



Mirador Mirando (1958) – Fig. 5

Escultura localizada no Museu Artium (Vitoria) com motivo da Exposição "Diálogos. Chillida, Oteiza, Serra". Composição dos autores



Estela Funerária para o Pai Donosti (1958) - Fig. 1



Monumento a José Batlle y Ordóñez (1956-64) - Fig. 2



Versão construída do Monumento ao Prisioneiro Desconhecido (1965) - Fig. 3



Oposição de dois matrizes Malevich (2002) - Fig. 4

Jorge E. Ramos Jular – Fernando Zaparaín Hernández. jeramos@arq.uva.es – zaparain@gmail.com
 Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura. Universidade da Beira Interior. Calçada Fonte do Lameiro 6201-001, Covilhã (Portugal)
 Departamento de Teoria da Arquitectura e Projectos Arquitectónicos – E.T.S. Arquitectura. Universidade de Valladolid. Avda. Salamanca, 18. 47014, Valladolid (Espanha).

A cidade como uma obra de arte O espaço urbano a partir da ideia de Monumento de Jorge Oteiza

O espaço público é visto como um dos elementos básicos na ação projectual do arquiteto para a configuração e compreensão da realidade e sua síntese num local receptivo carregado de intenção artística. No entanto, não será na arquitectura mas em outras correntes artísticas onde, se tem vindo a compreender melhor o conceito de espaço público num quadro em que a materialidade e a finalidade do trabalho artístico deram lugar a experiências nas quais o importante não é o trabalho em si, mas as diferentes interpretações que se fazem do espaço dentro do próprio processo de génese do mesmo. Estas experimentações artísticas tomaram em muitas ocasiões a **ideia de cidade** como tema de análise, onde a capacidade de representação da sua realidade espacial em uma ou várias superfícies após a passagem por um processo de experimentação permitirá a percepção dessa realidade de vários pontos de vista. Uma das possibilidades é a utilização da obra de arte não como um objecto independente e alheio ao seu ambiente, mas como um elemento capaz de interagir e até mesmo gerar espaço urbano. Será a partir da análise e da utilização do contexto não só como lugar de realização da obra, mas também como parte fundamental da mesma, que poderemos estender o conceito de espaço público até chegar a exemplos onde a obra se baseia precisamente na manipulação do espaço exterior, seja este urbano ou natural, excluindo-se, assim, a necessidade da existência de objecto material como peça artística.

Como culminação do abandono do âmbito dos museus, galerias, etc., aparecerá a **Land-Art**, que transferiu as suas obras para o contexto natural onde são realizadas, até na mesma cidade. A **Land-Art** rompe inicialmente as ligações tradicionais do objecto com o espaço interior em que se supõe que deve ser colocado, mas continua a apropriar-se do espaço exterior de um modo estático e artístico, marcando os padrões de cada artista. Estas obras são determinadas pelas características que nos oferece o contexto urbano em que são colocadas. Isto não significa que a escultura se subordine ao estado actual do ambiente mais próximo, mas contradi-lo e redefina-o, construindo uma nova maneira de perceber a cidade. Pode parecer que estas obras se convertem em **monumentos** modernos como resultado das novas tendências artísticas da época. A peça modifica com a sua presença o contexto no qual está instalado, actuando em contradição com o ambiente. O objectivo é **"desprender-se do conteúdo existente no local"**, adicionando um novo conteúdo por meio da peça.

