendremos varias pruebas de ello si seguimos los ensueños que se abren, en el alma de Baudelaire, bajo el signo único de la palabra *vasto*. Vasto es una de las palabras más baudelaireanas, la palabra que, para el poeta, señala más naturalmente la infinitud del espacio íntimo.” – BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 228.

<sup>40</sup> “En la continuación del texto, se encontrarían múltiples elementos para una fenomenología de la extensión, de la expansión, del éxtasis – en resumen, para una fenomenología del prefijo *ex*. [...] Dicha inmensidad, Baudelaire acaba de decírnoslo en detalle, es una conquista de la intimidad. La grandeza progresa en el mundo a medida que la intimidad se profundiza. El ensueño de Baudelaire no se ha formado ante un universo contemplado. El poeta – él mismo lo dice – sueña con los ojos cerrados. No vive de recuerdos. Su éxtasis poético se ha convertido poco a poco en una vida sin acontecimientos. Los ángeles que ponían alas azules en el cielo se han fundido en el azul universal. Lentamente, la inmensidad se instituye en valor primero, en valor íntimo primero. Cuando vive verdaderamente la palabra inmenso, el soñador se ve liberado de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no es prisionero de su propio ser.” – BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Fondo de cultura Económica, México 2005, p. 233.

<sup>41</sup> “En el amable azul florece con el metálico techo el campanil. Lo circundan los chillidos de golondrinas en vuelo, lo envuelve el más conmovedor azul. El sol lo domina e ilumina las láminas, pero en lo alto la bandera quieta canta en el viento. Y si alguno descende esas escalinatas bajo la campana, hay una vida en la quietud, pues cuando la figura está tan aislada, entonces la ductilidad del hombre emerge. Las ventanas desde donde resuenan las campanas son como puertas ante el umbral de la belleza. Es decir, puesto que las puertas son ahora como la naturaleza, semejan los árboles del bosque. Pero pureza es también belleza. Un grave espíritu surge al interior de lo diverso. Y tan simple sean las imágenes, sagradas son también, que uno teme describirlas. Los Celestes, empero, siempre benignos, tienen todo a la vez como quien es rico, virtud y felicidad. Es válido que el hombre los imite. ¿Es lícito, si la vida es puro cansancio, que un hombre se asome a mirar y diga: así quiero ser también? Sí. Hasta que la gentileza, pura, se conserve en su corazón, el hombre no se mide infelizmente con la divinidad. ¿Es desconocido Dios? ¿Es manifiesto como el cielo? Esto creo, más bien. Del hombre es la medida. Colmado de méritos, pero poéticamente, reside el hombre

---

sobre esta tierra. Pero la sombra de la noche con las estrellas no es más pura, si me es dado decirlo, que el hombre, que imagen de la divinidad es llamado.” –

HÖLDERLIN, F., En el amable azul –  
<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/21/sem-poemas.html>.

<sup>42</sup> “A nuestro juicio, para Baudelaire la palabra *vasto* es un valor vocal. Es una palabra pronunciada, jamás solamente leída, jamás solamente vista en los objetos con los cuales se la relaciona. Es de esas palabras que un escritor dice siempre en voz baja mientras la escribe. Lo mismo en verso que en prosa, tiene una acción poética, una actuación de poesía vocal. Dicha palabra resalta en seguida sobre las palabras vecinas, resalta sobre las imágenes, y tal vez sobre el pensamiento. Es una potencia de la palabra. En cuanto leemos la palabra Baudelaire, en la medida del verso o en la amplitud de los periodos de los poemas en prosa, parece que el poeta nos obliga a pronunciarlos. La palabra *vasto* es entonces un vocablo de la respiración. Se coloca en nuestro aliento. Exige que este aliento sea lento y tranquilo y siempre, en efecto, en la poética de Baudelaire, la palabra *vasto* induce calma, paz, serenidad. Traduce una convicción vital, una convicción íntima. Nos trae el eco de las cámaras secretas de nuestro ser. Es una palabra grave, enemiga de las turbulencias, hostil a los excesos vocales de la declamación. Se la quebraría en una dicción sujeta a la medida. Es preciso que la palabra *vasto* reine sobre el silencio apacible del ser.” – BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Fondo de cultura Económica, México 2005, p.. 235..

<sup>43</sup> Algunas de las interpretaciones que se hacen sobre la serie de lienzos *The Stations of the Cross* de Barnett Newman están ligadas a la barbarie llevada a cabo en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. El sacrificio del cuerpo de Cristo durante su subida al Gólgota y su posterior crucifixión se reinterpreta históricamente como los cuerpos yacentes, moribundos y torturados de los prisioneros de estos campos. Primo Levi vivió sufrió este cautiverio en Auschwitz y de toda esa experiencia surgió la novela *Si esto es un hombre*. Algunos críticos sostienen que todo artista de la segunda mitad del siglo XX llega a serlo verdaderamente cuando realiza su propia lectura sobre este terrible periodo de la historia del hombre.

<sup>44</sup> “Si el devenir-mujer es el primer cuanto o segmento molecular, y luego vienen los devenires animales que se encadenan con él, ¿hacia dónde se precipitan todos ellos? Sin duda, hacia un devenir-imperceptible. Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica. [...] Pero ¿qué significa devenir-imperceptible, al final de todos los devenires moleculares que comenzaban por el devenir-mujer? Devenir imperceptible quiere decir muchas cosas. ¿Qué relación hay entre lo imperceptible (anorgánico), lo indiscernible (asignificante) y lo impersonal (asubjetivo)? Primero diríase: ser como todo el mundo. Es lo que cuenta Kirkegaard, en su historia del “caballero de la fe”, el hombre del devenir: por más que lo

---

observemos, no hay nada destacable, es un burgués, nada más que un burgués. Es lo que vivía Fitzgerald: al final de una verdadera ruptura, se llega... verdaderamente a ser como todo el mundo. Pero es muy difícil pasar desapercibido. Ser desconocido, incluso para la portera y los vecinos. Y si es tan difícil ser "como" todo el mundo, es porque tienen que ver con el devenir. No todo el mundo puede devenir como todo el mundo, convierte ese todo el mundo en un devenir. Se necesita mucha ascesis, sobriedad, involución creadora: una elegancia inglesa, un tejido inglés, confundirse con las paredes, eliminar lo que resalta demasiado, lo demasiado vistoso. Eliminar todos los que es exceso, muerte y superfluidad, queja y reproche, deseo en sí mismo, en su molaridad. Pues todo el mundo es el conjunto molar, pero *devenir todo el mundo* es otro asunto, que pone en juego el cosmos con sus componentes moleculares. Devenir todo el mundo es crear multitud, crear un mundo. A fuerza de eliminar, ya sólo se es una línea abstracta, o bien una pieza de puzle en sí misma abstracta. Y conjugando, continuando con otras líneas, otras piezas se crea un mundo, que podría recubrir el primero, como en transparencia. La elegancia animal, el pez-simular, el clandestino: está atravesado por líneas abstractas que no se parecen a nada, y que ni siquiera siguen sus divisiones orgánicas; pero desorganizado de ese modo, desarticulado, crea multitud con las líneas de una roca, de la arena y de las plantas, para devenir imperceptible. El pez es como el pintor poeta chino: ni imitativo ni estructural, sino cósmico. [...] Virginia Woolf dice que hay que "saturar cada átomo", y para ello hay que eliminar, eliminar todo lo que es semejanza y analogía, pero también "ponerlo todo": eliminar todo lo que excede el momento, pero poner todo lo que incluye – y el momento no es lo instantáneo, es la haecceidad, en la que uno se introduce, y que se introduce en otras haecceidades por transparencia. Estar a la hora del mundo. Esa es la relación entre imperceptible, indiscernible, impersonal, las tres virtudes. Reducirse a una línea abstracta, a un trazo, para encontrar su zona de indiscernibilidad con otros trazos, y entrar así en la haecceidad como en la impersonalidad del creador. Entonces uno es como la hierba: ha creado una multitud, ha hecho de todo el mundo un devenir, puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas. Ha cambiado el "todo", el artículo indefinido, el infinitivo-devenir y el nombre propio al que uno está reducido. Saturar, eliminar, ponerlo todo." – DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia 2008, pp. 280-282.







## Be I

*La crisis de nuestro tiempo es,  
por encima de cualquier consideración,  
una crisis gramatical.*

Mito, interpretación y cultura

Lluís Duch

Concluimos. Y lo hacemos desde la plena conciencia de que es imposible concluir, de que no hemos llegado a ninguna parte, de que caminamos en círculo siempre sobre nuestros propios pasos. Pensar rizómico para una conclusión/reinicio de esta realidad arborescente que hemos intentado entretejer. El espacio, su ocupación y su desocupación, como coordenada de lectura para una historiografía del arte.

Fijamos nuestra atención, aquí y ahora, en las tres obras que proponíamos como horizonte de nuestro discurso: *Caja Vacía* de Jorge Oteiza, *Who's afraid of red, yellow and blue* de Barnett Newman y *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe. Y basculamos nuestro final iniciático sobre siete ideas que se han configurado repetidamente como estructura de pensamiento en este ensayo.

**Sobre la cuadrangularidad.** *Kutxa Hutsa*, arqueología de la lengua euskera. Volvemos sobre nuestra banda de Moebius, caminando hacia delante/detrás al mismo tiempo. Abordamos primero la cuadrangularidad del sustantivo *Kutxa (Caja)*. A lo largo de este ensayo todo nos ha remitido al cuadrado y a su proyección en el espacio como cubo. El gran teatro a la italiana proyectado a través de la perspectiva en las pinturas renacentistas se piensa como un gran cubo donde se sucede su particular *Ich bin* sobre el mundo. Y también su análogo en la estancia cúbica desocupada del espacio oscuro e invertido de *Las Meninas*. Estancias holandesas de Johannes Vermeer para la sacralización de los espacios privados e íntimos del habitar cerámico y calvinista de las pasiones prohibidas. Las mesas tambaleantes de Paul Cézanne transitan desde esa perspectiva cúbica a la planitud del cuadrado en permanente línea de fuga para salirse de la profundidad engañosa de la representación pictórica. De Cézanne a Picasso tan sólo unos pocos años y una

nueva nomenclatura (*el cubismo*) para la significación de una voluntad de reconstruir el espacio del habitar pictórico. Estanco cerrado para el habitar colorista de Paul Gauguin en su recuperación del *cloisonnisme* para pintar los espacios imaginarios de la Bretaña francesa. Habitar mesetario del hombre para la comprensión de su *Ich bin* sobre un mundo desocupado. Clausura solar en el *Cuadrado negro* de Malevich para el reinicio de una pintura nueva, cuaternidad heideggeriana para salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos y guiar a los mortales. Y así hasta el nombrar infinito para un no-mundo.

Para Jorge Oteiza, la superficie cuadrada y negra que Malevich utiliza en sus composiciones suprematistas, constituye el elemento gramatical de su *Caja Vacía*. Recorte laminar para un mundo desocupado, seis unidades que confluyen en la formulación de la desocupación del cubo. La propuesta estética de Oteiza es una caja deshabitada para un nuevo habitar del hombre, para el espacio desocupado y conclusivo en escultura. Todo lo orgánico, todo lo referente a la vida se clausura en la ortogonalidad de los vértices y las aristas de esta caja. Construcción escultórica del hombre para el habitar del hombre, síntesis ortogonal humana para la vida humana.

