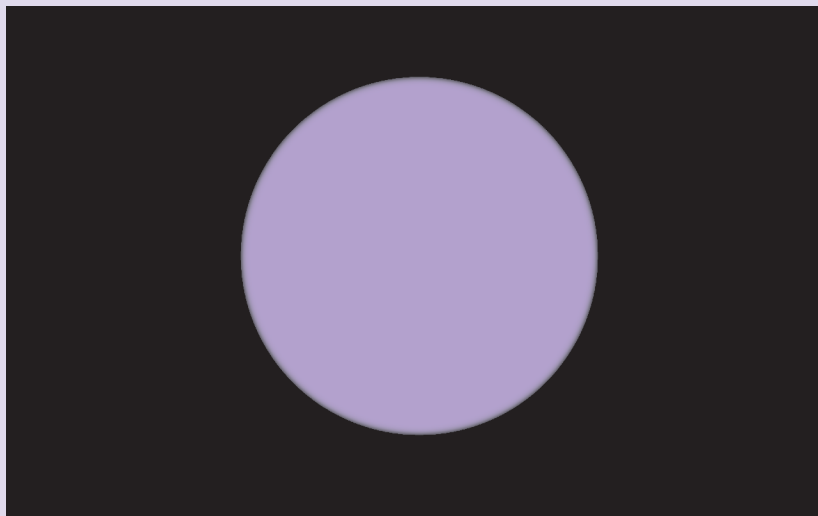


Oteiza y el cine



Javier Aguirre. *Uts cero*, 1967-70

Este programa contextualiza el trabajo de Jorge Oteiza (1908-2003) desde una perspectiva inexplorada y poco conocida: a través de su relación con el cine. A finales de 1950, se suele argumentar, el escultor llega al límite en sus investigaciones sobre el vacío y el espacio, abandonando la práctica artística. El ciclo desarrolla cómo el cine constituyó la vía de continuidad a tales investigaciones, tanto en sus escritos como en el proyecto de realizar una primera película de ficción (*Acteón*). El cine, en tanto que fenómeno colectivo y multitudinario, sería el ámbito en el que Oteiza buscaría un rol social y pedagógico para el arte, capaz de producir, en palabras del artista, una nueva “sensibilidad dotada de una imaginación radicalmente poética”.

Jorge Oteiza y la experiencia del cine

Reflexionando acerca de los protocolos de pensamiento que han funcionado a lo largo del siglo XX, el filósofo Alain Badiou subraya en *El siglo* que, aunque sea evidente que la relación entre el arte y lo real se ha vivido en términos de negatividad, no deja de ser cierto que esa “negatividad” ha encontrado dos maneras de expresión. De un lado, la furia ciega de la depuración y la destrucción; de otro, una “pasión de lo real, diferencial y diferenciadora, que se consagra a construir la diferencia mínima y proponer su axiomática”. Es, precisamente, en esa estela en la que se sitúa la “Nada” alcanzada por Jorge Oteiza tras el final de su *Propósito experimental*, fechado entre las décadas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, como corolario de la experiencia que tuvo su punto álgido en la Bienal de São Paulo de 1957. No hace falta recordar el papel esencial que para el escultor vasco desempeñan en su pensar estético las obras de Mallarmé (acarició convertir en guión cinematográfico el poema *Coup des dés*) o Malevitch (del que extraerá sus célebres *Unidades Malevitch*, que fundan su trabajo escultórico final). De hecho, esta actitud cuadra a la perfección la idea de Badiou cuando sostiene que la iconoclastia de la sustracción “no vacila en sacrificar la imagen para que lo real advenga por fin en el gesto artístico”. El filósofo francés parece estar describiendo los últimos trabajos escultóricos de Jorge Oteiza cuando indica en *El siglo* que “hay en especial un arte del enrarecimiento, de la obtención de los efectos más sutiles y perdurables, no mediante una postura agresiva en relación con las formas heredadas, sino a través de los ordenamientos que disponen esas formas al borde del vacío, en una red de cortes y desapariciones”.