Neste sentido pretende-se estudar o trabalho do artista basco **Jorge Oteiza** (Orio, 1908 - São Sebastião, 2003). É de notar a profunda investigação, tanto ao nível teórico como prático, desenvolvida durante parte do seu extenso trabalho plástico como escultor acerca da relação intrínseca entre o espaço e o vazio; bem como a procura da integração da obra de arte com a arquitectura e a cidade. Na sua vertente teórica Oteiza tenta justificar o **lado artístico da cidade** relativamente ao âmbito onde a vida do homem transcende a procura da beleza, conseguindo-se que esta vida seja considerada uma obra de arte¹. De certa forma, Oteiza remete-nos ao princípio da primazia do trabalho sobre o plano urbano como base essencial para a actividade futura da arquitectura, mas onde hierarquias humanas adquirem importância, propondo uma arquitectura e um modelo de cidade que fossem expressão da comunidade. De acordo com Oteiza **"O que primeiro foi inventado foi a cidade e, em seguida, a casa... A cidade foi inventada para reunir os homens contra a natureza, contra o medo espacial do mundo. O espaço povoado de espaços desconhecidos, quase todos inimigos. A arquitectura foi criada para libertar o homem da cidade. E por fim foi inventada a arte para libertar a individualidade do homem espiritualmente, da arquitectura, da cidade e da natureza"**².

Esta relação entre o homem, a arte e a cidade é desenvolvida em outro texto com o título **Escala humana (Intimidade individual e colectiva)**³.

Aqui, Oteiza questiona o novo sentido de monumentalidade que coloca a obra de arte na cidade dependendo da arquitectura e do urbanismo. A resposta é encontrada precisamente na **"escala espiritual do homem"** e na **"intimidade dos espaços receptivos"**, que é representada nos **cromlechs neolíticos** que servem de ideia genérica nos seus experimentos práticos. A escala monumental não será o elemento diferenciador da obra de arte na cidade, pelo contrário, esta **"deve ignorar completamente a arquitectura e reduzir-se à escala íntima do indivíduo. Colocar-se-á uma estátua do mesmo modo que se coloca uma pequena fonte acessível ao cidadão, que será capaz de descobri-la quando a necessitar..."**

Jorge Oteiza parece desprezar o local físico em que se encontram as suas esculturas, e mais ainda a sua relação com o espaço público no qual poderia situar-se. As suas esculturas funcionam como objectos independentes, criando apenas tensões espaciais na sua ligação sensorial com o homem. No texto que Oteiza envia como complemento teórico à série de esculturas que ganharam o prestigioso prémio da IV Bienal de Arte de São Paulo em 1957, com o título "Propósito Experimental", já adverte quais são as suas intenções a este respeito: **"Trabalho em formatos muito pequenos e com muitas variantes que não concluo. Desprezo o material fora da condição formal e luminosa, estritamente espacial. Persigo uma Estátua na sua natureza experimental, objectiva, fria, impessoal, livre de todo o desejo espectacular, de toda a intenção superficial de parecer original e surpreender"**.

Apesar de desprezar a priori as relações que a peça estabelece com o seu contexto, podemos encontrar na biografia de Oteiza inúmeros exemplos que se enquadram num lugar específico, e onde as características deste foram tidas em conta para a obra. Muitos destes têm o carácter de **Monumento**. Para Oteiza, a consistência monumental será tal que o homem, destinatário final dos seus propósitos, será forçado a participar activamente, para conseguir compreender a atmosfera espacial aberta, receptiva, compatível com a sua integridade e a da comunidade. Algumas das suas peças "monumentais" são o **Monumento a Filipe IV** (1949) em São Sebastião (não realizado), **Monumento ao Prisioneiro Desconhecido**, única obra espanhola seleccionada para a Exposição Internacional de Londres de 1953, ou várias obras de Estelas Funerárias, entre as quais se destaca, pela sua relação com a paisagem e com o conceito que Oteiza tem do "lugar" em termos de transcendência metafísica, a **Estela Funerária para o Pai Donosti (1958) em Aguiña, Navarra - Fig. 1**, onde colaborou com o arquitecto Luís Valler para a construção de um conjunto monumental formado por uma capela e a própria Estela. Nesta obra, utiliza-se o círculo para se relacionar totalmente com a forma arquitectónica do **cromlech neolítico**.

