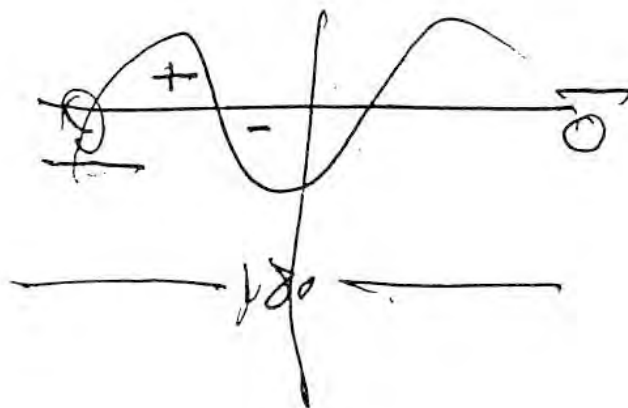




Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

TEORÍA ESTÉTICA, TELOS DEL ARTE Y LEY FORMAL EN OTEIZA

Tentativas teóricas y praxis vanguardista
en el contexto de la modernidad



TESIS DOCTORAL

Fernando Golvano Gutiérrez

FACULTAD DE EDUCACIÓN, FILOSOFÍA Y ANTROPOLOGÍA

UPV-EHU

Donostia – San Sebastián, 2017



TEORÍA ESTÉTICA, TELOS DEL ARTE Y LEY FORMAL EN OTEIZA

Tentativas teóricas y praxis vanguardista
en el contexto de la modernidad

Tesis realizada para la obtención de Grado de Doctor,
dirigida por los profesores doctores

Mikel Iriondo Aranguren y Antonio Casado da Rocha

FACULTAD DE EDUCACIÓN, FILOSOFÍA Y ANTROPOLOGÍA
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

UPV-EHU

2017

Agradecimientos

Esta investigación ha contado, en su larga travesía de exigencias críticas, con colaboraciones y afectos múltiples que la han hecho posible. En primer lugar, quisiera agradecer a Gema Larrañaga por su ayuda encomiable, y, cómo no, a Adrián y Mirko que, junto a Gema, han aportado otro caudal de energía afectiva para acometer esta investigación. En segundo lugar, agradezco a Borja González Riera, documentalista de la Fundación Museo Jorge Oteiza, y a Gregorio Díaz Ereño, director de la institución, su generosa colaboración y ayuda para acceder a los archivos que me han permitido el desarrollo de esta investigación. En tercer lugar, mi agradecimiento se extiende también a Belén Altuna, Pío Pérez, Xabier Laka y a otros compañeros y compañeras de la Facultad por el apoyo y el ánimo que me han manifestado. No quisiera dejar pasar asimismo mi agradecimiento a Ana María Sánchez por su perseverante atención y ayuda con las gestiones administrativas. Y por último, a los profesores Carlos Martínez Gorriarán y Simón Marchán Fiz que alentaron la primera fase de esta investigación, y a mis directores de tesis: Mikel Iriondo Aranguren y Antonio Casado da Rocha por su ayuda y atenta disposición.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
PRIMERA PARTE	
ESTÉTICA, MITO, ARTE, METAFÍSICA, ANTROPOLOGÍA Y RELIGIÓN: UNA CONVERGENCIA TEÓRICA Y EXISTENCIALISTA	
Introducción.....	25
1. Estética existencialista.....	27
1.1 Dar forma al caos y a la existencia. En torno al logos primigenio.....	27
1.2 Arte, mito y religiosidad.....	33
1.3 Estética como antropología y ciencia primigenia.....	47
1.4 Metafísica y Estética existencialista.....	54
1.5 Profeta de una estética nueva y normativa.....	60
2. Estética como interciencia. Verdad y ley formal.....	67
2.1 Enfoques sobre la verdad	67
2.2 Oteiza y su idea de «verdad» estética.....	75
2.3 La estética como interciencia.....	84
2.4. El impacto de la sección áurea y la cuarta dimensión.....	88
2.5 La importancia de la estructura.....	99
2.5.1 Forma y estructura. El magisterio de Torres García.....	99
2.5.2 Estética y estructuralismo.....	106
2.6 La ecuación molecular del ser estético.....	114
2.7 Ley de los cambios y propósito experimental.....	120
2.8 La Estética como ciencia humana fundamental.....	123
3. Estética negativa y vacío receptivo.....	127
3.1 Arte crómlech.....	127
3.2 Estética negativa y Ley de los cambios.....	130
3.3 En torno al vacío, la nada y el absoluto.....	136
3.3.1 Metafísica y mística.....	136
3.3.2 Parentesco con Heidegger.....	144
3.3.3 Oteiza y el existencialismo.....	152
3.4 Hacia un arte receptivo.....	155

SEGUNDA PARTE

PROPÓSITO EXPERIMENTAL, PRAXIS POÉTICO-ARTÍSTICA Y TELOS VANGUARDISTA

4. Oteiza y las disputas de la modernidad	163
4.1 Modernidad: un proyecto inconcluso	163
4.2 Razón moderna. Paradigmas y crisis	168
4.3 Estética: categorías e historicidad	171
4.3.1 Estética como teoría o como experiencia: una historia moderna	171
4.3.2 Oteiza: una constelación de categorías propias	178
4.4 Oteiza y las vanguardias artísticas y poéticas	188
4.4.1 Vanguardias artísticas y modernidades	188
4.4.2 Herencias e influencias en Oteiza	192
4.4.3 La importancia de Malévich	212
4.4.4 Arte y poesía movilizados por un telos común	215
4.4.5 Oteiza, un universo teórico, artístico y vital propio	218
4.5. Oteiza nexa entre las vanguardias vascas de los años treinta y las de los años sesenta	222
5. La Ley de los cambios y propósito experimental	229
5.1 Propósito experimental, conclusión y abandono de la escultura (1949-1960)	230
5.2 Génesis de la Ley de los cambios: un paradigma oteiziano	235
5.3 Una dialéctica genuina: historicismo, temporalidad y creación	240
5.4 Análisis de la Ley de los cambios	246
5.5 Otros desarrollos de la Ley de los cambios a partir 1966	260
5.6 Oteiza y el final del arte	265
6. Oteiza como titán prometeico de la estética y la política	272
6.1 Telos del arte: entre la autonomía y la soberanía.....	273
6.2 Eterno retorno del mito redentor de Prometeo	280
6.3 El arte como escuela política de toma de conciencia	287
7. Epílogo. Oteiza: destino y carácter	291
8. Conclusiones	297
9. Bibliografía	303
9.1 Bibliografía de Oteiza.....	303

9.2 Bibliografía sobre Oteiza	319
9.3 Otras referencias bibliográficas utilizadas en la tesis	351
Anexos	369
I. FMJO-7343 (1935). <i>Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo</i> ...	371
II. FMJO-7839 (1938). <i>La Estética como destino de la Filosofía y la Religión</i>	377
III. <i>Propósito experimental</i> , Sao Paulo, 1957	385
IV. FMJO-7843 <i>Espacio y tiempo en el mecanismo estético</i>	411
IV. FMJO-6049 (1973). <i>Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor</i>	419



Espiritualmente el artista cumple un tipo de función social y religiosa muy semejante en todas las culturas, y creemos que cuando el artista da con una solución estética personal para su tiempo, se sitúa privilegiadamente para que personalmente le sea revelado el momento de la creación correspondiente en cualquier hora, aun la más remota, en la historia.

Oteiza, *Quosque Tandem...!*, 1963.

El arte es una ciencia del misterio que escapa a la revelación científica (...). La ciencia trata de eliminar el misterio (...). El arte trata de enfocar el misterio de cada época, de producir su imagen, de devolverlo en amistad al hombre.

Oteiza, *Sobre ciencia y arte*, FMJO-7879

INTRODUCCIÓN

Jorge Oteiza (Orio, 1908 – Donostia, 2003) confiaba a la estética —definida como interciencia y saber primigenio— y al arte —como acción práctica subordinada a la condición ontológica y normativa de la estética—, la creación de mitos para que la comunidad pudiera curar su sentimiento trágico de la existencia. En efecto, su proyecto estético y artístico tenía un predicado existencialista, y su propósito creador integraba una singular alquimia de intuiciones metafísicas y experimentaciones racionalistas, que estaban orientadas a un telos estético, moral, político y religioso. Por consiguiente, numerosas serían las posibilidades de indagación en torno a este a poliédrico y proteico artista, ensayista, poeta y agitador de la escena artística, cultural y política. Muchos *Oteizas* caben en su prolongada trayectoria que constituye la memoria más relevante y significativa del arte y la cultura vasca del siglo XX. Se reconocía como el único sobreviviente de la vanguardia de artistas vascos en la República, y fue el mentor del nuevo y convulso renacer cultural iniciado con el proyecto de Arantzazu en los años cincuenta y prolongado, en la década siguiente, en la efímera experiencia de los grupos de la escuela vasca (Gaur, Orain, Emen y Danok). Pero esta excepcional figura ha creado también un paisaje de ideas, afecciones y paradojas, así como un imaginario mítico en torno a él que le convierten en un complejo objeto de estudio, refractario a una aproximación monista o escorada a una de sus dimensiones creadoras. Por lo tanto, a pesar de lo mucho que se ha investigado y escrito sobre el legado artístico y ensayístico de Oteiza, caben nuevas aproximaciones críticas. Tal sería el propósito de esta investigación que prolonga otros acercamientos modestos (artículos, ensayos, conferencias y comisariados de exposiciones)¹ que, a lo largo de los últimos quince años, he desarrollado acerca de este genial artista.

¹ Podría destacarse que me encargué de la Edición crítica de Jorge Oteiza, *Ley de lo Cambios*, FMJO, Alzuza, 2013; realicé el documental, *Laberinto Oteiza. Otras miradas, otras memorias*, 2008, duración 30' 17". Producción: KM Kulturunea – GFA-DFG. Grabación y edición: digitalak. Música: José Luis Isasa, *Ageri II* (1973); comisarié las exposiciones: *Constelación Gaur*, 2004, Sala de Exposiciones de la Fundación Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz, y *Oteiza: memoria y apropiaciones*, Pamplona, 2008, Pabellón de mixtos, Ayuntamiento de

Numerosos estudios divulgativos y una creciente reserva de investigaciones académicas y ensayos, en su mayoría promovidos por la Fundación Museo Jorge Oteiza, están permitiendo un acercamiento más profundo sobre este artista, ensayista y poeta. Precisamente todo ese caudal divulgativo y crítico ha sido coronado con la reciente edición del catálogo razonado, que ha realizado Txomin Badiola². Por todo ello, un primer desafío que ha concernido a esta investigación ha sido el de encontrar una posición propia, un diálogo crítico sea con lo ya estudiado, sea con lo que no ha tenido una suficiente indagación o también con lo que puede ser retomado desde otro punto de vista. Cabría resaltar algunas referencias relevantes e ineludibles para recorrer el universo escultórico y teórico —y a veces para conocer mejor su propia trayectoria vital—, así, por ejemplo, son estimables los acercamientos de Fullaondo (1976), Pelay Orozco (1978), Badiola (1988), Manterola (1993 y 2006), Álvarez (2003), Marchán Fiz (2003), Muñoa (2006), Martínez Gorriarán (1989 y 2011), Sánchez Simón (2012) y Echeverría (2008 y 2014). Hay además ediciones críticas de libros de Oteiza, que introducen análisis pormenorizados sobre numerosas cuestiones de la obra teórica escultórica y poética, a cargo de Insausti (2006), Muñoz (2007), Vega (2007), Calvo Serraller (2011) y Golvano (2013).

Como se ha advertido anteriormente, las diversas ambivalencias y paradojas presentes en los postulados y en las acciones de Oteiza lo convierten en una figura a la que no se debe examinar de modo superficial. Por si fuera poco, la dimensión mítica que ha ido adquiriendo en la cultura vasca y en la historia del arte de nuestro contexto, añade una dificultad nueva para establecer un diálogo crítico con su legado, al tiempo que se reconoce su singular genialidad. Nos encontramos así con una paradoja extraña: Oteiza, que tanto celebraba la interrogación crítica y la polémica (solía repetir, abusando de su tendencia a la generalización, que el artista y el crítico contemporáneos estaban domesticados y no producían ningún

Pamplona; publiqué varios artículos: «Oteiza y las fronteras de la modernidad» en *EL PAÍS*, 21-X-2008; «Oteiza, centauro fronterizo y paradójico» en *Hika*, abril-mayo, 2003; y «Oteiza, entre laberintos» en *El Periódico del Arte*, Madrid, mayo 2002.

² Badiola, T., (2015): *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I y II, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra.

desasosiego), ha suscitado, sin embargo, una producción de discursos predominantemente apologéticos. Ha sido Pedro Manterola, uno de los historiadores que más vínculos ha tenido con Oteiza, quién, además de contribuir con sus análisis a un mejor conocimiento de sus obras y su pensamiento, más ha insistido en la necesidad de indagar críticamente en las paradojas, incoherencias y dogmatismos varios que también le pertenecen. Pues bien, desde este anhelo y reconociendo a la vez mi admiración por la potencia poiética de ese fabuloso artista, considero necesario profundizar en un ejercicio crítico sobre algunos postulados centrales en este artista: la ecuación estética molecular, la Ley de los cambios, su noción de verdad del arte, la estética existencial y su telos moral y político.

Desde su apertura en el año 2003 resulta encomiable la labor de la Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante la citaremos como FMJO) en la difusión de su obra y pensamiento, mediante exposiciones, becas de investigación y publicaciones que han conformado un valioso recurso para especialistas y públicos diversos. La FMJO ha editado hasta el momento numerosos ensayos sobre aspectos específicos de su obra escultórica, teórica o poética, pudiéndose destacar los siguientes: San Martín (2006), Moraza (2006), Bados (2010), Moya (2010), Zunzunegui (2011), Arana (2012), Sánchez Simón (2012), Urbeltz (2012), Ortiz-Echagüe (2014), Corrales (2012), Echeverría (2014), López Bahut (2016). Además a ese catálogo de libros, revistas y publicaciones se añaden los seminarios y las publicaciones de la Cátedra Oteiza en la UPNA que han aportado lecturas sobre aspectos específicos sobre la obra y el pensamiento de Oteiza. Y, sin embargo, todo ese caudal de estudios no dejan de suscitar nuevas aventuras críticas. Esa acumulación de ensayos y estudios me ha acompañado como un venero crítico en el curso de mi investigación. De todo ellos he extraído conocimientos nuevos y también aspectos sobre cuestiones que me suscitaban un replanteamiento de mis lecturas e interpretaciones sobre Oteiza. Todo ello ha motivado un interés por iniciar esta investigación sobre algunas cuestiones y categorías de su teoría estética y de su proyecto escultórico y que, en mi consideración, estaban insuficientemente elucidados y a los que me he referido en un párrafo anterior.

Algunas observaciones preliminares

Profundizar en la teoría estética de Oteiza conlleva una dificultad añadida: además de los libros publicados, encontramos un ingente conjunto heterogéneo integrado por esbozos de nuevos libros, textos fragmentarios y notas que corrigen o contradicen escritos anteriores. Por si fuera poco, la dificultad crece debido a su afán por adentrarse en campos de conocimiento que no domina y que le llevará a producir toda una amalgama crítica de nociones, axiomas y teoremas cuya consistencia es problemática y a veces simplemente trivial. Y otro factor que ha añadido dificultades a la comprensión de la genealogía y despliegue de su pensamiento reside en algunos aspectos relevantes del método de Oteiza, así por ejemplo, el relativo a la identificación de las fuentes o lecturas de las que se valió para escribir sus ensayos. Su escritura es muy poco académica y está exenta en muchas ocasiones de las pertinentes referencias bibliográficas.

Su prolongada acumulación de proyectos truncados y también sus especulaciones teóricas no tuvieron la acogida deseada; no obstante, animarían nuevas empresas teóricas y prácticas. El rasgo vanguardista de implicación entre la acción artística y la vital se cumple plenamente en el caso de Oteiza.

Tanto su teoría estética como la metafísica existencialista que se imbrica en ella han ido configurándose en un marco temporal muy amplio, desde 1933, que publicó «Momento político del arte», hasta casi el final de su vida en 2003. Su producción textual es ingente y de índole dispar: encontramos artículos, libros, ensayos, poemas y una miríada de notas que agrupaba para elaborar nuevos ensayos o que iniciaban nuevas indagaciones sobre lo ya publicado. A pesar de la magnífica labor de edición e investigación realizada por la FMJO, quedan todavía muchos documentos por editar aunque pueden ser consultados en el archivo de la misma en Alzuza (Navarra).

Otro aspecto que debe ser considerado es la sorprendente diversidad de ámbitos de conocimiento que recorrió en su tentativa teórica. En efecto, esa ambición multidisciplinar (Estética y Teoría del arte, Metafísica, Antropología, Historia del arte, Lingüística, Semiótica...) fue acometiéndose desde una acendrado

autodidactismo que se ha apropiado libremente y de modo *sui generis* de una diversidad de corrientes filosóficas sin que se identifique coherentemente con ninguna de ellas. Todo ello ha tenido como resultado una peculiar amalgama teórica de contornos imprecisos y cambiantes. El ejemplo más nítido se podría reconocer en su concepción de la Estética como una interciencia (lo abordamos en el capítulo 2). Cuando afirma de sí mismo que es un metafísico sin metafísica, diríase que se refiere no tanto a la ausencia de metafísica en su cosmovisión sino, antes bien, que no se adscribe plenamente a ninguna de las tradiciones más reconocidas. Diríase que Oteiza en su trayectoria se ha movido por impulsos, intuiciones y afectos que han complexionado su voluntad para un apropiacionismo muy libre con propósitos tanto teoréticos como poéticos.

Objetivos principales que guían esta investigación

En el curso de esta tesis se abordarán cinco ámbitos conectados entre sí:

1. Inquirir en la génesis de una singular teoría estética (una interciencia implicada con una metafísica existencial) de Oteiza, indagando en referencias teóricas, reconocidas o no, pertenecientes a diferentes ámbitos de la ciencia, de la filosofía del arte y de otras ramas del pensamiento. Las deudas intelectuales de este creador con una diversidad de filósofos, historiadores y artistas se manifiestan en numerosos textos y obras, aunque en ocasiones no las explicita bien de modo inconsciente o bien de forma deliberada, algo que ya no podremos saber de modo cierto. El enfoque oteiziano se inscribe de modo ambivalente en la tradición romántica moderna que anhela un giro absolutista de la estética y del arte, y también en la corriente racionalista del arte abstracto y constructivo. En consecuencia se examinará la ontología estética y las formas de la verdad que propone.

2. La intuición estética estará en la base de su enfoque epistemológico. Mediante la misma podrá acceder a una verdad estética y existencialista. Concede un alto valor

al hacer mítico-poético imbricado a la razón filosófica y cuyo ascendiente remite a Heráclito y Vico. Por otro lado, podría avanzarse como hipótesis para la investigación que Oteiza mostró un enfático interés por una metafísica de signo existencialista y vitalista, y cuya génesis puede encontrarse en la razón vital postulada por Ortega, en la antropología filosófica de Max Scheler y Martin Buber, en las reflexiones de Unamuno sobre el sentimiento trágico de la vida, en el vitalismo de Bergson, en el idealismo crítico de Croce, o en el panteísmo de Bruno, y en lecturas segmentadas de Heidegger, Nietzsche y Sartre. El interés de Oteiza por cuestiones de índole metafísica y religiosa encontrará una fuente de diálogo más nítido en Scheler y Buber. Un reflejo más indirecto vendría de Reinach, Zubiri o Kierkegaard; mientras que la relación entre religiosidad y empatía con la naturaleza encontrará sus fuentes principales en Wörringer y Giedion.

4. La cuestión de la verdad estética y sus formas será abordada también en relación a la afinidad y diferencias que Oteiza tiene con Heidegger y otros filósofos. Estas cuestiones enlazadas entre sí son analizadas en los capítulos 2 y 3 de la primera parte. Las bases teóricas sobre una estética objetiva y un conjunto de categorías asociadas con pretensiones científicas de Oteiza se elaboran principalmente durante su estancia americana (1935-1948). Los ensayos que enuncian sus primeras tesis ontológicas y su telos del arte se encuentran en textos como *Carta* (1944), *Goya mañana* (1949-1989), *Estatuaria* (1952) y en conferencias como *Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua* (1951). Las nuevas categorías que informarán su proyecto escultórico experimental, así: su descubrimiento de la cuarta dimensión que fundamentará su teorías sobre el hiperboloide, el muro y la desocupación activa del espacio, será fundamentada en lecturas de autores como Ghyka, Einstein, Romero y otros. La importancia de la noción de estructura ínsita en la obra de arte la definirá a través de las especulaciones racionalistas del constructivismo de Torres García, aunque no lo reconozca de modo explícito.

5. La defensa de una estética negativa vinculada a su investigación formal y la definición de un vacío receptivo será estudiada atendiendo a sus leyes formales y a la postulación de un propósito conclusivo donde relaciona ideas relativas al vacío, la nada y lo absoluto. En este apartado de la investigación, que se centrará en el capítulo 3, se abordará la metafísica y la mística implícita en su enfoque, así como su afinidad y divergencia con los postulados de Heidegger y del Maestro Eckhart.

6. Un examen de la importancia que tiene tanto en su elucidación teórica como en su praxis experimental la noción de «estructura», será desarrollado en el capítulo dos. Un primer ascendiente de esa definición lo encontrará en el enfoque constructivista de Torres García (1935). A partir de finales de los años sesenta ese enfoque oteiziano irá declinando hacia postulados estructuralistas y semióticos. Otras aportaciones que Oteiza considerará relevantes será su noción «ecuación estética molecular» y su paradigmática «ley de los cambios». Estas cuestiones se abordan de modo general en el capítulo 2, y la ley de los cambios mediante un examen más específico ocupará el capítulo 5 en la segunda parte de esta tesis. Una filosofía de la temporalidad histórica de las culturas será articulada desde sus lecturas de Ortega y Gasset, Hegel, Spengler, Vico, Bergson. Mientras que, por otro lado, encontrará en Wölfflin un primer referente que adaptará en sus primeras proposiciones sobre la evolución de los estilos del arte.

7. Los postulados teóricos y su práctica artística, que la concibe como un propósito experimental y conclusivo, serán investigados teniendo en cuenta sus afinidades o divergencias con la herencia moderna de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, y de modo específico y destacado con Alberto, Torres García, Moore, Mondrian, Kandinsky y Malévich. Se tendrán en cuenta ese contexto internacional y el contexto específico vasco-español, pues Oteiza fue el nexo entre las primeras vanguardias vascas de los años treinta y la renovación de esa trama artística en los años sesenta. Asimismo, se intentará describir cómo Oteiza participa también de las paradojas y tensiones de las vanguardias modernas. Estas

cuestiones ocuparán principalmente el objeto de estudio de los capítulos 4 y 5. En relación a los postulados racionalistas sobre el espacio y la abstracción concreta del periodo más relevante (1950-1959) se indagará en el ascendiente de las teorías de Torres García, Mondrian, Kandinsky, Malevich, y también sus afinidades y diferencias con Max Bill, el constructivismo ruso y otros. No obstante, dada la necesaria especialización de ese análisis y los límites de esta investigación, dejaremos para otro momento un estudio con una mayor profundización.