Hay que precisar que, quizás, Oteiza ha sido el artista que mejor haya derivado las conclusiones más lógicas de este proceso de depuración. Proceso que le llevó a abandonar la escultura una vez finalizada su investigación (reflejado en el escrito *Ley de los cambios*, 1964) para interesarse por las imágenes en movimiento en la medida en que, terminada la fase experimental, el artista se encuentra en condiciones de trasladar su experiencia a otros campos a condición de no entenderlos de forma banal ni estrictamente técnica.

De la mano del mecenazgo de Juan Huarte, quién creó en 1963 X-Films, una productora cinematográfica dedicada a desarrollar los proyectos en cine del escultor de Orío, Oteiza pudo “intentar contar algo que de lo mucho que falta por contar. Algo de lo que yo puedo personalmente contar, y que con la estatua no podría. Y contarlo de una manera que he aprendido con la estatua y que en el cine actual considero importante ensayar”, tal y como expresó de forma gráfica en una entrevista a la revista *Norqy* en mayo de ese mismo año.

Es bajo esta perspectiva como hay que considerar la elección del cine por parte de Oteiza: para perseguir mejor al espectador allí donde trata de ocultarse, allí

donde trata de vivir otras vidas por procuración, para sacudir su conciencia. Si en la escultura el descubrimiento del artista le ha llevado a reconocer esa “Nada trascendente”, ese vacío final que significa que “el arte ya no necesita seguir explorando, que ha elaborado ya una sensibilidad actual para la vida, para nuestro comportamiento espiritual y que la educación debe transmitir a todos” (tal y como lo formula en las páginas del *Quousque tandem...*), en el cinematógrafo (ese territorio en el que el hombre actual se oculta para dejar de lado su angustia, mientras se identifica con diversos personajes) el artista deberá desplegar sus estrategias para dirigirse al espectador que se evade, que intenta dominar su crisis existencial mediante su inmersión en el universo de la ficción.

En el fondo, esta posición de Oteiza se sustentaba sobre una sólida convicción: la de que en cualquier campo artístico los artistas más conscientes estaban embarcados en la búsqueda de una nueva sensibilidad vital (que era también política), patente en una indagación estética particular que trascendía las separaciones canónicas de las artes. Por eso es importante subrayar que la propuesta de Oteiza conecta, de forma directa, con la preocupación sentida por numerosos artistas (de Sergei Eisenstein a Bertolt Brecht, y de manera muy especial por todos los que de otra forma tratarán de revitalizar su pensamiento durante las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo) de sacar al espectador de su ensimismamiento, de hacerle abandonar su pasividad de mero receptor de relatos, de convertirlo en partícipe de una obra que ya no existe sin su presencia activa. Si con el primero de los artistas citados Oteiza compartía la idea de que nuevos contenidos necesitaban nuevas formas para encarnarse, con el segundo le unía su conciencia de que en buena parte del arte moderno la explicación se había convertido en lo más importante de las obras, siendo esa explicación una manera fundamental no tanto de facilitar la reflexión sobre la obra de arte, sino a partir de ella.

De la misma manera, la obra de Oteiza (y en su fallido film *Acteón*, éste era uno de los efectos que buscaba con plena conciencia) hace buena la posición de Badiou cuando sostiene que “la cuestión ontológica del arte del siglo XX es la del presente”, en la medida en que tiende a centrarse en el acto y no en la obra. Puede afirmarse que Oteiza se comportó como un auténtico radical (en el sentido etimológico de la palabra) al proponer a los artistas la necesidad de realizar una operación de cambio de territorio y exhortarles a reubicarse al servicio de sus contemporáneos, en el campo de la vida.

