

Propósito experimental

Jorge de Oteiza

Mais de quarenta anos após ter recebido o Prêmio Internacional de Escultura da IV Bienal de São Paulo, em 1957, a obra de Jorge de Oteiza ainda é conhecida de poucos, tanto aqui como internacionalmente. Oteiza, que nasceu em Orio, no País Basco, em 1908, ocupa uma posição de extrema singularidade no quadro das correntes construtivas do pós-guerra. Heterodoxa, postulando uma metafísica estranha à estrita racionalidade geométrica, a obra de Oteiza é um dos marcos da escultura moderna. Essa singularidade fronteira questões também abordadas pelo neoconcretismo – o problema do vazio na escultura, entre outros –, com o qual teve contato, em especial por intermédio de Franz Weissmann, de quem se tornou amigo. Arte & Ensaios publica neste número o texto Propósito experimental, escrito pelo artista especificamente para sua participação na IV Bienal, em que Oteiza expõe de forma veemente, filosófica e dramática suas idéias e conceitos sobre a escultura, que, logo após, em 1959, abandonaria.

Escultura moderna, espacialidade escultórica.

Observação pessoal – Estou surpreso por ter sido selecionado para esta IV São Paulo em um estágio de minha investigação pouco adequado para a exposição pública de meu trabalho, que necessita permanecer totalmente isolado até que tenham sido encontradas soluções para as questões específicas que me propus. Estou trabalhando com formatos muito reduzidos e com um número grande de variáveis incompletas. Tenho desprezo pelo material, à exceção de sua condição formal e qualidade luminosa – os aspectos estritamente espaciais. Estou procurando uma escultura que seja de natureza experimental, objetiva, fria, impessoal, livre de toda teatralidade ou de qualquer tentativa superficial de parecer original e surpreendente. É por essa razão que sinto a necessidade de acompanhar minha modesta contribuição com algum tipo de explicação.

Espaço livre ou proporção vazia, constantes na escultura contemporânea, pertencem ou bem ao lugar que a escultura ocupa, ou a sua própria natureza, como um campo vivo de energia. Eu observo a seguinte relação: quanto maior a massa, maior a preparação da matéria tangível da escultura e da

aparência poderosa do escultor, maior a demanda de um espaço mais indiferente ou completamente alheio para o trabalho em si. E, inversamente, quanto menos complicada a escultura é, mais atraente é o espaço livre. Essa simples colocação serve, então, como justificativa parcial para a natureza do trabalho que estou enviando. Nele tento lidar com o caráter estético da escultura como organismo puramente espacial, ou seja, uma desocupação ativa da escultura por meio da fusão de elementos formais leves. O relato que se segue discute essa idéia com mais detalhes.

Escultura como desocupação ativa do espaço por meio da fusão de elementos formais leves

O que estou tentando fazer precisamente é experimentar esse tipo de liberação da energia na escultura pela fusão de elementos formais leves – dinâmicos e abertos –, e não promover a desocupação física de uma massa, um sólido ou uma ordem de ocupação mediante a destruição dessa mesma massa.

O que estou tentando fazer agora é quebrar a neutralidade do espaço livre em favor da escultura ou de um espaço em condições tais, que o trabalho tenha de se libertar dele, mas sempre por meio de um sistema lógico de formas elementares que se expande, de matrizes intrinsecamente espaciais que por comparação permanecem abertas. Pode parecer que rejeito como ilegítimos o contra-sistema, a divisão da massa, e, de fato, é esse o caso. O paralelismo entre essa liberação espacial de energia estética e a liberação de energia em física nuclear parece ainda mais evidente. É um fato, e um fato que foi mesmo antecipado no campo artístico. Agora nós esquecemos aqueles anos em que a figura parecia engordar e exagerar seu peso, pelo menos no que concerne à arte. O que acontecia aqui era um isótopo da escultura grega – a transescultura –, que permitiria ao núcleo desaparecer pela perfuração; a criação de vazio pela fissão do pesado corpo tradicional – aquilo que a escultura monumental de Moore popularizou. A nova escultura não é, entretanto, encontrada na grandeza dessa expressão contemporânea; ela não nasce da alteração da anterior. O expressionismo é um prolongamento e não um nascimento. A escultura nasce como resultado de um novo e necessário modo de pensar o espaço. E, antes mesmo da idéia de algo novo que a escultura possa traduzir, ela é, por si, capaz de existência espacial. A perícia do escultor, sua imaginação e seu trabalho não são o problema, a escultura deve em primeiro lugar estar viva e existir em sua objetividade mais simples e primária.