8. Una indagación más focalizada en el Propósito experimental, y en su corolario de conclusión y abandono de la escultura (1949-1959), por un lado, y en la formulación de la Ley de los cambios, como un paradigma genuinamente oteiziano, será expuesta en la segunda parte de esta investigación (capítulo 5). Se tratará de establecer una relación entre su trayectoria escultórica y su elucidación teórica.

9. Por último, nuestro examen crítico acometerá las formas del compromiso o la implicación entre arte, teoría estética y política en la trayectoria de este artista y ensayista. Se estudiarán una serie de proyectos y casos, y sin pretensiones de exhaustividad, pues este ámbito de cuestiones merecería ser analizado en un proyecto de investigación específico. No obstante, resulta pertinente advertir que, en relación al giro antropológico vinculado a una cosmovisión nacionalista que se reconoce a partir de 1958 cuando concluye su proyecto escultórico, tampoco será objeto de este estudio, dado que escapa a los objetivos específicos y centrales de esta tesis.

Interés de la tesis y método

Las teorías estéticas tienen orígenes diversos: pueden venir motivadas por la reflexión sobre determinados modelos o prácticas artísticas, y pueden surgir también del contraste crítico con otras teorías. En el caso de Oteiza convergen esas posibilidades y produce una singular aleación y amalgama (antes que una síntesis

coherente) modulada por sus inquietudes metafísicas. Su empresa teórica diríase que se afirma o desarrolla con anterioridad a su gran proyecto artístico que se acelera y profundiza en el periodo 1949-1959.

El método seguido comprende el análisis de las obras publicadas, que constituye por sí mismo una fuente documental sobresaliente, y además los estudios críticos y ensayos que se refieren a Oteiza, como puede observarse en la bibliografía de esta investigación. Además he revisado numerosas notas mecanografiadas archivadas en la FMJO. También he consultado más de un centenar de libros de su biblioteca personal en los que se pueden seguir sus pautas de lectura y las notas manuscritas que encontramos en los mismos. Por último he tenido en cuenta un estudio de la bibliografía crítica relativa a las cuestiones filosóficas, estéticas y de otras disciplinas que ofrecen un marco teórico para evaluar las hipótesis planteadas.

Como regla general cada capítulo de la primera parte se inicia con la presentación un enfoque general sobre las cuestiones planteadas, un marco teórico de referencia para un examen posterior de la teoría estética de Oteiza. En la segunda parte centraremos la investigación en cuestiones más específicas relativas a su Propósito experimental y a su Ley de los cambios como contribución más singular a una teoría de los cambios de la expresión en la historia del arte, y su modo de imbricación de un telos estético y político.

Esta investigación ha intentado evitar dos aproximaciones problemáticas: a) la que al limitarse a repetir lo ya dicho por Oteiza adolece de un déficit interpretativo; y b) la que se funda en un abuso o sobreinterpretación que vendría a proyectar ideas y categorías que no pertenecen al propio Oteiza, forzando así el análisis. Encontrar una distancia crítica sobre nuestro objeto de estudio ha sido una premisa de partida que, dada la diversidad de enfoques y teorías de las que se apropia Oteiza, se ha de reconocer que se trata de una distancia variable: a veces nos sentimos más cerca de sus posiciones y, en otras ocasiones, se manifiesta un notable desacuerdo teórico.

El paisaje de ideas que Oteiza va configurando en su dilatada trayectoria no tiene contornos precisos y a la vez contiene un gusto por analogías y síntesis

paradójicas que, junto a cierta incomodidad para su examen crítico, suscitan dificultades para su inscripción en un determinado marco conceptual. Debido a ello, he optado por una estructura que no sigue un orden cronológico en el despliegue de su pensamiento, sino que organizo una constelación de cuestiones en las que vuelve una y otra vez, pero no sin ciertas contradicciones en sus posiciones. No obstante, en la estructura de temas he tenido en cuenta su desarrollo en el tiempo y sus regresiones.

Uso de algunas nociones

Una cuestión relativa al sentido en que se utilizará la noción «estética». Resulta habitual encontrarnos en numerosos ensayos teóricos con un uso impreciso o indefinido de esa noción que puede designar bien un discurso filosófico, una ciencia o teoría del arte, o bien un saber de la sensibilidad y del libre juego de las facultades que procura una experiencia del arte en el sentido kantiano. En el caso de Oteiza se emplea ese término en su primera acepción. Así lo referiremos, salvo que advirtamos de otro uso en el contexto de la enunciación.

Es necesario señalar una advertencia de carácter semántico: numerosas son las nociones que emplea Oteiza cuyo ámbito de significación no es preciso. Recurre a nociones o conceptos como si se trataran de unos conceptos superiores o inequívocos; pero, dado que el sentido declina en diversos aspectos (filosóficos, antropológicos, religiosos, políticos, morales...), su significación actual deviene más problemática o polémica. Los conceptos se transforman en el curso del tiempo histórico y social, debilitando así su pretensión esencialista. Por todo ello, hemos intentado indagar en el sentido de tales conceptos en el contexto de su cerco histórico y de la tradición conceptual en los que emergen.

ABREVIACIONES

<i>LC</i> , 1990	<i>Ley de los Cambios</i> , 1990.
<i>Ejercicios</i> , 1983	<i>Ejercicios espirituales en un túnel</i> , 1983.
<i>Ejercicios</i> , 1984	Edición de 1984, <i>Ejercicios espirituales en un túnel</i> .
<i>Ejercicios Ec</i> 2011	Edición crítica de 2011, <i>Ejercicios espirituales en un túnel</i> .
<i>QT!</i> , 1963	<i>Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca</i> , Auñamendi, San Sebastián, 1963.
<i>QT!</i> , 1993	<i>Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca</i> , Auñamendi, San Sebastián, 1963, 5ª edición.
<i>QT!</i> , 1993	Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.
<i>Poesía</i> , Ec 2006	Edición crítica <i>Poesía</i> , Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
<i>Megalítica</i> , 1952	<i>Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana</i> , 1952.
<i>Carta</i> , 1944	<i>Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra</i> , 1944.
<i>Estatuaria</i> , Ec 2007	Edición crítica <i>Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de America. Sobre el arte nuevo en la postguerra</i> , Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007
<i>Propósito</i> , 1957	Propósito Experimental, 1957
<i>Goya</i> 1997	<i>Goya mañana. Realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso</i> , 1997.
<i>Cat. Caixa</i> , 1988	<i>Oteiza. Propósito Experimental</i> , 1988.
<i>Cat. Guggenheim</i> , 2004	<i>Oteiza. Mito y modernidad</i> , 2004.
<i>LC</i> , 1990	Oteiza. <i>Ley de los cambios</i> , 1990
<i>LC</i> , Ec 1990	Oteiza. Edición crítica de la <i>Ley de los cambios</i> , 1990
FMJO	Fundación Museo Jorge Oteiza
FMJO-	Documento del Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, seguido del número de identificación del documento.
BPO-	Biblioteca personal de Jorge Oteiza, seguido del número de identificación del libro

PRIMERA PARTE

ESTÉTICA, MITO, ARTE, METAFÍSICA, ANTROPOLOGÍA Y RELIGIÓN: UNA CONVERGENCIA TEÓRICA Y EXISTENCIALISTA

Introducción

Buscar tras el caos de las relaciones entre los fenómenos algo inmutable, absoluto, es la propensión inextinguible de la humana especulación. Por eso tampoco dentro de la estética enmudecerán nunca aquellas tendencias que tratan de superar la ilimitada relatividad de los valores estéticos en un hipostatado valor absoluto³.

Rudolf Odebrecht, *La estética contemporánea*.

Oteiza ha reconocido que, en la construcción de su bagaje teórico y vital, sus primeras lecturas tras la decisión de dedicarse a la escultura —en la que invertiría la fe que había perdido en su prolongada crisis religiosa— pertenecían al ámbito de la historia del arte, de las religiones, y de la filosofía. Precisamente un autor como Salomón Reinach (1858-1932), que transita por esos dominios y además por la arqueología y el arte paleolítico, estuvo en sus intereses iniciales. En su biblioteca personal encontramos varias obras editadas en Buenos Aires de ese autor con numerosas trazas y notas que manifiestan su exigencia lectora: *Orfeo: historia general de las religiones* (1909) y *Apolo: historia general de las artes plásticas* (1946). Simultáneamente las lecturas apasionadas de ensayos pertenecientes a Unamuno, Ortega y Gasset, Ferrater Mora, Max Scheler, Martin Buber, Alöys Müller, Bergson, Dilthey, Anaximandro, Heráclito, Heidegger, Zubiri o Francisco Romero serán decisivas en su aproximación a la historia de la filosofía y la antropología. En relación a la historia del arte y a cuestiones de índole estética, su *vis* teórica le llevaría a libros de Croce, Hegel, Torres García, Schiller, Wörringer, Lalo, Geiger, Wölfflin, Ghyka, Dilthey, Meumann o Maldonado. Pero

³ Odebrecht, R., *La estética contemporánea*, Suplemento al número 8 de *Anales de investigaciones estéticas*, UNAM, México, 1942, p. 99.

otros dominios del pensamiento como la historia de la matemática, la ciencia, la lingüística, la semántica o la cultura también le fueron frateros para su inquietud reflexiva, por ello leía con la misma fruición crítica ensayos de Einstein, Russell, Nietzsche, Colerus, Spengler, Materlinck, Guiraud, Bense o Guyau. El corpus fundamental de este pensamiento oteiziano (que desborda lo propio de una teoría estética) se define desde 1935 a 1965⁴ cuando publica la primera versión de los *Ejercicios espirituales en un túnel*. Indagar en una genealogía crítica de esas fuentes que influirían en la configuración de la teoría oteiziana sobre tantos dominios podría ser objeto de una investigación específica (tan atractiva como enmarañada, dado que Oteiza no siempre databa e informaba de sus lecturas) que desborda los fines de esta investigación más centrada en la teoría estética que definió. No obstante, estos y otros autores aparecerán en el curso de este estudio entreverados en los temas que se irán desplegando. Iniciamos nuestro propósito examinando las conexiones que, desde sus primeros textos, aparecen entre ideas relativas al logos, a la función del mito y el arte, a la definición de una estética con predicados existencialistas, metafísicos, religiosos y antropológicos que irá anudando a su propósito experimental en la escultura. La sobredeterminación que concede a la estética como intuición y ciencia de lo humano lo acerca a la poética de Dilthey, así como la búsqueda de un fundamento último a la existencia, al saber y a la acción y que se resiste a encorsetarse en una disciplina convencional.

Una constelación de ideas, que no siempre tiene una significación clara, discurrirá a veces por ámbitos disciplinares (como el científico y el semiótico) que no domina, pero que le servirán para crear analogías e intuiciones que incorpora en sus postulados. Concluiremos la primera parte con un examen más específico sobre su telos conclusivo y la reducción del lenguaje del arte a un silencio expresivo mediante una estética o dialéctica negativa.

⁴ Cabría señalar que, en sus propósitos ensayísticos, a partir de 1960 se inicia un giro que declina en dos grandes cauces: uno, se orienta hacia indagaciones de carácter antropológico sobre cuestiones de signo identitario o etnicista, y el otro, hacia cuestiones lingüísticas y semióticas motivadas por lo anterior y por el auge de las teorías estructuralistas.

1. Estética existencialista

Toda realidad religiosa comienza con lo que la religión bíblica llama el "temor a Dios". Éste se hace presente cuando nuestra existencia entre el nacimiento y la muerte se torna incomprensible y misteriosa, cuando toda seguridad queda hecha añicos por causa del misterio. No del misterio relativo de lo inaccesible sólo al estado actual del conocimiento humano y, por eso mismo, descubrible. Se trata del misterio esencial, cuya inescrutabilidad forma parte de su misma naturaleza; se trata de lo incognoscible⁵.

Martín Buber, *Eclipse de Dios*.

1.1 Dar forma al caos y a la existencia. En torno al logos primigenio

La existencia del ser humano individual está condicionada a su dimensión social y ambas están imbricadas a las significaciones imaginarias que la cohesionan o la problematizan. Tales significaciones están amenazadas por el caos, dado que, como ha observado Castoriadis (1986), el dominio de la significación sobre el mundo no es completo ni estable, y por dos razones principales: a) porque «la significación impuesta al mundo (...) es esencialmente arbitraria», debido a que acontece la institución de un magma específico de significaciones imaginarias, que son indeterminadas, aunque sujetas a fines específicos; y b) puesto que ni las cosas, el mundo o el ser están reglados en su totalidad, son «esencialmente caos, abismo, lo que no tiene fondo». El ser entonces es tanto alteración como autoalteración en el marco de una temporalidad creadora y destructora⁶. Esta ontología está presente en la indagación filosófica, científica, antropológica, poética (y artística), y en la experiencia religiosa. Con estas premisas abordaremos en este capítulo el enfoque de Oteiza sobre su estética y metafísica existencial.

⁵ Buber, M., *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre Religión y Filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p. 35.

⁶ Castoriadis, C., «La institución de la sociedad y la religión» (1978-1980) en *Los dominios del hombre*, 1998, p. 179.

El propósito oteiziano orientado a curar el sentimiento trágico de la existencia (la angustia ante el reconocimiento de la mortalidad), sustenta esa indagación heterogénea en una teoría estética que, en su horizonte último, configura una concepción de lo absoluto y un anhelo de realización con predicados estéticos y religiosos. La noción de sentimiento trágico («Así Unamuno nos pone al borde de la nada y nos replantea la angustia»⁷) y también una vivencia agónica de la vida y de la experiencia religiosa le emparenta con Unamuno⁸. Ambos comparten una consciencia de la imposibilidad de anudar en una forma realizada una praxis vital con sus esperanzas soñadas y una razón científicista. El abismo que está en el horizonte humano es descrito así por Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912):

Ni, pues, el anhelo vital de inmortalidad humana halla confirmación racional, ni tampoco la razón nos da aliciente y consuelo de vida y verdadera finalidad a ésta. Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, extrañamente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible. El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza⁹.

Sin embargo, Oteiza, con el paso del tiempo, mostrará una distancia crítica respecto de Unamuno. Así a mediados de los años setenta en sus conversaciones con Pelay Orozco afirma: «Pero a mí esta obstinación de su vivir trágico, grave, trascendente, me cansa. Me cansa el amontonamiento de expresión en la palabra,

⁷ Oteiza, J., *QT...!*, 1993, 14.

⁸ Para profundizar en la relación y agonismo presente en Oteiza y Unamuno, véase: Arana Cobos, J., *Oteiza y Unamuno: dos tragedias epigonales de la modernidad*, FMJO, Alzuza, 2012, pp. 90-91. Arana sostiene que Unamuno es «la influencia intelectual más notable en el arte y el pensamiento de Oteiza» (2012: 16). Tal vez sea excesiva y generalizadora esa opinión, pues cabría diferenciar momentos y periodos donde priman unas influencias sobre otras. Pero lo cierto es que en los años treinta y cuarenta el ascendiente de Unamuno sobre Oteiza es notable.

⁹ Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alba Libros, 2006, p. 77.

el ruido demasiado con sus palabras, hasta su ruido hacia el cielo, hacia Dios, no pensemos en el ruido hacia los demás...»¹⁰. Oteiza perseverará en dar forma a ese abrazo trágico mediante la creación artística y poética, para curar ese sentimiento abismal en un horizonte de búsqueda de lo absoluto. Como ha observado Todorov (2007) en la historia de las artes y del pensamiento encontramos numerosos aventureros de lo absoluto que han dado forma a un deseo de plenitud y de realización interior que pertenece a todo ser humano: «durante siglos, en efecto, la necesidad de plenitud ha sido interpretada y orientada en el marco de la experiencia religiosa. Por descontado, la palabra remite, a su vez, a realidades múltiples. La religión ha sido —y es aún en muchos casos— una cosmología, una moral, un cemento comunitario, un fundamento del Estado y de la política»¹¹. La modernidad ilustrada europea, sin eliminar esa referencia al mundo divino y religioso, procuraría una apertura secularizadora. Oteiza es un caso ejemplar de esa ambivalente relación con lo absoluto y lo sagrado, así como de una posición liminar en relación a la modernidad. Todorov, apoyándose en Marcel Gauchet — quien afirma que el “El arte es la continuación de lo sagrado por otros medios”—, añade: «Porque la obra de arte, con razón o sin ella, nos da en sí misma una impresión de plenitud, de realización, de perfección que, por otra parte, le exigimos a nuestra vida»¹². En efecto, para Oteiza esa exigencia de plenitud trasciende hacia una idea de inmortalidad como postula en una nota escrita en 1947, en el margen de un libro de Geiger: «en el arte: el H [hombre] sobrepasa su propia vida temporal: no regresa a la muerte: se hace infatigable y eterno. Inmortal»¹³. La necesidad de interrogación acerca de lo misterioso, del cosmos y la existencia humana, y de si todo ello respondiera a una causa trascendente y primera está presente en una diversidad irreductible de formas míticas, poéticas, cosmogónicas, religiosas o reflexivas (siendo la filosofía una de sus posibilidades). Oteiza se hace eco de esa interrogación que acompaña a la existencia de los seres

¹⁰ Pelay Orozco, M., *Op. cit.*, 1978, p. 397.

¹¹ Todorov, T., (2006) *Los aventureros de lo absoluto*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, p. 9.

¹² Todorov, *Op. cit.*, 2007, p. 13.

¹³ Geiger, M., *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, Argos, Buenos Aires, 1946, p. 95.

humanos y que Einstein —al que Oteiza leyó con devoción no sólo por su teorías científicas sino por su inquietudes humanísticas— lo toma en consideración:

La experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia. El que no la conozca y no pueda ya admirarse, y no pueda ya asombrarse ni maravillarse, está como muerto y tiene los ojos nublados. Fue la experiencia del misterio (aunque mezclada con el miedo) la que engendró la religión. La certeza de que existe algo que no podemos alcanzar, nuestra percepción de la razón más profunda y la belleza más deslumbradora, a las que nuestras mentes sólo pueden acceder en sus formas más toscas..., son esta certeza y esta emoción las que constituyen la auténtica religiosidad. En este sentido, y sólo en este, es en el que soy un hombre profundamente religioso¹⁴.

La ruptura relativa al logos primigenio, mediante disputas y querellas, hacia su decantación genuinamente filosófica que emergió en la Grecia antigua procuró nuevas figuras de intelección sobre la existencia física y humana, sobre su caos, orden y determinaciones o principios. La razón mítico-poética del logos primigenio, reconocible tanto en la tradición de los filósofos presocráticos como en la tradición poética y trágica, quedará infravalorada cuando no excluida del logos reducido a su dimensión racional, es decir, subordinado a la razón filosófica y científica fundada en el primado del principio de identidad y no contradicción. Recordemos cómo para Heráclito —sobre el que Oteiza manifestaría un gran aprecio— el logos es uno: en su noción de *logos* condensa varios significados:

¹⁴ Einstein, A., *Mis ideas y opiniones*, Antonio Bosch editor, Barcelona, 2011, p. 22. Oteiza comenta esas ideas y otras similares en el documento inédito FMJO-10054 *Sobre Einstein*. El célebre científico en su ensayo *Mi concepción del mundo* (1988) habla de la metafísica y la ciencia. Y reflexiona sobre el asombro filosófico: «Estos fenómenos del juicio, el asombro, el hallazgo de enigmas, que no se refieren a un aspecto concreto de la manifestación sino que se refieren a ésta como un todo y que por lo demás han sido expresadas no por papanatas sino por hombres con una gran capacidad intelectual, me parece que indican que en aquello que experimentamos se hallan relaciones que en todo caso hasta el momento no son abarcadas, siquiera en su forma general, ni por la lógica formal ni, aún menos, por la ciencia exacta; relaciones que empujan siempre nuevamente hacia la metafísica, es decir, hacia la superación de lo directamente perceptible, por mucho que sostengamos en nuestras manos su acta de defunción con una firma, por muy válida que ésta sea» (1988: 27-28).

pensamiento, cálculo, discurso y palabra poética. Todo esto lo sintetiza Heráclito en su *dictum* aforístico «común es a todos el pensar»¹⁵. Además de esa razón o logos común, reconoce la ambigüedad y relatividad del ser, expuestas cabalmente en su idea de que la naturaleza (o la *physis*) ama esconderse. Unidad de los contrarios en el ser, armonía, flujo y transformación son determinaciones de todo lo que es o existe. El ser —dice— no puede ser sin su aparecer, por lo tanto postula un logos común y originario, no escindido en palabra racional y en palabra poética-persuasiva¹⁶.

Como es sabido, Platón reconfiguró la herencia mítico-poética en una forma discursiva que torsionaba el logos heredado (e indiferenciado en sus dimensiones poéticas, míticas y filosóficas) en una pretensión exclusivamente filosófica para acceder a una episteme verdadera. La teoría del conocimiento inscrita en su filosofía instituía una distinción entre el mundo de las Ideas (Bien, Verdad y Belleza informadas por los valores de trascendencia, inmutabilidad e identidad) y el mundo sensible (cuya existencia es múltiple, caduca, mutable). El afán de Platón por encontrar el *arché* (origen o fundamento), el principio inteligible del ser (que se inicia con Parménides y se prolonga en Platón), del Uno que debería regir ese orden, estará presente en el devenir de una concepción hegemónica de la filosofía y de la ciencia. Sin embargo, el propio Platón recurrió de modo paradójico a mitos y a la palabra poética para configurar sus diálogos, su dialéctica racional y su ontología unitaria que, en última instancia, cuando justifica la existencia de mundo trascendente de las ideas creadas por el demiurgo, toma la forma de una “teología” racional. Platón, en *La República*, inaugura una herencia filosófica que llega a nuestra contemporaneidad, donde ese conflicto en torno al logos se decanta en el primado de una razón discursiva y científica, frente a la razón poética. Su giro

¹⁵ Véase la edición crítica a cargo de García Calvo, A., *Razón común. Heráclito*, Editorial Lucina, Zamora, 2006 (3ª edición), p. 37.

