

Siete vigías y una torre

2009-06-01 10:20:38



Paisajes con figuras

*“Una educación por la piedra: por lecciones;
para aprender de la piedra, frecuentarla;
captar su voz sencilla, impersonal...”*

João Cabral de Melo Neto (1)

“Parece sin embargo ser algo poderoso y difícil de captar, el topos – es decir, el sitio- espacio”.
Aristóteles (Física IV)

Mirar y escuchar localizaciones de la geografía vasca y navarra donde se encuentran algunas esculturas de **Jorge Oteiza** y construcciones de los arquitectos **Luis Vallet** y **Francisco Javier Sáenz de Oiza** parece haber sido el principio de composición de “Siete vigías y una torre” (2004) de **Manuel Asín**. De este modo de composición resulta un trabajo que se podrá emparentar con los filmes material-estructuralistas de [James Beninng](#), no sólo por el carácter serial de sus tomas, en general largas, frontales y centradas, sino fundamentalmente por constituirse como una experiencia de duración del tiempo en un paisaje. La temporalidad da a las imágenes trazos esculturales y, a la vez, por el hecho de que todo lo que ocurre a lo largo de un día esté condensado en pocos minutos, las esculturas y arquitecturas de esos espacios adquieren movimientos cinéticos.

Estos “vigías” ofrecen visiones construidas del lugar donde se encuentran y permiten, a la vez, redescubrir su paisaje, constituido no solo por las esculturas de Oteiza y las construcciones de Vallet y Oiza, sino también por puentes, calzadas y caminos que al igual que las esculturas son signos abstractos que cruzan el paisaje. Cada una de las edificaciones funciona como una especie de tótem que obliga a permanecer en el lugar un determinado tiempo para ver y escuchar. Son elementos de acción en esos espacios – lugares que deben habitarse y escucharse y no contemplarse. De tal forma que los verdaderos protagonistas son los terrenos que habitan los ocho bloques del filme: la colina en la estación prehistórica de Aguiña, el puente sobre el río Bidasoa, en la frontera Hendaia – Irún, el bosquecillo en el interior del fuerte en Iruñea, el claustro de la universidad de Oñate u otros lugares que se encuentran al borde de caminos o carreteras en Luzaide, Arrasate y Alzuza. Las tomas del filme están allí aguantando el espacio y solo así pueden atravesarlo (2).

El plano fijo es un medio que individualiza el espacio y lo relaciona y separa al mismo tiempo de las arquitecturas circundantes. Permite también una “percepción temporalizada” (**Michael Fried**), que enlaza las edificaciones no solo con un entorno sino también con una experiencia que existe necesariamente en el tiempo. En consecuencia las esculturas de Oteiza nos son mostradas en tanto que espacio, lugar o territorio y, a la vez, como estructuras en las que interviene el tiempo y la duración y que requieren un espectador atento a los cambios de luz (3). La forma de la escultura es alterada por la luz a lo largo del

día, su variación introduce inestabilidad en sus volúmenes o formas llegando incluso a borrarse a la noche. En la colina de Aguiña, en la piedra negra en la que se edifica el “Memorial en recuerdo del padre Donosti” (1958, variante de la desocupación de la esfera), el círculo vacío ligeramente descentrado acumula diferentes de formas creadas por la variación de luz a lo largo del día. En el claustro de Oñate, al atardecer, cuando las luces se encienden alrededor de la escultura “Francisco y Antonio” (1996, variante de “La tierra y la luna” 51-55) ésta desaparece. A la noche la estela sobre el Bidasoa (1966) se transforma en una pequeña pantalla donde se proyecta el movimiento de las luces de los coches que pasan, mientras que durante el día, a veces, se esconde detrás de los coches que se acumulan sobre el puente.

Como los planos fijos son una especie de contenedores del tiempo, pues lo condensan a través de la sobreposición y aceleración de imágenes, en ellos se muestra la preocupación por el movimiento en el trabajo de Oteiza. En sus piezas el escultor vasco intenta transformar la condición estática y cerrada de la escultura en algo que incorpore una especie de geometría animada, una relación viva entre el vacío y la superficie, una especie de dinamismo cinético interno. El trabajo de sobreposición de imágenes permite también poner en relación los espacios más densos de la escultura, sin negar su dinamismo, con la ligereza de otros cuerpos en movimiento dentro del plano. La sobreposición más que ausentar los cuerpos multiplica su presencia, creando micro acciones dentro del plano, como un gag en la tercera secuencia del filme en el que un señor con su perro se mueve dentro del plano como **Chaplin** en *Kid auto races at Vence* (1914) – se interpone continuamente ante el objetivo que intenta capturar el espacio de las “Estelas para el camino de Santiago” (1973), insistiendo continuamente en quedar dentro del plano – o los juegos de escondite de niños que se mueven alrededor del “Retrato de un gudari armado llamado Odiseo” (1992) y se introducen en su interior – de alguna forma este plano nos muestra lo que es el cine para Oteiza: un escondite, “en el cine se oculta el hombre como nos ocultamos de niños en un agujero de la playa” (4) o como se esconde la escultura dentro de la piedra.