Para Ludwig Mies van der Rohe, los muros mesetarios traídos desde diferentes cordilleras del mundo confluyen en su particular clausura arquitectónica de la historia y geológica del mundo. Cuadrangularidad deshabitada para un templo que augura el fin de la modernidad. Una gran *Caja Vacía* hecha *Pabellón*, un *Pabellón* devenido a escala humana en la *Caja Vacía*. El hombre de Vitrubio alcanza con sus manos y distingue con sus pies en esta arquitectura su propia ortogonalidad desocupante.

Para Barnett Newman, el rojo, el amarillo y el azul conforman la tríada sobre la que se estructura el final de un miedo, la génesis de una nueva paleta pictórica dispuesta como proto-espacio para el nuevo habitar colorista del hombre sobre el no-mundo. Al *Pabellón* y a la *Caja Vacía* le sumamos esta formulación plana del espacio y primaria de los colores para una estética de la desocupación del espacio en arquitectura, escultura y pintura. *Who's afraid of red, yellow and blue* promulga en la ortogonalidad del lienzo, en la planitud de su superficie roja, en el habitar limítrofe del amarillo y

del azul su voluntad de presentarse estéticamente como cubo arquitecto-escultórico de Mies van der Rohe y de Oteiza devenido plano.

Ahondaremos más en esta triple analogía en las siguientes conclusiones. Lo que aquí intentamos proponer es que el cuadrado/cubo se formula como forma geométrica para la desocupación espacial. Las tres propuestas estéticas sintetizan en su ortogonalidad toda una historia de la representación para desocuparla conclusivamente y proponen en este no-mundo cuadrangular y cúbico un nuevo espacio del que se han desocupado todas las imágenes para inaugurar un/otro vacío. Estos tres espacios (la *Caja Vacía* de Oteiza, *Who's afraid of red, yellow and blue* de Barnett Newman y el *Pabellón de Alemania* de Ludwig Mies van der Rohe) se construyen sobre una nada espacial que es génesis para una nueva vida.

**Sobre el devenir.** Nuestro cuadrado/cubo, más que una forma conclusiva sobre la desocupación espacial, hemos intentado entenderlo como devenir de ese operar desocupante. La banda de Moebius sobre la que hemos intentado construir este ensayo muestra este movimiento hacia delante y hacia atrás. La lógica historicista hegeliana de un devenir del espíritu como movimiento lineal ascendente no nos servía como herramienta discursiva para nuestra formulación. De esta forma, hemos necesitado doblarnos sobre la línea del tiempo para sostenernos sobre un vaivén que pusiera sobre la misma dialéctica tanto a Deleuze con Parménides como a Parménides con Deleuze, a Velázquez con Oteiza como a Oteiza con Velázquez o al *Pabellón de Alemania* con el *Panteón romano* como al *Panteón romano* con el *Pabellón de Alemania*.

La curva sinusoidal de la Ley de los Cambios propuesta por Oteiza para comprender no sólo una historia de la representación a través de la coordenada de la desocupación espacial sino el propio devenir del proceso artístico individual nos ha servido como planteamiento de este movimiento en permanente línea de fuga. Una línea que la hemos doblado sobre sí misma para construir nuestro discurso sobre la banda de Moebius. El nuestro ha intentado ser un movimiento en permanente estado de fuga, exocéntrico. Al doblar esta curva oteiziana sobre sí misma hemos estado caminando siempre sobre

nuestros propios pasos, sobre nuestras propias ruinas. Hemos intentado, a conciencia, repetirnos incasablemente, emitir ecos redundantes para doblar/doblegar nuestro discurso insistiendo en nuestras reduplicaciones. Es así como podíamos formular esta realidad arborescente del pensar rizómico. No sabemos si lo hemos conseguido pero lo hemos intentado.

Nuestro movimiento ha sido el tambaleo de la mesa de Paul Cézanne que vuelca sobre el proscenio los frutos de una naturaleza muerta, el canto imperceptible del *lied* de Gustav Mahler para el poema de Friedrich Rückert (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*), el viaje del hombre de Illumbe en su devenir-jaguar para la formulación en piedra del hombre de la Cultura de San Agustín, el habitar nómada de Adán y Eva en su expulsión del Paraíso, los pasos iniciáticos de la Cariátide para abandonar su propia estructura columnar y el frágil vuelo del pájaro de Jules Michelet para una poética del espacio de Gaston Bachelard.

Nuestro cuadrado/cubo es la formulación geométrica del no-mundo y su formulación la hemos sostenido sobre este movimiento balanceante de la banda de Moebius. Así las cosas, la sintaxis de este movimiento la hemos generado a través de un sujeto (el territorio), sobre un verbo (desterritorializar) y sobre unos predicados (los nuevos territorios habitados). La propuesta deleuziana de este movimiento en permanente fuga se expresaba al mismo tiempo a través de tres fórmulas predicativas (en el sentido de predicado pero también en el sentido predicativo del anuncio de un mensaje nuevo). La terna territorializar – desterritorializar – reterritorializar ha sido nuestra forma de entender el habitar nómada de las mesetas y de construir nuestra sintaxis del movimiento sobre la banda de Moebius.

Si el gran Titán Atlas esculpido delante de la catedral de Saint Patrick en Nueva York que sostiene sobre sus espaldas este mundo vacío y desocupado ha sido para nosotros la metáfora del sostener incansable por parte del hombre de una nada esférica, el movimiento infinito de este habitar nómada de las mesetas propuesto por Gilles Deleuze lo hemos entendido como el feliz castigo de Sísifo en su empujar de la roca hacia una cima imposible. Esta felicidad, afirma con rotundidad Albert Camus en *El mito de*

*Sísifo*<sup>1</sup>, viene determinada por la conciencia íntima del hombre que sabe de su tarea inconclusa, de su dimensión trágica sobre la tierra. El suyo es un “espacio sin cielo”, escribe el filósofo francés, un “tiempo sin profundidad”, un rostro que ante la piedra se vuelve también piedra. Ya lo habíamos anotado en la salvación que proponía Jorge Oteiza para el hombre. Éste se salva en la piedra, al hacerse escultura y devenir Estatua, trascendencia pétrea de sí mismo aquí y ahora. Sísifo vuelve eternamente sobre sus propios pasos, lo sabe, y su conciencia le proclama victorioso sobre el caer de la roca. Así escribe su eternidad aquí y ahora, así se proclama eterno ante el castigo de los dioses.

No hay nada de lo que podamos estar tan seguros en este ensayo como del movimiento sobre el que nos hemos sostenido. No ha habido más que balanceo, no ha habido ninguna verdad a nuestro alcance. ¿Cómo sino entender el permanente ensayo pictórico de Barnett Newman en su serie *18 Cantos* o en *The Stations of the Cross*? ¿Cómo sino comprender el operar catorce veces desocupante de los apóstoles de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu? Oteiza y Newman demuestran en sus ensayos escultóricos y coloristas respectivamente este movimiento sobre el que pretendemos sostener nuestra íntima humanidad.

Y en este capítulo conclusivo/iniciático apuntamos nuevamente al movimiento sobre las obras que consideramos que concluyen/inician las tres propuestas estéticas sobre la desocupación del espacio.

*La Caja Vacía* de Jorge Oteiza promulga la conjunción móvil de las *Unidades Malevich* sobre el cubo. La quietud silenciosa sobre la que se concluye la inestabilidad de la desocupación de la esfera como vaciado del mundo es al mismo tiempo movimiento ortogonal que se repliega sobre su vacío/nada estructural y se abre al mundo para inaugurar la vida. Esta caja desocupada, este cubo no-mundo se concluye/inicia en el movimiento del espíritu del Ser imaginante. Quietud móvil y movilidad inquietante para una comprensión de la existencia del hombre. *La Caja Vacía* de Oteiza es habitáculo para este hombre que supera su propia muerte para un existir espiritual. “Nada en la tecnología no ha sido pensado antes en la metafísica”. Recuperamos ahora esta premisa de Peter Sloterdijk para formular

este movimiento exocéntrico de la *Caja Vacía* que deviene en movimiento respiratorio<sup>2</sup> en su *Caja Metafísica*.

Los dos triedros de esta composición escultórica formulan un espacio más íntimo que el de la *Caja Vacía* y en su encaje deslizante sobre el pequeño pódium aluden al frágil estado de respiración de la propia estatua. Como válvulas del corazón de este Ser imaginante articulan la sístole y la diástole para la oxigenación del espíritu. Habitar aéreo y respirante para el *Be I* sobre el no-mundo. Es en este estado de respiración en el que se construye el hombre, es en este estado de respiración en el que se posibilita la creación. La columna exhalada, la estatua de barro moldeada a imagen y semejanza de Dios deviene hombre en el hálito, en la exhalación. Fragilidad de lo humano para este ejercicio natatorio en el que necesitamos la respiración para sumergirnos en las profundidades marinas. Jorge Oteiza concluye su operar escultórico con estas formulaciones estéticas pero inicia al mismo tiempo en esta respiración del espíritu el movimiento incesante del hombre que deviene eterno aquí y ahora.

Sumersión acuática de la *Caja Vacía/Metafísica* al *Pabellón de Alemania*. En la arquitectura de Mies van der Rohe opera un movimiento respiratorio en dos direcciones. El primero ya lo hemos planteado en el segundo capítulo a través de la intersección espacial de las cuatro superficies marmóreas. Es un movimiento horizontal en el que estos cuatro encuentros efímeros plantean una arquitectura que puede desaparecer en cualquier momento, como un espejismo en mitad de este desierto que pretendemos habitar. El otro movimiento es el movimiento vertical sostenido entre el cielo y el lago. El reflejo celeste sobre la superficie acuática añade al movimiento horizontal de las superficies marmóreas este estado de respiración formulado en *Retrato del Espíritu Santo*. Ortogonalidad expansiva en el encuentro efímero de los muros y circularidad acuocelste en esta respiración del espíritu para el habitar de una arquitectura desocupada.

En *Who's afraid of red, yellow and blue* este movimiento cardiorespiratorio se instala en la rojez de la gran superficie que ocupa el lienzo. El habitar mesetario de este rojo se desocupa tridimensionalmente para continuar su movimiento clausurante



hacia la exterioridad del Ser imaginante. El rojo de Newman acaba su propia e íntima rojez en el movimiento espiritual de este Ser aludido en la poética espacial de Gaston Bachelard. Es la *a* abierta de Charles Baudelaire que deviene respiración en rojo en esta superficie que se abre hacia fuera invirtiendo de esta forma el movimiento inclusivo de la perspectiva renacentista.

A este movimiento cardiorespiratorio del rojo se le añaden tres movimientos más. El primero es el movimiento vertical y acuático de la *zip* en azul. Su vertical frialdad delinea perfectamente el estado limítrofe de la superficie roja, es decir, sitúa en este no-mundo el estado cardiorespiratorio. El segundo es el movimiento horizontal en el que el rojo deviene imperfecta fragilidad en la *zip* en amarillo. Este amarillo se escapa hacia la derecha iniciando un movimiento poco preciso. La perfección de la *zip* en azul deviene imperfección en la banda amarilla. El Ser imaginante vuelve a ser apelado en esta confusa trilogía colorista en la que todo un nuevo mundo de imágenes es posible en las infinitas y recíprocas combinaciones de esta propuesta primaria. “Who’s afraid?” se pregunta el pintor norteamericano.