¹⁶ Sobre estas cuestiones véase: Mondolfo, R., *Heráclito*, Siglo XXI Editores, México D. F., 1966; Heidegger, M. y Fink, E., *Heráclito*, Ariel, Barcelona, 1986; Kirk, G. S. y Raven, J. E., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1981; Eggers Lan, C. y Julia, V. E., *Los filósofos presocráticos I*, Gredos, Madrid, 1981; Lledó, E., *El concepto «poiesis» en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*, Instituto Luis Vives de Filosofía, Madrid, 1961; Castoriadis, C., (2004) *Lo que hace a Grecia, 1. De Homero a Heráclito*, FCE, Buenos Aires, Argentina, 2006 (2004); Ferrer Gràcia, J., *Heráclito y Parménides*, RBA, Barcelona, 2016.

hacia una filosofía con pretensiones epistémicas rechaza que puedan disputarse razones con valor cognitivo diferente y sustentadas en modalidades de verdad de índole dispar. En su célebre diálogo, Platón justifica su hostilidad hacia la experiencia poética y su dimensión cognitiva porque está alejada tres grados de la verdad, y, a la vez se opone al protagonismo que tenían los poetas en la *paideia*, que deberían ser reemplazados por los filósofos¹⁷.

Será el napolitano Vico (1668-1744), en su ensayo *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (1725), quien retome el valor del universal poético inscrito en el logos y la imaginación: así, en la razón poética se despliega una verdad aunque sea de índole mítica y poética¹⁸. No sorprende que Oteiza al referirse a sus primeras influencias¹⁹ incluya al pensador napolitano quien sostenía que una lógica poética e histórica sustentaba la *vera narratio* y constituía la primera sabiduría anterior a la metafísica racional y filosófica. Dicho de otro modo: el lenguaje poético (como representación de un lenguaje simbólico, mítico e histórico) permitiría un acceso a la verdad. De este modo se situaba a contracorriente de la tradición platónica y cartesiana que dominará la reflexión en la modernidad. Esa lógica poética, con sus leyes específicas surgidas del hacer imaginario y fantástico, no tenía un estatuto cognitivo inferior a la razón filosófica: la síntesis postulada por Vico indaga mejor algunas realidades humanas, como, por ejemplo, en lo que concierne a la retórica, la poesía o la historia como ha recordado Zacarés en un ensayo sobre Vico:

En la *Scienza Nuova* la poesía se identificaba con el estado mental primitivo, anterior a la reflexión y mayor cuanto más cercana estaba a los orígenes de la humanidad. La poesía de los tiempos posteriores podría alcanzar la sublimidad de

¹⁷ Platón, *La República*, Espasa Calpe, Madrid, 1992. Un acercamiento crítico a esa posición se encuentra en Havelock, Eric A., *Prefacio a Platón*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002; y en Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 1987 (1970).

¹⁸ Vico, G. B., *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, FCE, México D. F., 2006 [1725].

¹⁹ Véase el documento inédito, archivo FMJO-13806.

sus comienzos sólo en tanto que el poeta participase intuitivamente de aquel mundo primitivo, repleto de pasiones violentas²⁰.

Para Vico hay un saber poético que despliega una *vera narratio*, que es anterior a la metafísica racional y filosófica. Oteiza comparte este postulado. Y sostendrá un saber estético primigenio que condensaría dimensiones artísticas, mítico-simbólicas, metafísicas y religiosas. De ese modo, la estética enlazaría esas dimensiones mediante una indagación teórica y artística que tendría un alcance ontológico. La propuesta de Oteiza se conectará a esa herencia, y a ello contribuirá la lectura del libro de Ernesto Grassi, *Arte y mito* (1968)²¹ en el que se aborda esa cuestión en tres autores: Vico, Platón y Heidegger²².

1.2 Arte, mito y religiosidad

Mi búsqueda de protección es la de los Espacios míticos»²³.
El arte espacial «como curación del espíritu. (...) La estatua como
oración (...), como camino refugio, estancia absoluta²⁴.

Oteiza

La experiencia del arte y la del mito producen formas otras (no científicas) de verdad y estructuran comunidad desde la no identidad. En el ámbito de la filosofía criticista, Cassirer con su *Filosofía de las formas simbólicas*, como ha observado Gadamer, ha sido uno de los pensadores más relevantes para la indagación sobre cómo la creación artística, poética o mítica tiene la potencia de enunciar verdades vitales y en acción. Cassirer afirma que el espacio mítico ha perdido relevancia en

²⁰ Zacarés, A., *Filosofía y poesía*, Institució Alfons El Magnànim, Valecia, 1998, p. 76.

²¹ Grassi, E., *Arte y mito*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

²² Véase el documento inédito FMJO-5123.

²³ Oteiza, J., «Unas breves consideraciones de Oteiza como epílogo» en VV.AA., *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros de San Sebastián, 1986, p. 297.

²⁴ Documento inédito, FMJO-3227 (1958).

el proceso de civilización a favor de una percepción racional, científica, del espacio; sin embargo, en la experiencia o apropiación vivencial del espacio no desaparecen las dimensiones míticas o simbólicas²⁵. Por otro lado, «el mundo verdadero de la tradición religiosa es del mismo tipo que el de estas configuraciones poéticas de la razón»²⁶. Dado que el mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo, adquiere «el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio», sintonizando de este modo con la herencia de Vico. Refiere además cómo el Romanticismo fue un factor decisivo en la revalorización de mito y de su imbricación con la cosmovisión religiosa (cristiana)²⁷. Nietzsche, en sus *Consideraciones intempestivas 1873-1876*, refuerza esa idea de que el mito tiene la potencia de crear o concebir imágenes del mundo y de lo humano²⁸. Por su parte un autor contemporáneo como Rella ofrece una definición cabal: «El mito organiza, ordena en una coherencia, una serie de imágenes heterogéneas, cada una de las cuales manifiesta la visibilidad de un aspecto del mundo antes indiscernible, cada una de las cuales es, por tanto un “suceso verdadero”»²⁹.

Guirand, en la magna edición que dirigió bajo el título de *Mitología general*, refiere que «la forma primordial del espíritu humano es la mítica, y ésta se encuentra en la base de toda poesía, de toda literatura»³⁰. En realidad, no hay existencia individual y colectiva exenta de la experiencia de algún mito, dado que una creación imaginaria de índole dispar recorre el ámbito de las religiones, la política y los valores. La fuerza de los mitos reside en parte en que son manifestaciones de ese hacer imaginario, y que, habitualmente, anhela enmascarar su origen humano para percibirse como relatos heterónomos. Los mitos

²⁵ Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas, II (el pensamiento mítico)*. México. Fondo de Cultura Económica, 1995.

²⁶ Gadamer, H-G., *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997 [1993], p. 22.

²⁷ Gadamer, *Ibidem*, 1997, p. 16.

²⁸ «El mito no se basa en una concepción, como creen los hijos de una cultura que se ha vuelto artificiosa; él mismo es un concebir. Comunica una noción del mundo, mas en una secuencia de aconteceres, de acciones y sufrimientos» (Nietzsche, F., *Consideraciones intempestivas 1873-1876*, Alianza, Buenos Aires, 2002, p. 184).

²⁹ Rella, F., *Metamorfosis. Imágenes el pensamiento*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 141.

³⁰ Guirand, F., (dir.) *Mitología general*, Editorial labor, Barcelona, 1965, p. VII.

contribuyen a crear comunidades y a instituir sociedad dando forma a cosmovisiones y a figuraciones de la experiencia. En efecto, la significación instituida contribuye a reforzar una imagen del mundo, el lugar de cada sociedad específica. Y en esa pugna por dar forma al caos de la existencia, a los enigmas del origen y de la trascendencia, en el devenir humano incompleto y precario, la plural creación simbólica, cultural y política ha competido con la potencia de las religiones y su arsenal de mitos propios para investir de sentido el acontecer de la existencia. La necesidad de religión vendría alentada por la resistencia a aceptar las restricciones y límites de la existencia real. Como ha observado Castoriadis, «Lo que pudo llamarse la necesidad de religión corresponde a esa negativa de los seres humanos a reconocer la alteridad absoluta, el límite de toda significación establecida, el envés inaccesible que se constituye en todo lugar al que se llega, la muerte que mora en toda vida, el absurdo que rodea y penetra todo sentido»³¹. La religión inaugura una nueva forma de manifestación del absoluto, otras figuras y representaciones.

De modo específico, las religiones monoteístas y, en el caso que nos ocupa en este capítulo, el cristianismo, relaciona el origen del mundo y el origen de la sociedad, dando forma a la significación del ser y al ser de la significación. La mutua dependencia e interacción entre ambos orígenes hace que «las significaciones imaginarias que organizan la sociedad no pueden sino ser “coherentes” con aquellas que organizan el mundo»³², tal es el hecho fundamental que caracteriza la institución de la sociedad. Entonces,

la religión da un nombre a lo innombrable, una representación a lo irrepresentable, un lugar a lo ilocalizable. (...) El abismo, a la vez enigma, límite, envés, origen, muerte, fuente, exceso de lo que *es*, está siempre presente y siempre en otra parte, en todas partes y en ninguna parte, en el no lugar en el cual se recorta todo lugar. Y toda religión lo condensa ficticiamente, lo cosifica —o lo personifica, que equivale a lo mismo— de una manera o de otra, lo traslada a “otra parte”

³¹ Castoriadis, C., «La institución de la sociedad y la religión» (1978-1980) en *Los dominios del hombre*, 1998, p. 187.

³² Castoriadis, *Ibíd.*, 1998, p. 183.

cualquiera y lo reintroduce de nuevo en este mundo en la forma de lo sagrado. Lo sagrado es el simulacro cosificado e instituido del abismo³³.

Lo sagrado remite a una diversidad de experiencias espirituales que trascienden lo religioso perteneciente a las religiones instituidas. La creación mítica o la artística también pueden acoger manifestaciones de lo sagrado. Eliade ha mostrado cómo la «muerte de Dios» significa ante todo la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional; lo cual no significa que lo sagrado se haya desvanecido completamente en el arte moderno sino que, antes bien que «se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente “profanas”»³⁴. Sostiene que a pesar del olvido de la religión en la experiencia moderna, lo «sagrado sobrevive sepultado en su inconsciente. (...) El inconsciente es “religioso” en el sentido de que está constituido por pulsiones y figuras cargadas de sacralidad»³⁵. Cita a Brancusi como artista moderno que percibe la materia de sus obras como hierofanías, a saber, que vendrían a revelar a la vez lo sagrado y la realidad última, irreductible: «La hierofanización de la materia, esto es, el descubrimiento de lo sagrado manifestado a través de la sustancia, caracteriza lo que se llama «religiosidad cósmica», el tipo de experiencia religiosa que ha dominado el mundo hasta el judaísmo y que permanece viva en las sociedades “primitivas” y asiáticas. Se establecería así una especie de analogía entre el mundo mítico-ritual primitivo y las experiencias artísticas modernas, de modo que «desde el punto de vista de la estructura, la actitud del artista frente al cosmos y la vida recuerda de algún modo la ideología implícita en las “religiones cósmicas”»³⁶. Oteiza se emparenta con esa inquietud del arte moderno que indaga en las formas arcaicas del mundo primitivo y en su dimensión simbólica y sagrada. La extremada valorización que hace del crómlech neolítico vasco y la cadena de conexiones que propone con su proyecto artístico y existencial darían cuenta de esa inquietud.

³³ Castoriadis, *Ibidem*, 1998, p. 188.

³⁴ Eliade, M., «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo» en *El vuelo mágico y otros ensayos*, Siruela, 2005, p. 140.

³⁵ Eliade, *Ibidem*, 2005, p. 141.

³⁶ Eliade, *Ibidem*, 2005, p. 144.

El interés de Oteiza por el mito como forma espiritual, estética y religiosa está ya presente en sus primeros ensayos, y en su definición de una estética existencial. En la *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, publicada en la revista de la Universidad del Cauca, Colombia, en 1944, define el mito como invención de arte en proyección social sobre los pueblos: «Es imagen de un mundo y guía histórica de la sociedad. Es la fábula, las necesidades religiosas proyectadas en las geometrías especiales y activas del artista»³⁷. Dado que postula la potencia del arte para crear nuevas significaciones imaginarias sociales que cohesionarían las identidades colectivas, «la importancia social del artista, reside en la proporción en que le corresponde ser creador de mitos o, si reproductor de ellos, de las condiciones en que ha de realizarlos»³⁸. En la estela de la herencia del romanticismo alemán (el arte y la poesía concebidos como una nueva mitología, con su genuina metafísica, anticiparían una nueva sensibilidad espiritual), Oteiza asume un giro ontológico del arte y una singular imbricación entre arte, ciencia y religiosidad que alborea en sus primeros ensayos. Escribe en la *Carta*: «Si hoy lo que se espera es un mundo nuevo, este momento auroral debe estar contenido en el arte nuevo»³⁹. Avanza ya una premisa que será común al telos de algunas de las primeras vanguardias del siglo XX que se interesaron por el arte primitivo. En otro de sus primeros ensayos que titula *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) reitera esa misión del artista y lo justifica citando a Platón («La misión del verdadero poeta no es componer discursos en verso, sino inventar mitos») y a Unamuno («No trato de filosofar, sino de mitologizar»)⁴⁰. Esa hora para el mito tiene una doble función: promueve un «nuevo panteísmo» y «prepara al pueblo para una nueva fe colectiva para un nuevo asombro

³⁷ «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra» en Separata de la *Revista de Universidad del Cauca*, nº 5, diciembre, 1944, compilada en Oteiza, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Edición bilingüe. Edición crítica de María Teresa Muñoz en colaboración de Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio. FMJO, Alzuza, Navarra, 2007, p. 270.

³⁸ Oteiza, *Ibidem*, 2007, p. 270.

³⁹ Oteiza, *Ibidem*, 2007, p. 269.

⁴⁰ Oteiza, *Ibidem*, 2007, p. 115.

(eucaristía)»⁴¹. Pareciera que con la inclusión del término «eucaristía» Oteiza quisiera designar transustanciación, comunión, entre la intuición estética y la experiencia religiosa. Dejará escrito: «Nuestra alma vasca se ha formado en la prehistoria por esta íntima unión desde el arte, de lo estético y lo religioso»⁴². En realidad, en todas las culturas desarrollan significaciones imaginarias colectivas cuyos predicados artísticos, estéticos y religiosos también modulan sus representaciones colectivas y su imaginación.

Oteiza en uno de sus últimos ensayos, su libro *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual* (1995), reitera su interés por los mitos, y los define como «imaginaciones para contar escondiendo»⁴³, historias de la imaginación simbólica que recorren la temporalidad histórica. Ese camuflaje de los orígenes favorece que se perciban como relatos fundadores que vertebran la institución imaginaria de lo social, pudiendo acoger manifestaciones de lo sagrado. No obstante, antes de seguir por estos predios míticos debe ser advertido que esta investigación no abordará la cuestión relativa al interés de Oteiza, a partir de 1960 y de modo más acendrado a partir de 1980, por la mitología vasca y la sonemática⁴⁴. Esta cuestión debería ser objeto de otra investigación específica.

La crisis religiosa que padeció en su juventud fue, como ha reconocido el propio Oteiza, un acicate para su ulterior vocación artística. En el año 1929 decidió abandonar sus estudios de Medicina y dedicarse a la escultura. En relación a su crisis religiosa y su elección artística comenta en su conversación con Pelay Orozco:

Pues bien, yo me encontraba en una curiosa relación de crisis personal religiosa, de identidad cultural y artística, con la crisis de nuestro País Vasco y, consiguientemente, con su necesidad de renacimiento. Sufrí una fuerte crisis

⁴¹ Véase el documento inédito FMJO-5262.

⁴² Oteiza (1965-1983): *Ejercicios espirituales en un túnel*, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición, p. 10.

⁴³ Oteiza, J., *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*, Pamiela, Iruña, 1995, p. 38.

⁴⁴ Una conexión entre sonemática y muro la desarrolla en *EE*, 1984, pp. 423-424. Sobre sonemática vasca y mitos puede consultarse, Oteiza, *Op. cit.*, 1995, pp. 38-41.

personal religiosa, me encontraba sin nada, espiritualmente necesitaba rehacerme, salvación, de curación de hombre, curación de la muerte, le exigí todo a la escultura. Esta necesidad es la que me orientó artísticamente en una línea racionalista de experimentación⁴⁵.

Ciertamente, esa vocación religiosa se manifestará desde sus primeras obras, y, en cambio, su orientación racionalista de experimentación se inicia de modo coherente en los primeros años de la década de los cincuenta. Desde 1930 hasta 1950 primará una práctica escultórica de signo más convencional. En cualquier caso, lo que ya está presente desde sus inicios es la búsqueda de cómo «la auténtica emoción estética alcanza a tratar el sentimiento trágico, mueve nuestro espíritu en su más honda raíz existencial, responde a la estructura religiosa de la conciencia»⁴⁶. De nuevo encontramos en *QT..!* (1963) numerosas declaraciones a favor de un arte que sea útil como revelación espiritual, y por ello infiere que se produce una identificación de una sensibilidad estética con una sensibilidad religiosa. Cabría así ponderar la capacidad de desplazarse de lo estético a lo ético y a lo religioso en sintonía con las ideas del poeta y pensador protoromántico Schiller (1759-1805)⁴⁷, como comentaremos con mayor detalle en el capítulo 6 de esta investigación.

El arte obliga al hombre a poner en juego sus reservas espirituales, a enriquecerlas. Podemos hablar estéticamente de curación espiritual. El arte trastorna el orden aparente del mundo exterior, provoca la necesidad de una más profunda comprensión de uno mismo, nos obliga a poner en juego una zona íntima de nuestra conciencia cuya revelación es ejercicio de la sensibilidad⁴⁸.

⁴⁵ Pelay Orozco, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 442.

⁴⁶ Véase la *Carta...*, en Oteiza, Ec, 2007, p. 269.

⁴⁷ Oteiza tiene en su biblioteca una edición de 1952 (con notas manuscritas y documentación anexa) de *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), la obra principal de Schiller y en la que afirma que el dominio de la razón no se logra coercitivamente sino mediante consenso cuyo logro concierne inicialmente a lo estético. De ahí que conceda una importancia sustantiva a la educación estética y a la acción del arte para avanzar hacia una humanidad más plena e ilustrada.

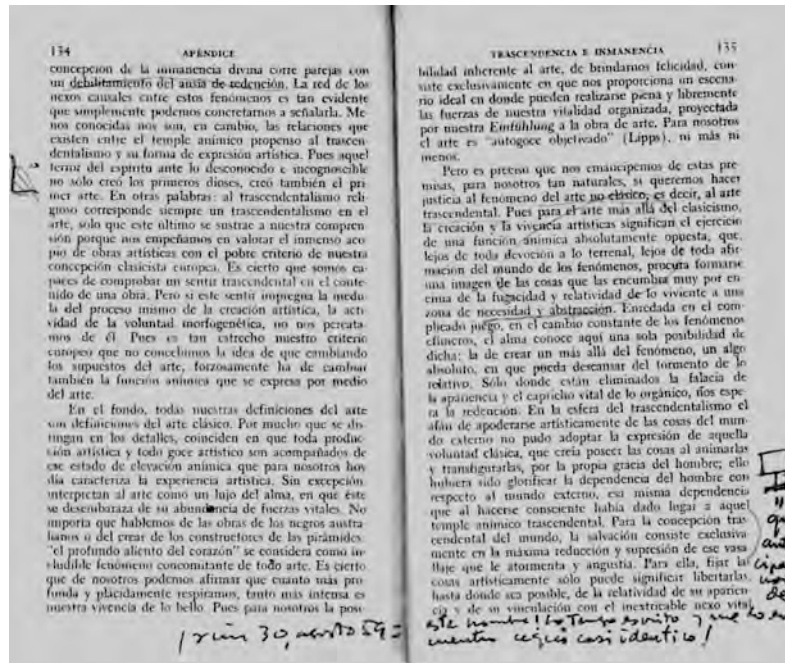
⁴⁸ Oteiza, J., *Quosque Tandem...!*, Pamiela, Pamplona, 1963, 5ª edición 1993, p. 151.

Sobre esa base espiritual, el arte se orienta hacia una trascendencia sea para dar forma a la angustia frente a los enigmas de la existencia, sea para vincularse de modo sublime con alguna instancia heterónoma, o sea para anticipar una utopía estética de una humanidad por venir que supere la escisión de las facultades humanas. Por otro lado, entre sus primeras lecturas influyentes, Oteiza mencionaría a Wörringer, cuyo ensayo *Abstracción y naturaleza* (1908) fue publicado en español en 1953 y Oteiza lo leería en 1959. En esa obra se refiere a un sistema estético comprensivo que integre dos polos definidos como teoría de la *Einfühlung* (proyección sentimental) y como afán de abstracción. Destacaremos dos consideraciones que interesaron mucho a Oteiza: la primera, se refiere a como el impulso a la abstracción geométrica en el ser humano primitivo se volvía necesario ante el sentimiento de desamparo que pudiera haber sentido frente a la multiplicidad y confusión del mundo. Su dicha podía descansar «en la necesidad e inmutabilidad de la abstracción geométrica»⁴⁹. Este libro puede consultarse en la biblioteca de la FMJO, y junto a esta frase Oteiza dibujó un círculo de puntos con el que representa el crómlech. La segunda consideración concierne a la trascendencia del arte:

Para la concepción trascendental del mundo, la salvación consiste exclusivamente en la máxima reducción y supresión de ese vasallaje que le atormenta y angustia. Para ella, fijar las cosas artísticamente sólo puede significar libertarlas, hasta donde sea posible, de la relatividad de la apariencia y de su vinculación con el inextricable nexo vital del mundo exterior, redimiéndolas de esta suerte de todos los engaños de los sentidos. Todo arte trascendental tiende, pues, a privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante y relativo, a valores de necesidad absoluta⁵⁰.

⁴⁹ Wörringer, W., *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 49.

⁵⁰ Wörringer, *Ibidem*, 1953, p. 135-136.



Wörringer, W., *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953

Oteiza escribe en el margen de la página: «(Irún, 30 de agosto 59): qué anticipación la de este hombre! Lo tengo escrito y me lo encuentro aquí casi idéntico!». La búsqueda de lo inmóvil en el espacio vacío receptivo se vinculará también a la manifestación de lo absoluto mediante una forma finita y la suspensión de la temporalidad. Reducido el lenguaje artístico a su máxima reducción el corolario de ese proceso será el abandono del arte. En el capítulo 3 analizamos con mayor desarrollo los nexos que establece entre la estética negativa, el vacío, lo absoluto y lo místico. En este apartado seguimos elucidando sobre lo misterioso, lo sagrado y lo religioso en la teoría estética de este artista. Para Oteiza, el círculo de piedras del crómlech vasco del neolítico es el emblema por excelencia del espacio protector de la angustia existencial, y es donde se manifiesta lo numinoso, un aspecto de lo inefable. Rudolf Otto, teólogo alemán y gran estudioso de las religiones, ha definido el objeto numinoso como *mysterium tremendum*, es decir, aquello sobre lo que sólo «se puede dar una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo. Así, pues, es «aquello que aprehende y

conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad»⁵¹. Tal *tremendo misterio* puede ser sentido de varias maneras, entre las que cabría incluir la forma de la experiencia sublime. El *numen* tendría dos aspectos diferenciados: misterioso y tremendo, de ahí que el objeto numinoso sea percibido como realmente misterioso inaprehensible e incomprensible. En el caso del artista vasco, la sensibilidad estética es también religiosa y política; y por ello demanda un arte religioso que «ha de ser reducido a silencio espacial, a crómlech»⁵².

