

//LEMA SABACHTHANI: ¿POR QUÉ ME HAS ABANDONADO?//

RAÚL MENA PALACÍN
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: Jorge Oteiza, Barnett Newman, Friso de los apóstoles, Las Estaciones de la Cruz, Desocupación del espacio.

RESUMEN: Los lenguajes artísticos del siglo XX pueden ser leídos como el intento de desocupar el espacio del arte para proponer una nueva forma de habitar el mundo. El Friso de los apóstoles de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu esculpido por Jorge Oteiza y Las Estaciones de la Cruz de Barnett Newman muestran una fase de ese intento colectivo de tantos artistas y ambas obras presentan tales similitudes y concordancias estéticas que nos ayudan a construir un lenguaje que bascula entre la expresión pictórica y la escultórica.

KEYWORDS: Jorge Oteiza, Barnett Newman, Frieze of the apostles, The Stations of the Cross, Emptying of the space.

ABSTRACT: The artistic languages of the 20th century can be read as an intention to empty the space of art to propose a new way of inhabiting the world. The Frieze of the apostles of Nuestra Señora de Aránzazu sculpted by Jorge Oteiza and The Stations of the Cross by Barnett Newman show a stage of this collective intention of many artists and both works present aesthetic similarities that help us to construct a language that moves between the sculptural and pictorial expression.

///

Dos lugares. ¿Es posible estar en dos lugares diferentes y habitar¹ un mismo espacio?

Dos lugares:

Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu. Municipio de Oñate, Guipúzcoa, España. Catorce apóstoles aguardan desocupados y desocupantes en el friso de la entrada la llegada de los caminantes.

National Gallery of Art. Washington, Estados Unidos de América. Catorce óleos en blanco y negro cuelgan desocupados y desocupantes de las paredes de la Galería Nacional albergando un grito silenciado en la mirada de los visitantes.

Intentemos habitar el primero. 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: *¡Arantzazu 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.

Un breve apunte para comprender quiénes son y qué nos dicen los catorce apóstoles que aguardan en el friso de la basílica. 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 suramericano y el universo estético que sintetizaban llevó al escultor vasco a escribir *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. En este primerizo escrito, el artista expresa con extrema claridad un principio de comprensión histórico-estético que se

¹ Entendemos aquí habitar en el sentido que propone Martin Heidegger, como forma de ser en el mundo: “El significado propio del verbo *bauen* (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido (...). *Bauen, buan, bhu, beo* es nuestra palabra *bin* (soy) en las formas *ich bin, du bist* (yo soy, tú eres) (...). 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, 2001; 108-109).

reflejaría con máxima contundencia en el friso de los apóstoles del Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu. 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. 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 marcará el camino de su producción artística. Su proyecto escultórico tendrá como gran meta una propuesta de salvación a través de la piedra. Una salvación que transcurrirá irremediamente, también, a través de un camino de ida y vuelta de la misma forma en que describe los tres estadios de las culturas precolombinas. Una salvación, en su caso, que vendrá acompañada y atravesada por un discurso profundamente cristiano, por un tiempo histórico neotestamentario: el verbo que se hace carne, el milagro de la reencarnación y el testimonio y predicación de los apóstoles.

Cuando Jorge Oteiza recibe el encargo de realizar el friso de la basílica, 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 casi a la perfección con el cilindro. El ejercicio de Jorge Oteiza estaba ahora encaminado a desocupar este cilindro. Pero, ¿qué significaba desocupar un cilindro?, ¿qué pretendía el escultor vasco en su ejercicio de vaciar esta figura geométrica? Los apóstoles de Aránzazu darían buena respuesta de ello.

Fijémonos, fiémonos, primero en cómo han sido esculpidas las cabezas de estos apóstoles. Si Martin Heidegger 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 y 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: “Surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat” (Hch 9, 8). De los cuatro niveles de interpretación de esta verdad paulina que propone el Maestro Eckhart en su sermón *El fruto de la nada*² nos quedamos con la que Oteiza promulga su gran estética apofática: “Al ver a Dios todas las cosas le parecían una nada” (Eckhart, 2003: 87).



