

El vacío vital

en las esculturas de María Oriza

El vacío es una amplitud. Es como el pájaro

que canta espontáneamente y se identifica
con el universo.

Chang-tzu

En los tiempos premodernos, todo lo que se conseguía mediante la doma del fuego quedaba envuelto en un halo mágico propio de la alquimia. Enjaular el fuego no es una tarea tan fácil como apaciguar el agua mediante la creación artificial de un embalse al pie de una cascada enfurecida. Es a su poder aterrador y fascinante que el fuego le debe ese lugar de honor que ocupa (delante de la tierra, el agua y el aire) en la lista de los elementos básicos elaborada por los pensadores arcaicos para explicar la formación del universo y su ordenación. Para Heráclito el Oscuro, “todas las cosas pueden obtenerse a cambio del fuego, y el fuego a cambio de todas las cosas, como las mercancías a cambio del oro y el oro a cambio de las mercancías” (1). Estos intercambios se hacen en el interior del ciclo total del fuego, que no es otra cosa que la alternancia de la desaparición del cosmos entero en un abrasamiento general, para volver a nacer y formarse de nuevo mediante el fuego.

Empédocles es otro filósofo arcaico que otorga al fuego una posición preponderante dentro de su cosmología. Para él, cada uno de estos cuatro elementos básicos tiene las características de permanencia e inmutabilidad del ser. Son las raíces de todas las cosas. También creía en la fuerza cósmica del amor y del odio que sirven de motor para la combinación o la disociación de estos elementos. Según Empédocles, el objeto de la física no es otra cosa que el ejercicio de una acción arbitraria y absoluta sobre las cosas utilizando medios mágicos; tan mágicos como el poder de las manos del alfarero capaz de combinar al “Zeus brillante” con la “Hera amamantadora” para crear con el máximo “amor” del fuego una cerámica perfecta. Independientemente del lenguaje artístico utilizado para la creación de sus formas (abstractas, figurativas, expresionistas, minimalistas, etc.), las esculturas elaboradas con la técnica de la cerámica siempre destacan de las demás debido a esa reminiscencia misteriosa del amor que llevan por dentro después de haber sido sometidas a la acción mágica del fuego. Para crearlas sus autores parecen haber obedecido a una voz tan imperiosa como la que oyó Empédocles antes de precipitarse

en la boca del Etna para convertirse en un ser divino. Abrir la puerta del horno, para sacar las piezas ya sometidas a la acción del fuego, produce siempre la misma sorpresa en el artista que la que produjo la transformación del cuerpo de Empédocles en un par de sandalias de bronce.

En la cosmología china la acción combinatoria de este amor capaz de convertir lo múltiple en una unidad es el soplo vital facilitado por el vacío que separa el yin del yang. Por esta razón quizás el vacío resulta tan importante en las esculturas de María Oriza, pues su acción creadora parece deberle mucho al pensamiento de los taoístas para quienes mediante el vacío, “el corazón del hombre puede llegar a ser la regla o el espejo de sí mismo y del mundo, ya que cosechando el Vacío e identificándose al Vacío original, el Hombre se sitúa al principio de las imágenes y de las formas. Capta el ritmo del Espacio y del Tiempo: domina la ley de la transformación” (2).

Con una mota de barro se fabrica un vaso, dice Lao-Tzu, pero el vacío de su interior es lo que permite utilizarlo. En estas esculturas de María Oriza se percibe algo de este juego sutil entre la entidad física de un objeto dotado de una forma concreta y su verdadera función mediante la presencia del vacío: no solamente su “uso” es deleitarnos con una determinada estética que la artista ha sabido dar a su forma, también nos habla del intento de comprensión del mundo que la presencia del vacío le permite a su autor mediante la creación artística. Hablando de Eduardo Chillida, Ángel Valente dice que cercar el vacío pleno “sitúa al artista –y nos sitúa– en un lugar donde la creación se cumple y, en su cumplimiento, lo creado se desvanece para seguir haciendo posible el mundo, es decir, para que la posibilidad de la creación se perpetúe” (3). Por otro lado, Martin Heidegger, que también reflexionó sobre el significado del vacío en la obra de Chillida, explica que “esparciar” es aportar “lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre”. En otra página añade que es “libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino se demora mucho tiempo” (4). Esto significa que es necesario ver el vacío no sólo como concepto amplificador de las formas modeladas por María Oriza, sino también como medio en el que actúa y se extiende su soplo creador cuando se pone a trabajar “el mundo” materializado con una humilde mota de barro.