Oteiza se interesa por el vínculo que Max Scheler, en su ensayo *El puesto del hombre en el cosmos* (1938), establece entre una metafísica del hombre y una metafísica de la religión⁵³. Para este filósofo alemán interesado en la Antropología filosófica y la Fenomenología, «La conciencia del mundo, la conciencia de sí mismo y la conciencia de Dios forman una indestructible unidad estructural»⁵⁴. Sostiene que tras el descubrimiento de su propio ser, excéntrico al mundo, el ser humano tenía dos alternativas: 1) «poner en movimiento su *espíritu* cognoscente para aprehender lo absoluto e insertarse en él; este es *el origen de toda metafísica*. (...) 2) seguir el invencible impulso de *salvación*, no sólo de su ser individual, sino primariamente de todo su grupo, y utilizar el enorme *exceso de fantasía* (...). La superación de este nihilismo, mediante semejantes formas de salvación y protección, es lo que llamamos *religión*»⁵⁵. El mito y la religión precedieron a la metafísica. Scheler sostiene que el advenimiento del ser humano y el advenimiento de dios se implican, pues, mutuamente, desde un principio. Y Oteiza, en el margen de la página de ese libro, interpela a Scheler con una nota manuscrita: «El H[ombre] crea a Dios para su propia totalización humana»⁵⁶. El filósofo alemán interpreta la reducción fenomenológica (clave del método definido por Husserl para depurar los momentos de trascendencia y así llegar a la pura inmanencia) como «la operación de “borrar” o de “poner entre paréntesis” el coeficiente

⁵¹ Otto, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 2001 [1963], p. 21.

⁵² Oteiza, *Op. cit.*, 1993, 96.

⁵³ Además de esa obra, Oteiza se interesará por otro ensayo de ese autor, *El saber y la cultura* (1939) y que conserva en su biblioteca.

⁵⁴ Scheler, M., *El puesto del hombre en el cosmos*, Losada, Buenos Aires, 1938, p. 159.

⁵⁵ Scheler, *Ibidem*, 1938, p. 161.

⁵⁶ Scheler, *Ibidem*, 1938, p. 164

existencial (contingente) de las cosas, para alcanzar su *essentia*. No puedo asentir en detalle a la teoría de esta reducción dada por Husserl; pero sí debo conceder que en ella está significado el acto que define más propiamente al espíritu humano»⁵⁷. Tanto Scheler como Oteiza tienen en común su concepción de los valores como esencias independientes e inmutables que se captan intuitivamente y que incorporan a las esencias pensables o racionalizables⁵⁸. Pero tanto uno como el otro no entendían lo mismo que Husserl, dado que el volverse hacia las esencias tiene un sentido y un alcance metafísicos que no eran afines al pensamiento del fundador de la Fenomenología. Oteiza vendría a identificar esa reducción fenomenológica mediante una analogía con su estética negativa que informa sobre todo de la segunda fase de la ley de los cambios de la expresión, para así acceder al vacío del lenguaje escultórico como una esencia de la agonía del espacio y de su ser estético. Ese mostrar sin lenguaje sería la representación simbólica del sentimiento trágico.

Oteiza promueve una religiosidad *sui generis* como ha observado Vitiello (2010): el sentido religioso mediado por el arte sentido es «religión no de lo divino, sino de lo Sagrado, o mejor dicho: religión de lo divino e imagen humana de lo Sagrado. En esta religión, Tierra y Cielo no están divididos, no están divididos la naturaleza y el espíritu»⁵⁹. En este enfoque puede reconocerse una analogía con la idea sobre la imbricación o combate entre tierra y cielo que Heidegger presenta en *El Origen de la obra de arte* (1952): la realidad de la obra ha sido determinada a partir del acontecimiento de la verdad que instituye la propia obra como acontecimiento de la disputa entre el mundo y la tierra⁶⁰. En Oteiza subyace un

⁵⁷ Scheler, *Ibídem*, 1938, p. 100.

⁵⁸ Francisco Romero (1891-1962), un filósofo argentino traductor y divulgador de la filosofía alemana en el contexto académico latinoamericano —y que Oteiza siguió con mucho interés en su estancia americana— defiende en *¿Qué es la filosofía?* (1953) que la más notoria teorización del valor es probablemente la contenida en la *Ética* de Max Scheler; aunque su tema propio es el valor ético, este libro proporciona el cuadro de una doctrina general de los valores. Es probable que Oteiza leyera también esa obra aunque no se encuentre en su biblioteca.

⁵⁹ Vitiello, V., «Jorge Oteiza y el pensamiento de su época», en VV.AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*, FMJO, Alzuza, 2010, p. 42.

⁶⁰ Heidegger, M., «El origen de la obra de arte» (1952) en *Arte y poesía*, FCE, México D. F., 2006, pp. 29-92.

panteísmo que se manifiesta de modo estético, pues «dios se agita perpetuamente en el cielo del arte, en busca de reposo y de forma, de objetividad. Solo el arte, en una catedral, en un pueblo, puede manifestar la sustancia inestable de Dios, su propia verificación, su historicidad»⁶¹. Y en otro texto inédito sostiene que en todo ser humano se manifiesta una inquietud metafísica y existencial,

pero sólo en lo artístico y en lo religioso se da este anhelo metafísico en toda su dramática realidad y cuyo sentimiento —sentimiento trágico— se busca solucionar. (...) la solución estética en una cultura trasciende en forma de vida, en comportamiento moral, en acción política. Aquí la solución estética se traduce en libertad religiosa⁶².



Su friso de la Piedad y del Apostolario en la Basílica de Arantzazu expresa bien esa convergencia de signo metafísico, político y religioso en su telos comunitario. Y sobre la propia Basílica escribe:

Es necesario considerar el hondo significado de la nueva B[asílica] de A[rantzazu], no solamente como la intención de honrar a la patrona de G[ipuzkoa] y

⁶¹ Documento inédito FMJO-7843.

⁶² Véase el apartado «Arte y religión» en el documento FMJO-7344 *Oriente y Occidente*, p. 13.

del PV[País Vasco], sino como expresión artística y cultural de este momento histórico de nuestro pueblo. En esta obra, planeada y sentida, dentro de los límites justos y franciscanos de realización, con idéntico fervor espiritual y con idéntico anhelo de expresión histórica, que en otros tiempos se planeó y sintió la construcción de los templos religiosos que por su viva originalidad perduraron⁶³.

No obstante, Oteiza acepta que su telos de salvación estética (y vital) que promete el arte, y el poder de salvación postulado por la religión no son equivalentes; aunque convergen en un horizonte redentor. Y se pregunta qué arte cristiano corresponde a la contemporaneidad:

Hoy creemos que el porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo. (...) Necesitamos no limitar nuestra capacidad de asombro, para no apagar emocionalmente nuestra ilusión. Limitando el esfuerzo para el entendimiento estético, limitamos el efecto de lo que el arte busca expresar, condenamos al artista. (...) Cada artista tenemos la responsabilidad de nuestro propio tiempo y la responsabilidad de dar razón y solución estética de él⁶⁴.

Oteiza se desmarca de las tendencias contemporáneas del arte sacro y que en la historia mantienen un núcleo de sentido estable. San Agustín concebía esa identidad en los atributos de lo bello (armonía, medida, proporción y gracia) que se reconocen en el mundo y en el universo, y que fueron creados por Dios: la belleza en el arte, por consiguiente, sería una mediación sublime en el camino hacia Dios. Plazaola, un jesuita que dedicó mucho tiempo al estudio del arte sacro contemporáneo, sostenía que las obras de arte sacro (las consagradas al Señor) que perduran en el tiempo son las que

Revelan no sólo los aspectos universales de la naturaleza humana, los atributos de la divinidad y de la santidad, sino también la auténtica forma de ser y las

⁶³ Documento inédito FMJO-9582, p. 2.

⁶⁴ Oteiza, J., «El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo», en *El Correo Literario*, 31, I-XI-1951, p. 7.

exigencias espirituales de su tiempo. Y esta fidelidad al espíritu de una época no es incompatible con la perdurabilidad de la obra⁶⁵.

En la cosmovisión cristiana la capacidad creadora aparece como un don de la divinidad que otorga al ser humano. Sin embargo, Oteiza impugnará esta posición heterónoma y no se siente llamado de modo especial por el Señor, sino que está impelido por sus preguntas relativas al sentimiento trágico y a la crisis religiosa. Lo religioso, lo estético y lo político convergen, siendo el impulso inicial de signo religioso, mientras que el resultado será de naturaleza política: «de aquí que en la secreta intimidad de la voluntad de creación, hay un afán religioso de salvación y que se resuelve para la comunidad como conclusión visual en una proyección política»⁶⁶. Su amor al arte es el que, para Oteiza, «convierte a un hombre en apóstol»⁶⁷. ¿En qué fase de su trayectoria adquieren sus obras una dimensión religiosa? En el periodo de la primera fase de su participación en el proyecto de Arantzazu (1951-1955) con la Primera Piedad y el friso de los Apóstoles, y posteriormente (1966-1969) con la Piedad y otras esculturas, se relaciona de un modo convencional con la representación del arte sacro, aunque en el muro de los apóstoles vacía la masa escultura apoyándose en su idea de hiperboloide y en su tránsito hacia la escultura vacía. Pero será en la fase final del propósito experimental con las construcciones vacías (1957-1959) donde la forma religiosa se vuelve más inmaterial y su programa metafísico se vuelve más coherente: «La sensibilidad religiosa se crea en la 2ª fase con el acercamiento y la conclusión del Espacio vacío = Espacio religioso»⁶⁸. Está convencido de que ese nuevo arte receptivo, religioso y laico a la vez, incrementaría la sensibilidad y la experiencia religiosa expandiéndola al orden social⁶⁹. Su fe en las propiedades pragmáticas de sus obras para producir determinados efectos estéticos y religiosos desconsidera que no hay una determinación previsible entre los propósitos del artista y los modos de recepción por parte de los públicos. Pero perseverará en esa fe

⁶⁵ Plazaola, J., *Arte sacro actual*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2006, p. 21.

⁶⁶ Oteiza, *Op. cit.*, 1993, 146.

⁶⁷ Oteiza, *Op. cit.*, 1993, 152.

⁶⁸ Véase documento inédito FMJO-9956.

⁶⁹ Oteiza, *Op. cit.*, 1993, 96.

redentora del sentimiento trágico que procura la religión y, como Unamuno, está convencido de que su religión es la de romper con dios incesantemente en una tentativa nunca cumplida de buscar una verdad en la vida: «Hay una inocultable necesidad o voluntad de trascendencia en el hombre, que estéticamente se alcanza por el arte en la vida y que no debemos confundir con la naturaleza de las soluciones de tipo exclusivamente religioso»⁷⁰. Aquí se enuncia la singular concepción que tiene del arte religioso.

1.3 Estética como antropología y ciencia primera

La estética como filosofía o teoría del arte y, también, en su segunda acepción como disciplina de los juicios estéticos o de gusto, surge en la modernidad (en el siglo XVIII) como saber autónomo. Pero la intuición estética como facultad noética o epistemológica que reside en la imaginación radical, es una facultad antropológica universal del ser humano desde sus propios orígenes. Tomando como referencia a Croce y a Vico, Oteiza sostiene en los *Ejercicios Espirituales* (1965-66) que el lenguaje, el mito y la poesía, parece que nacen y crecen a la vez en la mente primitiva, constituyen un logos primigenio⁷¹. La estética (como teoría del arte) sería, en palabras de Oteiza, «la primera ciencia espiritual de todas»⁷². Tal sentencia se vincularía al enfoque de Vico que hemos expuesto anteriormente: para éste, en *Scienza Nuova*, hay un saber poético, una *vera narratio*, que es anterior a la metafísica racional y filosófica. Tal saber poético —que también Oteiza atribuye a la intuición estética— descubre una verdad ideal y eterna, es propio de un logos primero fundado en el mito y la verdad narrada.

⁷⁰ Oteiza, J., *EE*, 1984, p. 62.

⁷¹ Oteiza, *Ibidem*, p. 106: «Lenguaje, mito y poesía, parece que nacen y crecen a la vez en la mente primitiva, pero este proceso no es tan simple. El centro del universo imaginativo se va desplazando del objeto al sujeto, de la imagen objetiva de la cosa a la imagen subjetiva. El lenguaje, el simbolismo del lenguaje, en nuestra comprensión estética, no es un proceso de objetivación progresiva».

⁷² Véase el documento inédito FMJO-12921 *Mi mundo*.

Su propósito teórico puede seguirse en las múltiples referencias que podemos encontrar diseminadas en sus ensayos y en innumerables notas inéditas que custodia el centro de documentación de su Fundación Museo. En notas mecanografiadas o manuscritas que forman parte de sus esbozos para la elaboración de sus dos libros más importantes (*Quosque tandem...!*, 1963 y *Los Ejercicios espirituales en un túnel*, 1965-66) y otras notas que podríamos datar en los años sesenta y en la primera mitad de los setenta, está la empresa de reunir una especie de filosofía y antropología simbólica bajo la denominación de Estética. Escribe: «La más importante de las antropologías es estética, puesto humano del saber del H [Hombre] en la vida»⁷³. Tal disciplina, en su enfoque, debiera proceder con razonamientos metafísicos, ontológicos y lógicos para indagar en incertidumbres y verdades existenciales. Justifica su Antropología estética como «una respuesta estética a la pregunta fundamental de la Antropología filosófica sobre el sentido metafísico de la existencia. No estamos tratando de otra cosa que del puesto espiritual del hombre en el arte»⁷⁴. En *Dédalo*, en la creación no naturalista de su estatua, atendemos a su vuelo sobre la muerte»⁷⁵

¿Qué autores tuvieron un ascendiente notable en la formación de su pensamiento en esa cuestión? Cualquier indagación sobre todo ello se vuelve compleja y problemática por diversas razones que cabría resumir en tres: 1) por la amplitud y diversidad de dominios disciplinares por los que se interesó; 2) por la apropiación, a veces de carácter superficial, de teorías y conceptos que no dominaba suficientemente, y 3) por no ser muy respetuoso con las normas y exigencias académicas dado que no cita en muchas ocasiones las fuentes que ha utilizado en la formación de sus teorías. Dada la diversidad de campos de conocimiento que le interesaron la nómina de autores es muy amplia y en relación a cada uno de las cuestiones que iremos abordando en esta investigación señalaremos los que considero más relevantes. No tiene una inmersión definida en una disciplina concreta sino que produce acercamientos tangenciales entre varias y a veces una suerte de *síntesis oteiziana*, de lo que se deduce que tampoco tiene

⁷³ Documento inédito FMJO-8692.

⁷⁴ Se nota ya en el título la influencia de la antropología filosófica de M. Scheler.

⁷⁵ Véase archivo FMJO-9949.

una influencia nítida de un determinado pensador. Lo más sobresaliente reside, como hemos referido en el apartado anterior, en el interés de Oteiza por definir una teoría estética que conlleva una antropología, una ontología del ser humano y de la potencia cognitiva de la intuición estética que constituirán una disciplina mestiza, una interciencia (sobre la que nos detendremos en un análisis más pormenorizado en el segundo capítulo de esta investigación).

El interés por la antropología está reflejado también en los libros que tenía previsto escribir bajo ese título. Para Max Scheler (1874-1928), una de sus referencias más destacables a finales de los años treinta, el objeto de la antropología era el de analizar la situación del ser humano en la totalidad del ser⁷⁶. No debiera extrañar que Oteiza al leerlo subrayará la siguiente frase y escribiera «citar» y la relacionara con su idea del sentimiento trágico: «El hombre contempla el vacío de su *propio* corazón como “vacío infinito” del espacio y del tiempo, como si el espacio y el tiempo existiesen, aunque no hubiese cosas»⁷⁷.

Otro autor que le interesaría para reflexionar sobre la antropología filosófica fue Martin Buber (1878-1965), cuya obra establece un continuo diálogo, principalmente, con Kant, Scheler, Kierkegaard, Husserl y Heidegger. El ensayo de Buber, *¿Qué es el hombre?* (1942)⁷⁸, y que tuvo su primera edición en español en 1949, ha sido uno de los libros más estimados por el propio Oteiza en la formación de su pensamiento. En ese *tour de force* que Buber establece con esos filósofos mencionados, Oteiza se interesa sobre todo por la disputa de Buber con Scheler y Heidegger. El artista vasco se sitúa en una equidistancia de los tres y reafirma su opción a favor de una antropología estética en la que desembocan todas las ciencias de espíritu. «El arte es una preparación para la incorporación del hombre a la vida con los demás», afirma en unas notas escritas tras leer la obra de Buber⁷⁹. En relación a la pregunta que se hace éste como propia de la antropología «¿qué es

⁷⁶ Scheler, M., *El puesto del hombre en el cosmos*, Losada, Buenos Aires, 1938.

⁷⁷ Scheler, *Ibidem*, p. 89.

⁷⁸ Oteiza tiene en su biblioteca la edición del FCE, México – Buenos Aires, 1960 y traducida por Eugenio Imaz. La proliferación de notas y comentarios muestran el interés que desplegó Oteiza en la lectura de ese ensayo, en enero de 1960 cuando residía en Irún. Buber fue discípulo de Dilthey y amigo de Max Scheler, dos filósofos que interesaron vivamente a Oteiza.

⁷⁹ Oteiza, Documento inédito FMJO-9730 (1966).

el hombre?», Oteiza sostiene que se contesta desde la existencia con la obra de arte, en la que entra el hombre en su totalidad. Se apoya en la cita de Nietzsche incluida en la tesis de Buber: el hombre que hay es “un embrión del hombre del porvenir” (*Voluntad de poder*), y escribe Oteiza: «Nosotros estamos precisando cómo el hombre que resulte del arte contemporáneo, es otro hombre más cerca del porvenir. Es en cada conclusión estética de una época que una nueva conciencia del hombre se abre paso para el porvenir, cada vez más rica y habitable la soledad de esta conciencia»⁸⁰. Y define el objeto de la Antropología como el estudio de

Lo concreto de la vida humana. El contenido antropológico de la Estética, la anulación de la muerte como espera para la revelación de Existencia. Para Heidegger el ser entero de la Existencia no se revela hasta la muerte. Pero es la obra de arte la que anula esa espera puesto que el ser entero de la Existencia hace esa espera innecesaria puesto que el ser estético es esa revelación y el espacio que aparece entre la obra de arte y la muerte es el de la libertad absoluta la que hace posible el nuevo comportamiento político del hombre, desde el campo mismo que señala Heidegger como cuestión ontológico-fundamental de la relación íntima del individuo con su propio ser⁸¹.

Sigue citando y comentado los textos sobre Heidegger, principalmente, y también sobre Kierkegaard. Extrae las palabras siguientes de Buber:

Cuando el hombre reducido a soledad no puede ya decir «Tú» al conocido Dios «muerto», lo que importa es que pueda dirigirse, todavía, al desconocido Dios vivo, diciendo «tú», con toda su alma, a un hombre vivo conocido. Si ya no es capaz de esto, todavía le queda, sin duda, la ilusión sublime que le ofrece el pensamiento desvinculado, de la de ser «el mismo» cerrado en sí, pero como hombre está perdido⁸².

⁸⁰ *Ibidem*, 1966, p. 4.

⁸¹ *Ibidem*, 1966, p. 5.

⁸² *Ibidem*, 1966, p. 5.

El contexto de esa lectura corresponde al periodo en el que había concluido su propósito experimental en la escultura y se centra en la elaboración de ensayos, siendo el *Quousque Tandem...!* (1963) el primero que llegará tras esas reflexiones.



Al mismo tiempo se interesa por cuestiones vinculadas a la antropología y etnología vasca. Por consiguiente irá conformando una teoría antropológica que conecte esa herencia antropológica y filosófica de signo humanista y existencialista con una declinación disciplinar en saber etnológico vasco más cercano a Barandiaran que a Caro Baroja. De ahí que Oteiza vindique una nueva alianza entre un saber cultural y otro estético integrado en un sobredeterminado saber ontológico:

La cultura no consiste en un gran saber limitado por especialidad, es la función entera y universal de la sensibilidad. Esta sensibilidad procede del conocer estético. Es por esto que la zona en la que se elabora la sensibilidad estética (la sensibilidad destinada para todos) se produce en la zona de convergencia de toda la realidad y de todas las zonas del conocimiento. *La única investigación que puede proporcionar una cultura existencial, es la estética, este es el saber popular, la auténtica cultura popular que jamás se proporciona al pueblo. (...) Conocer estéticamente es dominarlo todo,*

tenerlo todo en una mano y la otra libre para vivir todos los momentos⁸³. (El subrayado es mío)

Oteiza, en esta nota para su ponencia en Italia (1964), expone ese giro ontológico hacia el absolutismo estético. Pareciera entonces que la antropología heterodoxa definida por Oteiza asume también ese acendrado alcance ontológico al tiempo que interpreta la cultura vasca y su herencia mitológica, debido a lo cual queda al margen de la ortodoxia académica. Las oteicianas interpretaciones del crómlech (espacio de protección y meditación relativos a la angustia existencial y lo inefable), que inicia a partir de 1959 tras su visita a los vestigios del monte Agiña, se han desmarcado de la convención arqueológica que la define como espacio de representación funeraria. Ha sido el antropólogo Joseba Zulaika, uno de los pocos que han defendido las tesis de Oteiza acerca de indagación estético-antropológica de la cultura vasca⁸⁴. Alonso y Arzoz han defendido que una contribución relevante de Oteiza a la antropología estética ha sido

el redescubrimiento del frontón del "juego vasco de pelota (y no de la pelota vasca) en el cual, el espacio vacío de maduración espiritual del crómlech se convierte en juego antropológico que caracteriza a todo un pueblo. (...) En el cubo vacío del frontón, los vascos recuperemos esa esencia estético-espiritual del crómlech, que concluirá justamente en la consciencia estética de las esculturas conclusivas de Oteiza como en *Homenaje a Velázquez*⁸⁵.

⁸³ Véase el Documento inédito FMJO-8304.

⁸⁴ Véase Zulaika, J., *Tratado estético ritual vasco*, La Primitiva Casa Baroja, Donostia, 1987. Zulaika será uno de los primeros intérpretes de la teorías de Oteiza que relaciona a éste con las proposiciones finales de Wittgenstein en el *Tractatus*, cuando se refiere al *decir* y el *mostrar* en lo estético y lo religioso. En el capítulo 3 volveremos sobre esta cuestión.

⁸⁵ Alonso, A., y Arzoz, E., «Elogio y refutación del genio vasco» en VV.AA., *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*, Herritar Berri SLU / Astero, Iruña, 2007, p. 16.