Todo el miedo se hace presente dentro nuestro ante la posibilidad de ahogarnos en estas tres propuestas estéticas que nos plantean Jorge Oteiza, Barnett Newman y Ludwig Mies van der Rohe. Sostenernos en este frágil estado de respiración es alcanzar nuestra más íntima y profunda humanidad. Devenir respiración, porque el devenir deleuziano es nada más y nada menos que devenir imperceptible.

### **Sobre lo imperceptible-anorgánico (el vacío y la nada).**

Devenir imperceptible. El devenir deleuziano ha sido para nosotros el movimiento sobre el que hemos construido nuestro discurso. Y traspasando los estadios del devenir-animal y del devenir-mujer, el devenir deleuziano es sobretodo y ante todo devenir imperceptible. Hemos mostrado cómo Gilles Deleuze formula tres caracterizaciones para este último devenir: imperceptible (anorgánico), indiscernible (asignificativo) e impersonal (asubjetivo).

Cuerpo sin órganos. Así construyen Jorge Oteiza y Barnett Newman sus series de los apóstoles y de las estaciones de la Cruz

respectivamente. Composiciones acoloristas en blanco y negro para el sacrificio del Hijo, un blanco más blanco que el propio lienzo para el grito ensordecedor del hombre por el abandono del Padre. Cabeza sin ojos, sin boca, sin orejas para el testimonio de la contemplación de la tumba vacía y de la reencarnación. Lo anorgánico se hace patente en esta desocupación carnal de los cuerpos. Pero para nosotros, cuerpo sin órganos es también escultura sin masa, pintura sin color y arquitectura sin columnas. Sobre este desarrollo entendemos lo imperceptible-anorgánico en las propuestas de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe como la desocupación íntima de sus respectivos lenguajes para la formulación de un vacío, de una nada.

*Kutxa Hutsa*, arqueología de la lengua vasca. *Hutsa*: apelación doblemente significativa, polisemia para una conclusión estética en escultura. La partícula *uts* significa en euskera puro y vacío<sup>3</sup>. Y en esta doble apelación Jorge Oteiza inicia su línea de fuga definitiva que le llevará de la escultura a la poesía en un operar etimológico de su lengua materna.

Pensar el espacio de la representación escultórica, pictórica y arquitectónica desde la cuadrangularidad se desarrolla paralelamente sobre la construcción de un vaciado del mundo. Se sostiene sobre una nada que traspassa la mirada de Saulo al caer del caballo para instalarse en una estética apofática<sup>4</sup> sobre la que pensar toda una historia de la desocupación espacial. Cinco veces nada en la subida al Monte Carmelo de San Juan de la Cruz es para nosotros una necesaria redundancia para esta construcción del no-mundo. ¿Por qué el ser y no la nada? se pregunta Heidegger al comienzo de su ensayo sobre la metafísica.

La nada es principio y final en la curva sinusoidal de la Ley de los Cambios de Jorge Oteiza. El transitar de esta línea de fuga va de una nada que es nada para caminar hacia una nada que es todo atravesando todo un camino expresionista e invirtiendo su movimiento sobre una curva impresionista. Quizás no podamos situar nuestro punto de partida. Seguro que no podemos alcanzar a vislumbrar nuestro lugar de llegada. Lo único que alcanzamos a saber es que éste es un camino de sucesivas negaciones. Esta estética apofática la entendemos como movimiento negativizante

que se dobla sobre sí mismo. *Negatio negationis* para una afirmación que históricamente va desde la nada neolítica del crómlech vasco hasta estas tres conclusiones sobre las que fijamos nuestra atención.

La nada arquitectónica en la linterna del gran *Panteón* romano ha sido para nosotros una vía de interpretación para la apropiación del *caelum nostrum* y su formulación iconoclasta en el vaciamiento celeste. Esta nada esférica que a través de la linterna es comunicación del vacío entre la tierra y el cielo deviene en el *Pabellón de Alemania* de Mies van der Rohe en una nada ortogonal para el habitar de un espacio arquitectónico desocupado. El vacío es estructura interna e íntima de la propuesta estética del arquitecto alemán. El habitar de este vacío es la necesidad primera y última del hombre sobre la construcción de este no-mundo. En el *Pabellón* no hay protección para la intemperie, no hay clemencia ante las adversidades que puedan sobrevenir desde el cielo o desde la tierra. Sólo hay esta nada, este vacío, este silencio horizontal, cuadrangular y ortogonal para el habitar último de un no-hombre.

Este no-hombre se construye sobre la profunda conciencia del vaciamiento íntimo a través del sacrificio del hijo de Dios, de su pregunta-grito inconclusa hacia el padre, del abandono autoreflexivo de un Dios que se aleja de sí mismo, de la contemplación de la tumba vacía como testimonio del milagro de la reencarnación, de la ascensión de la herida como estructura ontológica para el nuevo apostolado del siglo XX.

La manifestación estética de este vaciamiento humano para el devenir del no-hombre la hemos pretendido formular a través de los cuerpos de los apóstoles de Jorge Oteiza y de la serie de lienzos dedicados al *Via Crucis* de Barnett Newman. Y haciendo extensiva nuestra interpretación, esa nada de los cuerpos de los apóstoles y del blanco más blanco que el propio lienzo de las estaciones alcanza, en toda una historiografía de la columna como historia del Ser, a la elipsis columnar formulada en el *Pabellón de Alemania* que recibe a su habitante a través de una ausencia imposible.

Nada es el espacio escultórico de la *Caja vacía*. Inversión de la masa y el peso para una propuesta volumétrica que concluye el movimiento de la curva sinusoidal para inaugurar la vida.

Iconoclastia escultórica en la que pueden habitar ya todos los dioses desnudos y toda la desnudez del mundo y del hombre. En esta caja se sintetiza el transitar de la voluntad estética a través del tiempo en la que este vacío-nada es ahora vacío-todo. Un no-mundo para un no-hombre.

Nada pictórica en la superficie roja de *Who's afraid of red, yellow and blue* en la que el espacio tridimensional desaparece en este colorismo inaugural y en la que el Ser imaginante puede construir una nueva iconografía para el habitar espiritual. En esta trinidad pictórica el rojo se presenta como gran meseta para el habitar nómada, el azul como habitar limítrofe del frío y del miedo y el amarillo como línea de fuga hacia la calidez sobre la que sostener una nueva existencia.

Estos tres vacíos, estas tres nada son espacios para el habitar del alma. No hay nada que ver porque todo está por ver de nuevo. Estos espacios silenciosos, estos desiertos luminosos son nuestro mundo-nada, son nuestra conclusión estética para la nueva vida, son, utilizando las propias palabras del escultor vasco, auténticos *almarios*.

**Sobre el habitar espiritual.** Tres almarios<sup>5</sup>, tres espacios para el habitar del alma. Así define Jorge Oteiza su *Caja Vacía*. En ella el hombre recupera ese espacio para el habitar espiritual propuesto ya en el crómlech del Neolítico vasco. Es un espacio para comprender su raíz metafísica, es intraestatua para su intrahistoria. Su exterioridad manifiesta es interioridad explícita. Recuperamos aquí el verso de Friedrich Hölderlin que dio título a una conferencia de Martin Heidegger: “poéticamente habita el hombre en la tierra”<sup>6</sup>.

Éste ha sido, al final, el propósito de este ensayo: el habitar del hombre. ¿Cómo habita el hombre el mundo?, ¿cómo se habita a sí mismo? Y en todo nuestro discurso sobre la banda de Moebius, en todo nuestro frágil equilibrio sostenido sobre la construcción deshabitante de esta nada sólo podemos afirmar que el habitar del hombre es un habitar poético sobre todas las cosas. El espacio desocupado de la propuesta conclusiva de Jorge Oteiza se sostiene en ese habitar del Ser imaginante que finaliza la escultura con su

propio vuelo imaginativo, acompañando al aleteo celeste del pájaro de Jules Michelet.

Comprender este vacío, habitar este espacio desocupado es trascender a la propia muerte de la misma forma como lo hace Jesús cuando deshabita su tumba y se presenta ante los apóstoles a través de la manifestación abierta de su herida en el costado. Ésta es una trascendencia a la propia muerte pero no a la propia vida. Es reafirmación de vida para esta nada que es todo. Es preparación para esa vida. Cuerpo sin órganos para el devenir imperceptible-anorgánico pero reencarnación-hombre para el habitar aquí y ahora. Jesús no se presenta ante sus discípulos a través de una voz, de un hálito o de una luz cegadora. Es hijo y, por tanto, es presente para la vida en este mundo deshabitado, desocupado, vacío, nada.

Es presente pero sobretodo futuro en la respiración escultórica de *Retrato del Espíritu Santo*. Sístole y diástole para un movimiento espiritual/carnal en el que el hombre es lanzado a una nueva comprensión de su dimensión metafísica. Metafísica del rojo para el habitar colorista de *Who's afraid of red, yellow and blue* en la que la superación del miedo de la pregunta de Barnett Newman se propone como respuesta al grito ensordecedor y desesperado de *Lema Sabachthani*. El rojo del lienzo acaba su íntima rojez en el habitar espiritual del Ser imaginante.

Metafísica para una arquitectura abierta al mundo en la que este nuevo hombre no necesita bóvedas de mármol, ni columnas para una protección hipóstila. Su frágil respiración, aquella que le enseña el movimiento sistólico-diafistólico de *Retrato del Espíritu Santo*, aquella que le propone el latir cardiaco de la superficie roja de *Who's afraid of red, yellow and blue* entre la verticalidad del azul y el amarillo, se activa en la sumersión del blanco travertino del *Pabellón de Alemania* en la profundidad acuo-celeste. Tres respiraciones que son una misma respiración para estos tres almarios hechos de hierro, de óleo y de mármol.

**Sobre una estética celeste.** De la tierra al cielo. Este ha sido otro de los movimientos que ha guiado nuestro camino sobre la banda de Moebius. Shu, el dios del ambiente, se yergue sobre sus propios pies para elevar a Nut, el cielo, de las proximidades de la

tierra y permitir así un espacio para el *Ich bin* del hombre. Así entendemos el cielo: destino del habitar espiritual del hombre, espacio desocupado para la formulación de un nuevo existir sobre la tierra.

El pequeño Jorge Oteiza lanza su mirada al cielo, cobijado en las oquedades de las rocas de la playa de Orió, sintiendo que en esa bóveda celeste que se sostiene sobre el mundo existe una suerte de protección que todavía no es capaz de comprender. Metafísica para el habitar infantil. Friedrich Rückert lanza su verso de lamento por la muerte de sus hijos como proclama de un abandono mundano que lo catapulta hacia un habitar celeste. *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. El *Ich bin* de Rückert deviene *Ich bin* heideggeriano para el ser/habitar del hombre en el mundo. Uno de los principios que sustentan la idea de Cuaternidad en Martin Heidegger es la capacidad de recibir el cielo.

Habitar nómada de Adán y Eva en busca de un nuevo paraíso, ya no en la tierra sino en el cielo. Ésa es su gran soberbia al comer de la manzana prohibida: alcanzar el poder celeste. Un poder que quedará estéticamente conquistado a través de la linterna del *Panteón* romano, en la bran bóveda arquitectónica sostenida sobre el vacío.