En su intento de trasplantar al campo cinematográfico sus ideas estéticas, Oteiza se embarcó en el proyecto de un largometraje de ficción que debería haberse titulado *Acteón* y que, por causas de todo tipo, no llegó a buen puerto, pero cuyas huellas han quedado plasmadas en un *Escenario de Acteón* y una *Estética de Acteón*. Documentos ambos fechados a finales de 1963 y que

pueden considerarse el depósito más fehaciente de las ideas de su autor en torno al cine y que han sido recogidos íntegros en *Oteiza y el cine*, el volumen de igual título que acompaña a estas jornadas. Dialogando críticamente con las obras coetáneas de Alain Resnais (de manera muy específica con *El año pasado en Marienbad*), Federico Fellini y Michelangelo Antonioni, Oteiza concibe su film como una reflexión sobre la memoria, en la que se oyen ecos anticipados de los capítulos 4 y 5 de *La imagen-tiempo*, en los que Gilles Deleuze llevará a cabo una relectura de la posición de Henri Bergson en torno al tiempo, para terminar haciendo suya la posición de San Agustín que se sintetiza en la frase de que “el presente puede valer para el conjunto del tiempo en la medida en que consigamos desprenderlo de su propia actualidad”. En las imágenes (el arte) que reclama Oteiza deben coagularse toda una serie de acontecimientos diferentes que nos hagan pasar a través de una “forma de sucesión que hace que cosas diversas ocupen, una tras otra el presente”. Lo que implica que en esa imagen que Deleuze denomina “imagen-cristal”, ya no hay un futuro, un pasado y un presente sucesivos, conforme el paso explícito de los presentes que discernimos. Según la bella fórmula de San Agustín, “hay un presente del futuro, un presente del presente y un presente del pasado”, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables. Del afecto al tiempo: descubrimos un tiempo interior al acontecimiento, que está hecho de la simultaneidad de los tres presentes implicados, de esas “puntas de presente” desactualizadas. “Es la posibilidad de tratar el mundo, la vida, o simplemente una vida, un episodio como un solo y mismo acontecimiento que funda la implicación de los presentes [...] no ya la coexistencia de las capas de pasado sino la simultaneidad de las puntas de presente”. Se trata de obtener unas imágenes en las que se exprese esa “simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente y de un presente de futuro que hacen del tiempo algo terrible, inexplicable”. El tipo de memoria que el film de Oteiza iba a tratar de implementar buscaba conseguir que “al recordar no nos quedemos con un resto de lo que pasó, sino que hacemos que lo que pasó siga pasando, no había terminado de acontecer (es una nueva naturaleza de la memoria en el instante, reactivada por el instante) = mi teoría de que la interpretación histórica no objetiva (lo contrario de lo que busca el viejo historiador) la afectada o deformada por el instante histórico del intérprete, es la verdadera interpretación histórica, porque el pasado sigue aconteciendo = lo mismo ahora respecto a la alteración subjetiva de la memoria como memoria verdadera”, tal y como lo expresa el propio Oteiza en una nota manuscrita en su ejemplar del *Escenario de Acteón*.

Para trasponer estas ideas al campo cinematográfico, el film deberá encontrar sus particulares vías de contacto con el espectador, aquellas que le permitan al realizador interpelarle directamente, recordándole, una y otra vez, que está viendo una película, que se encuentra frente a imágenes fabricadas,

que solo existen para su mirada en la medida en que es ésta la que les concede existencia y sentido. Por eso es significativa la voluntad metacinematógráfi- ca de la que hace gala la película, muy en consonancia con toda una serie de búsquedas coetáneas que se daban por aquellos días en todas las disciplinas artísticas. A esta voluntad corresponden, entre otras, las secuencias del *Escenario* numeradas como 1 (*Cine vacío*), 4 (*Reparto en laboratorio*) o 27 (*Laboratorio*). En palabras de la *Estética de Acteón*, “las estructuras narrativas [del film] se abren para que él [el espectador] acceda y participe en la interpretación”. La película trata de superar la distinción entre lo que ocurre y lo que se explica. Como dice muy gráficamente Oteiza en otra de sus anotaciones marginales al guión del film: “lo que en la película explico es precisamente lo que ocurre. Todo lo demás, objetivamente, es secundario y sirve de apoyo a lo que pienso. Yo soy el verdadero protagonista”. En otras palabras, se trata de contar una historia, pero al tiempo que se cuenta desocuparla mediante diversas estrategias entra las que una de las privilegiadas será, justamente, la implicación del realizador como *deus ex machina* en diversos momentos del relato. Véase la introducción prevista de la película con ese complejo movimiento de cámara que recorre un cine vacío mientras la voz en *off* del realizador nos recuerda que “todas las historias ya han sido contadas” y que “he elegido este momento. Solo, frente a este vacío. Antes de contar aquí algo que yo mismo trato de averiguar”. O la revelación de ese plató-laboratorio en el que podemos atisbar a los dos músicos (el film se pensó con dos partituras musicales, “música acción” y “música pensamiento” que servían a objetivos diferentes) y al realizador, abismados en sus ideas.

