



*Agoramaquia (o caso exato da estátua)*  
Asier Mendizabal, 2014

1.

'Fazer poesia significa levar à evidencia e à realização fantástica um germe mítico.' O escultor Jorge Oteiza toma essa citação de Cesare Pavese em seu livro *Quousque Tandem...!*, de 1963<sup>1</sup>. Continua citando o poeta: 'Significa também, dando uma forma corpórea a este germe, reduzi-lo a matéria contemplativa, separá-lo da materna penumbra da memoria e, definitivamente, habituar-se a não acreditar mais nele, como um mistério que já não existe'. Oteiza refere a citação ao livro de Pavese *El oficio de poeta* [ *O ofício de poeta*], na edição de Nueva Visión, de Buenos Aires, de 1957. Esse ano não é um dado irrelevante, porque data a leitura em um momento, como veremos, muito particular do projeto do escultor. Acrescenta uma anotação entre parênteses antes de prosseguir com a citação: '(Às vezes não sabemos se o poeta está dizendo exatamente o que lemos, é assim o seu ofício de profecia)'. E completa a citação de Pavese: 'Então começa o verdadeiro sofrimento do artista: quando um mito seu ganha forma e ele, *desocupado*, não pode mais acreditar, mas ainda não sabe se resignar à perda daquele bem, daquela autêntica fé, que o mantinha vivo, e tenta de novo, se atormenta, sofre'. O destaque do termo *desocupado* em itálico é meu. Oteiza bem poderia ter decidido destacá-lo em sua transcrição. O infrequente verbo desocupar, algo enigmático no contexto da citação, se converteria, no propósito experimental do escultor basco, em uma categoria programática chave e uma ação certeiramente descritiva de sua técnica formal, mas, ao mesmo tempo, de sua intenção poética. Na citação de Pavese, *desocupado* é o adjetivo que descreve o poeta que acabou sua tarefa. O poeta que, após formalizar – tornando figura – o mito que se mantinha na penumbra da memória, enfrenta a conclusão de sua tarefa como resignação e como perda. Já sem ocupação, a tarefa concluída.

Na obra teórica de Oteiza escultor, desocupar é uma ação no espaço. Uma categoria técnica que explica de forma literal o processo de esvaziamento, de ativação de um espaço receptivo por meio da criação de um vazio. É o conceito norteador e o primeiro a aparecer em seu lúcido manifesto 'Propósito experimental', que acompanhou sua contribuição para a Bienal de São Paulo de



1957. Seu primeiro parágrafo é encabeçado por *A estátua como desocupação ativa do espaço por fusão de unidades leves* e algumas das séries e esculturas apresentadas se intitulam *desocupação da esfera, teorema da desocupação cúbica, prova de desocupação ativa do espaço com a unidade plana aberta em três fases ou desocupação do cilindro*.

Visto assim, o aparecimento do termo *desocupado* nos dois textos de 1957 não seria mais do que uma coincidência, e além disso irrelevante, já que em cada um dos usos se convoca uma acepção diferente da palavra ocupado. Em seu sentido mais literal, espacial, em Oteiza; no sentido figurado de tarefa ou trabalho em Pavese. Ainda se fosse só uma coincidência, não lhe faltaria conteúdo profético (Às vezes não sabemos se o poeta está dizendo exatamente o que lemos, é assim o seu ofício de profecia). A desocupação espacial, a evacuação da estátua empreendida por Oteiza, desembocava necessariamente no vazio. O acelerado e prolífico período experimental do escultor após sua passagem pela Bienal e até 1960 termina com seu abandono da escultura. Finalizada, levada a efeito último a lógica formal de seu processo, Oteiza conclui que sua tarefa, consequência poética da desocupação, acabou. Como o poeta de Pavese, ele próprio se encontra desocupado como escultor. Ao contrário do poeta de Pavese, é em sua criação de uma figura, em sua formalização, que gerará uma proposta de mito. De uma forma mais ambivalente do que acredita Pavese, e mais complexa do que as hagiografias do escultor sugerem, Oteiza enfrenta a ideia de renúncia, resignação ou perda.

O anúncio de sua conclusão formal, de seu abandono da escultura, se dá, portanto, em 1960. A enunciação clara desse abandono se materializa nos dias do mês de abril desse ano que Oteiza passa na cidade peruana de Lima. Dali manda o manifesto 'El final del Arte Contemporáneo' ['O fim da Arte Contemporânea'] que será publicado em Madri, e ali pronuncia a conferência 'Terminación poética y prolongación estética del Arte Contemporáneo' ['Terminação estética e prolongação poética da Arte Contemporânea'], no Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

de Lima. A conferência, perdida mas parcialmente reproduzida através de suas anotações, era uma homenagem a outro poeta: César Vallejo.

Os títulos do escrito nesses dias em Lima já adiantam a surpreendente ambição do pensamento de Oteiza: ao concluir seu processo experimental, conclui também a própria Arte Contemporânea, como experimento e como período histórico.

Para fechar aquele parágrafo de *Quousque Tandem...!* no qual citava Pavese, Oteiza recorre a outra citação, desta vez de seu próprio trabalho, quando transcreve de sua *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* [Interpretação estética da estatuária megalítica americana], de 1952: 'Desgraçados os artistas que, por inércia, surgem em épocas em que não são mais necessários'. É improvável que, naquela época, Oteiza já prefigurasse seu abandono da escultura, mas a frase certamente antecipa sua ideia do final da arte.