Situação estética

A verdade na arte é, sobretudo, uma verdade estética acima de todas as verdades individuais do artista. A história da escultura é feita por um só escultor que muda seu nome próprio. A escultura hoje quer ter um excesso de nomes, diferentes e importantes ao mesmo tempo. Eu acredito que é a escultura e não o escultor que faz a escultura. O mais difícil é decifrar a natureza dessa escultura só perceptível no espírito de seu tempo e por meio dos dados mais

variáveis e distintos, que temos a responsabilidade de verificar e produzir.

A partir dessa perspectiva, há pouca dúvida de que permanece muito reduzida a lista dos maiores artistas contemporâneos, intimamente ligados uns aos outros, trabalhando no mesmo campo abstrato e experimental.

Kandinsky

Mondrian, Malevitch e Kandinsky são os precursores fundamentais nesse campo experimental. Eles justificam nosso trabalho, mais do que nós confirmamos o tempo que deles nós separa: é o drama de nossa presente situação. Continuamos usando Kandinsky como se suas idéias fossem verdadeiras antecipações: expansão espacial e fluabilidade formal, como caracteres visíveis de uma natureza artística substantiva e contemporânea em Kandinsky e que para nós significam, tanto quanto percebemos, exatamente o oposto, ou seja, uma séria limitação. Elas oferecem uma solução de continuidade com o cubismo, uma ruptura enganosa que aqui tentaremos esclarecer.

Mondrian

O conceito espacial de Mondrian é uma idéia datada do plano e não tem mais uso para nós. Ele repudia a nova cinética de grupos instáveis sobre o campo vazio de Malevitch, para reduzir a pintura ("antes de tudo") à sua anatomia estética definitivamente ortogonal, da qual extrai, numa operação plástica uniforme, o jogo linear e a grade esquelética e tensa de suas composições equilibradas, esquemáticas e fixas. Podemos ver, com profunda emoção, como em 1917 ele tocou momentaneamente o vazio de Malevitch em sua *Composição em azul*, com suas cruces e listras em signos reduzidos isolados. O propósito de Mondrian, contudo, não é uma nova abertura espacial, mas, mais certamente, ver de maneira independente que ela nada abra ou feche. Voltar-se para a experiência de Mondrian hoje parece tão irrelevante quanto outra definição independente de

pintura, como a de Maurice Denis em 1890 ("Antes de tudo, pintura é uma organização planar de cores"), uma definição que continuaremos a buscar nas bocas de nossos críticos mais responsáveis como começo de uma explicação do abstrato. Aquilo sobre o que ele chamou a atenção como um erro de posição nesse "antes de tudo" foi o fato de que, quando se trata da questão de definir algo formalmente dado, o formalmente é sempre "posterior"; após funcionalmente deduzir esse algo. Uma escultura ou pintura contemporâneas serão o que sua nova função determinar como nova consistência estética.

Malevitch

Malevitch é o único fundamento verdadeiro das novas realidades espaciais. Deixou-nos no vazio do plano uma pequena superfície cuja natureza formal – leve, dinâmica, instável, flutuante – deve ser compreendida em todo o seu alcance. Chamo isso de a unidade Malevitch. É hora de perguntar o que o pintor acreditava estar fazendo intuitivamente.

Função vem antes da forma

A unidade Malevitch é um quadrado irregular capaz de mover-se diagonalmente sobre toda a superfície vazia da parede. A partir de onde essa forma adquire sua qualidade dinâmica? Simplesmente a partir de fora, onde um desenvolvimento previamente planejado, em diagonais, como função dinâmica de toda a parede, vai em busca do que era uma representação estética em qualquer lugar escolhido no plano pelo pintor, com o propósito de submetê-la a sua nova função.

Então, conseqüentemente, se queremos estender essa ação espacial, considerando que essa forma se move diagonalmente sobre todo o plano da parede, mas é incapaz de sair dela ou propor uma rotação, temos de começar por definir sua nova função espacial a partir do exterior; a partir da estrutura linear de seu hiperespaço, a partir de novas diagonais não mais curvadas

sobre o plano, e temos de fazer essa forma entrar em contato com o estímulo que a transformará em sua nova condição formal. A solução para algo está fora de si mesmo. É a função que cria a forma. Nunca deveríamos ter esquecido esse princípio biológico geral em nossa biologia espacial. Na arte contemporânea, temos acreditado que a anatomia formal poderia preceder a uma fisiologia espacial, a uma imaginação funcional.