Fig 1. Friso de los apóstoles. Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, por Jorge Oteiza

Esta nada anunciada en la caída del caballo es el centro sobre el que orbitará el pensamiento y la producción artística del escultor. Jorge Oteiza desarrollará una particular interpretación de la historia del arte a través de lo que él denominará la Ley de los Cambios y que transitará a través de un movimiento sinusoidal que parte de una nada que es nada para llegar a una nada que es todo, de un 0 negativo a un 0 positivo, de una cierta instancia de la muerte hacia una preparación para la vida. En los ojos de los apóstoles que cuelgan del friso esta nada está representada escultóricamente en el vacío

² Estos son los cuatro niveles de interpretación que propone el Maestro Eckhart: “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 [sentidos 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, 2003: 87).

ocular. Esa nueva visión que ellos proclaman es una primera anunciación de una vida por inaugurar.

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 primera instancia de espacio vacío y desocupado. Es quizás una de sus primeras formulaciones radicales, una de sus primeras consecuciones de espacio cero absoluto. Si Cézanne había propuesto que la figura humana se podía concebir geométricamente 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 *hiperboloide*. El hiperboloide es, pues, para Oteiza, su primera y radical formulación del espacio vacío que después se desarrollará en la desocupación de la esfera y finalmente en la del cubo con su *Caja Vacía*.

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 una nueva vida para el hombre.

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.

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 nueva revelación para el hombre del siglo XX?

El regreso de la muerte 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 oteiziana 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 una tradición vasca como las carreras de traineras en las que compiten catorce remeros en cada embarcación. Podríamos, incluso, creer al propio Oteiza cuando afirma que esculpió catorce apóstoles porque en el friso no le cabían más. Demasiado simple e irónico, quizás.

Cae en mis manos, un pequeño libro de Antonio Niebla sobre Jorge Oteiza. No puedo 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, Moore, Goya, Paul Klee, Van Doesburg y Popova. 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. Es sólo, quizás, una ingenua y frágil intuición la de Antonio Niebla la de bautizar con estos nombres a estas enigmáticas figuras que cuelgan del friso de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. Pero quiero apuntarme a ella y quiero ofrecer como prueba algunos extractos de los textos escritos por Jorge Oteiza en referencia a estos catorce artistas, a estos catorce apóstoles del siglo XX.

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 espalda 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 fijaos 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, dinámica 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, 2004: 93-99).

Aquí dejamos a los apóstoles con su verdad de espacio vacío y desocupado, aquí abandonamos el valle de Oñate para dirigirnos ahora a la National Gallery of Art en Washington. Allí nos esperan los catorce lienzos, colgados uno al lado del otro, proponiéndonos una lectura sinfónica llena de misterio. Al contemplar la serie de óleos pintados por Barnett Newman resuenan de alguna manera cada uno de los compases

apostólicos que cuelgan del friso de Nuestra Señora de Aránzazu. Pero, ¿por qué ese eco aparentemente tan lejano se vuelve, en esta nueva contemplación, tan cercano? ¿Estamos escuchando la misma sinfonía? ¿En qué medida son certeras esas primeras sensaciones que emergen de nuestra aproximación sensorial? Deberíamos creerlas, deberíamos estar seguros de esas pulsiones que nos transportan en un dulce vaivén desde Oñate hasta Washington, desde el friso hasta la galería.

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 titula el pintor esta serie: “Lema sabachthani” y apunta en uno de sus textos: “¿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 largo de la Vía Dolorosa, sino la pregunta que no tiene respuesta.” (Newman, 2006: 232). 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 aliis 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, decoloreadas en blanco y negro sobre lienzos que han enmudecido al hombre.

Todo paulatinamente conduce al abandono. Las catorce figuras desocupándose íntimamente de su realidad volumétrica y pétrea. 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.