Estética celeste en el cantar ditirámico para el devenir escénico de un teatro a la italiana. Perspectiva tridimensional en la representación pictórica que se articula como ocupación del espacio pero que al mismo tiempo se vehicula como desocupación a través de su punto de fuga celeste. Nuestra mirada se proyecta hacia ese punto sobre el que aparece el cielo, fuga para el movimiento de la curva sinusoidal de la Ley de los Cambios de Jorge Oteiza. Si tuviéramos que adjetivar de alguna forma esta voluntad de trazar una estética de la desocupación del espacio en escultura, pintura y arquitectura sería, sin ninguna duda, la de una estética celeste.

Cielo, solo cielo. Y así en cada una de nuestros pequeños momentos sobre los que nos hemos detenido. Luz celeste para la ceguera de Saulo, para la desocupación ocular de los ojos de los apóstoles de Aránzazu. Arquitectura, luz y palabra para la *Nieuwe Kerk* holandesa que deviene en estancia doméstica en los lienzos de Vermeer y cuadrangularidad en las composiciones neoplásticas de Mondrian. Subida al Monte Carmelo, arbotante celeste para la

catedral gótica, ascensión de las naturalezas muertas de Giorgio Morandi, victoria solar en la poética *zaum* para la composición cuadrangular en negro de Malevich, desobediencia divina de la mujer de Lot y abandono hipóstilo de la Cariátide en su devenir elíptico para una arquitectura por venir.

Vuelo celeste del pájaro de Jules Michelet para una estética celeste en la verticalidad de las *zips* de Barnett Newman que se manifiesta estéticamente con máxima rotundidad en el grito de *The Stations of the Cross*. Cielo rojo para el habitar mesetario y tricolor de *Who's afraid of red, yellow, and blue*. Aire para el movimiento cardiaco-respiratorio de *Retrato del Espíritu Santo* y cielo para la superficie acuo-celeste del *Pabellón de Alemania*.

El cielo es para esta propuesta estética de desocupación espacial una meseta conquistada para el habitar nómada del hombre, un espacio para la respiración del espíritu, un no-mundo construido sobre los límites de la escultura, de la pintura y de la arquitectura. Un movimiento ascendente para sobrevolar la asfixia de una iconografía que traspasa el devenir histórico y la victoria del hombre sobre la jerarquía divina para una completitud del Ser aquí y ahora.

**Sobre lo imperceptible-asignificante.** El devenir deleuziano es en su línea de fuga extrema un devenir imperceptible. Hemos abordado su primera dimensión de imperceptible-anorgánico. Ahora nos aproximamos al momento clave de nuestro discurrir discursivo sobre la banda de Moebius. Nos referimos al giro performativo que obliga la banda en su doblez sobre sí misma. Y hemos estado viendo cómo ese giro discursivo que nos devuelve al mismo punto de salida pero invirtiendo nuestra comprensión lo hemos ejecutado en dos fases.

La primera de ellas se establecía sobre la terna cuadrangularidad – redondez – cuadrangularidad. La desocupación del espacio en pintura, escultura y arquitectura tomaba el cuadrado-cubo como espacio-cuerpo geométrico sobre el que vertebrar su proceso desocupante. El paradigma cuadrangular de la representación como *Ich bin* sobre el mundo la hemos abordado en la desocupación del ser como redondez en la formulación *Das dasein ist rund* de K.

Jaspers y recuperada por Gaston Bachelard. Espacio y ser como coordenadas inseparables de esta propuesta interpretativa.

La redondez del ser, su habitar redondo-cuadrangular de los nuevos espacios por venir, del mismo modo como vuela el pájaro de Jules Michelet en su existir celeste, se escapa de su propia intimidad hacia una nueva cuadrangularidad que se expresa esta vez en las tres obras que hemos propuesto en este ensayo.

El *Retrato del Espíritu Santo* es la solución doblemente cúbica a la inestabilidad de la esfera desocupada de Oteiza. Es el silencio sobre el mundo de un respirar nuevo, una sístole-diástole que se sostiene sobre una fragilidad imperceptible que transforma los significados de la escultura en una asignificancia nueva para un hombre que vuelve transformado después de haber caminado sobre sus propios pasos. La grandeza de esa nada, de ese vacío sobre el que se estructura la propuesta estética de Oteiza es su falta de significado que es, al mismo tiempo, su potencia significativa total.

“Toda crisis es, por encima de todo, una crisis gramatical”, dice Lluís Duch. Y esa primera doblez ejecutada sobre la terna anterior se gira doblemente ahora sobre el lenguaje. Nuestro *Ich bin* heideggeriano se vacía de significado para devenir una sintaxis inversa en el lienzo *Be I* de Barnett Newman. Giro performativo de la modernidad a la postmodernidad tal y como propone F. Lyotard en *La postmodernidad explicada a los niños*<sup>7</sup>. Si la primera piensa el mundo desde su formulación utópica expresada en Futuro imperfecto (yo seré), la segunda promulga su existir a través de una imposibilidad temporal, el Futuro Perfecto (yo habré sido). Un desplazamiento del sujeto que habla en futuro con valor de pasado. Toda una historia que se doblega sobre sí misma para clausurar la linealidad del tiempo y abordarlo como banda de Moebius, como circularidad que obliga en su doblez a un giro performativo. En nuestro caso, el segundo giro performativo. Del *Ich bin* al *Be I*. Del *yo soy/yo habito* al *sea yo/ser yo*. Invertidos gramatical y sintácticamente los apóstoles del friso lanzan su grito sin boca, miran el mundo sin ojos. Invertidos gramatical y sintácticamente el rojo, el amarillo y el azul de Newman proclaman el nuevo colorismo asignificativo sobre el no-mundo.



Habitar nómada de las mesetas para este hombre que se siente resguardado en la arquitectura desocupada de Mies van der Rohe. Su asignificancia reside en la ausencia íntima de esa escultura que debía recibirnos a nuestra llegada y que se ha marchado para siempre sobre los iniciáticos pasos de las Cariátides del Erecteion. La historiografía de la columna como una historia del Ser, hemos venido apuntando durante todo este ensayo. Ahora, como una historia de lo asignificante para la comprensión de este nuevo estado de las cosas.

Toda una fenomenología de la exterioridad como línea de asignificancia en el movimiento sistólico-diafórico de estas tres propuestas estéticas que proponemos como final/inicio de nuestro discurso. Y que en su formulación gramatical, tal y como anuncia Gaston Bachelard, es toda una fenomenología del prefijo *ex*.

Lo imperceptible-asignificante se muestra en este desplazamiento sintáctico del sujeto y que en las obras de Oteiza, Newman y Mies van der Rohe es el vaciamiento escultórico que deviene Estatua, el acolorismo para una génesis pictórica y la formulación de una arquitectura existencial sobre una superficie acuo-celeste.

**Sobre lo imperceptible-asubjetivo (lo uno y lo múltiple).** Somos uno y múltiples. “¿Sabes tú lo que es desierto y soledad?”, le pregunta Mefistófeles a Fausto. Nuestro discurso se constituye desde el primer momento sobre la yoidad íntima e intransferible del *Ich bin* heideggeriano, sobre una experiencia de soledad para el habitar de los espacios desocupados y vacíos pero también sobre una apertura del yo al mundo que multiplica ese yo inaugural y ontológico para sostenerse sobre el frágil equilibrio de una multiplicidad en primera persona. Por eso nuestro discurso se ha articulado a través del nosotros (nos-otros).

En nuestra línea de fuga constante hacia lo múltiple hemos estado sosteniendo el discurso sobre una polifonía de voces en busca de una conjugación pertinente entre lo uno y lo múltiple para esta hermenéutica de la desocupación espacial, para esta propuesta del habitar del no-hombre sobre un no-mundo. Del 1 al n, expresado matemáticamente. Contemos.

En *Retrato del Espíritu Santo* se conjugan escultóricamente dos triedros. Es decir, existencialmente seis ( $2 \times 3 = 6$ ) articulaciones para una nada que conjugue la unicidad de ese vacío escultórico, que es ya Estatua, con la multiplicidad de su descomposición sintáctico/gramatical.

En *Who's afraid of red, yellow and blue* hemos visto cómo la desocupación del espacio pictórico se formula a través de la exterioridad de la superficie roja que inaugura su particular *Be I* en el mundo. Esa unicidad del yo desplazado sintácticamente se conjugue con la multiplicidad de la tríada colorista del lienzo: estructuralmente roja y limítrofemente amarilla y azul.

En el *Pabellón de Alemania* la multiplicidad se articula a través de los cuatro mármoles que utiliza Mies van der Rohe para su construcción y también a través de sus superficies marmóreas móviles sobre el espacio arquitectónico. Lo uno se manifiesta a través de ese yo desplazado arquitectónicamente para un habitar nuevo del no-mundo.

Hemos venido a por lo que nos ha sido negado, claman las brujas de la Dama de Amboto en la leyenda que recoge Jorge Oteiza para su formulación de la desocupación de la escultura. Es en la herida en el costado en la que reconozco que eres el maestro, le dice el apóstol a Jesús. Una herida que se manifiesta estéticamente en el vacío corporal de las esculturas que habitan el friso de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. ¿Por qué me has abandonado? grita el hijo sacrificado en la cruz y que Newman plasma en blanco y negro en su serie de las Estaciones. Todo es carencia. Una carencia ontológica que inaugura la íntima y profunda humanidad de los hombres. Una carencia que se muestra estética y radicalmente en estos espacios desocupados y vacíos en escultura, pintura y arquitectura.

En la carencia, en aquello que nos ha sido negado, doblemente a través de la *negatio negationis*, se formula una aproximación a lo absoluto. Lo asubjetivo se edifica sobre esta nada. En la desocupación del hombre mostrada en el tercer capítulo se despersonaliza el yo para lanzarse al movimiento nómada de las mesetas. Y aquí entra, otra vez deleuzianamente, la conjugación entre lo uno y lo múltiple. Su primer estadio era una línea de fuga

de la yoídad singular a la pluralidad polifónica de las voces suscitadas en nuestro discurso. Así lo expresamos:

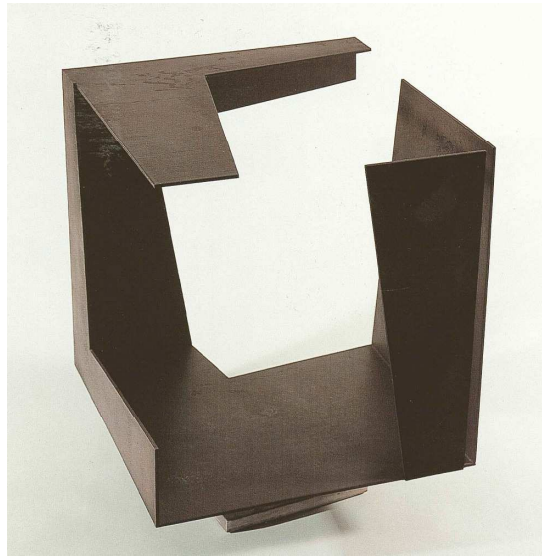
$$1 \longrightarrow n$$

Su segundo y definitivo estadio lo encontramos expresado con máxima contundencia en la particular visión de lo Uno<sup>8</sup> del Abecedario sonoro de Gilles Deleuze. El Ser, inseparable acompañante de nuestro camino para una interpretación de la desocupación del espacio, ha devenido en no-ser. Esta desocupación manifestada estéticamente a través de las obras propuestas ressignifica filosóficamente la cuestión del Ser. ¿Por qué el Ser y no la nada? Se preguntaba Heidegger. Ahora, la respuesta la encontramos en Deleuze. La filosofía no trata de lo universal sino de lo singular, no de lo uno sino de lo múltiple. Y la sintaxis final para esta formulación, para esta carencia inaugural y ontológica de lo humano se expresa como sustracción de lo universal, de lo absoluto respecto de lo múltiple. Así lo expresamos:

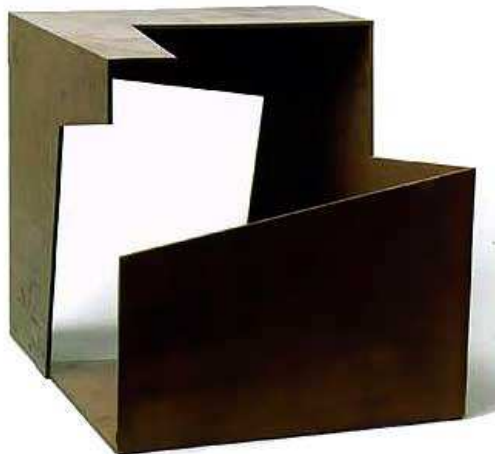
$$1 \longrightarrow n \longrightarrow n-1$$

Devenir impercetible-asubjetivo de esta conjugación (n-1) donde el Ser se muestra como sustracción de la multiplicidad. Una multiplicidad expresada matemáticamente como  $n$ .  $N$  de nómada. Lo hemos sustraído todo para quedarnos con nada.  $N$  de nómada,  $n$  de nada.