Pero no todos los planos son largos y fijos, hay intertítulos, una especie de diagramas, que insertan las localizaciones de cada “vigía” o “torre” y breves planos de localización, como la panorámica sobre un paisaje verde que nos permite descubrir la “Estela cruz caminando” (1993) en Tolosa y el breve plano de una puerta giratoria en movimiento que proyecta la presencia alterada de la piedra vigilante y protectora de Arrasate (“Harri ernai zaitzalea”, 1974), en ambigüedad entre el dentro y el fuera del edificio.

“Siete vigías y una torre” nos muestra las esculturas de Oteiza como marcas territoriales aisladas del paisaje que conforman una red, ‘puntos sensibles’ situados estratégicamente alrededor de dónde se inicia el camino de Santiago en la Península Ibérica. (5) Precisamente por que la escultura revela el paisaje y se convierte en parte del mismo, se expande, no es ni paisaje ni arquitectura, sino una síntesis de ambas. Algo que permite enlazar este video con algunos trabajos de artistas como **Robert Morris**, **Robert Smithson**, **Richard Serra**, **Carl André** o **Nancy Holt** que al buscar la desmaterialización física de la escultura encontraron en el paisaje y en su topografía una nueva dimensión espacial para sus acciones – en las que, además de la idea de pasaje, la escultura aparece asociada a la idea de recorrido algo que ocurre también en “Siete Vigías...”, trabajo atravesado por el camino de Santiago y el caminar de sus peregrinos (6). Pero remitir el video a la escultura expandida americana sería hacer una comparación demasiado rápida, pues lo que se apuntó ya estaba presente en la práctica de Oteiza. En su trabajo el escultor vasco buscaba siempre la desocupación o vaciado de la forma, lo que implicaba la penetración del espacio real dentro de los límites del objeto. Más allá de su condición de monumento, la escultura se prolonga hacia el espacio y se “dispersa”. Fuera del espacio expositivo se desdramatiza y reviste pues integra un lugar que no es neutro. Tal como los Cromlech, estas piedras limitan un área de terreno, no definen un espacio continuo, sino que se insertan en él y lo señalan. Son así un punto en la ruta, una marca en el trayecto – “señales encendidas estratégicamente” en lugares aislados de la geografía vasca.

Como se ha apuntado anteriormente, cada “vigía” se encuentra al borde de caminos o en encrucijadas y por eso es mostrado en tanto que espacio habitable, ya que “no hay edificio sin caminos que conduzcan a

él o que arranquen de él” (7). Habitar implica siempre además del espacio físico-geológico una interrelación, un intercambio, la posibilidad de atravesarlo... Las piedras que habitan esos espacios son, además de geológicas, marcos portadores de historia(s). Aparte de los planos de localización de estas “piedras vigilantes” este trabajo comienza mostrándonos una estatua de Ignacio de Loyola bajo la lluvia, figura anacrónica que Oteiza rescata para representar la esencia del pensamiento vasco. De tal forma que, las esculturas-estelas no reproducen lo visible sino que “hacen visible”, como dijo **Paul Klee**, “fuerzas invisibles”, un territorio mental que en su multiplicidad de formas las une. “Siete vigías y una torre” es precisamente la visualización y escucha de ese lugar fronterizo, que además de lugar material (topos) es el territorio de refugio y resistencia de Oteiza.

(1) João Cabral de Melo Neto, “Educação pela pedra” en Poesía Completa 1940 -1980, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

(2) Véase el ensayo de Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, en Conferencias y Artículos, “Los espacios se abren por el hecho que se los deja entrar en el habitar de los hombres. Y sólo porque los mortales (...) aguantan espacios, pueden atravesar espacios”, p. 138.

(3) “El mundo pone el espacio (con su tiempo que nos es más que real, su tiempo, su caída, que es para nosotros de naturaleza externa, irreversible, visual). El hombre pone el tiempo, su tiempo que es el de su consciencia íntima, reversible, modificante, topológico, mental. Que ocupa (con la expresión) o desocupa el mundo (...)” Oteiza, J. “Quosque Tandem...!”, Fundación Museo Oteiza, p. 26.

(4) Ídem.

(5) En “Siete vigías y una torre” las esculturas de Oteiza y la “torre” de Oiza (Casa-Museo Oteiza) se localizan no en ningún mapa político o geográfico preciso sino alrededor del Camino de Santiago, esbozado en la línea blanca, un diagrama que aparece en todos los intertítulos.

(6) En la tercera y octava secuencia del filme algunos peregrinos atraviesan las imágenes y en los dos primeros planos del vídeo se muestra la estatua de Ignacio de Loyola que se refería a sí mismo siempre en tercera persona como “el peregrino”.

(7) Derrida, J., “La metáfora Arquitectónica” en “No escribo sin luz artificial”, Cuatro, Madrid, 2006, p.134.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Manuel Asín

Guión: Josep Quetglas, Guillermo Zuarnabar y Fernando Marzá

Imagen: Manuel Asín

Sonido: Manuel Asín

Montaje: Jaime Natche

Dirección artística: Óscar Gascón

Maquillaje: José Quetglas

Producción: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Ministerio Español de Vivienda

País y año de producción: España, 2004.