Ampliação funcional da parede

Em 1944 em um texto intitulado Carta aos artistas americanos – sobre a arte nova do pós-guerra, publicado na revista da Universidade de Cauca, Popayán (Colômbia), reuni todas as minhas idéias sobre a nova natureza espacial de nosso trabalho. Essas notas me permitiram, em 1956, reconhecer-me em Malevitch e identificar-me com ele. Elas me ajudaram a recolocar meu trabalho sem aquelas vacilações que deveriam, esteticamente pelo menos, ter sido eliminadas. Eu sustentava então que "a parede recebe seus poderes espaciais a partir de fora". "Um lugar no espaço, sempre posto que os problemas espaciais do artista são organizados para essa revelação. O desenvolvimento público do trabalho depende das leis que governam o espaço diante da parede – um espaço que tem de ser calculado e transcendido de modo que o espectador, pela primeira vez na história da arte, seja ativamente incluído na própria composição virtual, por meio da qual se renova constantemente o tráfego das formas que se orientam em direções não curvas. Por conseqüência, a nova parede resultará sempre em fragmento de um sistema aberto, de um equilíbrio instável e perturbado que gradualmente se restaura no exterior." "A parede é o corte físico em um espaço cilíndrico preparado de acordo com os dados que o artista projeta."

Em 1947 complementei essas notas em um ensaio, Informe sobre minha escultura, publicado no último número da revista *Cabalgata*, em Buenos Aires: "O vazio na escultura corresponde espiritualmente ao reaparecimento do sentimento trágico como

herança de um sistema tradicional que chega ao fim". "O vazio deve tornar-se o objeto de um novo raciocínio plástico." "O vazio deve constituir-se na transição da escultura-massa tradicional à escultura-energia do futuro. Da escultura fechada e pesada para a escultura leve e aberta." "Hoje a solução para algo está, sob todas as instâncias, fora de si mesmo. A escultura em uma expansão estética constante corresponde a uma concepção do universo como fenômeno em constante expansão."

Tudo que foi mencionado acima se relaciona com a idéia de expansão espacial na pintura, bem como na escultura, contemporânea. Com relação ao conceito de falta de peso – fluabilidade na linha de Kandinsky –, interessa-nos defini-lo pelo exterior do conceito de expansão, conforme as seguintes observações na mesma revista: "Se três pontos são o suficiente para garantir a estabilidade material de um corpo, e se uma escultura, em sua função espiritual, é o esforço contra a gravidade, contra a queda, contra a Morte, então mais do que três pontos de apoio representam o incompleto da vitória do escultor". E acrescentei esta colocação em parte incorreta para retificá-la imediatamente: "uma escultura baseada nesse princípio poderá girar como um parafuso, completando seus episódios distintos, sempre aparecendo como que diante de nós, renovando seu três pontos de apoio, mas nunca os multiplicando". Meus trabalhos desse período efetivamente respondiam a esse conceito. Os de hoje, porém, com certeza não o fazem. Se a escultura pode mover-se enquanto ainda permanece aberta, isso significa que pelo exterior, embora de perto, está hiperespacialmente fechada. Se isso não contradiz totalmente o conceito de expansão, pelo menos o limita. Ele implica em si uma predisposição ao movimento. E não é da natureza do movimento ser estético. Mais tarde, experimentando, de modo a eliminar um dos três pontos de descanso, cheguei à solução dos dois meio-discos como um sistema instável apoiando-se em dois pontos. Isso poderia ser considerado o princípio lógico da mobilidade na escultura e que traduzi como conceito de fluabilidade,

Tomei a liberdade de citar estas minhas idéias porque estou tentando ajustar meu projeto de escultura à essência impessoal da escultura na imaginação espiritual de nosso tempo. "A coisas, os entes", explica Ortega, "antecipam tudo que podemos fazer por elas, mas ser, essência, é algo que o homem tem de buscar e que, se é encontrado, o é apenas como resultado de um esforço imenso e freqüentemente doloroso". Eu creio que, sem grande esforço, estamos deduzindo conceitos de nossos precursores, conceitos que, além de lhes ter custado muito, apesar de sua aparência atual, não nos servem.

Espaço e cor nus

Em 1956 quando recomecei a trabalhar em minha escultura, notei que estava involuntariamente caindo em Malevitch e em trabalhos seus de quarenta anos atrás, e que a mesma coisa estava acontecendo a outros artistas, que eu considerava estarem entre os mais avançados. Havia ocorrido, por exemplo, a Le Corbusier, no momento em que estava mostrando sinais de maior independência plástica em sua capela de Ronchamp. Tentei recolocar os argumentos de Malevitch, do ponto de vista de minhas velhas teorias a respeito da extensão da parede, aqui resumidas. Propus uma série de conclusões que coloquei na forma aproximada de um poliedro. Minha intenção era fazer desaparecer sua parte sólida e escura, o equivalente à parte dianteira da *Parede*, e partir de minha série de poliedros abertos para uma outra de vazios. Restaram duas faces – a triangular cinza e a branca encurvada. As conclusões a respeito da *Parede* foram as seguintes: razão estética: a *Parede*, um corte, resumo de um hiperespaço composto (limitado por uma parede ideal anterior e uma outra posterior muito mais próxima da *Parede*). As formas unitárias elementares vivem dentro de um vazio, do ponto de vista de uma biologia rudimentar. Elas acordam, como se de uma hibernação, em um espaço intencionalmente congelado e nascem como matrizes de um novo meio espacial, aprendendo a organizar-se, diminuem e se espalham. Razão física: a