## IMÁGENES

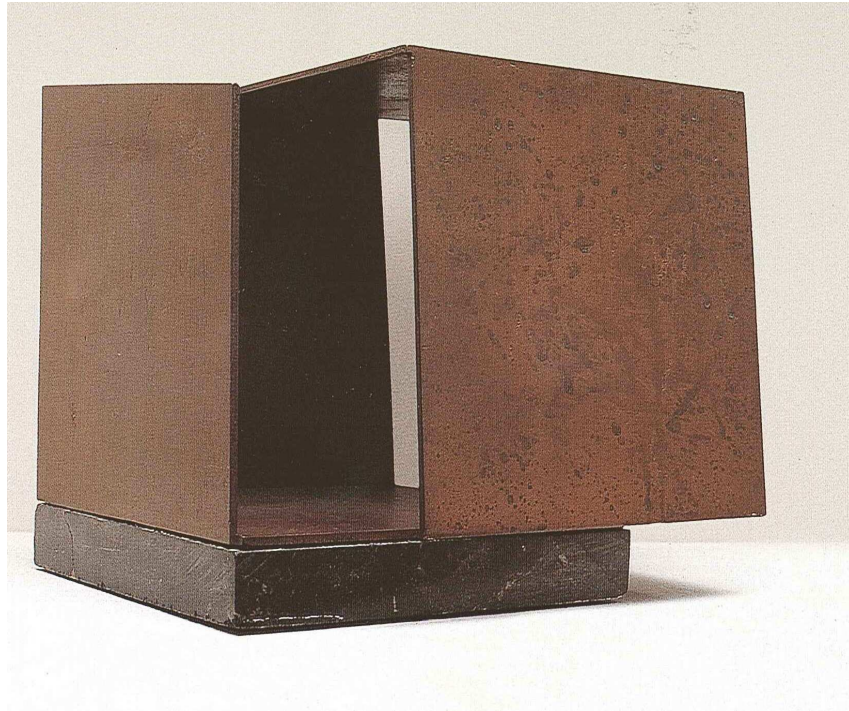


1. Jorge Oteiza, *Caja vacía. Conclusión experimental n. 1 (A)* (1958)



2. Jorge Oteiza, *Caja vacía* (1958)

Conclusión estética para la desocupación de la escultura. Cubo vacío para la conquista de un nuevo espacio. Recorte laminar para un no-mundo que se perfila como devenir imperceptible en esta nada aérea que se muestra como ensayo infinito en su serie de cajas.



### 3. Jorge Oteiza, *Retrato del Espíritu Santo* (1959)

El futuro hecho escultura aquí y ahora. La eternidad manifestada estéticamente a través de un estado de respiración. Sistole-diástole de esta representación poliédrica en la que lo uno y lo múltiple se conjugan en un movimiento cardiorespiratorio del hierro. Espíritu Santo como manifestación de lo anorgánico, asignificante y asubjetivo. El Hombre de Vitrubio vuelve a la mente del Ser imaginante para habitar esta caja metafísica y se desvanece en el preciso momento del inicio de la respiración. La historia se dobla sobre sí misma y el tiempo se clausura sobre su dimensión espacial en este vacío exocéntrico. Todo nos falta, todo es carencia, todo está por esculpir.



4. **Barnett Newman, *Who 's afraid of red, yellow and blue I* (1966)**  
Rojez para este movimiento cardiorespiratorio. Lo imperceptible, lo indiscernible y lo impersonal se muestran íntimamente en esta tríada colorista para un habitar pictórico del no-mundo. Una fenomenología del prefijo *ex* en esta luminosidad que se vierte sobre el proscenio, que se escapa del lienzo, que es *Be I* para una nueva génesis colorista. Todo nos falta, todo está por pintar.



**5. Ludwig Mies van der Rohe, *Pabellón de Alemania* (1929)**

La arquitectura nos enseña a habitar el espacio. Construcción vacía para una estética celeste donde el hombre se hace Dios en una transmutación nómada del agua del lago en azul del cielo.

Horizontalidad marmórea para la clausura de un tiempo arquitectónico. Todo nos falta, hemos venido por aquello que nos ha sido negado, todo está por construir.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> “En el caso de éste, vemos solamente todo el esfuerzo de un cuerpo tenso para levantar la enorme piedra, empujarla y el rostro crispado, la mejilla pegada ayudarla a subir por una pendiente cien veces recomenzada; vemos contra la piedra, la ayuda de un hombro que recibe la nada cubierta de greda, un pie que la calza, la tensión de los brazos, la seguridad enteramente humana de dos manos llenas de tierra. Al final de este prolongado esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, llega a la meta. Sísifo contempla entonces cómo la piedra desciende hacia al llano del que habrá de volver a subirla a las cumbres. Y regresa al llano.

Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. ¡Un rostro que pena tan cerca de las piedras es ya de piedra! Veo a ese hombre bajar con pasos pesados aunque regulares hacia el tormento cuyo fin no conocerá. Esa hora que es como un respiro y que se repite con tanta seguridad como su desgracia, esa hora es la de la conciencia. En cada uno de esos instantes, cuando abandona las cimas y se hunde poco a poco hacia las guaridas de los dioses, Sísifo es superior a su destino. Es más fuerte que su roca. [...]

Si el descenso se hace ciertos días con dolor, puede también hacerse con gozo. La palabra no es exagerada. Me imagino otra vez a Sísifo regresando hacia su roca, y el dolor existía al principio. Cuando las imágenes de la tierra se aferran con demasiada fuerza al recuerdo, cuando la llamada de la felicidad se hace demasiado apremiante, entonces la tristeza se alza en el corazón del hombre: es la victoria de la roca, es la propia roca. Una angustia es demasiado pesada de llevar. Son nuestras noches de Getsemaní.” – CAMUS, A., El mito de Sísifo, Alianza Editorial, Madrid 2006, pp. 169-170.

<sup>2</sup> “Dentro de la cultura, que debemos recordar es un movimiento natatorio, como dice Ortega, para no hundirnos en nuestra existencia. La Escultura se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y los acontecimientos del Espacio, enriqueciendo nuestra sensibilidad, ampliando nuestra libertad, asegurando espiritualmente nuestra existencia. Quien no entiende el arte actual no tiene libertad para entender, puede estar seguro que pierde el sentido profundo de casi todo lo que ve. Se podría establecer así que la actitud creadora del escultor es inicialmente religiosa y el resultado de su obra naturaleza política.

Lo importante de la escultura y que conviene observar entre nosotros, es esa misteriosa inclinación del hombre que le empuja a ser escultor. La imaginación práctica del vasco le llevaría a la estatua y la poesía, si supiéramos de qué trata el arte. Pues el artista es el único hombre que vive íntegramente su vida y la de todos. La apuesta que hace es su estatua, no hace trampa y la pierde para que la encuentren los demás. El escultor es el hombre que se desmarca cuando todos están atentos a una jugada lógica del espíritu. Lo lógico en arte es irracional, pero tiene su razonamiento que es la Estética. Un poco antes es Poética, un poco después es cuando hay que contener la respiración y sumergirse. Esto es algo difícil, ¿cómo se hace? Es exactamente la pregunta de cómo se hace el hombre.



---

La estatua considera la naturaleza visible de esta posibilidad.” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...* Editorial Pamiela, Navarra 1994, (146).

<sup>3</sup> “*Uts* (vacío y puro). Este debe ser un doble concepto ganado para el espíritu con el cromlech. Estéticamente veo claramente la razón, pero ¿y lingüísticamente? No sé, pregunto y pido comprensión al lingüista por estas preguntas. Pregunto desde lo estético, donde sé bien dónde estoy y creo que en toda creación hay un emocionante paralelismo y un misterio – una libertad –, una lógica superior o distinta, que debemos animarnos a penetrar. Creo necesaria esta revisión paralela y conjunta de nuestros problemas, de nuestras intuiciones. A mí nadie me consulta desde la arqueología, desde la lingüística, desde ninguna zona en la que aquí se investiga y en las que se descuida demasiado (se improvisa) el enfoque estético. Así nos lucen los resultados en nuestra investigación.” – OTEIZA, J., *Quousque tandem...* Editorial Pamiela, Navarra 1994, (43).

<sup>4</sup> “Hace ya unos años, desde que traduje un conjunto de sermones y tratados del Maestro Eckhart, teólogo alemán del siglo XIV y uno de los mayores místicos europeos, me di cuenta de la importancia de sus meditaciones sobre la naturaleza de la imagen y sus significados para la vida espiritual. El maestro alemán predica la necesidad que tiene el hombre de desnudar la imagen de Dios para despojarlo de todo modo de representación y así evitar el peligro de idolatría. Eckhart es creador de un lenguaje de la negatividad, cuyas poderosas imágenes (la nada y el vacío) podrían situarse en los comienzos del pensamiento moderno. Pero la novedad de su pensamiento no reside sino en el nuevo modo de formular los principios de su propia tradición. Su crítica a todo modo de representación de la divinidad, en línea con la teología negativa (apofática), señala el camino a una teoría de la imagen abstracta y con ello a una posible estética negativa, es decir, a una vía de percepción y expresión sensible de lo espiritual, al modo como los medievales aconsejaban indagar lo invisible en lo visible.” – VEGA, A., *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática: La herida que cura: la percepción del vacío en el arte contemporáneo*, Cuadernos de la cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2005, p. 17.

<sup>5</sup> “Delante, un día, de uno de estos pequeños cromlechs en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. Coincidió con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos cromlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio. Antes, desde lo figurativo, el cazador mágico del paleolítico sujeta la imagen del animal (el bisonte-historia) en sus pinturas rupestres del interior de su refugio material. Ahora, desde lo abstracto, en este crómlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica, la intraestatua – almario – su intrahistoria, que diría Unamuno. El hombre se ha puesto fuera de sí mismo, fuera del tiempo. Solución estética –

---

razón religiosa – de su suprema angustia existencial.” – OTEIZA, J., Quousque tandem... Editorial Pamíela, Navarra 1994, (94).