En la dialéctica del blanco y el negro sobre la superficie del lienzo y su vinculación con el grito, Newman aclara con contundencia: “Cuando hice la cuarta (Estación), 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 ese grito abstracto estaba todo –toda la Pasión de Cristo” (2006: 234). Nos encontramos ante una voluntad férrea de crear, de construir color. Pero no cualquier color. Newman desarrolla en su trabajo de las Estaciones su particular expresión de un nuevo blanco. Blanco no como un no-color, no como negación o ausencia de colores, sino como manifestación de una voluntad creativa, como representación del dolor más profundo y abstracto del ser humano ante la conciencia de la más absoluta de las soledades. Este nuevo blanco que aparece en el cuarto lienzo de la serie, este nuevo blanco que es más blanco que el mismo lienzo, es un blanco activo, generador de una nueva realidad que apela a un nuevo estadio de

comprensión. Y este blanco más blanco que la superficie es una nueva nada que es expresión de toda la Pasión de Cristo. Es decir, es un blanco que condensa en sí mismo el universo cromático de la paleta pictórica. Por sucesivas negaciones del color se consigue una nada que, como formula Oteiza, es expresión de todo.

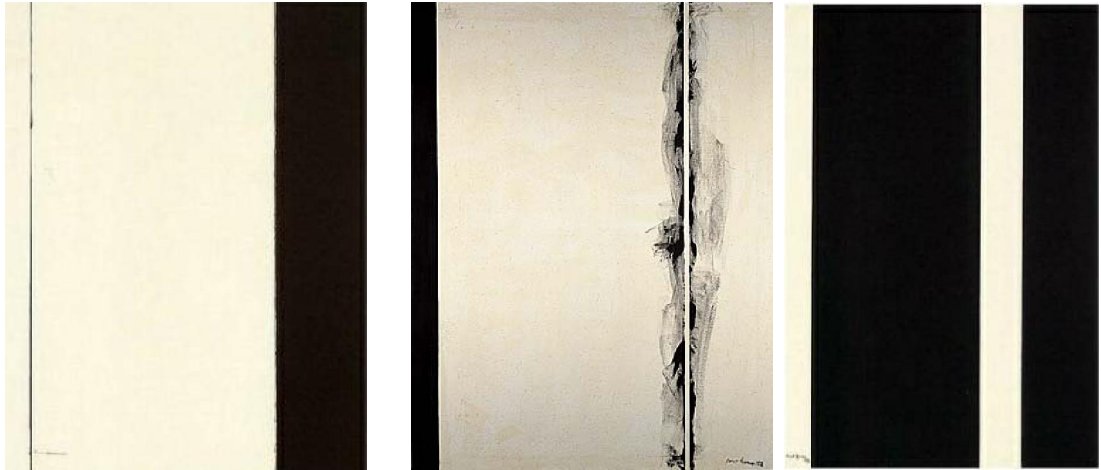


Fig 2, 3, 4. Stations of the Cross, por Barnett Newman

Avancemos un poco más, leamos más atentamente estas dos realidades aparentemente tan lejanas. 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 (que Newman denominará *zip*) 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 bandas verticales (*zip*) 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 *zip* 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 significativo 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 significativo 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.

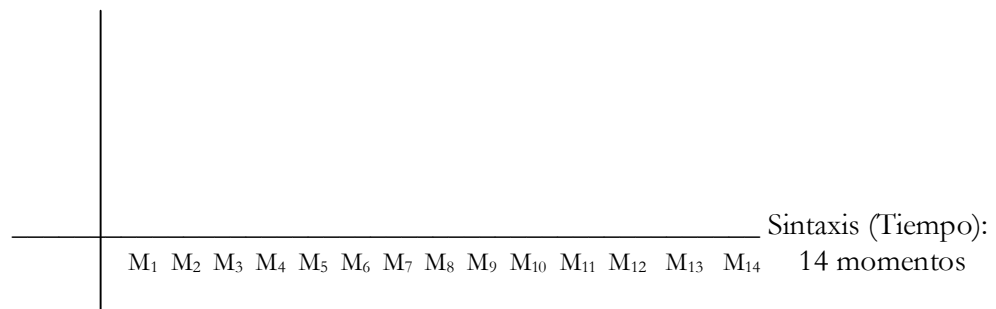
Las estructuras gramaticales de ambas obras caminan paralelas. Y no es nada extraño haber advertido tal proximidad entre significantes y significados porque los proyectos artísticos de Oteiza y Newman se fundamentan sobre un trabajo intensivo y parejo en el desarrollo formal y combinatorio de unas estructuras 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 (tal y como propone Cézanne) 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*³ 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