Parede é cinza. O negro não está na parede física, é a parede da frente; a posterior é branca. Essas são as três cores despidas, fundamentalmente espaciais, cores abstratas, precisamente aquelas que, li em um momento muito posterior, Kandinsky definiu como não-cores. (Em 1936, eu corrigi para mim mesmo as três cores que, em um quadro de correspondência entre superfície e cor, a Bauhaus declarou fundamentais: vermelho, azul e amarelo. Naquele momento eu o fiz a partir de um instinto espacial experimental. Hoje sou capaz de compreender sua ancestralidade evidentemente psicológica e antiespacial, que a Bauhaus tomou de Kandinsky e disseminou.)

O cinza corresponde ao jogo diagonal da *Parede*. A *Parede* é cinza, "triangular" e tem como sua tarefa evidente o preenchimento da missão cinética do plano.

A unidade Malevitch, com sua capacidade de posicionar-se diferentemente, é o agente formal. O negro pertence ao sistema anterior e ortogonal do plano.

O branco pertence à in-curvatura negativa e positiva, ao fundo, nunca como um fundo da perspectiva linear, mas, sim, mediante a intensidade de uma imersão espacial, e, por meio de velocidade e dessa in-curvatura, pela pressão funcional de forças a serem reiteradas na parede. Nesse momento o problema pictórico pode apoiar-se sobre um sistema abstratamente dirigido, e o amarelo, uma cor de ocupação espacial, pode ser administrada, referenciada e dominada.

Foi na Exposição Internacional do Prêmio Guggenheim (Paris, novembro de 1956) que reconheci pela primeira vez a intenção por parte de alguns dos artistas mais conhecidos de trazer para a frente a luz da pintura. Mas o sistema deve ter parecido errôneo e teatral para mim. Essa pintura emergiu do cubismo, como uma figura saindo de costas através da *Parede*. E, sem dúvida, a ruptura com o cubismo foi feita por Malevitch. Mas era Kandinsky quem se manifestava. Quando retornei, comeci imediatamente a preparar algumas maquetes de vidro.

A parede luz

Aquelas maquetes consistiam simplesmente de planos de vidro superpostos com unidades Malevitch recortadas em papel e intercaladas. Em duas delas sinto que estou chegando perto de meu conceito de espaço mural composto: uma lâmina de vidro plana entre duas curvas em que se distribuí um jogo de unidades formais. Observo cada maquete sob luzes diferentes. O resultado é muito impressionante sob o sol e com luz artificial de um lado. Toda pintura plana no vazio, desde Malevitch, mostrou ser de uma rigidez moral. O que era vazio planar torna-se aqui lugar orgânico, estética topológica. O ar foi-se tornando luz. O vazio tornou-se um corpo espacial – um corpo que foi evacuado e cujas formas podem respirar livremente. Aqui, uma forma pode experimentar uma volta completa, mover-se para frente, para trás, de um lado para o outro, apresentar seu perfil e voltar-se. Ela projeta e recebe penumbra. A penumbra aumenta e diminui, torna-se mais intensa e, finalmente, se completa em uma zona misteriosa de sombra. A sombra é cortada pela luz. As formas, como peixes submersos, vivem, movem-se, se expressam e se definem. Com que pintura posso relacionar aquilo que vejo nesse vidro? As coisas aqui aparentemente ocorrem de um modo diferente do que eu tinha imaginado. De fato, deveria encontrar apenas aquilo que foi legado por Malevitch. E encontrei. Mas considero essa linha cerebral e não intuitiva. E aqui encontro aqueles que considerava simplesmente intuitivos. Só suprimo essa contradição quando compreendo que a linha racionalista, aquela de formalismo mais espacial e abstrato, vem com uma carga romântica advinda de Kandinsky. Penso nos pintores da Exposição Guggenheim, especialmente em um fragmento central do friso de Mortensen. Havia ali um exercício sutil buscando a transparência do plano físico. Essa peça central de Mortensen, com seu racionalismo experimental maior (formas soltas, talvez, em termos do vazio original; cor que é menos sólida e menos quente no ponto em que a dureza da falsa perspectiva linear do friso quase desaparece), era, enquanto revelação