Quizás sea en su obra Spline donde la artista ejemplifica mejor la expansión de su genio creador, pues no para de perpetuarse mediante la ocupación de un vacío definido por un anillo helicoidal que recuerda un poco al de Möbius, es decir, por una forma infinita que se enrolla sobre sí misma, como un ovillo torcido de lana, sin dejar que el espacio que ocupa quede finito. En cierta manera la pieza Spline está concebida para servir de metáfora al concepto físico del tornillo sin fin que nunca llegará a agotar el trasiego de la materia en el vacío sideral del universo. Vacío inagotable también está basada en esta idea de extensión infinita del universo, no como aplicación de este “truco” mágico que se consigue mediante la torsión de un anillo enrollado sobre sí mismo, sino como escenificación de un vacío ilimitado cuyo

eje sirve de dirección lineal a la expansión del soplo creador y cuyo ritmo está materializado por una serie de anillos regularmente espaciados como si fueran vértebras.

Obviamente esta “vertebración” del espacio nos invita a ver su vacío interior como el eje medular del soplo creador, cuya expansión significa añadir más anillos a la obra, uno tras otro indefinidamente. Si bien *Hitos* se compone también de una asociación de “vértebras”, su estructura recuerda más a dos cadenas paralelas, cuya expansión vertical se consigue siguiendo un eje de yuxtaposición perpendicular a cada uno de los ejes medulares de los eslabones. Esta obra debe verse como dos cadenas de vacíos interiores que a su vez dialogan con el espacio vacío que separa las dos columnas de “eslabones”. En *Vacío inagotable*, esta progresión indefinida se ve a su vez subrayada por el movimiento virtual de las líneas sinuosas trazadas en el exterior y en el interior de los anillos, siempre cambiante según la posición del espectador (lo mismo pasa con *Aldaba*), pues si bien de frente se percibe únicamente el juego óptico de las líneas exteriores, al desplazarse poco a poco hacia una de las extremidades de la obra entran en el campo de visión las interiores hasta pasar totalmente a un primer plano. Esta interferencia óptica de las líneas trazadas (como en *Caza sueños*), que modifican en cada momento nuestra percepción de la obra, también nos invita a reflexionar sobre la propiedad de la extensión (y por tanto del espacio) que, según Bergson, no es “un atributo material comparable a los demás”, como la gravedad, el calor, el color, etc... Suponiendo que la noción del espacio nos es facilitada únicamente mediante la vista o el tacto, estas líneas hacen que el espíritu que especula con sus propias fuerzas sobre esta noción “recorta a priori en esta última unas figuras de las que determinará a priori las propiedades: la experiencia con la que perdió el contacto le sigue sin embargo a través de las complicaciones infinitas de sus razonamiento a los que le da razón” (5). Se trata del mismo efecto que producen las rayas de las cebras en nuestra conciencia mucho tiempo después de haber visto pasar la manada de animales ante nosotros.

También resulta muy significativa la generalización de estas líneas trazadas que en muchas obras de María Oriza forman una red reticular (*Torre biónica*, *Máscara*, *Abrazo*, *Flor de invierno*, etc).

Para Rosalind Krauss, la presencia de la retícula en las obras de destacados artistas del principio del siglo XX (de Mondrian a Picasso, de Ad Reinhardt a Sol LeWitt, etc.) refleja una contradicción: por un lado la retícula responde a una necesidad de “enfriar” el valor ontológico del arte, apartándolo de cualquier proyecto de trascendencia en beneficio de un ejercicio de pura objetividad aplicado a la realidad física de la obra, es decir, en beneficio de una total autonomía del arte; por otro lado, la retícula puede significar una vuelta a la esencia original de un arte considerado – palabras de Schwitters– en tanto que “fundamental, sublime como lo divino, inexplicable como la vida, indefinido y sin fin” (6). Si bien en las obras de María Oriza la retícula parece compartir rotundamente con Schwitters este segundo

posicionamiento alejado del materialismo, es en el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari donde mejor debemos buscar su verdadera significación. Para este dúo de filósofos lo estriado (igual vale para lo rayado) no solamente sirve para ayudar a “traducir el espacio liso”, es decir, “a domarlo, a sobrecodificarlo, a neutralizarlo, sino también para otorgarle un medio de propagación, de extensión, de refracción, de renovación, de empuje, sin el que acabaría muriéndose por sí sólo: como una máscara sin la cual le sería imposible respirar, ni tampoco lograr una forma general de expresión” (7).