## 2.

O prefácio que Jorge Oteiza escreve para a primeira compilação de seus poemas, *Existe Dios al Noroeste* [Existe Deus ao Noroeste]<sup>3</sup>, de 1990, começa assim: 'Quero justificar este livro'. A necessidade de justificação faz pensar que ele sentia que, de alguma forma, esse pequeno livro era inadequado para dar conta da relação que havia mantido com a poesia desde os anos 1950. Desde 1954, quando publicou uma limitadíssima tiragem de *Androcanto y sigo* [Androcanto e sigo]<sup>4</sup>, um poema em quatorze cantos, seus poemas só apareceriam de maneira esporádica em revistas e outras publicações do autor, obscurecendo o fato de que a poesia fora se convertendo, progressivamente, em ferramenta fundamental da prática do escultor desde o seu abandono da escultura. Naquele prefácio, a modo de justificativa, Oteiza se lamenta da perda de grande parte de seus escritos em diferentes etapas de sua vida. Dentre essas perdas, ele se dói especialmente de uma: 'a perda que ainda sofre mais é minha conferência em Lima sobre Vallejo'. Explica, como fez várias vezes, que, depois de receber aquela



conferência com entusiasmo, a viúva do poeta lhe propôs publicá-la em forma de livro pela editora bonaerense Losada, que editava a obra de César Vallejo. Refere-se, está claro, à conferência que deu no IAC de Lima em abril de 1960; a que serve para enunciar de maneira programática sua conclusão experimental e o fim da Arte Contemporânea. O fato de ter considerado publicar a conferência o fez tentar, em várias ocasiões, redigi-la em uma forma acabada com base em suas anotações e lembranças, aumentando-a e completando-a até configurar um ensaio de ambição maior. Os conjuntos de documentos digitados e cheios de anotações à mão que constituem essas tentativas são, em alguns casos, esquemas de trabalho. Em duas variantes, o documento começa com uma vontade de se constituir em versão definitiva, para acabar acelerando as conclusões e multiplicando as correções a lápis, fazendo supor que nunca encontrou a chance de lhes dar uma forma final. Dentre os títulos cogitados para esse ensaio inacabado, o que parece mais definitivo é o ‘Terminação estética e prolongação poética da Arte Contemporânea: e referência a esse duplo conhecimento na poesia de Vallejo’. É, além disso, o que melhor resume sua intenção.

Desde a elucidação de seu propósito experimental em São Paulo, em 1957, Oteiza fora teorizando cada vez mais as consequências que derivava diretamente do processo formal de suas esculturas. Nesse processo formal, fundamentalmente referido ao espaço, à ativação de um espaço vazio entendido como oco receptivo através da desocupação, o que estava realmente em jogo segundo o escultor era o tempo. A relação espaço-temporal.

*A arte é um tratamento particular, em termos rigorosamente espaciais, visuais, do T[empo] interior do H[omem]. Esse T interior, T existencial, T vital, T psicológico, é o verdadeiro objeto metafísico da arte. É o T que produz no H uma incomodidade existencial.*

A citação pertence a um dos documentos digitados nos quais reconstrói a conferência de Lima. A utilização de iniciais

para Tempo ou Homem é uma constante nessas anotações, não tanto por uma questão de economia quanto por uma questão de estilo. Durante todo o seu trabalho, já desde os primeiros exercícios dos anos 1930, Oteiza utilizava a forma da equação para ilustrar sua tese.

*A arte busca solução para esse T interior e espiritual, por meio de um tratamento desse T com outros 2 Tempos de natureza distinta: o T da realidade exterior, T contínuo da natureza, que se confunde com o movimento e o T neutro, indiferente – digamos, intemporal – que é o T zero das figuras geométricas, dos entes matemáticos ou ideais. Esses três Tempos se integram no primeiro membro de uma equação, para produzir como solução, no segundo membro, uma nova natureza, a do ser estético, um quarto T estético que garante a transcendência e imutabilidade da obra de arte.*

Essa é uma fórmula que Oteiza repetirá, com diferentes variações e enunciações, ao longo de toda a sua obra. A função da arte é a de transformar a consciência humana, a ‘incomodidade existencial’ que definirá com frequência tomando de Miguel de Unamuno o conceito de ‘sentimento trágico da vida’. O tempo subjetivo, interior, ao qual se refere em suas anotações. As estratégias da arte, ao longo de sua história, tentam dar conta desse tempo interior por meio de duas categorias que, na dialética de Oteiza, vão se explicando e identificando com duas maneiras de entender o tempo e sua relação com o espaço (isto é, o movimento). Um tempo imobilizado no espaço ideal da geometria (a abstração, os classicismos) e um tempo que se ‘liberta’ do espaço (expressionismos, barrocos). Na realidade, essa dialética enunciada com termos mais próprios da física coincide, por meio dos exemplos concretos com os quais é ilustrada pelo próprio Oteiza, com a concepção binária, formalista da história da arte encarnada sobretudo por Heinrich Wölfflin e seus contemporâneos e que se exemplificaria na dualidade paradigmática entre classicismo e barroco. A ideia de que o mecanismo da arte pode se reduzir a uma série de pares polares – o linear e o pictórico, superfície e profundidade.



dade, etc. – que concordam com os momentos históricos em que as determinações demandam um crescimento ou um decrescimento no *pathos* da expressão, é uma ideia central na formulação da *Ley de los cambios [Lei das mudanças]*<sup>5</sup> na qual Oteiza reunia todas as intuições que mencionamos antes. A proposta estética de Oteiza é, como já assinala na conferência de Lima, resolver, a modo de equação, a natureza do ser estético, imobilizando o tempo, desocupando o espaço, fazendo-o concluir, enfim, em um espaço ativo que denominará zero negativo. Em Lima, em termos quase mitológicos, refere-se a essa luta agônica com o espaço como uma *agoramaquia*. A consequência lógica à qual essa proposta formal se volta é o esgotamento. A solução do problema estético. A partir daí, a arte como problema experimental chegou ao fim. O que termina, portanto, não é só o projeto experimental iniciado por Oteiza, mas, com este, a arte contemporânea como experimento.