No entanto, será em algumas das suas obras relacionadas com a arquitectura, onde o espaço público e a sua ideia sobre o conceito de Monumento vão exercer grande influência na obra final, conseguindo-se **construir espaço urbano** com características artísticas. Destaca-se o concurso internacional ganho por Oteiza e o arquitecto Roberto Puig para o **Monumento a José Batlle y Ordóñez em Montevideu (1956-64) - Fig. 2**. O projecto centra-se na sua relação com a paisagem graças à sua posição privilegiada sobre uma colina, criando um novo espaço urbano onde os autores procuram restabelecer o sentido de monumentalidade do **cromlech primitivo**. No projecto consegue-se distinguir claramente as determinações e intenções quer da arquitectura como da escultura numa simbiose perfeita. Nas palavras de Oteiza: **"com a arquitectura, o espaço urbano; com a estátua, a natureza interior"**.

Como já foi referido, nas esculturas de Oteiza toda a sua carga artística não é influenciada pelo contexto, pois são criadas como entidades individuais com a capacidade de serem colocadas em lugares diferentes sem perderem

o seu interesse, tal como o artista estabelece: **"[...] Uma escultura minha nunca entrará em contradição com a sua condição portátil, não chegará ao meio metro na sua máxima dimensão física"** (Oteiza, 1973).

Encontramos, no entanto, nos últimos anos da biografia de Oteiza várias obras escultóricas que contradizem a citação anteriormente exposta. Em 1965 realiza uma versão feita em pedra do **"Monumento ao Prisioneiro Desconhecido"** - Fig. 3. Desta forma consegue realizar uma das suas obras inicialmente concebidas como "monumentais", e na qual se poderiam experimentar as abordagens e intenções da mesma, tal como explicado na memória descritiva que enviou junto com o projecto para a Exposição Internacional de Londres de 1953: **"Concebemos este monumento como uma articulação simples e aberta de um sistema formal leve, em que o vazio interior constitui a sua substância expressiva e trágica. O conjunto é composto por três linhas divergentes: uma caída no chão e duas elevadas, colunas que se alteram, que se separam da terra, configurando um vazio interior que é a substância expressiva e trágica do monumento"**. Converge na obra o interesse teórico que para Oteiza devia ter o novo conceito de monumento, expressivo e trágico, com a procura do desaparecimento da expressividade na escultura pela definição de um vazio escultórico por fusão de elementos leves.

Em outras das suas obras em grande formato, apesar da designação prévia do local de colocação, isso não foi motivo para que Oteiza tenha tido em conta as características do ambiente, mantendo as abordagens estéticas da obra de origem na sua execução. Quais foram então as razões que levaram Oteiza a renunciar o manuseio das suas peças?

A primeira resposta pode ser encontrada na biografia de Oteiza, pois desde o final dos anos 80 e sobretudo ao longo dos anos 90, e coincidindo com os inúmeros prémios com que o artista foi recompensado nesses anos, muitas das suas esculturas foram reproduzidas em grande escala para serem colocadas em locais públicos - Fig. 4.

Mas é necessário fazer uma análise estética mais profunda para compreender esta mudança de escala em algumas esculturas em que a essência da configuração formal e estética não variou relativamente às obras originais. O poder das obras urbanas que não têm formas representativas e que se apresentam como figuras abstractas encontra-se na relação que estas são capazes de estabelecer com o espaço no qual estão ancoradas, razão pela qual as obras devem possuir uma força interna e uma presença física que sejam capazes de transformar um determinado lugar (Maderuelo 2008. 225). Terão estas esculturas finais de Oteiza **suficiente força interna e presença física?** As suas obras que foram idealizadas para a transcendência do homem conseguiram transformar o lugar?

Deixemos que seja o próprio Jorge Oteiza quem, com as suas palavras relativamente ao significado de monumento, nos responda. Para ele **"Todo o monumento tem uma função espiritual, uma função comemorativa, uma qualidade emocional sagrada que permite a sensibilidade emocional e de qualquer ângulo visual, vivê-lo e habitá-lo esteticamente"**⁴.