Oteiza incluye juntas estas dos imágenes en la parte final del *Quousque tandem...!*, y respecto de la primera escribe: «Frontón para el Juego de pelota (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcciones-crómlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zonas gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada»⁸⁶. La otra imagen corresponde a *Homenaje a Velázquez* (1958-59) y con la que establece una reminiscencia triple: con el vacío final en la pintura de Velázquez (*Las Meninas*), con el frontón vasco y con el vacío del crómlech. Da forma a sí a una indagación espacial, estética y antropológica en el contexto de un arte contemporáneo que está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para crear un nuevo vacío espiritual. Ese vacío mediante el que Oteiza se propone enlazar el crómlech, el frontón y su propia escultura es interpretado por Onaindia desde un enfoque que lo desliga de la tradición vasca: «La conclusión a la que llega Oteiza es que “el crómlech sería la ciudad íntima de la persona”, no del grupo o de la tribu porque es individual: lo cual le alejaría del tradicionalismo y le acercaría a lo moderno, es más, a la postmodernidad»⁸⁷. Tal

⁸⁶ Oteiza, *QT..!*, 1993, comentario a la ilustración nº 59.

⁸⁷ Onaindia, M., «Visión oteiziana de Euskal Herria», en Emilio Guevara y Mario Onaindia, *¿Es democrático el Plan Ibarretxe? - Visión oteiziana de Euskal Herria*, Ikusager ediciones y Fundación para la Libertad, Vitoria-Gasteiz, 2003, p. 91.

vez esa dicotomía individuo / colectividad no es tan evidente en Oteiza, de ahí que Onaindia proyectaría una interpretación forzada.

1.4 Metafísica y Estética existencialista

El arte que trata el artista verdadero, trata de poner solución a su más íntima necesidad espiritual. (...) El objeto del arte es la recreación de una sensibilidad existencial. (...) El arte es curación del espíritu, en cuanto sensibilidad existencial, en cuanto sentimiento trágico de la existencia⁸⁸.

Oteiza

Estas nociones y, de modo sobresaliente, la noción de «metafísica», son utilizadas de modo muy impreciso por Oteiza, de lo cual resulta que es un empeño casi imposible saber con qué corriente filosófica pudieran relacionarse. Esta dificultad es extensiva también a otras nociones que utiliza en diferentes momentos de su trabajo ensayístico. Ya se ha comentado en otros apartados de esta investigación que Oteiza se acerca, o mejor, se apropia de modo segmentado o tangencial de enfoques, métodos y conceptos filosóficos diversos. Además, esas nociones parecen cambiar su significación a lo largo del tiempo, lo cual complica aún más un acercamiento crítico a las mismas. Con todo, lo que se mantiene como núcleo de sentido más estable de esas nociones se intentará resumir a continuación. Desde sus orígenes en el contexto griego, la metafísica fue definida por Aristóteles como la ciencia de los primeros principios que darían cuenta de las determinaciones del ser o el ente. No obstante esa disciplina tenía un estatuto dual: era una ontología y una teología apenas indiferenciada. La tradición moderna de la filosofía fue decantando una diferenciación y separación de los dos ámbitos; para afirmarse como ontología, aunque una cierta metafísica no explicitada a menudo también ha estado como horizonte en el desarrollo de otras ramas de la filosofía

⁸⁸ Documento inédito FMJO-9906 *Sobre estética existencial*.

(epistemología, o las dedicadas a los valores y la razón práctica) o de la ciencia. En el caso de Oteiza su concepción de la metafísica engarza enfoques filosóficos, antropológicos, epistemológicos y religiosos. Será la Estética, la herramienta teórica privilegiada que le permite la convergencia de presupuestos pertenecientes a esos dominios diferentes. Se emparenta al giro ontológico de la estética devenida en filosofía genuina que postuló el idealismo romántico alemán. La estética sería entonces algo más que una filosofía o una antropología del arte: «se trata —escribe en los *Ejercicios espirituales...* (1965-66)—del puesto humano del saber de hombre en la vida», es decir, afirma su carácter ontológico. La separa de la filosofía y le otorga naturaleza científica particular, y mediante ese giro ontológico la estética se equipara a la filosofía. Entonces «Metafísica es el lugar desocupado por la filosofía. Es el acceso, por consiguiente, también de la Estética»⁸⁹.

Esa metafísica estética se va enmarcar en un existencialismo ecléctico que va definiendo a finales de los años cuarenta y que se refleja notablemente en su texto «Mito y estética de Dédalo» (1951):

Tenemos dos definiciones de vida. Vamos a una tercera, la de Existencia: es nuestra vida mortal en función de la vida eterna. En la vida nuestra sumida en la naturaleza aparece un vector, una tensión sobre la muerte. Nuestra vida cambia de forma, cambia de vida alterada por la angustia ante la muerte, por el apetito de eternidad. Existencia. Existencialistas han sido y somos todos en nuestra conciencia metafísica. Pero esto así sólo, no es casi nada. Necesitamos una solución existencial. En el existencialismo positivo actual, una corriente católica —Marcel ...— sólo halla en la religión la solución tradicional. En la corriente atea, Sartre trabaja enconadamente en la creación estética. Unamuno llegó a sospechar una solución existencial en la creación literaria. Nosotros, concretamente, proclamamos una conciencia estética de la salvación. El ser para la Muerte de Heidegger es un ser con vocación de eternidad. El existencialismo es la enfermedad divina del hombre frente a la muerte. Nosotros proclamamos la curación de la muerte, esta incógnita oculta en la diversidad histórica de los estilos existencialistas, encuentra solución estética,

⁸⁹ Oteiza, J., *Ejercicios espirituales en un túnel*, 1994, p. 66.

y agregaremos dos simples leyes, una sobre el proceso interno de la creación válida y la otra sobre el comportamiento histórico y la lógica de su evolución⁹⁰.

Oteiza anuncia su voluntad de fundar su teoría estética como una teoría existencialista y taumatúrgica respecto al sentimiento trágico y fundada en dos leyes o poéticas normativas, como serán su ecuación molecular del ser estético y su ley de los cambios de la expresión. También en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) muestra ese énfasis metafísico de signo estético y existencial:

No hay más que una estética de raíz metafísica. (...) Hoy frente a la problemática del valor estético, he insistido desde mi pensamiento activo y autónomo, objetivo, en la necesidad de precisar la finalidad espiritual, pero al servicio del arte, precisamente para romper la directa traducción de la subjetividad al integrarla en una ecuación total de la realidad existencial y fijar objetivamente los problemas del valor⁹¹. (El subrayado es mío)

Dado que el arte, para ese escultor, se funda en una metafísica existencial la salvación que promete vendría a ser el supremo objeto metafísico del arte: «la finalidad hoy más urgente del arte es contribuir a la curación metafísica del hombre por el tratamiento de su sensibilidad espacial»⁹², y para ello la obra de arte debe tener una naturaleza receptiva que le permita acoger la interpretación activa del espectador. Tal actitud correspondería asimismo con la verdadera actitud religiosa. Utiliza a veces postulados antinómicos para razonar su teoría: «mi metafísica es experimental, de operatividad estética y de conclusividad ética y social»⁹³. Siempre defiende un telos común para la metafísica, la religión y la estética pero lo hace bajo el primado de una categoría religiosa como es la de “salvación”:

⁹⁰ Oteiza, «Mito y estética de Dédalo», publicado como «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», en Catalán, C., (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 100-101.

⁹¹ Archivo de la FMJO-6501.

⁹² Oteiza, J., *QT!*, 1993, p. 150.

⁹³ FMJO-6049 (1973) *Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor*.

La Metafísica busca la Verdad, la Religión el bien Supremo, la Estética, lo que permanece y al mismo tiempo vive, las tres disciplinas del espíritu se identifican por un afán común de salvación. Mientras la Metafísica pretende la suprema realidad, la verdad de lo que es en sí mismo, por los caminos cambiantes y progresivos de la lógica existencial, la Religión basada en el temor a Dios se funda en la Revelación, y la Estética resuelve técnicamente la creación de seres insolubles en Muerte, pone una solución transexistencial en las manos del artista victorioso. Soledad metafísica de Dios⁹⁴.

Sostiene que «Religión, Metafísica y Estética son técnicamente tres ciencias⁹⁵ distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre»⁹⁶. Sin embargo, cabe objetar que un *corpus* de creencias o de discursos de carácter dogmático no constituye una ciencia. Esa convergencia con un nuevo soporte científicista será denominada por Oteiza como «interciencia», concepto que examinaremos en el apartado 2.3 de esta investigación. A esa estética objetiva e interna la completaría una «Estética existencial, normativa, ética o política, que se refiere a sus conclusiones, en su comportamiento fuera del laboratorio del arte, en la vida»⁹⁷. Esa metafísica de signo existencialista y vitalista, tiene en el vitalismo misticista de Bergson una de sus fuentes de reflexión. Oteiza defiende que no tiene sentido diferenciar entre lo sagrado y lo profano dado que «Esta nueva sensibilidad del artista es su nueva sensibilidad religiosa, y su creación artística responde a un estilo espacialista de inmovilización, un arte inmóvil y vacío»⁹⁸.

Oteiza percibe el sentimiento trágico como un impulso existencial, como un «Ensayo de una nueva máquina estética para el desembarco en Dios. Salto en el

⁹⁴ Véase documento inédito FMJO-11067 *Estética*.

⁹⁵ Se refiere a la Teología como “ciencia” de la Religión, y ello representa un caso más de cómo Oteiza emplea de modo abusivo e impreciso algunas nociones.

⁹⁶ Oteiza, «Mito y estética de Dédalo», en Catalán, C., (ed.). *Op. cit.*, 2000, p. 103.

⁹⁷ Oteiza, *EE*, 1984, p. 65.

⁹⁸ Documento inédito FMJO-6049, p. 3, (1973)

vacío sin red. Impulso trágico. Vocación de salvación culturalmente insegura»⁹⁹. Ese paisaje sentimental de carácter trágico que motiva la indagación artística y filosófica, y que celebra la intuición, será un nexo compartido con Unamuno, Schopenhauer y Kierkegaard¹⁰⁰. Una ética cristiana que encarna una forma de ese sentimiento trágico como experiencia de la finitud se transfigura en promesa de una vida nueva. Sentimiento trágico y solución existencial y religiosa van anudados en un propósito vital y creativo:

Es la respuesta triunfante al por qué de la creación estética. En el arte, como sistema superior de la comunicación espiritual y de la comunión con lo eterno, se perderán, y no siempre, aquellos comunicados no determinados propiamente para nosotros, pero conservará siempre una relación de salvación entre el hombre y Dios: es el Ser estético, la zarza que arde sin consumirse. La Estética es, pues, como ciencia del arte, una teoría de la Inmortalidad, un cálculo y práctica personales y directos de la salvación. El Ser estético, una verdadera solución existencial¹⁰¹.

Oteiza diferencia entre el sentimiento trágico de naturaleza religiosa (Unamuno, Kierkegaard, Oteiza) y el no religioso, como nada total o náusea (Sartre); y sostiene que parte de esa nada, pero que no le produce «náusea». El arte nuevo que ha concluido en un cero final, ofrece una nueva intimidad al ser humano para reflexionar sobre la existencia trágica. Lo dramático del arte actual reside en la incapacidad de los seres humanos para apropiarse de esa intimidad¹⁰². Para Oteiza el sentimiento trágico es un impulso existencial, un «ensayo de nueva máquina estética para el desembarco de Dios. Salto en el vacío sin red. Impulso

⁹⁹ Oteiza, J., «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua» (1951) en *Espacialato*, Cultural Rioja, Logroño, 2000, p. 135.

¹⁰⁰ No existen por ahora estudios que analicen la impronta de Schopenhauer en la reflexión de Oteiza; mientras que en relación a Unamuno, sobre todo puede verse el ensayo de Arana (2012), y respecto de Kierkegaard véanse las consideraciones de Martínez Gorriarán (2011).

¹⁰¹ Oteiza, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, 1952, compilada en Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Edición bilingüe. Edición crítica de María Teresa Muñoz en colaboración de Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio. FMJO, Alzuza, Navarra, 2007, pp. 134-135.

¹⁰² Véase el documento inédito, archivo FMJO-9906.

trágico. Vocación de salvación culturalmente insegura»¹⁰³. El humanismo existencialista acompaña su reflexión.

La insistencia de Oteiza en la necesidad de una ontología o metafísica del arte, una ciencia del ser estético que defina sus determinaciones y su episteme verdadera, se apoya en la creencia de que las artes tienen un fundamento racional y plenamente accesible¹⁰⁴. Define la estética como ciencia particular y reguladora: «es una ciencia de la prueba en arte. Una lógica de nuestros pensamientos, para servir los contenidos variables del arte en el aparato técnico de una materia comunicante reparada constantemente y universal»¹⁰⁵. La pasión teórica de Oteiza constituye un caso excepcional en el arte del contexto vasco y español en el siglo XX; no obstante, su singularidad reside, en buena medida, en el modo como activa una aleación o convergencia de ideas estéticas racionalistas con otras de signo metafísico, existencial y trascendente, que lo asemeja a otras posiciones vanguardistas como las de Malévich, Mondrian, Kandinsky o Torres García. Artistas como Oteiza llaman nuestra atención sobre la necesidad de crear sentido a la existencia humana, sea para mitigar el sentimiento trágico, sea para sublimar otras carencias de la incompletud que nos constituye, sea para experimentar la libertad que en otros órdenes de la vida (así en el moral, político o epistemológico) es más restringida. Un *telos* metafísico y existencialista preside por tanto su búsqueda experimental: «El objeto del arte es la recreación de una sensibilidad existencial»¹⁰⁶.

¹⁰³ Oteiza, «Mito y estética de Dédalo», en Catalán, C., (ed.). *Op. cit.*, 2000, p. 109.

¹⁰⁴ Esa firme convicción estará en la base de su acendrado científicismo, que se manifiesta en el uso y abuso de nociones como, por ejemplo, estética objetiva, ecuación estética, fusión de formas, Ley de los cambios de la expresión, ciencia del arte, etc. La estética sería elevada a categoría de interciencia. Para un acercamiento a esta cuestión, véase Ignacio Sánchez Simón, *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, FMJO, Alzuza, 2012. También puede consultarse el ensayo inédito de Elio García, *Arte y pensamiento científico*, 2007, en el centro de documentación de la FMJO.

¹⁰⁵ Oteiza, 2007, p. 273.

¹⁰⁶ Véase el archivo FMJO-9906, p. 2.

1.5 Profeta de una estética nueva

Todo arte tiene que ser trágico¹⁰⁷.

Ortega y Gasset, *Estética de la razón vital*, 1956.

Estética: una fórmula existencial. El arte explica de un modo total la realidad en trascendencia existencial¹⁰⁸.

Oteiza

Durante su estancia americana (1935-1948) Oteiza se dedica de modo acucioso al estudio de ensayos sobre filosofía, estética y antropología. César Francisco Macera, que fue amigo y con el que llegó a convivir una temporada, lo evoca en su novela *Siete días sin hablar* (1948) como un profeta que anunciaría una estética nueva, un mensaje revolucionario llamado a crear un nuevo renacimiento en la plástica., Lo describe como devorado por las intuiciones de algo nuevo y le da la palabra a Oteiza:

mi misión consiste en establecer un nuevo planteamiento estético, el cual no sólo ha de llegar a los círculos o zonas de artistas y de intelectuales, sino expandirse más allá, cada vez a más personas, hasta que aquello surja como algo inédito y prodigioso, como un nuevo estado del espíritu¹⁰⁹.

El arte lo concebía como creador de muchos campos de influencia. Citemos otro fragmento de ese valioso testimonio sobre Oteiza-Maciel, aunque enunciado en una obra de ficción:

¹⁰⁷ Ortega y Gasset, J., *Estética de la razón vital*, Ediciones la Reja, Buenos aires, 1956 (junio), p. 50. Oteiza leerá con interés este ensayo y subrayará esa frase que la convertirá en una máxima propia.

¹⁰⁸ Documento inédito FMJO-10054.

¹⁰⁹ Macera, C. F., *Siete días sin hablar*, Lima, 1948, p. 126. Este autor fue amigo de Oteiza en Buenos Aires y en esa novela narra sus conversaciones con Maciel (álter ego de Oteiza) en 1938. Lo describe como: «inagotable Maciel, predicador a todo evento y ante cualquiera de su evangelio estético». (106)

Maciel se hallaba empeñado en redactar un texto de Estética, un gran libro que, una vez leído, guiara como de la mano a todos sus lectores, en la estimativa de las obras de arte, orillando las muchas dificultades surgidas en esta época, y dando a cada uno la clave segura para apreciarlas. En la realización de esta obra, que él juzgaba de una trascendencia mundial, había dedicado muchos días a buscar en las bibliotecas los textos de la especialidad, no quedando, desde luego, ni remotamente satisfecho con las explicaciones de Baumgarten, Hegel, Shelling, Novalis o Rozenkrauz, autor de "la Estética de lo Feo", y poseído de un ardiente afán de novedad trazaba en alegóricas figuras los esquemas de su pensamiento que algunas veces se apartaba de lo que se entiende con la lógica corriente, buceando en el tenebroso territorio de la subconciencia. Era un crítico temible. Apasionado, como buen español y ambicioso por haber entrevisto en su espíritu una importante misión, dábale a su vida, por anticipado, una alta finalidad. Sentíase poseedor de un mensaje revolucionario llamado a crear un nuevo renacimiento, dentro de la plástica, inquietando a las gentes habituadas a lo vulgar, la lo imitado de la naturaleza, al calco, la oleografía, lo "pompier" y más barato¹¹⁰.

Oteiza en un texto de esa época, *La Estética como destino de la Filosofía y la Religión* (1938), indaga sobre la historicidad de las obras de arte y la creación de significaciones imaginarias: «La obra que el artista auténtico realizó para generaciones, se retira con ellas, pero las sobrelleva en su silencio secreto y da testimonio eterno de su cultura»¹¹¹. Y al conceder que el oficio poético del artista hace a sus obras sagradas, les concede una sobrevida, un telos comunitario y religioso, entonces la estética que informa a ese oficio manifiesta la profecía y la divinidad. A la vez se pregunta cómo debe el artista crear un lenguaje formal acorde con el tiempo científico y social de su época, y que procure una finalidad de modo que trascienda la pérdida de vigencia de la filosofía y región tradicionales. Para ello demanda recuperar el «arte a su primer plano original poético y religiosa, desinteresado y libre»¹¹². Pareciera que calificar como desinteresado al arte que

¹¹⁰ Macera, *Ibidem*, pp. 104-105.

¹¹¹ Oteiza, documento FMJO-7839 *La Estética como destino de la Filosofía y la Religión* (16 de julio de 1938); y recopilado en VV.AA., *Forma. Signo y realidad*, 2010, pp. 209-215.

¹¹² Oteiza, *Ibidem*, 1938.

promueve ese telos conlleva una notable contradicción, y que se acerca a un enfoque kantiano del que está muy alejado.

También Calvo Serraller ha insistido en el papel oracular que ejerció Oteiza: «porque (...) tuvo una vocación de profeta y empleó siempre la palabra ardiente del mistagogo. Hablaba o escribía al dictado de fulgurantes revelaciones»¹¹³. Por otro lado, diríase que también se manifiesta en el propósito oteiziano aquel anhelo poético de Mallarmé, a saber: la búsqueda de una nueva sensibilidad para conectar íntimamente la poesía o las artes con el universo, sacándolas del sueño y del azar. Sabido es cómo se propone establecer una analogía entre sus respectivas poéticas o teorías estéticas:

No hay arte puro que se justifique. El arte es un medio y no un fin. Cuando ha cumplido con su fin, se deja. *Creo que Mallarmé pensaba también en esto mismo*: enriquecer la palabra hasta hacerla inútil, hasta que cumpla su fin, y apartarla. El objetivo que ha de alcanzar el arte, es hacerse innecesario. El arte como profecía termina cuando el hombre se cumple y reaparece¹¹⁴.

Su voluntad profética y vanguardista queda bien sintetizada en la siguiente declaración expuesta en «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua» (1951): «Hoy estamos en una nueva hora mitoica, el arte reinicia la reducción formal de un nuevo estilo de la salvación estética»¹¹⁵. Establece una analogía o una especie de isomorfismo histórico entre la cultura de la antigüedad griega y la estación de su época presente. Este principio de interpretación comparativa entre épocas o periodos históricos estará muy presente en la desarrollo de su ley de los cambios de la expresión. El arte abstracto, sentenciará en la *Estatuaria* (1952),

¹¹³ Francisco Calvo Serraller, «Prólogo. El túnel del tiempo» en Oteiza (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de la nuestra identidad perdida*, Fundación Museo Oteiza, Alzuza, 2011. Edición crítica con un prólogo de Francisco Calvo Serraller y notas a cargo de Emma López Bahut, p. 15.

¹¹⁴ Archivo de la FMJO-9906: 19. Oteiza, en unas notas de 1965, describe una analogía entre el *Igitur* de Mallarmé y su *Propósito Experimental* (1957): «en el *Igitur* se han vaciado las palabras, despojando a la materia poética de su riqueza espacial y corporal, para trasladarla a su estructura exterior y temporal» en archivo FMJO-3642.

¹¹⁵ Oteiza, J., «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua» (1951a) en *Espacialato*, Cultural Rioja, Logroño, 2000, p. 128.

será el portador de un «mito nuevo»: «"Esto es un mito", dice incrédulamente el profano ante un ejemplo de arte abstracto. Y es así realmente. Un mito nuevo, un camino para la nueva redención espiritual de una geometría elemental, en la que están sumergidas todas las cosas, y en la que nacen los valores estéticos fundamentales»¹¹⁶.

En páginas anteriores se ha comentado cómo el artista reconoció la decisiva importancia que tuvo la implicación entre su crisis religiosa y su emergente propósito artístico asociado además al objetivo de un renacimiento cultural vasco. Empero, su propósito artístico y su catarsis religiosa, no se inscribían en el contexto cultural heredado, sino que, mediante un proyecto racionalista y experimental, se vincularía a la tradición de la vanguardias artísticas. Respecto al nexo entre arte y religiosidad dejó escrito, en 1947, que «Constructor de fe ha sido siempre el escultor. La naturaleza de un escultor nuevo es su capacidad para descubrir esa nueva fe: una especie de pre-fe —un profeta— y su resultado será la pro-fecía: y él mismo pro-feta»¹¹⁷. Esa nueva estética asociada a su propósito teórico y experimental del arte debería lograr «la ordenación y emisión religiosa de los valores superiores de una nueva conciencia pública»¹¹⁸. Insiste otra vez en la finalidad redentora de la acción artística.