Nos mesmos dias em que preparou sua conferência em Lima, escreveu também, respondendo a um compromisso talvez adiado, o texto para o catálogo da exposição que realizaria na galeria Neblí de Madri junto com seu amigo Néstor Basterretxea. O texto tem o tom e a vocação de um manifesto. Intitulado ‘O fim da Arte Contemporânea’, é uma declaração do seu abandono da escultura, enviado como explicação a uma exposição da qual já se mostra distanciado.

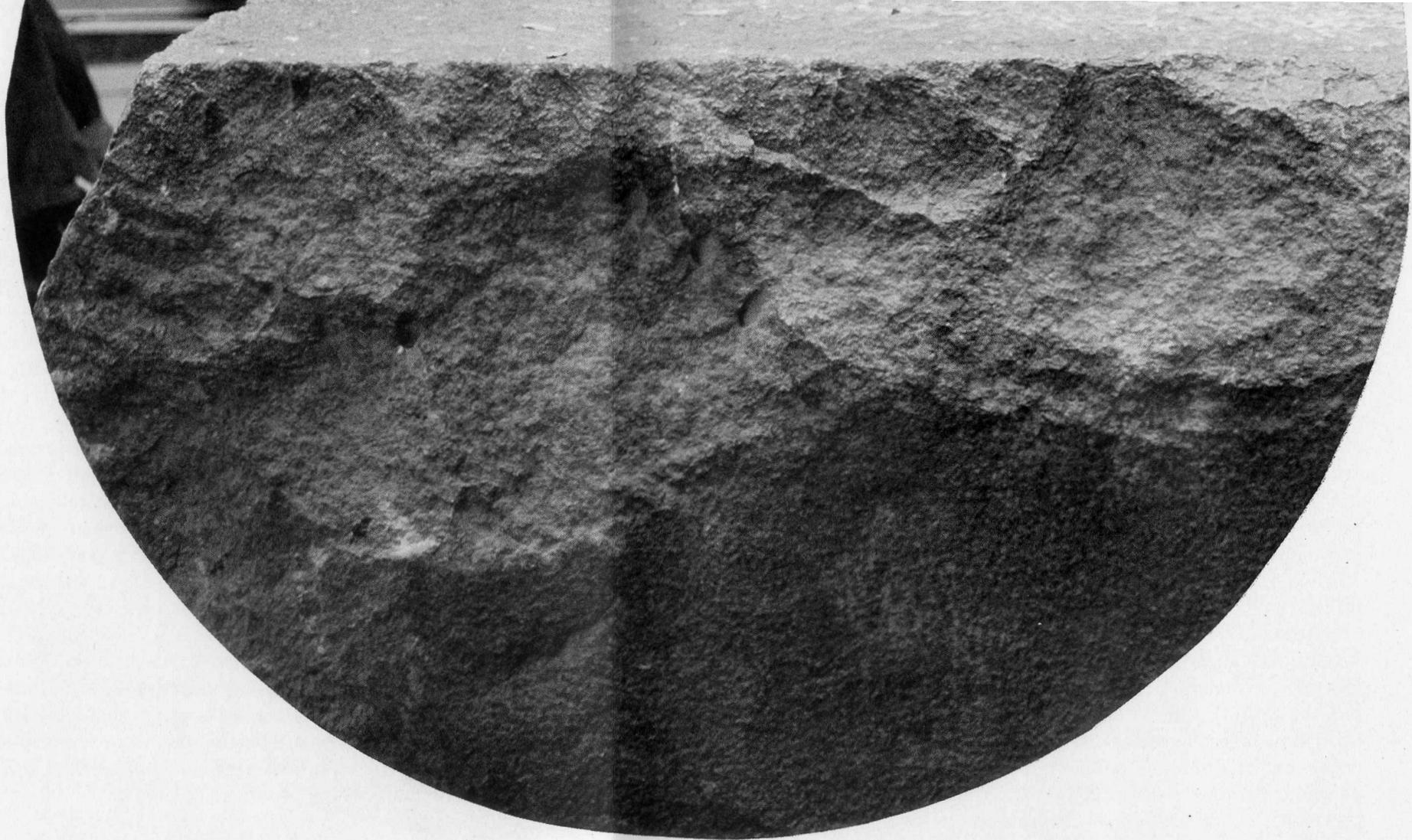
*Vou resumir as razões pelas quais abandonei a escultura. A reflexão é um pouco extensa e, nesta viagem, na qual me encontro como se estivesse dentro de uma grande estátua que antes só conhecia por fora, não achei momento livre para fazer isso. O escultor, trabalhando em uma nova visão, não faz mais do que construir uma nova memória. A escultura termina e começamos a recordar, para frente, a viver de um modo distinto. A arte contemporânea terminou. Como tudo que começa verdadeiramente, tem verdadeiramente fim.*

Esse trabalho, consequência do fim do processo empreendido, não é outro que o descrito por Cesare Pavese com cuja

citação, por intermédio do próprio Oteiza, começamos este escrito. A formalização, a realização de um germe mítico que, segundo Pavese, constitui a tarefa do poema. Dar ‘uma figura corpórea a este germe’ e ‘habituar-se a não acreditar mais nele, como um mistério que já não existe’. É uma tarefa mítica e, ao mesmo tempo, paradoxalmente desmistificadora.