É com esta explicação que podemos justificar o novo formato urbano destas esculturas e a sua influência na **criação de uma cidade como obra de arte**. A escala destas atribui características monumentais às peças. Ao modificar-se a relação do espectador com a obra, expande-se a percepção que temos dela. Irá criar-se uma nova relação activa e dinâmica entre as obras, o espaço e o espectador. A relação com o corpo do receptor consegue activar a percepção fenomenológica frente à percepção puramente visual, distante e óptica (Zaparaín, 2011. 83). Tal como o cubismo propôs, é preciso movermo-nos ao redor da escultura para

podermos compreendê-la na sua totalidade, conseguindo-se fragmentar o objecto em múltiplas imagens, pelo que adquire importância o ponto de vista no qual o espectador está situado. Será neste momento que a relativização da percepção e da experiência consegue introduzir o espaço e o tempo, dissolvendo-se o carácter objectual da peça - Fig. 5.

Mas nestas esculturas do artista basco não só podemos mover-nos à sua volta, como também, em muitos casos, entrar fisicamente dentro delas, contrariando as teses de Hildebrand nas quais somente partindo do efeito de uma imagem distante podemos abstrair corretamente o valor da forma (Hildebrand, 1988. 38). A escultura como obra de arte não é representativa ou imaginada, mas pode ser vivida espacialmente. Como na arquitectura, esta existe não só como algo delimitado desde fora, mas também como algo ativado desde dentro onde valores como o **local** como lugar de protecção, o **limite** ou o **vazio** como perfuração do espaço são os que adquirem protagonismo. Neste momento passa-se da experimentação sintética através da percepção óptica para uma percepção **háptica**, próxima, equivalente a uma visão tectónica e tátil. A novidade encontra-se nas sensações que o espectador experimenta no interior da escultura. Já não estamos "perante" a obra, mas sim "dentro" da obra.

Com este mecanismo colocamo-nos protegidos pela escultura, da mesma forma que Oteiza na sua infância procurou protecção do ambiente ao aproveitar as crateras que faziam os carros que transportavam a areia da praia para se esconder e daí ver apenas o céu recortado pelo círculo que a areia desenhava sobre a sua cabeça, essas **"defesas espontâneas da minha própria privacidade, defesas que então compreendi que foram de natureza estética"** (Pelay, 1978. 36). Estamos, tal como Oteiza anunciou anteriormente na sua dissertação sobre a **ligação da cidade e arte**, na **"intimidade de um espaço receptivo"**, um novo **cromlech** contemporâneo, desta vez sim, um verdadeiro refúgio para o homem. Estaremos dentro do seu vazio, vivendo o seu espaço, habitando-o, esperemos que como queria Oteiza, esteticamente.

Bibliografia

- AA.VV. *Intercambios. Seminarios de Investigación de Arquitectura*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 2011.
- HILDEBRAND, Adolf Von. *El problema de la forma en la obra de arte*, Ed. Visor Dis 1988. Tradução do original *Das Problem der form in der bildenden Kunst*. Viena, 1893.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ed. Akal. Madrid, 2008.
- OTEIZA, Jorge. *Justificación de mi presencia*, em *Cinco Escultores Vascos*. Madrid, 1973.
- OTEIZA, Jorge. *Propósito Experimental*. Ed. Fac-símile do original *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957*. Ed. Fundação Museu Oteiza. Pamplona, 2007.
- PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

Notas

- ¹ Cfr. OTEIZA, Jorge. Texto manuscrito, Arquivo Fundação Museu Oteiza (AFMO), ref. 8160.
- ² OTEIZA, Jorge. Texto manuscrito AFMO, ref. 8171.
- ³ OTEIZA, Jorge. Texto manuscrito AFMO, ref. 12327.
- ⁴ OTEIZA, Jorge. Na resposta às observações feitas pelo júri do Concurso à Monumento a Batlle. Arquivo Fundação Museu Oteiza