³ La *Caja Vacía* y *Who's afraid of red, yellow and blue* se consideran en esta interpretación como obras finales y conclusivas en sus desarrollos de la desocupación espacial.

verticalidad de los apóstoles y de los lienzos a la horizontalidad de los catorce momentos en los que se estructuran ambas obras. Ya hemos advertido como 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 necesitan 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 acompañada de una voluntad estética persistente.

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. Así lo expresa Barnett Newman:

De igual modo que la Pasión no es un conjunto de anécdotas sino que encarna un solo acontecimiento, así estas 14 pinturas, aunque cada una es única e independiente en su inmediatez, forman todas juntas una declaración completa de un solo tema (2006: 234).

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 vasco⁴ 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. Así lo expresa en uno de sus escritos: “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” (2006: 235).

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. Newman afirma: “El grito incontestable es un mundo sin fin. Pero una pintura tiene que contenerlo, ese mundo sin fin, dentro de sus límites” (2006: 235). 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

⁴ El crómlech vasco es un círculo de piedras vacío colocado al lado de los caminos para crear un espacio de trascendencia para el ser.

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.

Atravesando todo un tiempo histórico, bíblico, neotestamentario, los Apóstoles y las Estaciones anticipan un presagio apocalíptico. El nuevo arte se había dedicado a desocupar paulatinamente en cada una de sus fases evolutivas el espacio artístico y ahora entrega finalmente al hombre un espacio nuevo. El vacío escultórico de Oteiza y el blanco de Newman son ese espacio. Un mismo espacio, uno y múltiple. Un espacio que es clausura de un tiempo de reflexión y que nos puede ayudar a entender que los esfuerzos de tantos artistas de la segunda mitad del XIX y del XX pueden ser leídos como la voluntad de un solo hombre, uno y múltiple, por desocupar el espacio artístico para entregar un nuevo mundo a un nuevo hombre.

Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu. Municipio de Oñate, Guipúzcoa, España. Catorce óleos en blanco y negro aguardan desocupados y desocupantes en el friso de la entrada la llegada de los caminantes.

National Gallery of Art. Washington, Estados Unidos de América. Catorce apóstoles cuelgan desocupados y desocupantes de las paredes de la galería nacional albergando un grito silenciado en la mirada de los visitantes.

Ni los caminantes que llegan a la basílica con los pies cansados, ni los visitantes de la galería que han pagado religiosamente su entrada advierten nada extraño. Porque quizás nada haya cambiado, porque tal vez estén en dos lugares diferentes pero habitando un mismo espacio.

///BIBLIOGRAFÍA///

- ECKHART, MAESTRO. *El fruto de la nada*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- HEIDEGGER, M. “Construir, habitar, pensar”, “...poéticamente habita el hombre...”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.
- NIEBLA, A. *Oteiza: el espacio sagrado*. A Coruña: Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2003.
- OTEIZA, J. *Ejercicios espirituales en un túnel*. San Sebastián: Hordago, 1984.
- OTEIZA, J. *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Fundación Museo Jorge Oteiza. Pamplona, 2007.
- OTEIZA, J. *Quousque tandem...!* Pamplona: Editorial Pamiela, 2004.
- SCHIFF, R. et al. *Barnett Newman: A catalogue raisonné*. Nueva York: The Barnett Newman Foundation, 2004.
- STRICK, J. *The sublime is now: the early works of Barnett Newman*. Nueva York: Pace Wildenstein, 1994.
- VEGA, A. “La herida que cura: la percepción del vacío en el arte contemporáneo”. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cuadernos de la cátedra Jorge Oteiza, 2005.
- VV.AA. *Oteiza: propòsit experimental*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988.