O manifesto propõe uma possibilidade de continuação da arte – algo em que insiste de forma mais explícita nas anotações da conferência sobre Vallejo – não como projeto estético ‘como teoria e experimentação’, e sim ‘a partir de uma poética, como dizia Valéry. Isto é, como exercício romântico e popular’. Não esclarece a que afirmação de Paul Valéry se refere, mas há no poeta alusões a uma cesura no processo histórico da arte que propõem uma reflexão parecida. Assim, em seus *Cahiers*, Valéry afirma: ‘É possível conceber uma época na qual as artes especializadas e específicas serão abolidas e substituídas pela arte das atividades comuns. E, em síntese, pela arte de viver. Isso seria a verdadeira civilização e talvez tudo se oriente em direção a ela. Nossas artes especiais seriam etapas’. Essa ideia das etapas e do esgotamento da arte ‘especializada’, de sua realização, ressoa em toda a concepção oteiziana da *Lei das mudanças*. É revelador que Oteiza identifique esse prolongamento como *poético* e que, para ilustrar essa intuição, aluda mais uma vez a um poeta. O gesto liquidador de Oteiza foi suficientemente analisado. Talvez se tenha passado batido, talvez convenha a nosso presente compreender o que propunha, além do mais, nessa ‘prolongação poética’.

Se, em Pavese, essa conclusão da tarefa do poeta aparece como um momento sacrificatório, – ‘então começa o verdadeiro sofrimento do artista: quando um mito seu ganha forma e ele, desocupado, não pode mais acreditar, mas ainda não sabe se resignar à perda daquele bem, daquela autêntica fé, que o mantinha vivo, e tenta de novo, se atormenta, sofre’ – na referência a Valéry a ‘abolição’ não é senão realização quase teleológica, civilizatória, consequência do devir histórico e não tanto gesto sacrificial de renúncia. Oteiza oscilará, desde o final dos anos 1950, entre estas



Impresso por ocasião da 31a Bienal de São Paulo, *Como dar forma a coisas que não existem*  
Tiragem 5000 números em português + 1000 em inglês  
Estela Funeraria para Cesar Vallejo em Lima, de Jorge Oteiza,  
fotografia de Tatiana Guerrero

duas figurações do fim da arte. Por um lado, a ideia de esgotamento: a finalização de um processo entendido como uma busca diante de cuja conclusão deve se sacrificar como escultor. Por outro, a ideia do abandono: a superação de uma linguagem experimental para empreender uma aplicação política a partir o que foi aprendido. Em Oteiza, essa dicotomia se mantém como paradoxo irresolvível.

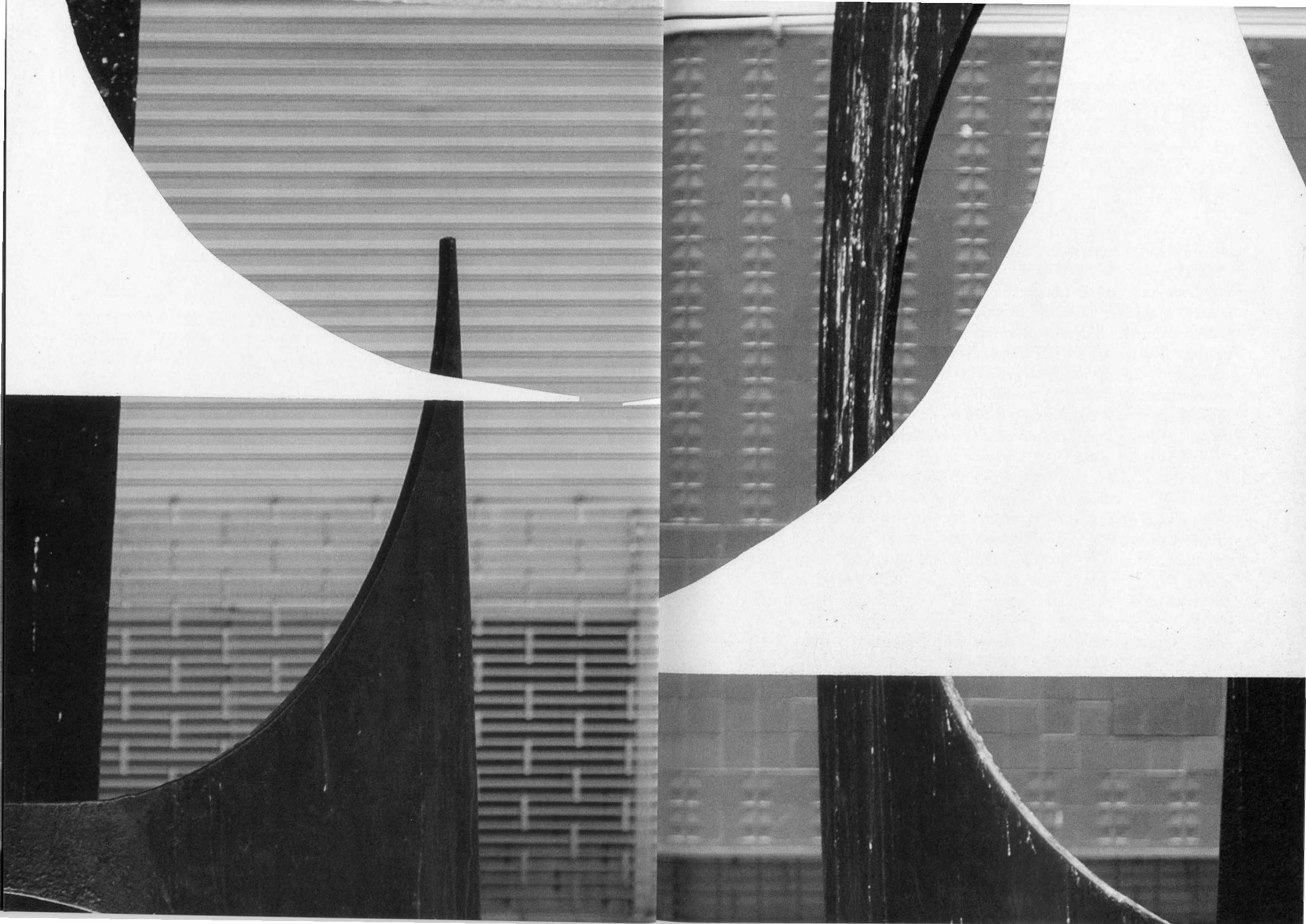
### 3.