experimental, o verdadeiro prêmio. Estou me referindo, é claro, àquele momento particular. Não vejo, porém, Mortensen nesse pedaço de vidro que não vem de Malevitch, mas de Kandinsky. Mas reconheço, no jogo de sombras que cercam essas unidades formais isoladas, na aplicação formal de zonas de sombra, essa misteriosa fosforescência das formas de Manessier e o jogo lícito e a fortuna experimental de suas superposições, que imagino serem inconscientes e intuitivas. Posso imaginar o lucro que a falta de um espírito verdadeiramente analítico e cerebral ocasionalmente supõe para a descoberta de recursos e soluções formais. Isso certamente favoreceu o fato de que Manessier confundisse com a luz esse vazio de Malevitch, que ainda não era luz. Dorival, falando a respeito de Manessier e de uma posição estética totalmente estranha à minha, observa: "A luz não é apenas um fenômeno físico iluminando os objetos, mas também é coisa espiritual e, mais ainda, um agente espiritualizante".

E Stäel também está aqui, com o halo emocionante de suas formas que são tocadas por uma pressão de expansão e com o tremor e arrepio de uma nova vida espacial. E também posso ver um trabalho de Ubac – os cortes vazios de um controle hiperespacial são muito claros e similares a um esquema que fiz (cf. Controle hiperespacial da unidade Malevitch com quadro de Ubac em fragmentos de ardósia, 1955). Talvez eu veja mais, mas não sei os nomes daqueles que estão chegando. A Paredes futura é para mim esse plano como um corte de luz fundado no cinza para a criação formal, condensação e vazio, calculados a partir de uma ordem exterior e pluridimensional.

E retorno a minha escultura, e a imagino como um espaço esvaziado.

Do espaço esvaziado à dinâmica do vazio

Uma ruptura verdadeira com o cubismo: Tatlin e Malevitch. O cubismo ocupou

formalmente toda a parede física de pintura com suas formas cheias, justapostas e trabalhadas. Um trabalhar planar denso. Picasso está ocupado fazendo relevos figurativos e colagens. Tatlin vê estes últimos trabalhos de Picasso em Moscou. Milhares de artistas também olham para eles. Mas é Tatlin, apenas Tatlin quem é capaz, em 1913, de levantar um dos cantos dessas colagens e descolar alguns dos planos até a altura de relevos. E Tatlin, substituindo esses planos por materiais escultóricos – madeira, lata, ferro –, constrói o primeiro objeto espacialmente simples e abstrato; o primeiro relevo-pintura, derivação direta do cubismo, com menor e nova densidade formal: planos formais apenas parcialmente fixados no fundo, com campos compostos pela primeira vez no espaço exterior.

Em 1915 é Malevitch quem olha para esses relevos abstratos, tão impuros quanto a pintura, e presta atenção nesse ar inserido entre os planos materiais, e decide isolá-los, cortando as peças fundamentais (indo finalmente além da tentativa de Tatlin), e reintegrá-los, um por um, ao plano físico vazio da pintura. A partir desse primeiro grupo de planos independentes é que Malevitch concretizará sua unidade dinâmica formal – o primeiro sinal autêntico de uma nova biologia dos planos depois do Cubismo.

A falsa ruptura com o Cubismo: Kandinsky, Doesburg. O pensamento de Kandinsky em *O Espiritual na Arte* (1912) é produzido a partir da velha situação histórica e formal do Cubismo e representa o prolongamento romântico de uma mecânica normal, incapaz de se comprometer a assumir funções tão diferentes daquelas a que devia sua existência real – funções radicalmente superiores, que com o tempo iriam ser definidas com velocidade e clareza. Naqueles heróicos primeiros estágios de iniciação à abstração, entretanto, os propósitos se confundem e se misturam. Era mais fácil estabelecer resultados do que uma definição eficiente. Essa é a razão por que é muito mais urgente hoje, para uma continuidade lógica, se preocupar com a definição e orientação de nossa tarefa do que com os resultados imediatos.

Quando Doesburg introduz o agente dinâmico de sua linha oblíqua no plano de Mondrian, ele não está traíndo o pensamento de Mondrian tanto quanto o de Malevitch. Essa linha oblíqua era o agente ideal, o estímulo funcional que, sem ocupar o plano esvaziado de Malevitch, proporcionou nova qualidade dinâmica a sua unidade formal isolada. Essa cara independência é quebrada ou, pelo menos, deturpada e permanece ligada ao plano de Mondrian. Mas parece como se Malevitch tivesse previsto essa confusão, em que ele mesmo cai e contra a qual quisera defender-se. Situação na qual a arte contemporânea também caiu. E ele insiste nestas duas declarações animadoras: 1915, *Quadrado Preto sobre Branco*, uma reiteração física da extensão formal; e *Quadrado Branco sobre Branco*, uma reiteração da metafísica do vazio (Espaço, consciência metafísica).