<sup>6</sup> “**En el amable azul**

En el amable azul florece con el metálico techo el campanil. Lo circundan los chillidos de golondrinas en vuelo, lo envuelve el más conmovedor azul. El sol lo domina e ilumina las láminas, pero en lo alto la bandera quieta canta en el viento. Y si alguno desciende esas escalinatas bajo la campana, hay una vida en la quietud, pues cuando la figura está tan aislada, entonces la ductilidad del hombre emerge. Las ventanas desde donde resuenan las campanas son como puertas ante el umbral de la belleza. Es decir, puesto que las puertas son ahora como la naturaleza, semejan los árboles del bosque. Pero pureza es también belleza. Un grave espíritu surge al interior de lo diverso. Y tan simple sean las imágenes, sagradas son también, que uno teme describirlas. Los Celestes, empero, siempre benignos, tienen todo a la vez como quien es rico, virtud y felicidad. Es válido que el hombre los imite. ¿Es lícito, si la vida es puro cansancio, que un hombre se asome a mirar y diga: así quiero ser también? Sí. Hasta que la gentileza, pura, se conserve en su corazón, el hombre no se mide infelizmente con la divinidad. ¿Es desconocido Dios? ¿Es manifiesto como el cielo? Esto creo, más bien. Del hombre es la medida. Colmado de méritos, pero poéticamente, habita el hombre sobre esta tierra. Pero la sombra de la noche con las estrellas no es más pura, si me es dado decirlo, que el hombre, que imagen de la divinidad es llamado.” – Holderlin, F., <http://www.elforo.com/showthread.php?t=53787>.

<sup>7</sup> “He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a sus consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.” – LYOTARD, F., *La posmodernidad* (explicada a los niños), Gedisa Editorial, Barcelona 1994, p. 25.

<sup>8</sup> “**Claire Parnet:** La filosofía o la ciencia tratan de lo universal. Sin embargo tú siempre dices que la filosofía debe permanecer en contacto con singularidades. ¿No hay en ello una paradoja?

**Gilles Deleuze:** Qué va, no hay paradoja porque la filosofía e incluso la ciencia no tiene rigurosamente nada que ver con lo universal. De modo que se trata de ideas recibidas, ideas de opinión. La opinión sobre la filosofía es que trata de universales, la opinión sobre la ciencia es que trata de fenómenos universales, que siempre pueden repetirse, etc. Pero incluso si observas una fórmula como: “todos los cuerpos caen”, lo importante no es que los cuerpos caigan. Lo importante es la caída y las singularidades de la caída. Que las singularidades científicas (por ejemplo, singularidades matemáticas en las funciones) o singularidades físicas, o singularidades químicas (punto de congelación, etc.), sean reproducibles, vale, de

---

acuerdo, ¿y qué? Son fenómenos secundarios, son procesos de universalización. Pero de lo que trata la ciencia, no es de universales sino de singularidades. “Punto de congelación”: ¿cuándo cambia de estado un cuerpo, cuándo pasa del estado líquido al estado sólido, etc.? La filosofía no trata del Uno, del Ser, del... eso son majaderías. Trata también de singularidades. Trata de... Casi habría que decir... bueno, pues... Esto... nos encontramos siempre en multiplicidades. Multiplicidades que son conjuntos de singularidades. La fórmula de la multiplicidad o de un conjunto de singularidades es  $n - 1$ . Es decir, lo uno es lo que hay que sustraer siempre. Así que, yo creo que en filosofía no hay que cometer dos errores: la filosofía no trata de universales. Hay tres tipos de universales. Podríamos hacer tres tipos de universales, si quieres. Están los universales de contemplación (las ideas con I mayúscula); los universales de reflexión; y están los universales de comunicación, que son el último refugio de la filosofía de los universales – a Habermas le gustan los universales de comunicación. Implica que se defina a la filosofía ya como contemplación, ya como reflexión, ya como comunicación. En los tres casos resulta cómico, resulta francamente gracioso, vaya. Uf... el filósofo que contempla, vale, de acuerdo, hace reír a todo el mundo; el filósofo que reflexiona no hace reír, pero es aún más tonto, porque piensa (tú) que nadie necesita a un filósofo para reflexionar, como los matemáticos, no necesitan ningún filósofo para reflexionar sobre sus matemáticas, un artista no necesita buscar un filósofo para reflexionar sobre la pintura o sobre la música... Boulez no necesita visitar a un filósofo para reflexionar sobre la música. En fin, decir que la filosofía es una reflexión sobre... es despreciarlo todo, es despreciar a la filosofía y a aquello sobre lo que se supone que ha de reflexionar, que no necesita a la filosofía para reflexionar, en fin... en cuanto a la comunicación, de esto no hablo... porque la idea de que la filosofía es la instauración de un consenso en la comunicación a partir de universales de la comunicación es la idea más jocosa que hemos podido oír desde... porque la filosofía no tiene rigurosamente nada que ver con la comunicación. ¿Qué tendrá que ver...? La comunicación se basta muy bien a sí misma. Es una cuestión de opinión y de consenso de la opinión, es el arte de las interrogaciones. La filosofía no tiene nada que ver. La filosofía, una vez más, lo estamos diciendo desde el principio, consiste en crear conceptos, no es comunicar. El arte no es comunicativo, el arte no es reflexivo. El arte no es ni la ciencia, ni la filosofía. No es ni contemplativo, ni reflexivo, ni comunicativo. Es creativo, eso es todo. Por lo tanto, la fórmula es  $n - 1$ . Suprimir la unidad. Suprimir lo universal.”

– DELEUZE, G., Abécédaire (U de Uno)

<http://www.youtube.com/watch?v=KdQmfDeCmSk>



## Aquí y ahora

Aquí y ahora, doblegados ya sobre nosotros mismos proponemos tres líneas de fuga anunciadas ya en nuestro discurso.

La primera ampliar nuestra terna (escultura, pintura, arquitectura) respecto a la desocupación del espacio en las otras tres disciplinas artísticas (música, teatro, danza). Intuitivamente proponemos la pieza *4'33"* de John Cage como desocupación del espacio sonoro en música y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett como desocupación del espacio escénico en teatro.

La segunda se construye sobre la posibilidad de escribir una historia del arte teniendo la representación del espacio como coordenada vertebral de la interpretación.

La tercera, proponer una historiografía de la columna como la posibilidad de escribir una historia del Ser.

Éstas son tareas para otro espacio y para otro tiempo.

La roca de Sísifo vuelve a caer sobre la pendiente de la montaña. Finalizamos nuestro camino sobre la banda de Moebius y aquí y ahora empezamos:

*Stavroguin: ¿Cree usted en la vida eterna en el otro mundo?*

*Kirilov: No, pero sí en la vida eterna en éste.*

Los endemoniados

Fiodr Dostoyevski



## CATÁLOGO DE IMÁGENES

### Introducción

1. Banda de Moebius – papel.  
<http://www.google.es/imgres?q=Banda+de+Moebius&um=1&hl=ca&sa=N&tbm=isch&tbnid=PGOu4UySHfLC4M:&imgrefurl=http://www.creadiy.com/2010/10/cuello-rapido-moebius.html&docid=yuB1xDzKPh688M&w=640&h=583&ei=4ppGTqaQDcG88gOpoozBBg&zoom=1&iact=hc&vpx=186&vpy=486&dur=62&hovh=214&hovw=235&tx=147&ty=129&page=8&tbnh=161&tbnw=170&start=152&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:152&biw=1280&bih=870>

### Capítulo I

1. Nut, Geb y Shu – Pergamino – 950 a.C. – British Museum – Londres.
2. Jim Jarmusch – Fotograma de la película *Coffee and cigarettes (Champagne)* – 2003 – DVD.
3. Paul Cézanne – *Cerezas y melocotones* – 1883-87 – Óleo sobre lienzo – 50x61 cm. – County Museum of Art – Los Ángeles.
4. Pablo Picasso – *Naturaleza muerta con guitarra* – 1924 – Óleo sobre lienzo – 97,5x130 cm. – Stedelijk Museum – Amsterdam.
5. Paul Gauguin – *Visión después del sermón* – 1888 – Óleo sobre tela – 73x92,1 cm. – National Gallery of Scotland – Edimburgo.
6. Paul Sérusier – *Paysage du Bois d'Amour de Pont-Aven* – 1888 – Óleo sobre tabla – 27x21,9 cm. – Colección particular.
7. *Monolito atribuido a la Diosa Madre* – Cultura de San Agustín – 200 a.C. – Piedra monolítica – 253x440 cm. – Colombia.
8. Jorge Oteiza – *Adán y Eva, Tangente S=E/A* – 1931 – Cemento – 41x42x15 cm. – Colección Viuda de Usandizaga – San Sebastián.
9. *La muerte del hechicero* – 15.000 a.C. – Pigmento sobre roca – Cuevas de Lascaux, Montignac – Francia.
10. André Masson – *Pasífae* – 1937 – Óleo sobre tela – 37,5x40 cm. – Colección Masson.
11. Jackson Pollock – *Pasiphae* – 1943 – Óleo sobre lienzo – 142,5x243,8 cm. – The Metropolitan Museum of Art – Nueva York.

12. Masaccio – *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* – 1427 – Fresco sobre la pared – 255x88 cm. – Capilla Brancacci – Florencia.
13. Rafael Sanzio – *Escuela de Atenas* – 1510/11 – Fresco sobre pared – 10,55 m. (ancho de la pared) – Museo del Vaticano – Roma.
14. Cuzco – <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/939940>.
15. Diego Velázquez – *Las Meninas* – 1656 – Óleo sobre lienzo – 318x276 cm. – Museo del Prado – Madrid.
16. Gerard Houckgeest – *Interior de la Nieuwe Kerk* – 1650 – Óleo sobre lienzo – 60x41 cm. – Musea voor Schone Kunsten van België – Bruselas.
17. Johannes Vermeer – *Joven al virginal con caballero* – 1659 – Óleo sobre lienzo – 73,3x64,5 cm. – Palacio de Buckingham – Londres.
18. Piet Mondrian – *Composición 2* – 1922 – Óleo sobre lienzo – 21 7/8x21 1/8 pulgadas – Guggenheim Museum – Nueva York.
19. *Interior de Santa Sofía de Constantinopla* – 532-537 – Estambul.
20. *Esquema de arbotante* – <http://clementsambuc.unblog.fr/2010/01/30/2parte-el-gotico/>
21. San Juan de la Cruz – *Diseño del Monte Carmelo o Monte de Perfección* – Copia notarial del autógrafo hecho a mediados del siglo XVIII – Manuscrito 6296 – Biblioteca Nacional de España – Madrid.
22. *Cueva del Monte Castillo* – Cultura Auriñaciense – Cantabria, España.
23. Giorgio Morandi – *Vasos y botella* – 1948 – Óleo sobre lienzo – 37,5x45 cm. – Galleria d'Arte Moderna – Milán.
24. *Crómlech vasco* – Círculo de piedras – Neolítico – Guarrinza, Guipúzcoa.
25. Richard Long – *Caminando en círculo* – 1984 – Rastro sobre el terreno – Pingdon, norte de India.
26. Kasimir Malevich – *Traje del sepulturero* – 1913 – Lápiz italiano y acuarela sobre papel – 27x21,1 cm. – Museo Estatal de Teatro y Música – San Petersburgo.
27. Kasimir Malevich – *Cuadrado Negro* – 1915 – Óleo sobre tela – 106,2x106,5 cm. – Museo Ruso – Leningrado.
28. Jorge Oteiza – *Homenaje a Malévich* – 1957 – Acero – 25,5x30,5x33,5 cm. – Museo de Bellas Artes de Bilbao – Otros ejemplares en la colección del artista.
29. Jorge Oteiza – *Mujer de Lot* – 1949 – Zinc – 53x12x21 cm. – Colección particular – Madrid.
30. *Cariátide del Erecteion* – 406-421 a.C. – Mármol – 2,3 m. – Museo de la Acrópolis de Atenas – Grecia.