Dicho esto podrá pensarse que *Acteón* se concibió como un film experimental. Nada más lejos de la idea de Oteiza. Por supuesto que subyace a todos sus planteamientos el rechazo del cine-espectáculo. En la *Estética de Acteón* Oteiza indicará que de lo que se trata en *Acteón* es de “un ensayo de cine de ideas”, pero que su valor experimental radica en que ya no parecerá experimental. Por tanto se enfatiza la idea de que estamos lejos de lo que convencionalmente venimos denominando cine de vanguardia. De lo que se trata, a un tiempo, es de contar una historia y de aplicarle un tratamiento que la ubique en la perspectiva adecuada.

En conclusión, el proyecto de *Acteón* no era sino una manera de estar a la altura de los tiempos que le tocaba vivir a Oteiza, insistiendo en una de sus ideas matrices: “cuándo vamos a darnos cuenta de que el arte no transforma el mundo, que el arte no es revolucionario, que la única realidad revolucionaria es la acción revolucionaria de los hombres transformados por el arte para la revolución”.

De lunes a miércoles, 19:00 h

Proyecciones



Paulino Viota, *Contactos*. Mayo 1970, 1970

Las tres sesiones se han diseñado como una forma de ilustrar la manera en la que las ideas estéticas de Jorge Oteiza encuentran ecos diversos en determinados momentos de la historia del cine.

La primera está dedicada a *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), película caracterizada por Oteiza en el *Quousque tandem...!* como "expresionismo surrealista", como una estación de paso en la lógica experimental de su autor hacia una película futura "más silenciosa, más íntima y como natural". Oteiza concebirá su *Acteón* como "algo de lo que el cine debe ser después de *Marienbad* y *8 y medio*".

La segunda sesión presenta diversas formalizaciones fílmicas alternativas del vacío espacial —Beckett,

Aguirre e Iimura entre otros—, aspecto central en el pensamiento oteiziano, así como obras que reflejan la influencia o la colaboración del escultor vasco (Equipo 57 y Néstor Basterrechea).

El alcance de la tercera sesión viene expuesto en las palabras de Paulino Viota, autor del film que se proyectará en la misma: "Había leído el libro de Oteiza *Quousque tandem...!*, que es un manual de estética fascinante y originalísimo [...] que la obra de arte debía crear un espacio vacío que debía ser un espacio habitable para el espíritu del contemplador [...]. *Contactos*, con vacíos y elipsis intenta definir un ámbito, un lugar espacio-temporal, el mundo que habitan los protagonistas, vaciado de narración, convertido solo en entorno físico, vivencial, existencial" (Paulino Viota, revista *Vértigo*, nº 13/14, 1998).

Lunes, 17 de octubre

L'Année dernière à Marienbad

Alain Resnais, 1961. 16 mm, 94 min. V.O.S.E.

Alliance Française d'Espagne

Martes, 18 de octubre

Operación H

Néstor Basterrechea, 1963. Vídeo, 12 min

Video Mercury Films

Uts cero

Javier Aguirre, 1967-70. 35 mm, 13 min

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Debates

Jueves, 20 de octubre

Esta primera sesión aborda las claves para entender la relación de Oteiza con el cine, pero también cómo los planteamientos teóricos del artista se incardinan en un contexto contemporáneo más amplio, afrontando cuestiones similares a las que atraviesan las llamadas neovanguardias de las décadas de los años 50 y 60 del siglo pasado.

Conferencia. 18:30 h

Santos Zunzunegui

Yo soy Acteón. Jorge Oteiza y la experiencia del cine.