Desvíos modernos

O pensamento de Kandinsky tornou-se um guia para o artista contemporâneo. Por essa razão, estamos nos remetendo a uma psicologia da arte (propósito ótico de física da representação) em vez de a uma estética (raiz metafísica). Ainda podemos encontrar tal propósito, vocabulário e técnicas como uma adaptação contemporânea imprópria do Cubismo, sobrevivendo na profecia (expansão e fluabilidade) das deduções de Kandinsky, a saber: a) "Sobre a extensão que um espaço pode adquirir por meio de desenho" e b) "Sobre a cor que, convenientemente empregada, avança e retrocede, fazendo da imagem um ser flutuante no ar". Kandinsky baseia seu pensar em "um desejo – que ele atribui ao Cubismo – para escapar às limitações e para ultrapassar a pintura sobre uma única superfície, depois de ter suprimido a terceira dimensão", e como o Cubismo "converte superfícies triangulares em pirâmides".

Esse é o modo pelo qual podemos explicar o fato de que a pintura contemporânea, incapaz de avançar o plano exceto em combinações fechadas com ressonâncias históricas de cenas antigas e perspectivas

que o Cubismo tinha conseguido desarmar, volta-se para trás, em direção ao exterior; nessa espécie de prolongamento (Mortensen, por exemplo) de um Cubismo hemiédrico, com sua geometria saliente dura de diedros e vértices que o pintor – só o instinto seguro do pintor – luta para não fechar; faltando o vazio que nenhum dos planos pode oferecer a partir de sua anterior e completa ocupação espacial. Ocupações amarela, rosa e azul do espaço, que não soubemos retificar. Porque uma investigação abstrata começa abstratamente pelo vazio. E o vazio é pensamento. Não é pintado nem é ocupado. É pensado em "não-cor". Se somos incapazes de desnudar o espaço como uma primeira operação estética de inteligência, nós não seremos capazes de renová-lo. Desenho, mas desenho do espaço.

A natureza e a arte

Assim, na investigação abstrata, nós não tivemos sucesso pleno em desalojar "o figurativo". Desde o início, nossos precursores continuaram a fazer uso de temas tomados da natureza. Não eram os mesmos assuntos do período anterior ao Cubismo, coisas e rostos da natureza, mas costumes, sensações e fenômenos que eram igualmente naturais (luz, atração, bolhas que emergem). Por outro lado, contudo, assim como no Cubismo, em uma operação legitimamente criativa, tanto destruíam quanto recompunham esteticamente seus temas, e, então, a abstração era levada a traduzir seus temas por um método mais direto, que é curiosamente tanto naturalista como figurativo.

Avanços técnicos tiveram seu papel em estender a natureza e em nos aproximar de um mundo de ricas tentações, mas de nenhum modo saem da condição de uma realidade figurativa e sensível. A chuva numa paisagem é a mesma coisa que a paisagem interna de uma gota revelada pela microfotografia. Um pôr-do-sol é a mesma coisa que uma mancha de umidade numa parede. Uma garrafa é o mesmo que a fita de Möbius. Um nu feminino, o mesmo que

um cristal composto de silício. Se a revelação gráfica de uma galáxia não é ontologicamente resolvida em nosso tratamento estético, então sua importância para a arte é a mesma de um ovo frito.

O dois meios tradicionais de acesso à natureza pelo artista são o olho e a inteligência: ótica e física, como matemática. A ótica é um capítulo do olho, e seus dados pertencem à natureza. Há uma ciência – não uma ciência da arte – que é uma psicologia de visão. A física é um capítulo do conceito, e seus dados pertencem idealmente a uma inteligência do espaço, à ordem estética como ciência específica. Muitos de nossos artistas jovens estão concentrando seus entusiasmos abstratos em exercícios menores, que são um capítulo da ótica recreativa. E muitos outros abandonam uma figurativismo abstrato, que é tradução quase literal baseada no modelo acadêmico do "bela", de imagens, idéias e modelos da ciência. O escultor já há algum tempo incorporou o movimento à escultura não como uma equação de forças, mas antes como uma manifestação direta da natureza. A vida natural foi assim incorporada à escultura, mas não a vida estética. Por essa razão, um escultor que hoje triunfa como um artista abstrato, amanhã, se expressa em termos de um humanismo expressionista, porque, no dia anterior, como um artista abstrato, ele não era nada mais do que um figurativo.