## Capítulo II

1. Barnett Newman – *Pagan Void* – 1946 – Óleo sobre lienzo – 83,8x96,5 cm. – Colección Annalee Newman.
2. T.H. Benton – *Ballad of the jealous lover of Lone Green Valley* – 1934 – Óleo sobre tela – 41x52 pulgadas – Spencer Museum of Art – Kansas.
3. K. Malevich – *Círculo negro* – 1923 – Óleo sobre tela – 105,5x106cm. – Museo Estatal Ruso – San Petersburgo.
4. B. Newman – *Genesis/The Break* – 1946 – Óleo sobre lienzo – 61x68,9 cm. – Colección Dia Center of the Arts – New York.
5. Barnett Newman – *Death of Euclid* – 1947 – Óleo sobre lienzo – 40,6x50,8 cm. – Frederick R. Weisman Art Foundation – Los Ángeles.
6. Barnett Newman – *Euclidian Abyss* – 1946/47 – Óleo y cera – 70,5x55,3 – Private collection – Atherton, California.
7. Barnett Newman – *Onement I* – 1948 – Óleo sobre lienzo – 69,2x41,3 cm. – The Museum of Modern Art – New York.
8. Barnett Newman – *Onement II* – 1948 – Óleo sobre lienzo – 152,4x91,4 cm. – Wadsworth Atheneum – Connecticut.
9. Barnett Newman – *Onement III* – 1949 – Óleo sobre lienzo – 182,6x85,1 cm. – The Museum of Modern Art – New York.
10. Barnett Newman – *Onement IV* – 1949 – Óleo sobre lienzo – 83,8x96,5 cm. – Allen Memorial Art Museum – Ohio.
11. Barnett Newman – *Onement V* – 1952 – Óleo sobre lienzo – 152,4x96,5 cm. – Collection Mr. and Mrs. David Pincus – Pennsylvania.
12. Barnett Newman – *Onement VI* – 1953 – Óleo sobre lienzo – 259,1x304,8 cm. – Colección privada.
13. Ludwig Mies van der Rohe – *Pabellón de Alemania* – 1929 – Acero, cristal y 4 tipos de mármol – Barcelona.
14. F. Schinkel – Schauspielhaus – 1818-21 – piedra cortada y otros materiales – Berlín.
15. Ludwig Mies van der Rohe – *Casa del Dr. Edith Farnsworth* – 1945-51 – Acero y cristal
16. Ludwig Mies van der Rohe – *Pabellón de Alemania (esquema de la planta)* – 1929 – Acero, cristal y 4 tipos de mármol – Barcelona.
17. *Mosaico de los filósofos de la Torre Annunziata* – S. II a.C. – Villa de T. Siminius Stefanus – Museo Archeologico Nazionale – Nápoles.
18. Jorge Oteiza – *Núcleo Vacío* – 1957 – Mármol – 39x30x35 cm. – Colección particular – Madrid.
19. Jorge Oteiza – *Construcción con unidades abiertas curvas* – 1958 – Acero – 38x37x34,5 cm. – Colección del artista.

20. Jorge Oteiza – *Homenaje a Malevich* – 1957 – Acero – 25,5x30,5x33,5 cm. – Museo de Bellas artes de Bilbao – Otros ejemplares en la colección del artista.
21. Jorge Oteiza – *Suspensión vacía. Estela Funeraria* – 1957 – Acero – 51,5x65x42,5 cm. – Colección del artista.
22. Jorge Oteiza – *Ordenación de un espacio definido. Control Hiperespacial* – 1957 – Acero forjado – 34x57x22,5 cm. – Museo Español de Arte Contemporáneo – Madrid.
23. Jorge Oteiza – *Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos* – 1957 – Acero forjado – 45x35x36 cm. – Colección del artista.
24. Jorge Oteiza – *De la serie de la desocupación de la esfera* – 1957 – Acero forjado – 39x50,5x49,5 cm. – Colección del artista.
25. Jorge Oteiza – *Fase previa a la desocupación de la esfera* – 1957 – Acero forjado – 29,5x25x20,5 – Colección del artista.
26. Jorge Oteiza – *Variante ovoide de la desocupación de la esfera* – 1958 – Hierro – 36x27x26 cm. – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
27. Jorge Oteiza – *Desocupación de la esfera* – 1958 – Hierro – 33x25x25 cm. – Colección del artista.
28. *Corte transversal del Panteón* – <http://www.google.es/imgres?q=Pante%C3%B3n+de+roma&start=96&um=1&hl=ca&sa=N&biw=1280&bih=870&tbm=isch&tbid=14g6A2nRdn3zJM:&imgrefurl=http://mateturismo.wordpress.com/category/meridiana/&docid=m6tEbX4Iv18fkM&imgurl=http://mateturismo.files.wordpress.com/2010/03/panteond.jpg&w=512&h=313&ei=2ERoT7eGEJKIhQedlJyhCg&zoom=1&iact=hc&vpx=434&vpy=324&dur=2531&hovh=175&hovw=287&tx=121&ty=119&sig=116021824493262416697&page=5&tbnh=157&tbnw=250&ndsp=26&ved=1t:429,r:6,s:96>
29. Barnett Newman – *18 Cantos* – 1963-64 – Litografías – Diferentes medidas.
30. Lee Lawrie y René Paul Chambellan – *Atlas* – 1937 – Bronce – Catedral de Saint Patrick – New York.
31. Jorge Oteiza – *Mi siesta* – 1999 – Hierro galvanizado – Zarautz, Guipúzcoa.
32. Jorge Oteiza – *La ola* – 1996 – Plancha de aluminio – 3,70x4,15x3,59 m. – Museo de Arte Contemporáneo – Barcelona.
33. Jorge Oteiza – *Tú eres Pedro* – 1956-57 – Mármol – 20x15x14 cm. – Colección particular – Madrid.
34. Jorge Oteiza – *San Jorge* – 1951 – Piedra caliza – 61x17x14 cm. – Colección del artista.

35. Jorge Oteiza – *Homenaje a Boccioni* – 1956-57 – Piedra caliza – 51x13,5x10,5 cm. – Colección del artista.
36. Jorge Oteiza – *La Vía Láctea* – 1955 – Piedra caliza – 123x19x17,5 cm. – Colección particular – Madrid.
37. Piet Mondrian – *Composición 2* – 1922 – Óleo sobre lienzo – 53,3x53,3 cm. – Solomon R. Guggenheim Museum – Nueva York.
38. Jorge Oteiza – *Conclusión experimental A para Mondrian* – 1973 – Alabastro – 17x17x17 cm. – Colección del artista.
39. Jorge Oteiza – *Laboratorio experimental* – mediados de los ochenta – Diferentes materiales – Instalación en casa del escultor – Alzuza, Navarra.
40. Jorge Oteiza – *Macla ternaria con la matriz Malevich* – 1974 – Mármol – 59x39x40 cm. – Colección del artista.
41. Jorge Oteiza – *Macla con desocupación espacial* – 1958 – Mármol – 71x36x28 cm. – Colección particular – Madrid.
42. Jorge Oteiza – *Estela funeraria (Prometeo)* – 1957-58 – Mármol – 63x40x30 cm. – Colección del artista.
43. Jorge Oteiza – *Macla abierta y Tres cuboides abiertos* – 1957 – Piedra caliza – Diferentes medidas – Colección del artista.
44. Jorge Oteiza – *Las Meninas (Lo convexo y lo cóncavo. El perro y el espejo)* – 1958 – Piedra – 28x43x26 cm. – Colección del artista.
45. Jorge Oteiza – *Retrato de un Gudari armado llamado Odiseo* – 1975 – Acero – 179x193x167 – Colección Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa – San Sebastián.
46. Jorge Oteiza – *Desocupación no cúbica del espacio* – 1958/59 – Hierro pintado – 37x40x38 cm. – Colección Jesús de la Fuente – Madrid.
47. Jorge Oteiza – *Homenaje a Velázquez* – 1958 – Acero y mármol – 20x40x20 cm. – Colección del artista.
48. Jorge Oteiza – *Homenaje al estilema vacío del Cubismo* – 1959 – Hierro – 40x42x43 cm. – Colección del artista.
49. Jorge Oteiza – *Escultura como cadena abierta de cajas* – 1958 – Hierro dorado – 30x65x30 cm. – Colección particular – Madrid.
50. Jorge Oteiza – *Secuencia de diedros* – 1958 – Hierro galvanizado – 49x80x45 cm. – Colección particular – Pamplona.
51. Jorge Oteiza – *Vacios en cadena* – 1958 – Hierro – 48x120x40 cm. – Museo Bellas Artes de Bilbao.
52. Leonardo da Vinci – *Hombre de Vitruvio* – 1490 – Pluma, tinta y acuarela sobre punta de metal – 34,4x25,5 cm. – Galería de la Academia – Venecia.

### Capítulo III

1. Stanley Kubrick – Fotograma de la película *2001: Odisea en el Espacio* – 1968 – DVD.
2. Jorge Oteiza – *Adán y Eva, Tangente S=E/A* – 1931 – Cemento – 41x42x15 cm. – Colección Viuda de Usandizaga – San Sebastián.
3. Barnett Newman – *Adam* – 1951-52 – Óleo sobre lienzo – 243x202,9 cm. – Tate Gallery – Londres.
4. Jorge Oteiza – *Maternidad* – 1928 – Cemento – 43x28x11 cm. – Colección particular.
5. Jorge Oteiza – *Figura comprendiendo políticamente* – 1935 – Cemento – 43,5x32,5x23 cm. – Colección del artista.
6. Barnett Newman – *The Stations of the Cross* – 1958-66 – Óleos y acrílicos sobre lienzo – 198,1x152,4 cm. – Collection Robert and Jane Meyerhoff y National Gallery of Art – Washington D.C.
7. Jorge Oteiza – *Cabezas de apóstoles* – 1953-54 – Bronce – 43x28x31, 42x31x28 cm. y 40x40x30,5 cm. – Colección del artista.
8. Jorge Oteiza – *Friso de los Apóstoles en la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu* – 1953-59 – Piedra – 280x1.200x50 cm. – Basílica de Aránzazu – Guipúzcoa.
9. Jorge Oteiza – *Figura para el regreso de la muerte* – 1950 – Bronce – 44x13x18 cm – Colección del artista.
10. Jorge Oteiza – *Unidad triple y liviana* – 1950 – Fundición de zinc – 34x7x7 cm. – Colección particular – Madrid.
11. Barnett Newman – *Be I* – 1949 – Óleo sobre lienzo – 236,5x190,8 cm. – The Menil Collection – Houston.
12. Ludwig Mies van der Rohe – *Pabellón de Alemania (detalle de uno de los pilares)* – 1929 – Acero, cristal y 4 tipos de mármol – Barcelona.
13. Ludwig Mies van der Rohe – *Pabellón de Alemania (vista desde el lago)* – 1929 – Acero, cristal y 4 tipos de mármol – Barcelona.