Naqueles dias de abril, Oteiza se encontrava em Lima, a convite amigos escultores e arquitetos com os quais mantinha uma relação desde a sua estadia no país em 1947 (que, como reconheceram os próprios artistas peruanos, foi uma influência fundamental para a constituição da Agrupación Espacio, germe da vanguarda do país andino) e aos quais voltara a ver em São Paulo três anos antes. Desta vez, havia sido convidado para realizar um monumento à memória de César Vallejo. Oteiza já havia realizado uma escultura dedicada ao poeta. Ligada formal e materialmente àquelas realizadas para São Paulo, fazia parte do seu período conclusivo. *España, aparta de mí este cáliz* [*Espanha, afasta de mim este cálice*] era o título da escultura, tomado do livro de poemas de Vallejo dedicado à Guerra Civil Espanhola. Como subtítulo elucidativo, incluía a descrição *Estela funeraria en honor a César Vallejo* [*Estela funerária em homenagem a César Vallejo*]. A ideia era que os escultores peruanos Joaquín Roca Rey e Jorge Piqueras, vinculados ao IAC, se encarregassem de replicar aquela obra em Lima em maior escala, dando-lhe caráter de monumento. A conferência do IAC tinha, então, como propósito principal, apresentar o compromisso de Oteiza ao público e arrecadar fundos para a sua realização. Aproveitou-se que Oteiza estava viajando pela América Latina nesse momento.

O escultor havia chegado a Montevidéu algumas semanas antes, para defender sua participação no concurso de arquitetura convocado pelo governo uruguai no ano anterior em homenagem ao ex-presidente e histórico líder colorado José Batlle y Ordóñez. No concurso, Oteiza apresentou, junto com o arquiteto Roberto Puig, um ambiciosíssimo projeto arquitetônico que era, ao mesmo

tempo, plenamente consistente com as suas concepções estéticas e o seu propósito formalizado na escultura. O projeto permitia, por assim dizer, aplicar à cidade, em escala real, as conclusões às quais Oteiza havia chegado em seu processo experimental com a escultura. Não era, entretanto, arquitetura ‘escultural’, assim como não era, de forma alguma, uma escultura de dimensões arquitetônicas. A tipologia que Oteiza ensaiava aqui era uma tipologia genuinamente nova, onde suas teorias estéticas se colocavam a serviço de usos e relações específicos, impossíveis no estágio experimental do seu laboratório de escultura.

Oteiza foi para Lima enquanto esperava a decisão final do jurado de Montevidéu. Ele nunca duvidou que ganharia o concurso. É preciso levar em conta, pois, que o momento em que Oteiza termina, por um lado, seu monumento a Vallejo, insuportavelmente convencional com relação à concepção que defende em Montevidéu, e por outro, a declaração de que ia abandonar a escultura e ‘passar à cidade’ coincidia com sua expectativa da decisão do concurso. Nessa renúncia à arte para ‘passar à cidade’, esta foi sempre interpretada como uma metáfora da função política da arte. Como um eco tardio e meio desencantado do construtivismo em sua passagem ao produtivismo. Como uma assunção algo trágica da responsabilidade política do artista. Embora, com efeito, isso fosse assim de maneira cada vez mais elaborada no pensamento posterior do artista, cabe supor que naquele momento concreto, durante aqueles dias, a menção de ‘passar à cidade’ pode ter sido estrito. Se, de fato, Oteiza tinha certeza de que ganharia o concurso de Montevidéu, não é difícil imaginar que o desdém com o qual fala de suas esculturas (‘referindo-me a estas pedras, posso dizer que nem eu mesmo as conheço’) tem algo a ver com o fato de que ele confia que poderá trabalhar, dali em diante, em uma escala muito mais complexa e eficaz: a de uma aplicação *sui generis* de suas conclusões estéticas ao urbanismo e à arquitetura. Talvez seu desejo de ‘passar à cidade’ tenha sido, naquele momento, completamente literal.



Vaivéns no governo uruguai provocarão o cancelamento do projeto, após declarar nulo um concurso em que todos davam como ganhadora a proposta de Oteiza, e é a partir desse momento que o escultor irá transformando seus recorrentes fracassos em um destino fatal que viria a provar a irredutível honestidade de sua tarefa.