Una figura geométrica representativa de esa conexión entre valores formales artísticos y religiosos sería la del hiperboloide, que a finales de los años cuarenta se incorpora como una concepto que guiará su experimentación artística. «En el cilindro comido por la parte media, en una especie de hiperboloide, vengo figurándome una nueva inteligencia del espacio y en íntima relación como símbolo con cuestiones de *proyección social y religiosa*»¹¹⁹. Un ejemplo de esta puesta en forma es la obra *Coreano* (1950). Así también en el friso de los apóstoles

¹¹⁶ Oteiza, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, 1952, compilada en Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Edición bilingüe. Edición crítica de María Teresa Muñoz en colaboración de Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio. FMJO, Alzuza, Navarra, 2007, p. 290.

¹¹⁷ Oteiza, J., «Del escultor español Oteiza. Por él mismo», en *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947, editado en VV.AA., *Forma. Signo y realidad*, 2010, p. 231.

¹¹⁸ *Carta*, Ec 2007, p. 271.

¹¹⁹ «Mito de Dédalo ... » (1951) en Oteiza, 2000, p. 134.

(Arantzazu, 1953) el hiperboloide, como ha manifestado el propio artista,

Se descubre en el dibujo de la composición general y en los enlaces particulares de las formas. Explica los vacíos tanto en el orden estético como en el religioso. El concepto supremo de amor y de caridad cristianos, la imagen abstracta del Sagrado Corazón encuentran en el hiperboloide abierto su expresión más justa¹²⁰.

Postula una curación existencial mediante un nuevo arte religioso sin religión. Ese arte religioso lo define mediante una antinomia (religioso sin religión). Algunas acciones artísticas que propone las denomina «operaciones», cuya significación nos activa una reminiscencia militarista:

Una: Operación Seminario. Ampliando con una educación estética actual los programas de estudio de nuestros seminarios, donde la formación es exclusivamente religiosa, atrasada y latina. Dos: operación niño. Creando para el niño desde sus juegos el clima que despierte su imaginación artística y religiosa al mismo tiempo. Y tres: es la Operación Arte contemporáneo en nuestro país: necesidad de replantear, metafísicamente y científicamente, la preparación de nuestros artistas, de nuestros maestros¹²¹.

Plantea asimismo la creación de una especie de «casas de ejercicios espirituales contemporáneos», y con el objetivo de promover la «fusión para la conducta, para el comportamiento en nuestra vida de lo estético con lo religioso». La casa matriz se ubicaría en Gernika. Por otro lado, se interesó por promover una operación oratorio, como género artístico y su papel en el renacimiento cultural vasco. Se trataría de ensayar una nueva convergencia de acciones artísticas, teatrales, religiosas, con bertsolaris, performances de índole diversa y participaciones del público. De ese modo podría acontecer una peculiar interacción de vanguardia y cultura popular y religiosa, integrados en un espacio para la

¹²⁰ Oteiza, J., «La escultura en el exterior», en Javier González de Durana. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu, 1950- 1955*. ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2003, p. 122.

¹²¹ Oteiza, *EE*, 1984, p. 15.

mediación catártica,... dado que se trata de un nuevo arte popular, un «arte total»¹²². Ese acontecimiento no tomó forma concreta, pero sin los atributos religiosos, encontraría un despliegue efímero en la trayectoria de la Galería Barandiaran (1965-1967). En el capítulo 6.5 retomaremos esta cuestión y desde la perspectiva del Grupo Gaur.

En el año 1964 escribe uno de sus textos más relevantes destinado a presentarse en una ponencia para un congreso internacional de crítica de arte en Italia, donde sostiene que en el arte se diseña este nuevo tipo de sensibilidad, «es una sensibilidad estética, de proyección religiosa puesto que este sentimiento inclinado a la transcendencia, al sentido entero de la existencia, se produce integrado en una sensibilidad libre, existencial y política, de comportamiento»¹²³. La idea de lo nuevo es propia de la acción artística de las vanguardias históricas que formará también parte del programa oteiziano y expresa asimismo esa voluntad profética de anticipar un proyecto comunitario de redención. «Una estatua nueva —esta es gozosa oportunidad para el entendimiento— es un proyecto de alma sobre el futuro, una nueva disposición de participar en la existencia universalmente; es una extracción espiritual desde el fondo universal y defensivo de los pueblos, es curación metafísica, restablecimiento religioso»¹²⁴. El artista nuevo, afirmará al referirse a la ley de los cambios, es un hombre políticamente nuevo; y por ello «la Estética Objetiva dentro del Arte, se traduce fuera en una metafísica para la conducta, en una normativa, en una Estética existencial»¹²⁵. De ese modo confía en definir un «arte-protección, especie de realismo metafísico, de racionalismo mágico, de poética existencial, (...) el único arte político, social, revolucionario. Porque el mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado»¹²⁶. De nuevo, el paradigma schilleriano se reconoce en su propósito: la utopía estética comunica un progreso ilustrado de

¹²² Oteiza, *Ibidem*, p. 198.

¹²³ Oteiza, J., «Ideología y técnica, desde una Ley de los Cambios para el arte (conclusiones de urgencia estética y política para el artista de hoy)», ponencia para el 13 congreso internacional de crítica de arte en Italia, Madrid, 17 de septiembre de 1964., en *EE*, 1984, p. 164.

¹²⁴ Oteiza, *QT!*, 1993, 157.

¹²⁵ Oteiza, *Ley de los cambios*, 1990, p. 16.

¹²⁶ Pelay Orozco, M., *Op. cit.*, 1978, p. 40.

la humanidad, y avanza hacia la resolución de un problema político y moral. El arte jugaría un rol decisivo en la *paideia* de la época. Y la educación estética procura el ennoblecimiento del ser humano¹²⁷.



Publicaciones de Oteiza

¹²⁷ Véase Schiller J. C. F. (1795): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990.

2. Estética como interciencia. Verdad y ley formal

2.1 Enfoques sobre la verdad

La verdad de un ser no es lo que finalmente ha devenido o su esencia, es su devenir activo o su existencia.

Maurice Merleau-Ponty, *Elogio de la filosofía*¹²⁸.

El valor de «verdad» en una acepción más amplia, como es definido en el *Diccionario Akal de Filosofía* (2004), «es un miembro de un espectro de valores que puede considerarse que tiene una proposición cuando tiene algún *status* cognitivo o epistémico»¹²⁹. De ese modo la verdad en el dominio de la ciencia o de la filosofía vendría a postularse como el descubrimiento o fundamentación de esa propiedad, su naturaleza específica y su validación. Tres serían las modalidades principales relativas a la cuestión de la verdad: 1) la *teoría de la correspondencia*, según la cual una creencia (enunciado, oración, proposición, etc.) es verdadera si existe un hecho que la corresponda; 2) la *teoría coherentista* predica que el estatuto de verdad depende, de modo holístico, de su inscripción en un sistema de creencias coherentes; y 3) la *teoría pragmática* que primaría la característica de su valor para la acción que provocaría resultados deseables (sean de índole estética, moral o política)¹³⁰. Castoriadis, en su propósito de refundar una idea de verdad en el marco de una filosofía del sujeto, sostiene que desde Platón la filosofía topa con una aporía cuando intenta convertir la validez en facticidad y viceversa. La verdad, debería ser entendida como movimiento que «rompe la clausura establecida en cada caso y que intenta, en el esfuerzo de coherencia y del *lógon didónai*, dar con lo que es»¹³¹. El lugar de esa verdad es lo social-histórico y la antropología. Tal verdad es creación, en la que aparece la subjetividad reflexionante y el sujeto

¹²⁸ Merleau-Ponty, M.: *Elogio de la filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2006, p. 42.

¹²⁹ Audi, R., (editor): *Diccionario Akal de Filosofía*, Akal, Madrid, 2004, p. 1009.

¹³⁰ *Ibidem*, 2004, pp. 106-110.

¹³¹ Castoriadis, C., «Antropología, filosofía, política» en *El ascenso de la insignificancia*, Cátedra-Universitat de València, 1998, p. 118.

político, así como el espacio y tiempo públicos que desbordan la clausura de cada subjetividad. Por consiguiente, esa potencia creadora del sujeto, que se manifiesta también en el dominio del saber establecido en cada contexto histórico-social, «no se adapta sino que *establece* nuevas *figuras pensables* del ser/ente como susceptible de ser conocido y pensado. Y el sujeto puede hacerlo sólo porque es también y sobre todo *imaginación radical*, potencia de presentación virtualmente comunicable, figurable y expresable»¹³². Concluye así que la verdad hay que hacerla e imaginarla, y en esa tarea reivindica el papel de poetas y artistas. En este sentido, como se da cuenta en esta investigación, Oteiza sería un caso representativo de artista-poeta que imagina una verdad estética y existencial mediante su propósito experimental y su hacer teórico. Pero volvamos, de nuevo, al hilo inicial, sobre la idea filosófica de verdad que está sujeta a un proceso de reinterpretación permanente, y que no se trata de validar una correspondencia entre un concepto y una dimensión de lo real, sino de impugnar el sentido heredado: ese movimiento por crear nuevo sentido sería, para Merleau-Ponty y Castoriadis, la verdad exenta de valor teológico y trascendental. Sería, así un movimiento a favor de la autonomía, de la capacidad de dar forma a las investiduras de lo real y los imaginarios de la psique y de la razón.

En el ámbito del arte y la poesía fue Platón quien vinculó inexorablemente la idea de Verdad a la de Bien y Belleza en una triada de valores que configuraba la Idea del Bien supremo: ese *eidós* inmaterial y trascendente impedía pensar cada valor de modo autónomo. La idea de Belleza, que informaría lo relativo al arte, sólo podía ser concebida en el seno de la triada, cuyo telos era común y solidario. En cambio, Aristóteles bajará el cielo platónico de las ideas a la existencia real, aceptando la capacidad del artista para la *poiesis* y la *mímesis*, y para la autonomía recíproca entre esos valores. Se trata de dar forma, existencia a cosas que pueden ser o no ser (*Ética a Nicómano*), y encontrar la adecuada correspondencia entre las partes y el todo de una cosa u obra para ser reconocida como bella. La idea de canon quedará enunciada en su *Poética* como corolario del análisis de las

¹³² Castoriadis, C., «Alcance ontológico de la ciencia» (1985) en *Los dominios del hombre*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 246.

tragedias, dado que establece un enfoque normativo para evaluar la belleza de las mismas y sus efectos catárticos. Por otro lado, se interesa por la metáfora dado que su estructura lógica es gobernada por la analogía, y mediante ésta se activa lo verosímil.

La idea de arte en el devenir de la modernidad acogerá impugnaciones nuevas a las referencias normativas de la poéticas o teorías estéticas clásicas y barrocas. Y ello afectará también a la idea de verdad heredada que ya no será la adecuada correspondencia a un determinado canon o poética, sino que un pluralismo irreductible a un enfoque monista se afirmará de modo soberano. En la modernidad se hace consciente el vínculo social e histórico al que pertenecen las categorías estéticas y la propia noción de arte. La red de relaciones que emergen entre un autor, la obra y un receptor nuevo permitirá aceptar una dimensión autónoma y pragmática sobre las categorías en juego.

Kant, que coronará una filosofía moderna con la integración de la estética en su sistema, diferencia varios estatutos de verdad según sea para el ámbito de la razón pura, la razón práctica o para la “razón” estética. Esa diferencia conlleva cierta autonomía para cada una de ellas. Sabido es que entre la primera y la tercera hay diferencias irreductibles: la verdad del juicio estético (un valor que no puede formalizarse mediante un concepto lógico o matemático) es determinada en la apariencia y no puede fundar la relativa a la razón pura (una verdad teórica, científica que sí lo requiere y atiende al principio de identidad y no contradicción)¹³³. La confusión entre las dos acepciones que puede designar la noción de «estética» (como teoría del arte o como juicio de gusto) ya puede encontrarse en Kant, dado que, como ha observado Peter Osborne (2010),

Para Kant el término “estética” era desde un primer momento un término del arte filosófico, parte de la *doctrina (Lehre)* del conocimiento. Esta es la razón por la que no debía utilizarse para referirse al gusto: no porque la belleza no fuera “sensible”, sino precisamente por el hecho de que lo es y, por tanto, sus juicios son

¹³³ Kant, I., (1977): *Crítica del Juicio* Espasa Calpe, Madrid.

meramente empíricos. Ahora bien, ¿qué fue lo que llevó a Kant a cambiar de opinión? (...)

En la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* (1787), Kant matiza su argumento de dos formas diferentes: elabora la idea de que las fuentes de los criterios son meramente empíricas, describiendo dichas fuentes como sólo “*las más prominentes*” (*vornehmsten*) y puntualiza la idea de que éstas nunca podrán servir como reglas *a priori* como “determinadas” (*bestimmten*), anticipando el espacio conceptual de un posible juicio indeterminado, que constituye la mayor innovación conceptual de la tercera *Crítica*¹³⁴.

En cambio, en la *Crítica del juicio* (1790), Kant sostiene en la sección 44 («Del arte bello») y en la 60 («Sobre la metodología del gusto») que «no hay una ciencia [*Wissenschaft*] de lo bello, sólo crítica»¹³⁵. Desde finales del siglo XVIII, Osborne identifica dos tradiciones de crítica de arte paralelas y en competición: una sería la del «arte como estética» (así, por ejemplo, se inscribirían en la misma, la primera parte de Kant, los esteticismos de Baudelaire y Wilde, o el de Fry así como el del último Greenberg), y el «arte como ontología» (histórica). A esta segunda tradición pertenecerían el Romanticismo filosófico, Hegel, Duchamp, el Surrealismo y el Romanticismo revolucionario del Constructivismo. Postula que esa tradición desemboca en el arte¹³⁶. En el caso de esta investigación sobre Oteiza, considero que su noción de «estética» también se vincula con esa segunda tradición, dado que postula un giro ontológico de la misma para situarla como una interciencia (véase *infra* 2.3)

La idea de verdad en Hegel y en concreto la relativa al arte está determinada por su dialéctica y por su ontología unitaria: «el arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta, pues puede, para realizarse, adoptar otras formas»¹³⁷. El arte es *mediación* entre un *contenido* que es la idea absoluta, y una

¹³⁴ Osborne, P., *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia, 2010, p. 39.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹³⁷ Hegel, G. W. F. (1835): *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 2001, p. 21.

forma, que es la configuración imaginativa y sensible de la misma. Ambos se funden en la unidad reconciliada a la que define como *concreción*. Una obra de arte es tanto más perfecta cuanto más su contenido y su idea corresponden a una verdad más profunda. En el sistema hegeliano todo encaja y nada le es exterior al despliegue del espíritu (y del pensamiento), y lo creado por lo indeterminado carece de valor. La verdad en Hegel es una verdad asociada a su sistema, y desconoce o desprecia a la verdadera alteridad (algo que es muy propio de la poiesis, de la creación de nuevas representaciones de lo pensable). Lo real quedaría plenamente racionalizado; pero aceptar este postulado sería una conclusión absurda y peligrosa.

Nietzsche, al impugnar la metafísica heredada que sustenta la esencia de una verdad en sí, incorpora un enfoque antropológico que celebra el devenir, lo transitorio y relativo. La verdad, deja escrito en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, no es sino «una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son»¹³⁸. Ni el conocimiento ni los sentidos permiten un conocimiento verdadero de la realidad. No obstante, la verdad tendría entonces la consistencia de una interpretación, de una determinada inscripción en el mundo, y esa perspectiva tiene sentido su enunciado: «Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno ‘solo hay hechos’, yo diría, no, precisamente no hay hechos, solo interpretaciones. No podemos constatar ningún *factum* ‘en sí’: quizás sea un absurdo querer algo así»¹³⁹.

¹³⁸ Nietzsche, F.,: *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 25.

¹³⁹ Nietzsche, F., *Fragmentos póstumos v. IV*, Tecnos, Madrid, 2008, p. 222. Sobre esta cuestión, Jaime Aspiunza ha observado que «la verdad, entonces, en cuanto proceso vital —el hacer-verdad— es un ir superando lo condicionado —condicionado por uno mismo y por los demás— que incesantemente fluye y se desplaza; es un ir adentrándose en el mundo, en sus muy diversas ocasiones, logrando por medio del lenguaje, de un lenguaje hecho cuerpo, intimidad con él; es conocer —conocerse— y es aprender a gozar la alegría del vivir en lo extraño, en lo otro» (Aspiunza, J., «Nietzsche, el lenguaje y la verdad: algunas

La verdad estética tendrá una enunciación genuina mediante la forma, entendida ésta como un dispositivo donde la significación es producida sólo mediante su configuración formal, su específica poiesis significativa. Desde la acción restringida al lenguaje poético que activará Mallarmé¹⁴⁰ hasta las elecciones constructivas y formales de las primeras vanguardias, se definirá de modos diversos la verdad estética. Peter Burgüer, en su artículo «La verdad estética» (1994), ha escrito que la verdad estética «ha de ser concebida como movimiento; no, desde luego, en el sentido de Hegel, como automovimiento»¹⁴¹. Dicho de otro modo:

antes del contenido de verdad de la obra no está nada más que eso, porque ella sólo existe en virtud de la forma. Pero lo que antecede a la obra todavía no está agarrado por la fuerza transformadora de la forma y por eso tampoco puede asegurar la pretensión de verdad¹⁴².

Heidegger postularía que la cuestión de la verdad del arte se inscribe en una reflexión ontológica: en la obra de arte se manifiesta la verdad del ente, de modo que «la verdad es la desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser. La belleza no ocurre al lado de esta verdad. Cuando la verdad se pone en la obra se manifiesta. El manifestarse es, como este ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza»¹⁴³. La verdad del arte tendría un estatuto dual, como acontecimiento que oculta y desoculta. El arte y su verdad tendrían una condición histórica, y el verdadero arte acontece como poesía, y cuya instauración tendría significación como ofrenda, fundación y comienzo. La verdad del arte toma forma en su propio decir o manifestarse y no remite a una validez ajena a su propia enunciación formal. Por su parte, Giorgio Agamben, en su ensayo *El hombre sin*

precisiones actuales» en *ESTUDIOS NIETZSCHE*, 12, 2012, p. 24).

¹⁴⁰ Véase Mallarmé, S., (1897): «La acción restringida» en *Mallarmé en castellano, vol. III: Divagaciones*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 227-232.

¹⁴¹ Burgüer, P., «La verdad estética» en la revista *Criterios*, n° 31, La Habana, enero-junio 1994, p. 17.

¹⁴² *Ibídem*, p. 19.

¹⁴³ Heidegger, M., «El origen de la obra de arte» (1952) en *Arte y poesía*, FCE, México DF, 2006, p. 90.

contenido (1970), prolonga la herencia del enfoque heideggeriano, y retoma las categorías de la filosofía griega: *poiesis* (*poien*, producir, en el sentido de llevar a ser) y *praxis* (*prattein*, hacer, en el sentido de realizar). Para Agamben, «el carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en su ser una forma de la verdad, entendida como desvelamiento»¹⁴⁴. Pero advierte que en la época actual esa distinción se desvanece de modo que la acción poética cede su relevancia «al *operari* del artista, es decir al genio creativo y a las particulares características del proceso artístico en las que encuentra expresión»¹⁴⁵.

Adorno, por su parte, en la magna obra *Teoría estética* (1970), que podríamos considerar como el último gran tratado de estética de la modernidad tardía, concibe la unidad estética como despliegue de la verdad mediante la unidad estética, a saber, la síntesis no violenta de los elementos dispersos¹⁴⁶. Su posición diríase que fluctúa entre una “metafísica” paradójica (contraria a la especulación idealista, pero capaz de establecer las condiciones necesarias y suficientes de la verdad del arte mediante una dialéctica negativa que capta un concepto enfático de síntesis estética) y una crítica específica de las obras de arte. Por ello reclama que la verdad de una obra de arte necesita de la filosofía, pues vendría a converger con la obra o a diluirse en ella. Entonces,

El arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad: el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto¹⁴⁷.

En el contexto de la tradición hermenéutica, como ha observado Menke, en el caso de Heidegger y Gadamer, la experiencia estética intensificada queda

¹⁴⁴ Agamben, G. (1970): *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, 1998, p. 114.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴⁶ «La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un despliegue de la verdad» (Adorno, T. W., *Teoría estética*, en *Obra completa*, 7, Akal, Madrid, 2004, p. 139).

¹⁴⁷ Adorno, *Ibidem*, p. 373.

determinada como una experiencia de sentido que dará cuenta de la verdad de la comprensión no estética, de modo que el lenguaje estético vendría a ser «la instancia de una verdad superior porque reconcilia el proceso de formación del sentido con su fundamento, del que se había separado, y así se renueva»¹⁴⁸. En el siguiente apartado veremos cómo Oteiza se relaciona con esta tradición hermenéutica, al destacar esa función soberana del arte para trascender hacia una verdad más profunda de la existencia humana. García Leal (2002), por su parte, expone tres formas de verdad en el arte: 1) Verdad como coherencia (la exigencia de coherencia sería una condición necesaria pero no suficiente; 2) Verdad pragmática y cognoscitiva, vinculada a la dimensión vital del arte. Su condición pragmática quedará fundada en su utilidad para «definir nuestra posición en el mundo y, si cabe, situarnos en él»; y 3) El arte pone en obra la verdad y su carácter de acontecimiento reside en el desocultamiento y apertura de un mundo (Heidegger)¹⁴⁹. No obstante, una cuestión problemática sería limitar la poiesis a la acción de desocultar. No hay sólo desocultación sino antes bien hay creación de lo nuevo.

El problema de la «verdad» se asocia a predicados diferentes. En efecto, sea como *eidós* que integra una triada inseparable de valores: Bien, Verdad y Belleza (Platón), sea como coherencia (Aristóteles), como determinación de su dialéctica y del sistema (Hegel), como perspectivismo contextual (Nietzsche), como coherencia construida en la acción (Ricoeur), o sea como verdad pragmática y cognoscitiva (Goodman), o como síntesis estética determinada por una dialéctica negativa (Adorno), o como desocultamiento y apertura de un mundo (Heidegger) la verdad en filosofía y en el dominio específico de la estética se manifiesta de formas diversas. Sobre el sentido de la noción heideggeriana de «verdad» como *áletheia*, Escudero (2009) ha recordado que, pensada etimológicamente, significa «poner de manifiesto», «sacar a la luz», «descubrir», es decir, arrancar algo del «ocultamiento». Este concepto de verdad entendido como desocultamiento es más

¹⁴⁸ Menke, C., (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, [1991], p. 127.

¹⁴⁹ García Leal, J., (2002) *Filosofía del arte*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002, pp. 295-300.

originario que la definición clásica de verdad como *adaequatio intellectus et rei*¹⁵⁰, es decir, como adecuación del concepto y la cosa designada.

2.2 Oteiza y su idea de «verdad» estética

La verdad en Arte, es ante todo, una verdad estética.

Oteiza, *Propósito experimental*, 1957.