### Capítulo IV

1. Jorge Oteiza – *Caja vacía. Conclusión experimental n. 1 (A)* – 1958 – Hierro – 40x40x40 cm. – Colección particular – Madrid.
2. Jorge Oteiza – *Caja vacía* – 1958 – Acero – 46x46x46 cm.
3. Jorge Oteiza – *Retrato del Espíritu Santo* – 1959 – Hierro dorado – 22x28,5x20 cm. – Colección particular – Madrid.

4. Barnett Newman – *Who's afraid of red, yellow and blue I* – 1966 – Óleo sobre lienzo – 190,5x121,9 cm. – Collection David Geffen – Los Ángeles.
5. Ludwig Mies van der Rohe – *Pabellón de Alemania* – 1929 – Acero, cristal y 4 tipos de mármol – Barcelona.



## **BIBLIOGRAFÍA**

- ÁLVAREZ, S., Oteiza: Pasión y razón, Fundación Museo Jorge Oteiza, Editorial Nerea, San Sebastián 2003.
- ANDREWS, M., Landscape and Western Art, Oxford University Press, New York 1999.
- BACHELARD, G., La poética del espacio, Fondo de cultura Económica, México 2005.
- BADOS, A., Oteiza. Laboratorio experimental, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2008.
- BAUDELAIRE, CH., El Pintor de la vida moderna, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Murcia 2007.
- BOIS, Y.A., Barnett Newman, The Pace Gallery, New York 1988.
- BOZAL, V., Vermeer, TF. Editores, Madrid 2002.
- BÜRGER, P., Teoría de la vanguardia, Editorial Península, Barcelona 1997.
- BROOK, P., El espacio vacío, Editorial Península, Barcelona 1997.
- CAMUS, A., El mito de Sísifo, Alianza Editorial, Madrid 2006.
- CIRLOT, V., La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo. Editorial Siruela. Madrid 2010.
- COHEN, J.L., Mies van der Rohe, Colección Akal Arquitectura, Madrid 2002.
- COLAFRANCESCHI, D., Landscape + 100 palabras para habitarlo, Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona 2007.
- DELEUZE, G., Crítica y clínica, Editorial Anagrama, Sant Llorenç d'Hortons 2009.
- DELEUZE, G., El pliegue. Leibniz y el Barroco, Paidós Básica, Barcelona 2004.
- DELEUZE, G., Francis Bacon. La lógica de la sensación, Arena Libros, Madrid 2005.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., El Anti-Edipo, Ediciones Paidós Ibérica, Hospitalet del Llobregat 2009.

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., Mil mesetas, Pre-textos, Valencia 2008.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., ¿Qué es la filosofía?, Editorial Anagrama S.A., Sant Llorenç d'Hortons 2009.
- DERRIDA, J., La doble sesión, Editorial Fundamentos, España 2007.
- ECKHART, M., El fruto de la nada, Ediciones Siruela, Madrid 2003.
- ELIADE, M., Lo sagrado y lo profano, Editorial Guadarrama, Madrid 1973.
- EVERITT, A., El expresionismo abstracto, Editorial Labor S.A., Barcelona 1984.
- FOUCAULT, M., El orden del discurso, Tusquets Editores, Barcelona 2008.
- FOUCAULT, M., La arqueología del saber, Siglo XXI Editores, Salamanca 2008.
- FRANZ, E., In the quest of the absolute, Peter Blum Edition, New York 1996.
- FULLAONDO, J.D., Oteiza: doble retrato, Karin Editorial, Madrid 1991.
- GIEDION, S., El presente eterno: los comienzos del arte, Alianza-Forma, Madrid 2003.
- GOETHE, J.W., Fausto, Editorial Planeta, Barcelona 2005.
- GREENBERG, C., Arte y cultura, Editorial Paidós, Barcelona 2002.
- GRIMAL, P., Diccionario de mitología griega y romana, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2002.
- HAAS, A.M., Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?, Ediciones Siruela, Madrid 2009.
- HEIDEGGER, M., Conferencias y artículos: Construir, habitar, pensar - "...poéticamente habita el hombre...", Ediciones del Serbal, Barcelona 2001.
- HEIDEGGER, M., El arte y el espacio, Editorial Herder, Barcelona 2009.



- HEIDEGGER, M., Introducción a la Metafísica, Gedisa Editorial, Barcelona 2003.
- HESS, T.B., Barnett Newman, The Museum of Modern Art, New York 1971.
- IZQUIERDO, V., Chillida, Fundación Joan Miró, Barcelona 2004.
- KANDINSKY, V., De lo espiritual en el arte, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2007.
- LYOTARD, F., La condición postmoderna. Informe sobre el saber, Editorial Planeta-Agostini, Santa Perpètua de la Mogoda (Barcelona) 1993.
- LYOTARD, F., La postmodernidad (explicada a los niños), Gedisa Editorial, Barcelona 1994.
- MALLARMÉ, S., Poesías, Ediciones Hiperión SL., Madrid 2008.
- MARAÑA, F., Jorge Oteiza, elogio del descontento, Editorial Itxaropena, Zarautz 1999.
- MARÍ, A., Euforión, Tecnos, Barcelona 1989.
- MARÍ, A., La voluntad expresiva, Ensayos para una poética, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2010.
- MARTÍNEZ, C., Jorge Oteiza hacedor de vacíos, Editorial Marcial Pons, 2011.
- MIES van der ROHE, L., Escritos, Diálogos y Discursos, Colección de Arquitectura, Valencia 2003.
- MONDRIAN, P., Realidad natural y realidad abstracta, Barral editores S.A., Barcelona 1973.
- NEWMAN, B., Cathedra, SAM Cahiers.
- NEWMAN, B., Escritos escogidos y entrevistas, Editorial Síntesis, Madrid 2006.
- NEWMAN, B., Les dessins 1944-1969, Centre Georges Pompidou, Paris 1981.
- NEWMAN, B., Notes, Stedelijk Museum, Amsterdam 1993.
- NEWMAN, B. y MEYER F., Barnett Newman: The Stations of the cross, Richter Verlag 2005.
- NIEBLA, A., Jorge Oteiza, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña 2004.

- NIETZSCHE, F., Así habló Zarathustra, Planeta Agostini, Barcelona 1992.
- NIETZSCHE, F., El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, Barcelona 1988
- OCAMPO, E., Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas, Icaria Editorial, Barcelona 1995.
- OTEIZA, J., Androcanto y sigo, Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera, Aránzazu 1954.
- OTEIZA, J., *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, Revista de la Universidad del Cauca, Popayán, Colombia 1944.
- OTEIZA, J., Cartas al príncipe, Editorial Itxaropena S.A., Zarautz 1988.
- OTEIZA, J., Ejercicios espirituales en un túnel, Hordago, San Sebastián 1983-84.
- OTEIZA, J., *Escultura dinámica*, en El arte abstracto y sus problemas, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1956 (reedición crítica e ilustrada de Alberto Rosales en *Oteiza. Paisajes. Dimensiones*. Fundación Eduardo Capa. Alicante, 2000).
- OTEIZA, J., Estética del huevo (huevo y laberinto), Editorial Pamiela, Pamplona 1995.
- OTEIZA, J., Existe Dios al noroeste, Editorial Pamiela, Pamplona 1992.
- OTEIZA, J., Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2007.
- OTEIZA, J., Itziar: elegía y otros poemas, Editorial Pamiela, Pamplona 1992.
- OTEIZA, J., *La investigación abstracta en la escultura actual*, Revista Nacional de Arquitectura, Nº 120, Madrid 1951.
- OTEIZA, J., La ley de los cambios, Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz 1990.
- OTEIZA, J., Libro de los plagios, Editorial Pamiela, Pamplona 1991.

- OTEIZA, J., Goya mañana, El Realismo Inmóvil, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra 1997.
- OTEIZA, J., Poesía completa, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2008.
- OTEIZA, J., Quousque tandem... Editorial Pamiela, Navarra 1994.
- PANOFSKY, E., La perspectiva como forma simbólica, Tusquets Editores S.A, Barcelona 2008.
- PELAY, M., Oteiza, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1978.
- PRISCO M. y DE VECCHI P., La obra pictórica completa de Rafael, Editorial Noguer, Barcelona 1968.
- RANCIÈRE, J., El reparto de lo sensible, LOM Ediciones, Santiago de Chile 2009.
- RECALCATI, M. y VV.AA., (XXXX), Las tres estéticas de Lacan: La estética del vacío, Editorial del Cifrado.
- REWALD, J., El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin. Alianza Forma, Madrid 1999.
- RIMBAUD, A., Una temporada en el Infierno, Colección Visor de poesía, Madrid 1979.
- ROSEMBERG, H., Barnett Newman, Library of Congress Catalogin-in-Publication Data, Japan 1994.
- ROUSSEAU, J.J., Las ensoñaciones del paseante solitario, Alianza Editorial, Madrid 2008.
- SANDLER, I., El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto, Alianza Editorial, Madrid 1996.
- SCHIFF, R. y otros, Barnett Newman Catalogue Raisonné, The Barnett Newman Foundation, Barcelona 2004.
- SHARR, A., La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar, Editorial Gustavo Gili, SL., Barcelona 2009.
- SHOPENHAUER, A., El mundo como voluntad y representación I, Editorial Losada, Buenos Aires 2008.
- SHOPENHAUER, A., El mundo como voluntad y representación II, Editorial Losada, Buenos Aires 2008.

- SLOTERDIJK, P., Esferas I: Burbujas, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009.
- SLOTERDIJK, P., Esferas II: Globos, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009.
- SLOTERDIJK, P., Esferas III: Espumas, Ediciones Siruela S.A., Madrid 2009.
- STRICK, J., The sublime is now: the early works of Barnett Newman, Pace Wildestein, 1994.
- TILLIETTE, X., El Cristo de la filosofía, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao 1994.
- TRIAS, E., Ciudad sobre Ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio, Ediciones Destino, Barcelona 2001.
- VEGA, A., Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática: La herida que cura: la percepción del vacío en el arte contemporáneo, Cuadernos de la cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2005.
- VV.AA., Barnett Newman. Les dessins 1944-1969. Centre Georges Pompidour. París.
- VV.AA., Conversaciones con Mies van der Rohe, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006.
- VV.AA., El Renacimiento: el Quattrocento, Editorial Salvat, Madrid 2005.
- VV.AA., Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos, Er. Revista de Filosofía, España 1998.
- VV.AA., Grandes pintores del siglo XX. Malévich, Globus Comunicación, Madrid 1995.
- VV.AA., Kasimir Malevich, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 2005.
- VV.AA., Oteiza: mito y modernidad, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao 2004.
- VV.AA. Oteiza: propòsit experimental, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1988.
- VV.AA., Oteiza y la crisis de la modernidad, Fundación Museo Oteiza, Pamplona 2010.

VV.AA., Reconsidering Barnett Newman, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2005.

ZIMMERMAN, C., Mies van der Rohe, Editorial Taschen, Madrid 2006.

ZIZEK, S., El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo, Editorial Paidós, Santiago del Estero 2006.

ZWEITE, A., Barnett Newman. Paintings – Sculptures – Works on paper, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit/Germany 1999.

Páginas web

[www.proa.org/exhibicion/fontana/fr-exhibi.html](http://www.proa.org/exhibicion/fontana/fr-exhibi.html)

[www.heideggeriana.com.ar/textos/arte\\_y\\_espacio.html](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.html)