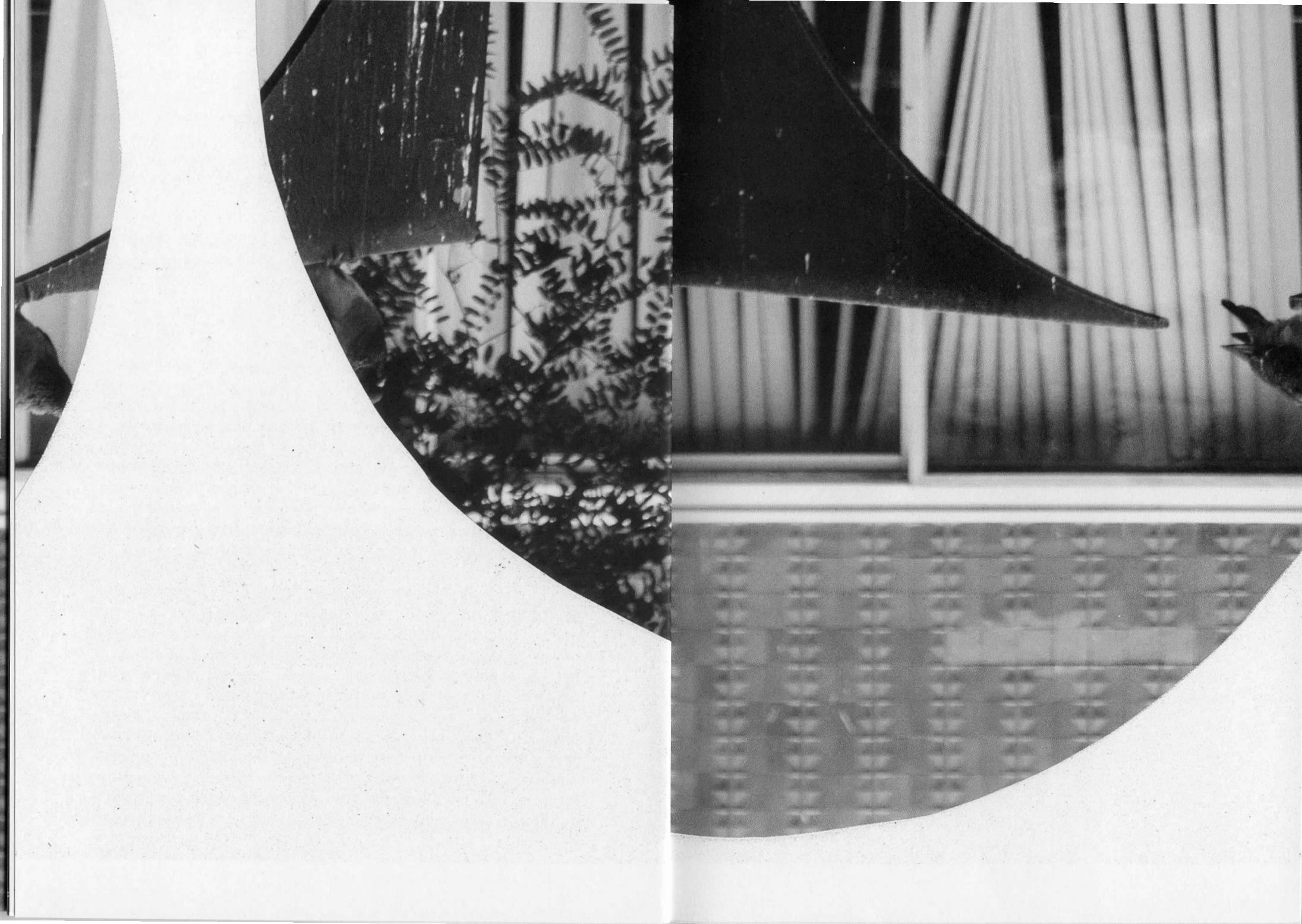
4.

Uma das obras mais paradigmáticas do trabalho experimental de Oteiza na Bienal de São Paulo de 1957 era a chamada *Par espacial ingrávido*, também denominada *Par móvil* [*Par móvel*]. A pequena escultura, da qual realizou várias versões, respondia ao problema formal da necessidade de pelo menos três pontos de apoio como base para qualquer sólido. Formada por duas meias circunferências, dois meios discos de chapa de aço unidos em seus respectivos lados retos de forma perpendicular em um ponto excêntrico, sempre se apoiava em dois pontos de suas arestas circulares. A solda de união deslocada do centro (no ponto resultante de aplicar a seção áurea) fazia que o peso da peça nunca se estabilizasse ali, de modo que o conjunto se mantinha instável, rodando sobre uma aresta e, completado o giro, deslocando o peso à outra aresta sobre a qual girava de novo, avançando em um vaivém potencialmente infinito. Esse movimento perpétuo ao qual se refere o título *Par móvil* era um achado que complementava, em sua relação com o tempo e o espaço, a série da desocupação da esfera, também presente na Bienal. O *Par móvil* seria ressignificado muitos anos depois, no contexto do País Basco, para configurar uma nova estela funerária. Um novo monumento. Por iniciativa própria e de modo não oficial, Oteiza colocou uma réplica ampliada desse *Par móvil* para marcar o lugar onde, em 1968, atingido por tiros da Guarda Civil, havia morrido o membro da ETA Txabi Etxebarrieta. Foi o primeiro membro da organização morto em ação armada e foi também o que, no dia anterior, matou o primeiro Guarda Civil, José Pardines Arcay, não longe daquele cruzamento de estradas. Para essa ocasião, Oteiza rebatizou a obra com o título *Estela cruz caminhando, homenagem a Txabi Etxebarrieta*. A qualidade instável, o movimento de cadêncio, ora sobre uma aresta, ora sobre

a contrária, adquiria mediante essa alusão à cruz caminhando uma função metafórica que não correspondia originalmente à pesquisa formal abstrata da qual procedia a escultura. Tornava-se estela funerária. Marcando de forma simbólica as duas primeiras de uma longuíssima lista de mortes, esse movimento perpétuo de contrapesos forçava na peça abstrata uma metáfora da espiral perversa que começava a funcionar aí.

Ao explicar sua estela em homenagem a César Vallejo, na conferência de Lima onde propõe a poesia deste como exemplo presciente da ‘prolongação poética’ da arte já acabada, Oteiza propõe um exercício similar. Baseando-se em alguns versos do poema *España, aparta de mí este cáliz* [Espanha, afasta de mim este cálice], escrito durante os últimos meses de vida do poeta em alusão à Guerra Civil Espanhola, o escultor propõe uma interpretação metafórica, quase figurativa, da estela que leva o título do poema. A escultura original, agora em paradeiro desconhecido, era formada por duas chapas de aço, de cada uma das quais haviam sido recortados dois círculos. As chapas perfuradas se encurvavam para gerar um espaço interior de forma aproximadamente cilíndrica. Abraçavam, por assim dizer, o espaço *desocupado* em seu interior, gerando o vazio ao qual Oteiza se refere constantemente em suas obras finais. Essa pequena estela desaparecida foi, conforme insistiu várias vezes, sua última escultura.