Presentación del libro *Oteiza y el cine* (editado por la Fundación Museo Jorge Oteiza en colaboración con el Museo Reina Sofía)

Conferencia. 20:00 h

Jenaro Talens

Jorge Oteiza y la interrogación sobre el sentido

Quadrat I + II

Samuel Beckett, 1981. Vídeo, 14 min

SWR Media, Stuttgart

MA. Space / Time in the Garden of Ryoan-Ji

Takahiko Iimura y Arata Isozaki, 1989. 16 mm, 16 min

Light Cone, París

Film experiencia nº 1. Base teórica: interactividad del espacio plástico

Equipo 57, 1957. Vídeo, 12 min

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Depósito temporal de Filmoteca de Andalucía, 2009

Miércoles, 19 de octubre

Contactos. Mayo 1970

Paulino Viota, 1970. 35 mm, 64 min

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Presentación a cargo de Manuel Asín

Viernes, 21 de octubre

En esta segunda sesión se explora la relación entre Oteiza y la producción en vídeo y audiovisual en el País Vasco, buscando establecer referencias más allá de la influencia en la forma y en el objeto escultórico. Además, cineastas marcados por diferentes referencias a la práctica cinematográfica de Oteiza participan en una mesa redonda.

Conferencia. 18:30 h

Gabriel Villota

Los dos televisores de Oteiza

Mesa redonda. 19:30 h

El cine sobre todas las artes

Participan: Víctor Erice, Javier Aguirre

y Paulino Viota. Modera: Fernando Golvano

**Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía**

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha
(esquina plaza del
Emperador Carlos V)
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

Fax (34) 91 774 10 56

Horario Museo

De lunes a sábado
de 10:00 a 21:00 h
Domingo
de 10:00 a 14:30 h
Martes, cerrado

www.museoreinasofia.es

Oteiza y el cine

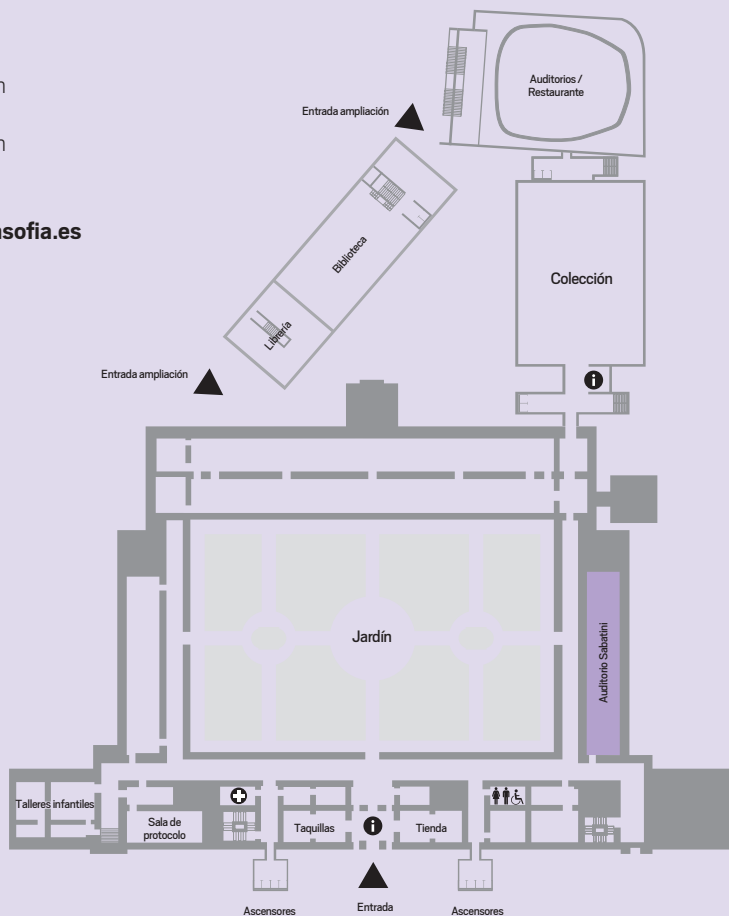
17 - 21 octubre 2011

Edificio Sabatini, Auditorio

Entrada libre hasta completar aforo

Comisariado

Santos Zunzunegui



Co-organiza:
Fundación Oteiza