Atividade plástica e arte popular

Uma psicologia aplicada à tradução de novas idéias, novos fatos científicos e novas relações com a natureza acaba como pouco mais do que uma teoria de decoração. Resolve suas intenções específicas com o mesmo material que a arte – todas artes são espaciais – e inventa o espetáculo diário de nossa visão. – A paisagem da cidade, com a vida do homem, os lugares e as coisas. O grande móvel, como escultura e espetáculo natural, que se acelera ou desacelera, concentra-se ou se expande, se ouve e torna-se animado ou silencioso, em atividade plástica contínua e misteriosa telegrafia em

que lampejos de eficácia estética são produzidos: momentos nos quais a interferência de formas em mutação, o acionamento e cancelamento vital dos movimentos podem ser isolados, limitados e percebidos no espaço pelo olho atento e educado de um artista verdadeiro ou por qualquer homem com educação mais ampla e mais completa do que normalmente podemos adquirir hoje.

No futuro essa nova educação estética elementar tornará desnecessária a espécie de arte geralmente produzida pelo artista hoje – uma arte de espetáculo –, tão profundamente envolvida em uma rivalidade com a natureza. Uma vez que a visão popular seja espiritualmente enriquecida ou em condições em que o estilo contemporâneo possa ser facilmente produzido, em qualquer homem e por elementos ao alcance de todos, o mesmo desejo escondido, anônimo e geral para a criação artística será notavelmente amainado. As duas tendências abstratas que hoje, do ponto de vista do artista, parecem ter caráter profissional, são pouco mais do que duas categorias populares da arte, sem qualquer justificação histórica mais profunda. No lado do racionalismo abstrato – o campo experimental a que pertence e que tentei examinar – existe um formalismo manual, decorativo e altamente cultivado. No outro lado, no criativo campo da irracionalidade, existe uma "outra arte" com raízes secundárias e temperamentais, um expressionismo folclórico temporalista, muscular e automático de uma geometria líquida e vital.