Em sua leitura para a conferência de Lima, Oteiza inscrevia, nestas duas chapas de aço perfuradas por dois pares de discos que se abriam em algum de seus lados, imagens procedentes da poesia de Vallejo. Versos escolhidos a dedo como ‘Duas lâminas terrestres’ ou ‘se cabe o céu em dois limbos terrestres’ serviam para evocar uma série de alusões atribuídas a essas duas lâminas de chapa que formam a estela. Duas lâminas terrestres e dois limbos. O limbo, além do ‘lugar onde esperam os justos’ como Oteiza anota a lápis em seu manuscrito, é ‘o contorno aparente dos astros’ em astronomia, desenhado no contorno da chapa que forma os ocos circulares da estela. O próprio cálice mencionado no título, o sacramento cristão da comunhão, era invocado como



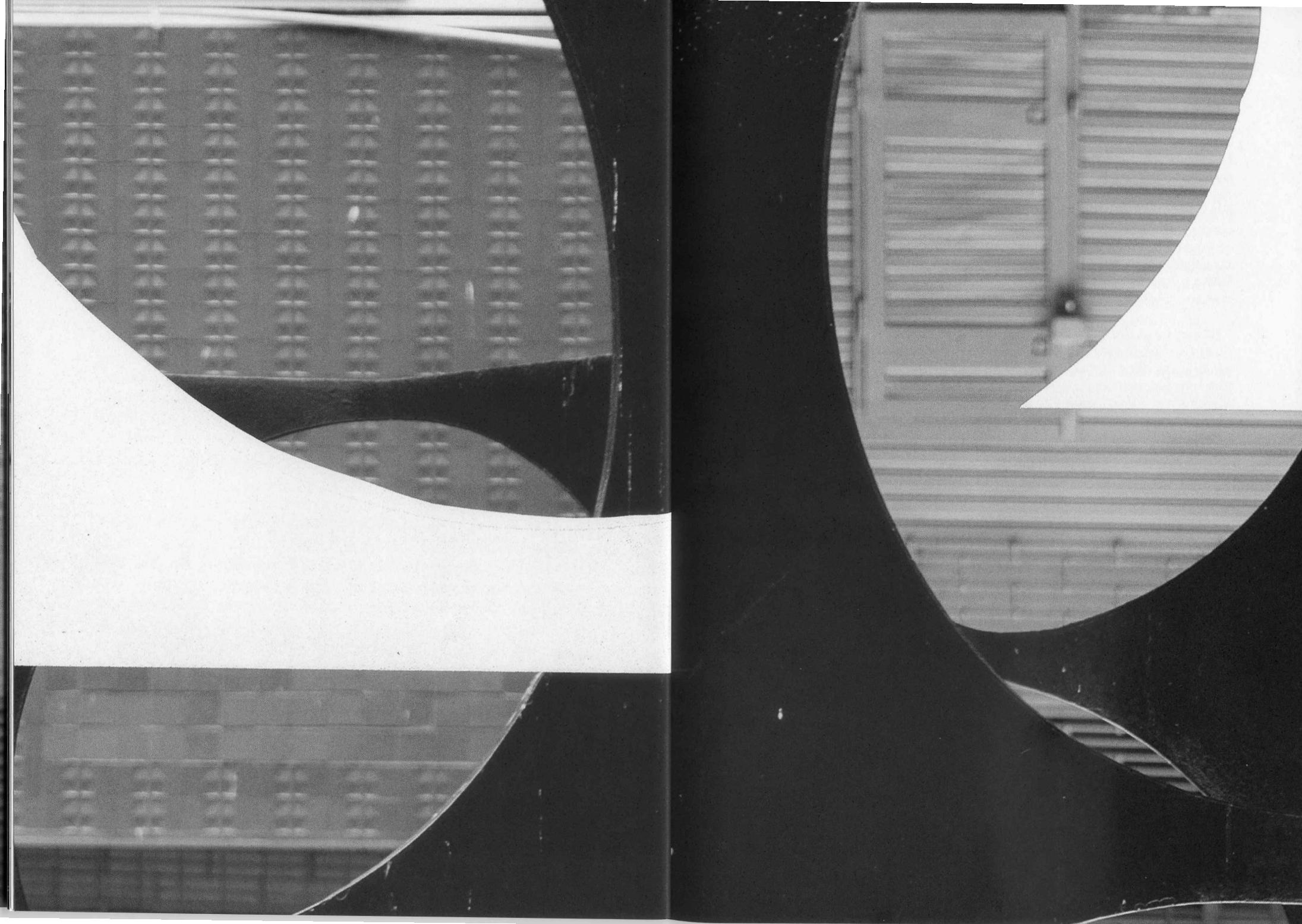
momento trágico no círculo vazio superior que, dividido em duas arestas pela curvatura da chapa, faz ver uma hóstia sendo partida como símbolo do sacrifício. Os discos vazios, recortados de seus contornos de chapa, as lâminas que se encurvam, são, pois, através dos versos de Vallejo, signos mais figurativos do que em princípio dispunha o processo experimental abstrato do qual eram conclusão.

5.

É um simples exercício o de imaginar as duas chapas retangulares, com seus dois buracos circulares, como as duas lâminas de aço planas que eram antes de se encurvar para formar a estela funerária para César Vallejo. Se fizermos isso, veremos que a chapa metálica, com os dois discos desenhados em negativo, é o resto sobrante de recortar duas peças circulares de chapa. Que o contorno assim criado não é senão o descarte, o material que sobra desse corte, talvez deixado de lado no ateliê como resto. Se imaginarmos os discos que foram recortados dessa chapa, não será muito difícil ver que são os mesmos discos com os quais Oteiza havia construído o *Par espacial ingravido*, *Par móvel* dois anos antes.