La búsqueda por parte de Oteiza de un estatuto de ciencia para la estética, es inseparable de la posición que encontró en sus lecturas de Hegel: para quien lo que buscamos en el arte, lo mismo que en el pensamiento, es la verdad. Y el arte es *mediación* entre un *contenido* que es la idea absoluta, y una *forma*. Cambian los nombres de esa idea, pero no la afirmación de que hay una idea, un horizonte existencialista que el arte da forma. La verdad estética integra o relaciona, en el constructivismo oteiziano, un principio plástico y un principio estructural. La ley formal daría cuenta de esa verdad mediante dos procesos conectados: el hacer de la intuición que capta una esencia metafísica o idealidad trascendente, por un lado, y el hacer experimental que induce a una demostración coherente con la intuición anterior, por el otro. En todos los casos esa ley formal será determinada desde la idea de estructura, que define como ecuación estética molecular del ser estético, y también desde su Ley de la cambios de la expresión. En 1973, retrospectivamente, evaluará el sentido de lo que, al inicio de los años cincuenta, ya tenía muy avanzado y que será una de sus aportaciones teóricas más relevantes: el hiperboloide que lo define «como cilindro abierto (poca masa y más energía del vacío exterior) para planteamiento de los vacíos como fusión de unidades livianas, planteamiento ontológico del Ser estético y la fórmula molecular»¹⁵¹. El hiperboloide lo presenta, en un informe que redactó en 1953, cuando le

¹⁵⁰ Escudero, J. A.: *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*, Herder, Barcelona, 2009, pp. 173-174.

¹⁵¹ Véase notas del documento FMJO-6050 (1973).

suspendieron su proyecto en Arantzazu, como figura escultórica, «como unidad simbólica de la energía en expansión. Como estructura, como símbolo actual del sentido comunicante de las formas, como concepto rector en la conjugación de las partes. (...) Explica los vacíos tanto en el orden estético como en el religioso»¹⁵². Además de la significación religiosa, este énfasis científicista y el afán de exactitud que conlleva, conducirán a una rígida voluntad normativa que recorrerá todo su propósito teórico y experimental, o su peculiar enfoque sistemático. Precisamente, resulta llamativa su reiterada vindicación de la Estética como una “ciencia exacta”, como una matemática escultórica para indagar en el espacio receptivo y existencial. Recordemos algunos hitos de esa apología a favor de la determinación de exactitud. Por ejemplo, postula una verdadera escuela de arte como si se tratara de una escuela de ciencias exactas y cuya misión sería la salvación espiritual¹⁵³; o sostiene que el artista es «el nuevo hombre de la exactitud precisa»¹⁵⁴. Ese anhelo de exactitud olvida la dimensión imaginaria y poética presente incluso en la ciencia más “exacta”, tal y como ha sido señalado por Halliday (2001): «sería un error suponer que el lenguaje de las matemáticas (...) es enteramente impersonal, formal y exacto; por el contrario, en él hay mucho de metáfora e incluso de poesía de modo que es precisamente allí donde residen con frecuencia las dificultades»¹⁵⁵. En la *Carta a los artistas de América* (1944) expone una filosofía de la historicidad del arte y de sus mutaciones determinadas por una lógica matemática:

Un nuevo concepto formal del Tiempo orienta las direcciones individuales de las formas, controla y gradúa sus relaciones. Contribuye a definir estructuralmente los elementos fundamentales y a describir técnicamente el estilo de una obra o la fórmula de su composición. Una morfología del tiempo plástico, es una *historia*

¹⁵² Citado en González de Durana, J., *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Artium, Vitoria, 2003, p. 123.

¹⁵³ «Una nueva escuela de escultores, una verdadera escuela de arte —a nosotros que a veces nos gusta ser tan exactos— es como una escuela de ciencias, casi exactas, de la salvación espiritual», en *Quosque Tandem...!*, Pamiela, Pamplona, 1963, 5ª edición 1993, 157.

¹⁵⁴ En FMJO-5420 (1966).

¹⁵⁵ Halliday, M. A. K.: *El lenguaje como semiótica social*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 265.

exacta del arte, en que la existencia objetiva de los valores se anota matemáticamente, en fórmulas de una gran semejanza con las de la química orgánica¹⁵⁶. [El subrayado es mío]

El Tiempo surge —y concretamos así fijamente nuestro personal concepto en arte— *cuando la continuidad del espacio se interrumpe*. (La misma falta de continuidad que Spengler advierte en el proceso histórico de las culturas, su visible separación, puede ser interpretada como la aparición del verdadero tiempo interno o propio, que hace a los espacios culturales, fragmentos de un solo conjunto o de un solo organismo cultural y de una sola progresión. *Como si la historia de la cultura misma se nos manifestara como una exacta obra de arte*, correspondiente a nuestra nueva conciencia actual, no decadente sino ascensional de su voluntad creadora). El tiempo rompe la continuidad o el estado amorfo del espacio¹⁵⁷. [El segundo subrayado es mío]

En los dos fragmentos anteriores la noción de verdad se asocia al campo científico; sin embargo, pareciera más pertinente postular una verdad de revelación poética o artística. Ese enfoque citado, como lo reconoce el propio Oteiza, tiene muchas deudas con las lecturas del célebre ensayo de Oswald Spengler, *La Decadencia de Occidente* (1917, 1922), cuya primera traducción en español en 1923 corrió a cargo de Manuel García Morente¹⁵⁸ y llevó un prólogo de Ortega y Gasset. El interés de Oteiza por el peculiar historicismo profético de Spengler tiene que ver con lo que Ortega refiere en su introducción, es decir, con que «cree descubrir la verdadera substancia, *el verdadero “objeto” histórico, en la “cultura”*»¹⁵⁹. La “cultura”, esto es, un cierto modo orgánico de pensar y sentir, según

¹⁵⁶ Oteiza, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra* (1944), Separata de la Revista de Universidad del Cauca, nº 5, diciembre, 1944, compilada en Oteiza Ec 2007, p. 293.

¹⁵⁷ *Ibidem*, 2007, p. 295.

¹⁵⁸ Oteiza recuerda en *Ejercicios Espirituales* (1983: 55) que, a finales de los años veinte, cuando estudiaba medicina en Madrid también intentó estudiar filosofía. A la sazón, Ortega impartía cursos, y el profesor García Morente le dijo que su interés era la Estética y que «podría ser el primer licenciado en esa materia en España».

¹⁵⁹ Oteiza subraya esta frase en el libro.

él, el sujeto, el protagonista de todo proceso histórico»¹⁶⁰. Desde sus primeras líneas, el filósofo y sociólogo alemán ya cifra que el objeto de su ensayo es acometer el intento de predecir la historia y de vislumbrar el destino de la cultura de América y de Europa occidental. Oteiza lo leyó antes de su viaje a América, y en unas notas manifiesta que el motivo verdadero de su viaje es indagar en «una intuición del arte americano», y además incluye un propósito de estudio: elaborar el ensayo «Sueño y mentira de Spengler»¹⁶¹. Éste concibe la cultura como si fuera un ser biológico, y los distintos periodos históricos alcanzarían su verdadera significación si son tratados en un sentido morfológico. Esta idea, como se examina en el capítulo 5 de esta investigación, tendrá su reflejo diferido en la Ley de los cambios de Oteiza.

Comprender que todo fenómeno manifiesta un enigma metafísico; que no se presenta *nunca indiferentemente en una época cualquiera*; que es preciso indagar cuál sea ese otro nexo *viviente* que existe en el mundo, además del inorgánico y natural —el mundo es la irradiación del hombre *todo*, y no, como Kant creía, del hombre en cuanto que conoce—; que *un fenómeno no sólo es un hecho para el entendimiento, sino una expresión del alma; no sólo un objeto, sino también un símbolo*¹⁶², desde las más sublimes creaciones religiosas y artísticas hasta las menudencias de la vida diaria; comprender todo esto era, filosóficamente, una novedad¹⁶³.

(...) la posibilidad de reconstruir épocas pretéritas, muy remotas y desconocidas, culturas enteras del pasado, por medio de las conexiones morfológicas. Este método, en cierto modo se parece al de la paleontología, que, por el examen de un pedazo de cráneo, infiere datos seguros sobre el esqueleto y la especie a que el ejemplar

¹⁶⁰ Ortega y Gasset en la introducción de Oswald Spengler, *La decadencia de occidente I*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983. 1ª edición en español en 1923, p. 14.

¹⁶¹ Véase el documento homónimo FMJO-16189. La quinta de una serie de conferencias previstas en América estaba dedicada a Spengler: «se referirá con el título de *Grandeza y mentira de Spengler*, a una crítica de la intervención germana en la cultura, dentro de la esquematización de los factores artísticos de los pueblos y de su evolución histórica». Véase Jorge Oteiza, J., «Del escultor español Oteiza. Por él mismo», revista *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947, en VV.AA., *Forma. Signo y realidad*, 2010, p. 235.

¹⁶² Subrayado por Oteiza y escribe “citar”.

¹⁶³ Spengler, *Op. cit.*, p. 84.

pertenece¹⁶⁴.

Oteiza, en su pretensión de otorgar a la Estética un estatuto de ciencia objetiva y exacta que trasciende su propia disciplina, se emparenta con otros enfoques como el de Bergson o Spengler. Éste, como ha observado Ghyka (1953), «bosqueja un ingenioso paralelo entre la evolución de la arquitectura europea y la de las ciencias exactas»¹⁶⁵. ¿Acaso no cabría inferir también que Oteiza bosqueja un paralelismo entre la historia del arte y su ley de los cambios, que fija una posición exacta del momento expresivo que corresponde a cada periodo histórico? A pesar de su admiración por el pensador alemán, Oteiza criticará su historicismo relativista como ya nos hemos referido en el fragmento citado de la *Carta* (1944); mientras que en otro texto no datado, *Matemáticas*, tildará de exagerada la importancia que Spengler concedía «a las cualidades ópticas euclídeas de los griegos»¹⁶⁶. No obstante, Oteiza, extraerá otras aplicaciones útiles para sus teorías, como, por ejemplo, puede reconocerse en sus especulaciones filológicas que serán numerosas a partir de mediados de los setenta. En un ensayo inédito e incompleto, que titula *El armario y la ventana*, escribe:

Mi Operador etimológico es una herramienta filológica magnífica, [...] La filología es investigación científica [...] histórica, trata de resucitar el mundo que nos interesa, he hecho este viaje a nuestro origen [...] y nadie se da cuenta que esto es Filología vasca (Mi filología, mi voluntad viene de Nietzsche y Spengler —mi pensamiento sobre el progreso también—, no vengo de Heidegger, con Heidegger me encuentro)¹⁶⁷.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 161.

¹⁶⁵ Ghyka, M. C.: *Estética de las proporciones*, Poseidón, Buenos Aires, 1953, p. 239.

¹⁶⁶ Véase el documento *Matemáticas*, FMJO-7877: «es una exageración seguir con Spengler dando una exclusiva importancia a las cualidades ópticas euclídeas de los griegos, vivían llenos de sueños fáusticos, de relojes y delirios, como cualquier hombre, o cualquier cultura, plantado con un gran espíritu ante el mundo. (...) Todas las culturas pertenecen a un solo ser, al HOMBRE MÁGICO. No hay más que culturas mágicas, que artes mágicas, hombres que combinan lo corpóreo con lo incorpóreo, en formas reales e independientes, y que por esto son mágicas».

¹⁶⁷ Oteiza, documento inédito *El armario y la ventana*, FMJO-9763.

Ciertamente, interesado por un historicismo cultural, lingüístico y por una teoría estética con afán de exactitud (de ahí su interés por las matemáticas), Oteiza encontrará afinidades con las teorías de Spengler para ir configurando una idea de verdad fundada en isomorfismos y analogías entre fenómenos históricos y culturales, como ha sido advertido, entre otros, por Sánchez Simón (2012) y Martínez Gorriarán (2011).

Abordemos ahora otro ascendiente sobre la teoría del arte y la verdad estética que puede reconocerse en Oteiza y que nos remite a la teoría hegeliana. Si, como es sabido, Hegel postulaba que tanto en el arte como en el pensamiento, debe buscarse fenomenológicamente la verdad¹⁶⁸, diríase que Oteiza también ha perseguido esa finalidad con presupuestos algo diferentes, aunque con ciertas afinidades. Por ejemplo, en el catálogo del *Propósito Experimental* (1957), en su parágrafo «Situación estética», expone lo siguiente:

La verdad en Arte es, ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista. La historia de la Escultura la hace un solo escultor, que cambia de nombre personal. La escultura de hoy quiere tener demasiados nombres, distintos e importantes a la vez. Pienso así, pues creo que es la Estatua la que hace al escultor y no el escultor a la estatua. Lo más difícil de nuestro esfuerzo es por descifrar la naturaleza de esa estatua sólo sospechable en el espíritu de su tiempo y a través de datos de la más diversa naturaleza, siempre distinta a la que nosotros tenemos la responsabilidad de averiguar y de producir¹⁶⁹. (Los subrayados son míos)

Oteiza simpatiza con la idea de Hegel que concibe la historia del arte como una evolución lógica y necesaria en la que se manifiesta de modo sensible el Espíritu o la conciencia peregrina, y en la que la función del artista sería la de mediador-creador de esas figuras de la Idea: de ahí que en ese texto sostenga que la historia la hace un solo escultor, que cambia de nombre personal. Por otro lado, el telos conclusivo del arte, que justificará mediante su Ley de los cambios, lleva la cifra

¹⁶⁸ Hegel, G. W. F.: *Introducción a la estética*, 2001, p. 41.

¹⁶⁹ Oteiza, J., «Propósito experimental, 1956-1957» en *Oteiza*, catálogo para la IV Bienal de São Paulo, septiembre; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 8-15; en VV.AA.: *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

hegeliana del fin del arte. En efecto, el filósofo alemán sostiene que, en su devenir progresivo y autoconsciente como manifestación del Espíritu o Idea, el arte converge y concluye en una forma filosófica y religiosa. En lo que respecta a Oteiza, «el arte verdadero —el artista apasionado— concluyen», como expusiera en su *Quosque Tandem...!*¹⁷⁰. Este énfasis en una verdad estética trascendente a cada escultor se fue fraguando en las lecturas que realizó en su estancia americana, y que pertenecen a su periodo más intenso de formación de una teoría estética propia con pretensiones metafísicas y racionalistas. Establecerá un conjunto de analogías entre una serie de nociones y categorías que pertenecen originariamente bien a un ámbito científico y matemático, o bien a otros campos como el de la teoría estética o del arte. Interesado por indagar en las correspondencia entre las nuevas formas del arte y las nuevas teorías científicas escribirá:

Es para despedirme de los poliedros regulares opacos de estos recintos apretados que creyó divinos Platón, porque ahora hay que apresurarse a devolver la libertad a las estatuas, para que cuando el hombre, si otra vez toca la hora de su libertad, no vuelva a ser des-almado por la traición oficial de un arte contemporáneo e inútil. En todos los órdenes, hoy la solución de una cosa está fuera de sí misma. A una concepción del universo que nos lo muestra en expansión constante, corresponde una estatua en constante dilatación estética¹⁷¹.

Esta suerte de isomorfismo entre paradigmas científicos y estéticos estará muy presente en los textos de Oteiza hasta finales de los años cincuenta. En efecto, en su breve ensayo *Mito y estética de Dédalo* (1951) reitera su compromiso: «Todos estamos dentro de la nueva verdad, de las nuevas e invencibles realidades. Estas definitivas realidades: 1900: el Cuantismo de Planck. 1905: la Teoría de la Relatividad, de Einstein, 1908: el Cubismo y la Teoría de la Estructura, concretamente, el funcionalismo constructivo de Le Corbusier»¹⁷². Será mediante una lectura de Ortega y Gasset como se inicia un interés por Einstein, a quien

¹⁷⁰ Oteiza, J., (1963): *Quosque Tandem...!*, Pamiela, Iruña, 1993, p. 146.

¹⁷¹ Oteiza, J., (1947): *Op. cit.*, en VV.AA., 2010, p. 231.

¹⁷² Véase «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona-Iruña, 2000, p. 133.

Ortega dedica un ensayo en *El tema de nuestro tiempo* (1928), y donde puede leerse: «La teoría de Einstein es una maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida»¹⁷³. La nueva verdad científica, moral o estética será un telos que animará la acción de las vanguardias del arte en las primeras décadas del siglo XX. En efecto, los nuevos paradigmas científicos y de modo especial la teoría de Einstein impactará en las verdades asentadas sobre el espacio y el tiempo; y será muy sintomático lo que escribe Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* (1910) acerca de cómo el acontecimiento que representó la desintegración del átomo «fue en mi alma como la desintegración de todo un mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando»¹⁷⁴. Oteiza buscará un nexo entre el arte y las ciencias a través de un giro ontológico y epistemológico de la Estética. Así, en su tentativa teórica asume (de modo vago, habría que advertir) la razón vital de Ortega¹⁷⁵ a la que define como la traducción filosófica del Tiempo de Einstein:

esto es que el T [Tiempo] es la circunstancia, la razón vital del Espacio real de tres dimensiones, su cuarta dimensión, su verdadera realidad relativa. La realidad de tres dimensiones sumergida en la vida, en el T, es su nueva naturaleza incursada, tetradimensional. Mi espacio-tiempo plástico. (Pero hoy quito al E su razón vital: rompo el espacialato para perderme en el E [Espacio] absoluto y receptivo. Lo quito pero lo dejo de corteza¹⁷⁶.

¹⁷³ Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*. Revista de Occidente, Madrid, 1928. 2ª edición, p. 233.

¹⁷⁴ Kandinsky, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1966, p. 11.

¹⁷⁵ «La razón pura tiene que ser sustituida por la razón vital, donde aquélla se localice y adquiera movilidad y fuerza de transformación» (Ortega y Gasset, 1928: 149). Sin embargo, a partir de 1960 ese elogio a la razón vital o raciovitalismo orteguiano se tornará en crítica, como puede leerse en unas notas inéditas: «Bastante revelador del fracaso interno de la filosofía nos parece el hecho reciente del afán conciliador de ambas corrientes en un filósofo como Ortega y Gasset —su Racio-vitalismo—, para quien “marchamos hacia un continente —son sus palabras— en cuyo horizonte se dibuja el alto promontorio de la Divinidad”. Nosotros al acercarnos a ese promontorio promisor hemos descubierto con personal satisfacción la vieja calva de Anaximandro» *Apéndice a la estética* (FMJO-10758: 215).

¹⁷⁶ Oteiza, documento inédito FMJO-6684.

Hasta mediados de los cincuenta el magisterio de Ortega sobre Oteiza fue notable en tanto que le permitió acceder a un bagaje filosófico con sus obras, pero también con la colección de la Revista de Occidente que dirigía el filósofo existencialista; sin embargo, fue distanciándose de modo progresivo siendo en el *Quosque Tandem...!* (1963) donde se mostrará más crítico con su interpretación de Velázquez, Goya o los Zubiaurre¹⁷⁷. No obstante, debe considerarse que no fue muy justo Oteiza en sus impugnaciones, dado que en el ensayo de Ortega, *Estética de la razón vital* (1956) —y que fue leído por Oteiza poco después— se enuncian una serie de postulados, a saber: todo arte tiene que ser trágico, el arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación, la importancia de la estructura formal para que la obra de arte adquiriera sentido, la ley rectora de las grandes variaciones pictóricas, la importancia del hueco para Velázquez, o, por último, cómo en el arte se vislumbran los cambios en la sensibilidad colectiva...¹⁷⁸, que serán de interés para Oteiza. Como le sucede con otros filósofos, Oteiza se apropia de modo intuitivo y poco ortodoxo de ideas y conceptos que los trasvasa a su peculiar marco conceptual. Esta cuestión merecería otra investigación pues excede los objetivos de la presente.

Puede concluirse que la verdad estética para Oteiza se enuncia mediante una ontología del arte y una metafísica existencialista que determinan la estructura y consistencia molecular del ser estético y la ley de los cambios que rige su propósito experimental y la duración del mismo: «Solamente un arte verdadero se dirige en verdad al hombre y obtiene hombres verdaderos». Y la indagación previa le posibilita trabajar por una «Estética de la existencia». Y entonces «hay una Ontología del arte, pero no varias estéticas»¹⁷⁹. La Estética existencial será para Oteiza una metafísica para la conducta. El problema del enfoque de Oteiza es que normativiza una idea de verdad con un despliegue de axiomas y valores con

¹⁷⁷ Oteiza, en el ÍNDICE EPILOGAL del *QT...!* 5ª edición, 1993: en la entrada “ORTEGA Y GASSET”, afirma: «Carece Ortega de un sistema de interpretación desde lo estético. Valen aisladas (estéticamente) sus observaciones, que logra encadenar sobre Velázquez sin acertar finalmente a interpretarle, ni acierta cuando pretende interpretar a Goya o descifrar la pintura de los Zubiaurre».

¹⁷⁸ Ortega y Gasset, J., *Estética de la razón vital*, Ediciones la Reja, Buenos aires, 1956.

¹⁷⁹ Oteiza, J., *QT...!*, 1993, DICCIONARIO, entrada «Estética objetiva y estética existencial».

pretensiones objetivas y universales (predicados científicistas) para un ámbito donde la relatividad y subjetividad le son consustanciales. De ahí que el artista, aunque imagine —como expresa en su *Carta* (1944)— los datos científicos, «como seres geométricos en trance de efectuarse plásticamente y en equivalencia universal», no puede concluir en una verdad lógica ni moral sino en una verdad pragmática y poética.

2.3 La estética como interciencia

La renacentista aspiración humanística de convergencia entre arte y ciencia es asumida por Oteiza como una tentativa de confluencia ente estética y ciencia. Tal sería precisamente uno de los fines de su proyecto de Instituto de investigaciones estéticas comparadas. Dejó escrito en su *QT..!* (1963): «Lo lógico en el arte es irracional, pero tiene su razonamiento que es la Estética»¹⁸⁰. Esta suerte de antinomia da cuenta de cómo la facultad creadora, cuya sede es la imaginación, moviliza dimensiones racionales y no-racionales en su acción poiética. Oteiza expone una primera diferenciación entre las ciencias de espíritu y las de la naturaleza en su *Carta a los artistas de América* (1944): «Las ciencias positivas buscan las leyes de los fenómenos y señalan cómo ocurren. Pero hoy la Estética se tiene que concretar a señalar cómo deben ocurrir, es una ciencia particular; normal y reguladora. Es una ciencia de la prueba en arte»¹⁸¹. Ese valor normativo que concede a la Estética como saber que trasciende el dominio de las Humanidades, como interciencia que sintetiza epistemologías diferentes será una constante en su especulación teórica. El impulso que le mueve es el de elevar la estética a la categoría de ciencia que garantice un determinado estatus de episteme a sus resultados, es decir a las obras que han surgido de esa indagación¹⁸². Ese

¹⁸⁰ Oteiza, J., *QT..!*, 1993, 164.

¹⁸¹ Véase *Carta* en Oteiza, Ec 2007, p. 273.