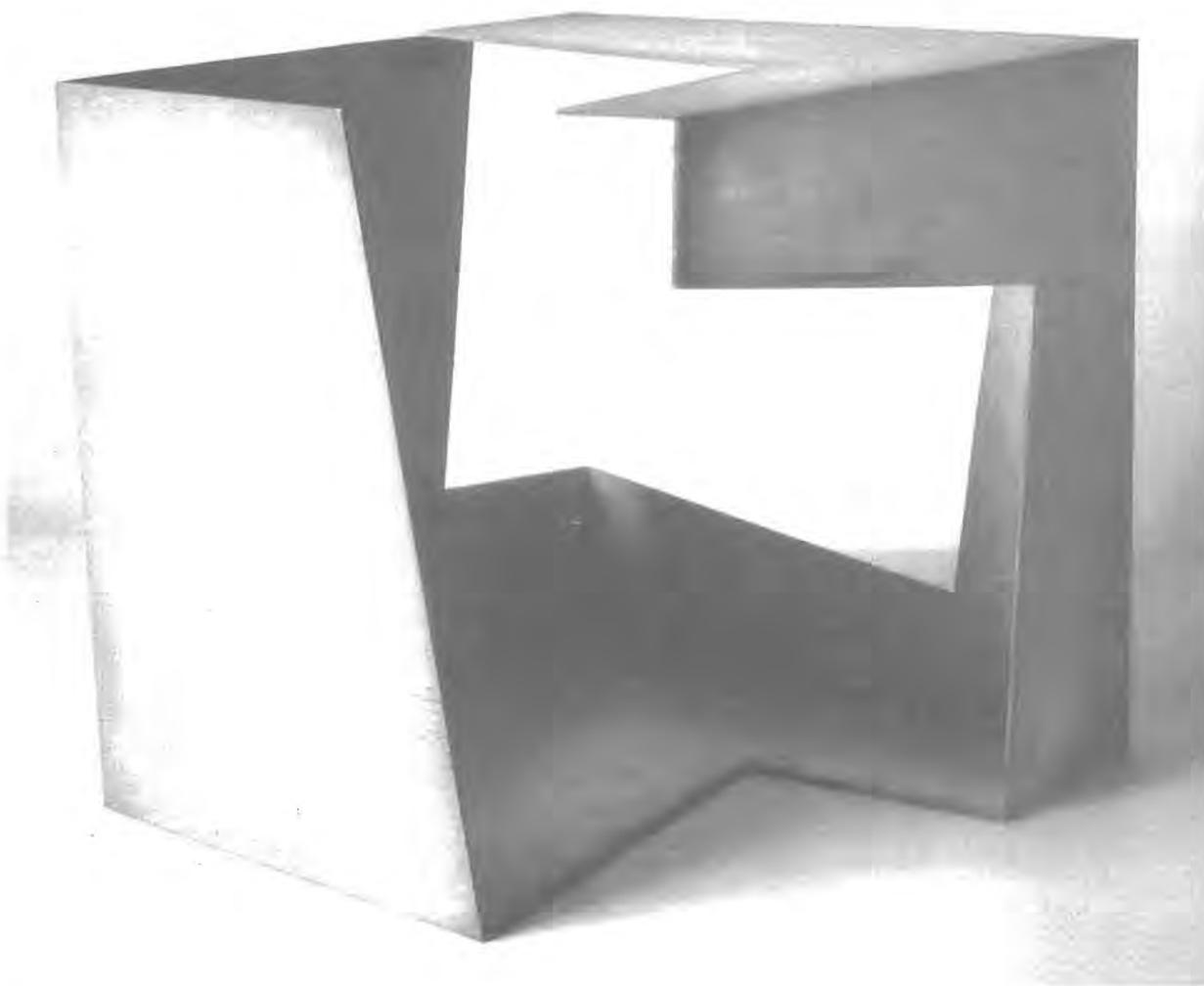
Substância estética e raiz metafísica

Depois de ter reduzido tão consideravelmente o terreno profissional de nossa atividade, parece-me muito mais fácil declarar nitidamente o que sinto ser a finalidade essencial da arte: oferecer um explicação, começar mais uma vez a partir de uma consciência metafísica não do olho nem da inteligência em si, mas, como uma solução estética, o próprio vazio existencial

de nossa alma. Foi a partir dessa zona espiritual que encontrei minha identificação com Malevitch. E, a partir dessa identificação, compreendo os relacionamentos e diferenças para um sistema apropriado de catalogação de nossa vontade formal. O vazio de Malevitch coloca o Cubismo no passado. A partir de Kandinsky e Mondrian e de Mondrian e Doesburg – de um Doesburg que sem Malevitch não é mais do que Mondrian –, alcançamos, por meio da Bauhaus, Max Bill. Mas não a mim, pois me

ligo diretamente a Malevitch, e de mim, da minha própria consciência metafísica, que me transforma de uma fisiologia do homem a uma fisiologia do espaço, da regeneração do corpo à regeneração da morte. E aqui do *Quadrado Preto sobre Branco* ao *Quadrado Branco sobre Branco*, a metafísica de Escultura e regeneração do vazio.

Sei que isso é muito difícil, mas não é tão difícil se você insiste em vê-lo. Se tivéssemos uma estética independente, uma antologia



da arte, nosso trabalho ganharia em concentração. Teríamos, possivelmente em duas disciplinas simples, um sistema organizado de conhecimento, em vez de depender de tantos critérios diferentes quanto os das ciências com que lidamos a partir de suas perspectivas particulares. Essas duas disciplinas consistiriam numa metafísica, definindo nossa fronteira com as ciências do espírito, e numa epistemologia, definindo nossa fronteira com as ciências naturais. Pela metafísica poderíamos explicar nosso próprio espírito e a lei espiritual que cobre todos os fatores ontológicos dos materiais que possuímos para sua conversão estética definitiva. (*Interpretação estética escultura megalítica americana*, Madri, 1952).

A dificuldade que temos em classificar nossas tendências artísticas distintas também desapareceria. Embora tenha pontos de contato com Max Bill, eu não poderia chamar minha escultura de "concreta" e não só porque o termo vem de Kandinsky e é entendido em termos da psicologia da arte. Prefiro chamar meu trabalho de "objetivo", que significa o mesmo que concreto, mas isso o refere diretamente à totalidade do ser estético, como o objeto de uma ciência particular da arte, como uma estética objetiva.

A estela funerária

Hoje toda a minha atenção é voltada não tanto em direção da integração funcional de escultura com a arquitetura e o mundo – que é de natureza ornamental e técnica, que mais dominamos – quanto para a determinação final do trabalho como um serviço metafísico ao homem. Até como um lugar espiritual solitário para a alma solitária do espectador. Pessoalmente confesso que estou cansado do que está perto, do escândalo vital do móvel e da transformação da arte, no fim das contas, em exibição e espetáculo. Busco fazer com que a escultura transgrida essa pequena parede de vida, essa interminável dependência. Necessito para mim mesmo, em minha escultura, de um lugar espiritual livre, a meu lado, vazio, imóvel, distante, duro – duro, até certo ponto, para fora – vazio,

protestando – protestando, até certo ponto, para fora – insolúvel e transcendental.

Por essa razão agora posso dizer que minha escultura abstrata é arte religiosa. Interesso-me por esse conceito de escultura não no que temos, mas no que não temos. Movome, portanto, do religioso à estela funerária. Não é um minuto de silêncio. É a imagem religiosa da ausência civil do homem contemporâneo. O que esteticamente nasce como desocupação de espaço, como liberdade, transcende como um lugar além da morte. Tomo o nome do que acaba de morrer: Retorno da Morte. O que quisemos enterrar, aqui cresce.

Oteiza, *Propósito Experimental*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988: 297-301.