6.

A morte e o mito. A prolongação poética, a função que ainda contrariando a si mesmo volta como necessidade inevitável do escultor, se assemelha à resistência à morte. À morte física e à morte da arte. O último parágrafo do relatório que, a modo de manifesto, acompanha seu 'Propósito experimental' da Bienal de São Paulo de 1957 se intitula 'A Estela Funerária': 'O que nasce esteticamente como desocupação do espaço, como liberdade, transcende como um lugar fora da morte. Tomo o nome do que acaba de morrer. Regresso da morte. O que quisemos enterrar, aqui cresce'<sup>6</sup>.



<sup>1</sup> *Quousque Tandem...!*, lido por uma surpreendente quantidade de jovens bascos que entenderam a necessidade de reinventar o imaginário cultural como projeto político durante a resistência ao regime franquista, não tinha uma paginação ortodoxa. O fragmento citado pertence à seção 56, nas sete edições que foram feitas do livro até a data. A consultada nesta ocasião, a primeira, é de 1963, da editora Auñamendi, de San Sebastián.

<sup>2</sup> Na página 125 de sua *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana [Interpretação estética da estatuária megalítica americana]*, Ediciones Cultura Hispánica, Madri, 1952, que é o primeiro livro publicado por Oteiza. Reúne as conclusões da viagem que o levou à América do Sul em 1935, em princípio com o objetivo de estudar a escultura megalítica pré-colombiana. Por uma série de razões, das quais a Guerra Civil Espanhola aparece como a mais dolorosa, acaba adiando a sua volta até 1949. Essa estadia terá uma influência vital em Oteiza. Menos atenção se deu à inegável influência que ele próprio exerceu, nesta e em suas próximas estadas, em alguns dos contextos sul-americanos dos quais fez parte. Vale a pena recuperar as frases que antecedem essa citação: ‘Um escultor não é nem mais nem menos – não é outra coisa – que a forma inicial e dramática de um novo tipo universal de homem. Uma estátua é uma solução política.’

Nesta interpretação estética, ressoam outras citações que nos remetem à da criação do mito, tomada depois de Pavese. Dentre elas, por aparecerem duas vezes ao longo do livro, permito-me transcrever estas duas: (Platão: ‘A missão do verdadeiro poeta não é compor discursos em verso, mas inventar mitos’. Unamuno: ‘Não trato de filosofar e sim de mitologizar’.), na página 39 e, de novo, ‘a missão do artista é a de inventar mitos (Platão), a missão do artista não é filosofar, e sim mitologizar (Unamuno)’, na página 117.

<sup>3</sup> *Existe Dios al Noroeste [Existe Deus ao Noroeste]*, Editorial Pamiela, Pamplona, 1990. Oteiza decidiu, de maneira reveladora, que as diferentes seções desta antologia de poemas fossem organizadas por décadas que, tendo ele nascido em 1908, coincidiam aproximadamente com a sua idade. Vinculava assim, de maneira implícita, o recurso à poesia com a sua trajetória vital.

*Notei que de minhas esculturas  
Saiam palavras  
senti que era o fim  
assim passei de minha linguagem de escultura lenta e cara  
a esta economia de linguagem mais feliz mais segura  
mais prática  
acendendo palavras em um papel.*

O livro foi reeditado quatro vezes só nos três últimos meses de 1990.

<sup>4</sup> Publicado em uma tiragem de 150 exemplares de edição provisória, *Androcanto y sigo [Androcanto e sigo]* se referia a um fato de atualidade e relevância no panorama político e cultural basco da época. A construção de uma nova igreja na montanha de Arantzazu se encheu de simbolismo ao ser encarregada a um grupo de arquitetos e artistas que propuseram, a partir da arte, uma resposta bem codificada que foi interpretada como uma crítica ao regime franquista e à hierarquia eclesiástica, de uma perspectiva social e de recuperação cultural basca. O poema de Oteiza se refere à censura sofrida pelo seu projeto e ao abandono de suas esculturas, à beira do caminho de acesso à basílica. As obras seriam finalmente reiniciadas em 1968 e implicariam uma reviravolta fundamental na redefinição da cultura basca.

<sup>5</sup> A *Ley de los cambios [Lei das mudanças]*, que já havia sido mencionada em *Quousque Tandem...!*, aparece formulada como tese principalmente em dois textos, que são duas conferências. A primeira, pronunciada em 1964, se intitulou ‘Ideología y técnica desde uma ley de los cambios para el arte’ [‘Ideologia e técnica a partir de uma lei das mudanças para a arte’]. Foi publicada em *Oteiza 1933-1968*, Editorial Nueva Forma, Madri, 1968. A segunda, ‘El arte como escuela política de tomas de conciencia’ [‘A arte como escola política de tomada de consciênc-

cia’], foi impressa em 1968 para sua publicação no que devia ser o livro *Ejercicios espirituales en un túnel [Exercícios espirituais em um túnel]*. O impacto que havia sido causado pelas leituras políticas de *Quousque Tandem...!* no ano anterior fez que a censura franquista proibisse sua publicação, e o material circulou clandestinamente até que, em 1983, as folhas impressas e guardadas durante dezenove anos foram encadernadas junto com uma compilação de novos textos, na que seria a primeira edição de *Ejercicios espirituales en un túnel*, Editorial Hordago, San Sebastián, 1983. Uma publicação posterior, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristán-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, reunia os dois textos.

<sup>6</sup> *Escultura de Oteiza. Catálogo da IV Bienal de São Paulo, 1957*. Autoeditado em 500 exemplares em espanhol e 500 em francês, este relatório conhecido como ‘Propósito experimental’ é o manifesto que acompanhou a contribuição do escultor para a Bienal.