También nos dicen estos filósofos que “la ciencia mayor (en este caso el arte de modelar unas formas significantes en el barro) tiene perpetua necesidad de una inspiración que viene de lo menor” (las rayas, las estrías, etc.). Esto se puede verificar constantemente en la naturaleza que “adorna” con mucha inspiración las plumas de los pájaros, las escamas de los peces o las placas del caparazón de las tortugas a las que, por cierto, la “piel” de Torre biónica se parece tanto. En cuanto a la pieza Máscara, nos hace pensar en una concha de molusco, con sus adornos reticulares cuya escala varía progresivamente en función del estrechamiento de su forma en huso. Quizás gracias a esta particularidad vemos a esta pieza o a Flor fractal, Gea o Eolo como las que mejor nos revela el secreto que esconden las rayas y las retículas: la inspiración a la que aluden Gilles Deleuze y Félix Guattari no es más que el arte que tiene María Oriza para dinamizar sus formas mediante la captación de la luz en su piel.

Obviamente esta capacidad depende inicialmente de la propia constitución de la materia utilizada para crear las obras, madera y cristal siendo quizás los polos más opuestos en este arte de seducir la luz. ¿Quién no se acuerda de la famosa página de Maurice Merleau-Ponty en la que utiliza el ejemplo de una piscina, para comentar el juego mágico de la luz solar y del agua que deforma todas las líneas del fondo reticular? (8). En el caso que nos ocupa, la deformación acontece no por difracción de la luz al atravesar una lente acuosa, sino por la curvatura justa de las formas y las rupturas espaciales resultantes del cambio de dirección en cada punto de intersección. Conseguir este efecto hipnotizante a la vez que dinamizador habla mucho de la depurada técnica de María Oriza capaz de convertir la unión de las delgadas paredes de sus formas en sensuales comisuras de labios, como en, Contenedor de sonidos, Caja de Pandora, Pluma, etc. con referencias abiertamente sexuales.

Está claro que un título como Caja de Pandora responde deliberadamente a una voluntad de insistir en estas referencias, ya que la libido puede considerarse como una caja más que misteriosa de la que sale todo lo bueno y todo lo malo de la especie humana. Pluma es otro ejemplo incluso más significativo de este carácter sexual femenino. Esta misma voluptuosidad expresan las formas ondulantes de Contenedor de sonidos. Incluso esta idea del secretismo unido con la intimidad del interior de la tierra parece estar contenida en el título de la pieza Cueva a cuatro aguas, aunque su forma se aleje bastante del vínculo sexual de las anteriores. En realidad esta pieza destaca sobre todo por ser un perfecto ejemplo de los recursos geométricos que utiliza

María Oriza para traducir con sus formas la doble dialéctica entre lo interior y lo exterior, entre lo vacío y lo lleno.

Otra función del ornamento de la piel de estas esculturas que tampoco podemos silenciar es la que refuerza nuestra posibilidad de especular sobre su vocación abiertamente abstracta. Esto lo vio muy bien Henri Focillon en su *Vida de las formas*, pues como bien dice, “especular sobre el ornamento es hacerlo sobre la potencia de la abstracción y sobre los infinitos recursos del imaginario” (9). Esta especulación la llevó Yves Bonnefoy aún más lejos en sus *Tumbas de Ravena*, comparando el ornamento con el “concepto que consigue negar a la muerte ya que ella es, igualmente, lo que escapa a su abstracción” (10). Frutos de los amores del fuego y de la húmeda tierra, las esculturas de María Oriza son metáforas palpables de esta negación de la muerte expresada con los mismos recursos formales que utiliza la naturaleza en su himno a la vida: arcos, curvas elipsoidales o hiperbólicas que, lejos de ser los protagonistas de una fría geometría, dan sentido a las formas en su lucha espiritual para que el vacío que contienen o que las separa deje de ser el páramo temible de la nada.

Michel Hubert Lépicouché

Miembro de la Sección francesa de A.I.C.A.

Notas:

(1) Abel Jeannièrre, *Héraclite, Traduction et commentaire des Fragments*, Éditions Aubier Montaigne, Paris 1985. Pág. 25.

(2) François Cheng, *Vide et plein*, col. *Essais*, Les Éditions du Seuil, Paris, 1991. Págs. 62 y 63.

(3) Ángel Valente, *Elogio del calígrafo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. Pág. 38.

(4) Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, Herder Editorial, Barcelona, 2009. págs. 21 y 23.

(5) Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Col. *Quadrige*, Presses Universitaires de France, Paris 1986. Pág. 205.

(6) Rosalind Krauss, L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Les Éditions Macula, Paris, 1993. Págs. 136 y 137.

(7) Gilles Deleuze y Felix Guattari, Mille plateaux, les Éditions de Minuit, Paris, 1997. Pág. 607.

(8) Maurice Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit, Gallimard, Paris, 1983. Pág. 70.

(9) Henri Focillon, La vie des formes, Presse Universitaires de France, Paris, 1964. Pág. 29.

(10) Yves Bonnefoy, Les Tombeaux de Ravenne, Gallimard, Paris, 1983. Pág. 17.