¹⁸² Sánchez Simón, ha examinado esa cuestión con detalle en su ensayo *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, FMJO, Alzuza, 2012. Escribe: «sus textos son ensayos

paroxismo cientificista, cómo negarlo, vendría a minusvalorar otras propuestas que surgen del hacer creativo de la imaginación y que conllevan dimensiones inefables o irreductibles a su fundamentación exclusivamente racional. ¿Cómo se generó ese interés? Se ha señalado que su estancia americana fue decisiva en la aproximación a esferas de conocimiento diversas (el perfil de Oteiza que Macera relata muestra esa pulsión cognitiva y el anhelo de volcarlo en una teoría estética de alcance universal): filosofía, estética, historia del arte, antropología, lingüística, matemáticas, geometría, filosofía de las religiones, teología, ...) se maridan sin contradicción en su afán teórico. Y, sin embargo, sabido es que los paradigmas de cada ciencia no son intercambiables ni caben aleaciones arbitrarias. A Oteiza, esa curiosidad dispar que desplegaría le ayudaría a formular leyes que valen para su propio proyecto artístico pero cuyo valor normativo y universalista no es factible. ¿Acaso no sucede eso con su ecuación molecular del ser estético o su ley de los cambios? Retomemos el origen y desarrollo de sus postulados. En *Mito de Dédalo* (1951) también justifica la necesidad de una sola disciplina Religión [querría decir Teología o Filosofía de la religión], Metafísica y Estética, dado que tendrían como objeto un común anhelo de salvación.

Croce, Bense, Korzybski son autores que han interesado a Oteiza y que conciben la estética como una peculiar interciencia. Pero, mi hipótesis es que, principalmente, fue la lectura de textos de Lalo la que suscitaría ese interés interdisciplinar. Charles Lalo (1857-1953) fue una de las primeras referencias en la reflexión estética de Oteiza. Postulaba que una «Una estética científica integral sería, pues, de vez en cuando matemática, mecánica, psicológica y sociológica. Sería eminentemente relativista, puesto que haría depender el valor de una obra de las relaciones múltiples que mantiene con las otras realidades y en todos los planos de la realidad»¹⁸³. La gran diferencia entre Lalo y Oteiza, aunque comparten que en la estética está siempre presente la cuestión axiológica, reside en que para el primero esa ciencia tendría como objeto la teoría de los valores de belleza; mientras que

ontológicos plagados de referencias epistemológicas. En ellos abunda la terminología científica con una doble intención: elevar la Estética a un nivel de exactitud comparable al de las ciencias epistemológicas y avalar con ello sus tesis ontológicas» (2012: 19).

¹⁸³ Lalo, C. (1927): *Nociones de estética*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1935, p. 35.

para el escultor sería una ciencia de los valores estéticos, abstractos, como esencias anteriores a cualquier experiencia. Oteiza concede poco valor a la belleza en su Estética, puesto que prefiere otros valores o categorías como lo sublime o lo trágico, donde la dimensión moral es más manifiesta. Además, para Lalo, la estética es una reflexión sobre el arte que relaciona la implicación recíproca entre el creador, la obra y el receptor. Fue uno de los pioneros en definir una estética experimental, que denominó “metaestética”, que pudiera medir «la intensidad del placer estético íntimo y personal por experiencias metódicamente instituidas en objetos que nos dan este placer y cuyas cualidades estéticas son materialmente accesibles a ser medidas»¹⁸⁴. Aunque usen nociones similares el sentido de las mismas es bien diferente. Esa estética soportada en una indagación inductiva y positivista no tiene nada que ver con la praxis experimental de Oteiza.

En 1947, en el texto que publica en la revista *Cabalgata* (Buenos Aires) un poco antes de su retorno a España, vuelve a enfatizar la correspondencia que busca entre las nuevas formas del arte y las nuevas teorías científicas: «En todos los órdenes, hoy la solución de una cosa está fuera de sí misma. A una concepción del universo que nos lo muestra en expansión constante, corresponde una estatua en constante dilatación estética»¹⁸⁵. Sobre esta idea volverá en su ensayo sobre el mito de Dédalo (1951) y en sus ensayos mayores como son el *Quosque Tandem...!* (1963) y los *Ejercicios Espirituales...* (1965, 1983). Otras referencias que han modulado su fascinación por la interciencia, como ciencia transversal entre disciplinas para la investigación en las humanidades, vendrían del Grupo de Ginebra (Piaget y otros), que ha conocido mediante el libro *Sicología, lógica y comunicación*, (1959). Esa interciencia la considera muy útil para desarrollarla desde su tentativa de Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas¹⁸⁶. En *Ejercicios...* (1965-66) denomina también a esa interciencia como Semántica general, influido principalmente por la lectura de Korzybski, como abordo en otro apartado (2.9) de este capítulo. Escribe:

¹⁸⁴ Lalo, *Ibidem*, p. 22.

¹⁸⁵ Oteiza, «Del escultor español Oteiza. Por él mismo», *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947. Compilado en VV. AA., *Forma. Signo y realidad*, 2010: 231

¹⁸⁶ Oteiza, J., (1963): *Quosque Tandem...!*, Pamiela, Pamplona, 5ª edición 1993, 36.

La estética como ciencia humana fundamental (que resumimos con nuestra ecuación ontológica y la lógica de nuestra ley de los cambios para el investigador operacional) nos muestra en la conducta del artista lo inseparable de las dos vías de razonamiento, el ontológico y el lógico, que en la cultura contemporánea se desarrollan críticamente por separado y tratando hoy de acercarse. Y en verdad que la primera ciencia estructural ha sido la del artista vasco en la prehistoria occidental de Europa. (...) No hay contradicción entre mi forma de concebir el arte y la del artista prehistórico de Lascaux al Aziliense. Y sí la hay entre mi comportamiento y el del artista contemporáneo en tradición oriental de servidumbre a la belleza y en artesanía suntuaria y secundaria para el adorno. (...) En mi comprensión estética, ontología y lógica se identifican¹⁸⁷.

Esa síntesis vendría a ser lo más genuino del pensamiento estético de Oteiza: la estética general que propone como interciencia conecta las ciencias del espíritu y las de la naturaleza a través de una epistemología general. Pero cabría señalar su aporía principal: que no se puede formalizar bajo ninguna ley universal esa *sui generis* aleación. No hay una lógica de la creación artística como tampoco la hay de la experiencia estética, dado que relacionan lo determinado y lo indeterminado, lo *ensídico* y lo *poiético*. Ese cruce segmentado de la estética con otros dominios ambiciona avalar sus tesis ontológicas y epistemológicas, como es destacado por Sánchez Simón (2012): «en este aspecto, Oteiza no fue el primero; este patrón se observa en otros autores. De hecho, se dio con cierta profusión a finales del siglo XIX principios del XX en autores como Henri Bergson y Oswald Spengler que a Oteiza no le fueron ajenos»¹⁸⁸. Y esa interciencia se constituye como «el punto de tangencia entre ciencia, filosofía, religión y mitología. Todas ellas se entremezclan en el intrincado juego de espejos que son los textos de Oteiza. Y dentro de éste hay un tema recurrente que confiere una ilación y origen común a sus tempranas inquietudes: la salvación»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Oteiza (1965-66), *Op. cit.*, 1984, pp. 66-67.

¹⁸⁸ Sánchez Simón, I. (2012): *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, FMJO, Alzuza, pp. 18-19.

¹⁸⁹ Sánchez Simón, *Ibidem*, p. 35.

En ese ámbito teórico es donde mejor se manifiestan el cientificismo oteiziano y sus límites. Por un lado, en un documento inédito que titula *Apéndice a la estética*, muestra cierta osadía en señalar una crítica, no exenta de unilateralidad, a la clasificación de las artes postulada por algunos filósofos: «La filosofía, por no haber analizado el fondo material común a todos los lenguajes artísticos, no ha concretado la materia de cada arte y de aquí su arbitrariedad al clasificarlas». Enumera la posición de varios filósofos (Nietzsche, Spengler, Dilthey, García Morente, Francisco Romero, Eugenio Pucciarelli)¹⁹⁰. Pero, por otro lado, modera su optimismo cientificista cuando reconoce que «es muy difícil que el artista se decida a expresar su pensamiento con cierto rigor científico, (...). Por esto yo comienzo por pedir excusas de los errores en que pueda incurrir al ser juzgados desde otras disciplinas»¹⁹¹. Otros aspectos de su teoría estética y de su exacerbado cientificismo lo examinamos en los apartados siguientes.

2.4. El impacto de la sección áurea y la cuarta dimensión

En la larga historia de las relaciones entre arte y ciencia, son numerosas las indagaciones de filósofos, matemáticos, artistas y teólogos sobre la misteriosa relación que puede establecerse entre los números y los entes naturales (o también entre números y artefactos creados por los seres humanos). El número *phi* (1,618033...), denominado también número de oro o proporción áurea, definido por Euclides vendría a representar una enigmática y bella proporción presente en la estructura de muchos entes geométricos o naturales. La fascinación —a la que Oteiza no fue ajeno— que suscita esa proporción definida matemáticamente se asocia a que se le atribuyen cualidades armónicas bellas y placenteras. Como es sabido, su representación en una línea que se subdivide en dos segmentos, debe determinarse por la ley que, en palabras de Euclides, «se dice

¹⁹⁰ Oteiza, *Apéndice a la estética* FMJO-10758.

¹⁹¹ Oteiza, documento inédito FMJO-9906, p. 1.

que un segmento está dividido en media y extrema razón cuando el segmento total es a la parte mayor como la parte mayor es a la menor»¹⁹². Tal segmento de recta (bípulo) que proporciona la sección áurea es, definido por Ghyka, como «la célula primordial de la evolución de los cuerpos geométricos»¹⁹³. Desde Pitágoras, Euclides y Platón en la Antigüedad griega, el interés por ese misterioso número se ha extendido, entre otros, a matemáticos medievales (Leonardo de Pisa), astrónomos renacentistas (Kepler), arquitectos modernos (Le Corbusier), científicos contemporáneos (Penrose), teóricos (Ghyka), cineastas (Eisenstein) y artistas modernos y contemporáneos (Dalí, Torres García, Oteiza y Chillida entre otros). Además innumerables son los músicos, biólogos, historiadores, místicos y teólogos que se han ocupado del mismo. En el contexto del humanismo renacentista y neoplatónico, fue Fra Lucca Pacioli quien se ocupó principalmente de esa sección áurea que renombraría como *La divina proporción*, editando su tratado en 1509 con ilustraciones de Leonardo da Vinci. Tanto en la escultura como en la arquitectura del arte clásico griego, sus principios estéticos y constructivos fueron establecidos mediante proporciones analógicas, basadas en el mismo principio del número áureo, como ha sido estudiado por Tatarkiewicz¹⁹⁴.

En el caso de Oteiza desde sus primeras esculturas en el inicio de los años treinta ya se manifiesta una atención por relacionar el arte y la ciencia, por ello no extraña que afirmara que en la asignatura de Bioquímica de sus estudios de Medicina, descubriría su verdadera vocación experimental para la escultura. Resulta un lugar común afirmar que sería a través de los tratados del matemático, historiador y poeta rumano Matila C. Ghyka (1881-1965) donde encontraría una decisiva fuente de conocimiento sobre el hiperespacio, la cuarta dimensión y la sección áurea¹⁹⁵. En relación a este pensador, Oteiza escribe: «compro en Buenos Aires [hacia 1935] el libro que acaba de salir en París de Matyla Ghyka (1931)

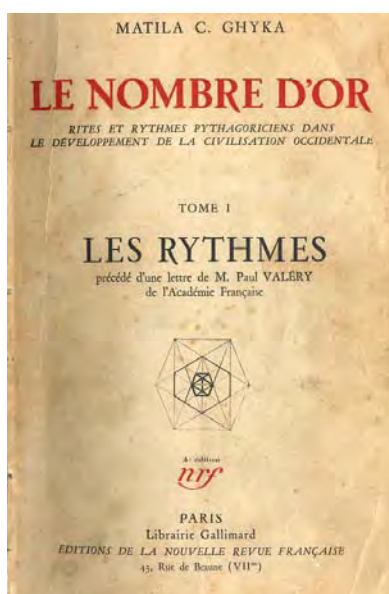
¹⁹² Citado en Livio, M.: *La proporción áurea*, Ariel, Barcelona, 2008, p. 10.

¹⁹³ Ghyka, M. C.: *Estética de las proporciones*, Poseidón, Buenos Aires, 1953, p. 264.

¹⁹⁴ Tatarkiewicz, W., *Historia de la Estética I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 1987, p. 77.

¹⁹⁵ Oteiza tiene en su biblioteca los siguientes libros de Matila C. Ghyka: *Le nombre d'or. Tome I. Les rithmes*. Librairie Gallimard, París, 1931 (comprado en 1935); *Estética de las proporciones*, Poseidón, Buenos Aires, 1953 (lo compra en junio de 1954); *El número de oro. Vol. II. Los ritos*. Poseidón, Buenos Aires, 1968 (adquirido en junio de 1969).

sobre la sección áurea. Me impresiona lo relacionado con la 4^º dimensión y el hiperespacio»¹⁹⁶. Posteriormente, en junio de 1954, compraría y leería con sumo interés la edición traducida al español: *Estética de las proporciones*, Poseidón, Buenos Aires, 1953 (la edición francesa es de 1927, pero no está acreditado que la leyera).



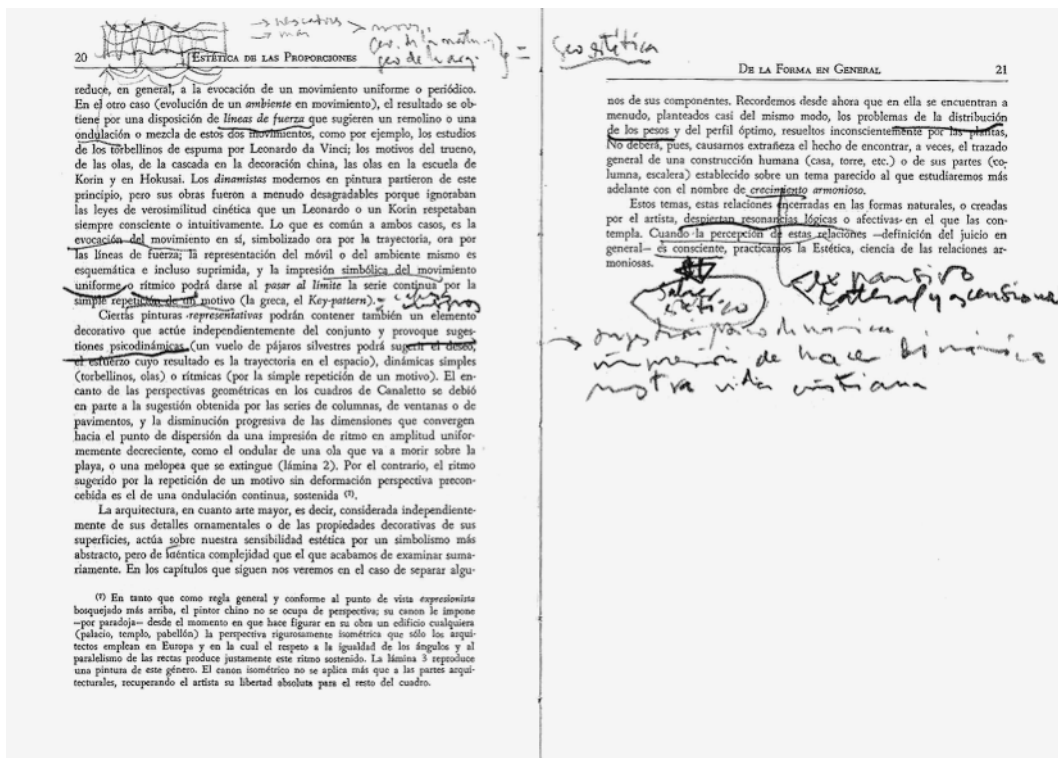
1931



1953

Lo cierto es que en su estancia americana (1935-1948) mediante sus lecturas de autores como Ghyka, Torres García, Ouspensky, Reinach, Lalo y Maeterlinck sobre la sección áurea, la cuarta dimensión y el hiperespacio, irá modulando propósitos nuevos en su práctica escultórica, como sería la apertura en el cuerpo cilíndrico y en obras realizadas a partir de 1949.

¹⁹⁶ Véase el documento FMJO-6050 (1973).



Ghyka, 1953

Examinaremos a continuación con más detalle ese proceso de formación de una teoría estética y escultórica fundada en esos postulados y su desarrollo en su praxis experimental. De modo casi simultáneo, Oteiza leerá a los autores mencionados, y a otros matemáticos interesados en la cuarta dimensión. En relación a la sección áurea, que apreciaban tanto los pitagóricos como el propio Platón¹⁹⁷ al asociarla virtudes esotéricas, su interés parece residir en lo que Ghyka ha definido como la cuestión del «crecimiento armonioso» en construcciones o formas naturales: «Estos temas, estas relaciones encerradas en las formas naturales, o creadas por el artista, despiertan resonancias lógicas o afectivas en el que las contempla. Cuando la percepción de estas relaciones (...) *es consciente*, practicamos la Estética, ciencia de las relaciones armoniosas»¹⁹⁸. (Subrayado por Oteiza que anota debajo: «saber estético»). Tal sección sería así una fuente de

¹⁹⁷ Recuerda Ghyka (1953: 144) que Platón en el *Timeo* valoraba la sección áurea como un símbolo de la armonía cósmica.

¹⁹⁸ Ghyka, *Op. cit.*, 1953, p. 21.

percepciones bellas y armoniosas, pero sería además una forma que manifiesta una verdad estructural. Por ello en arquitectura, geometría, música y botánica encontrará desarrollos fascinantes desde la antigüedad clásica hasta nuestra contemporaneidad. La proporción áurea en un plano si se atiende a un espacio de tres dimensiones se relaciona con cinco poliedros regulares, que pueden ser inscritos en una esfera, dado que «tienen entre sí íntimas relaciones estructurales»¹⁹⁹. El cubo, tetraedro, octaedro, icosaedro y dodecaedro son los nombres de esos poliedros llamados, por su importancia, *cuerpos platónicos* en la teoría molecular y en la cosmografía de Platón. La sección áurea es un caso ejemplar de la ley de armonía que corresponde a un todo, a sus relaciones de las partes con el conjunto, el cosmos o el todo. Torres García en *Estructura* (1935), un ensayo muy relevante para Oteiza y que leería en 1937, afirma: «La ley de armonía es una ley exacta, precisa, y siempre que se realiza ese milagro, entramos en lo universal, somos uno con el todo, cada cosa uno con el todo»²⁰⁰. Oteiza escribe debajo de “lo universal”: “en los invariables” y añade “lo incorpóreo y lo corpóreo”. Tanto en el artista uruguayo como en el vasco subyace el principio platónico de que todo es formalizable. Mediante el interés por la sección áurea se expresa una búsqueda de una estructura inmanente de la obra y que tiene pretensiones metafísicas. El interés de Oteiza por las teorías de Torres García, Le Corbusier, o por el espacio del Partenón ateniense reside en parte en cómo utilizaron de modo constructivo esa sección áurea ideal.

En lo relativo a la cuarta dimensión puede afirmarse que es más reconocible el impacto que le provoca el descubrimiento de esa noción en su práctica y teoría escultórica. Ya se ha referido que, para el escultor vasco, los libros de Ghyka fueron una guía de formación también en esa cuestión. Observa, primero en las ediciones francesas de 1927 y 1931 a las que tuvo acceso en su estancia americana, y posteriormente en *Estética de las proporciones* (1953), que uno de los resultados de la teoría de Einstein (1915) es la comprobación de que el espacio de nuestra experiencia tiene cuatro dimensiones y no tres. En palabras de Ghyka, sería «un

¹⁹⁹ *Ibidem*, 1953, p. 78.

²⁰⁰ Torres García, J., *Estructura*, Alfar, Montevideo, 1935, p. 16.

espacio no-euclidiano de cuatro dimensiones del tipo riemanniano (elíptico) de curvatura positiva, que se encuentra a su vez en un universo de cinco dimensiones. De igual modo, la superficie de una esfera en la Geometría ordinaria es un espacio de dos dimensiones encorvado sobre un universo de tres»²⁰¹. Es sabido que la ciencia utilizó la cuarta dimensión para describir los espacios multidimensionales y el universo. Las matemáticas pueden crear conceptos de espacios multidimensionales que superen el espacio-tiempo tetradimensional de los físicos. Como ha explicado Ibáñez (2012), en la historia de las matemáticas, Bernhard Riemann en su trabajo «Sobre la hipótesis en la que se basa la geometría» (1854) fue el pionero en postular una geometría elíptica; mientras que Charles H. Hinton (1853-1907) fue uno de los máximos divulgadores de la cuarta dimensión, de la filosofía del hiperespacio, contribuyendo al desarrollo de sistemas idealistas que impugnaban el materialismo y el positivismo en boga²⁰². Para Hinton y Ouspensky, además de ser un concepto espacial, la cuarta dimensión es un tipo de conocimiento que indaga en una realidad superior; no extraña, entonces, que «para ellos el estudio matemático de la cuarta dimensión lleva de forma natural a las creencias místicas, que de forma sencilla pueden resumirse como: Todo es Uno, y el Uno es incognoscible»²⁰³. Los teósofos se interesaron por esa dimensión que identificaban con el universo astral. En esa deriva esotérica y religiosa presente en algunos círculos de creadores y vanguardias artísticas como el constructivismo ruso o el suprematismo, fue notable el influjo del matemático y escritor ruso Piotr D. Ouspensky (1878-1947) con su ensayo *The Fourth dimensión* (1908). En sus teorías, las fronteras entre la ciencia y el ocultismo son porosas, dado que, como ha señalado Echeverría (2014), postulan «el carácter ilusorio de la realidad tridimensional y defienden la capacidad humana para transitar a un hiperespacio

²⁰¹ Ghyka, *Op. cit.*, 1953, p. 256.

²⁰² Ibáñez, R., *La cuarta dimensión*, RBA, Madrid, 2012. Los ensayos de Hinton «¿Qué es la cuarta dimensión?» (1880) y *Una nueva era del pensamiento* (1888) y *La cuarta dimensión* (1904) en los que mostraba figuras que daban forma al espacio tetradimensional y al cubo tuvieron un eco en artistas y en la simbología mística.

²⁰³ *Ibidem*, 2012, p. 86.

de cuatro dimensiones que relacionan con la conciencia cósmica del infinito»²⁰⁴. Tal vez por ese anhelo de trascendencia hacia lo absoluto, o por representar la vertiente más esotérica de los defensores de esa dimensión, Sánchez Simón (2012) refiere que Oteiza mostraría cierta fascinación por Ouspensky²⁰⁵. No obstante, resulta difícil validar esta hipótesis, dado que no puede certificarse cuándo leyó Oteiza al pensador ruso. Lo cierto es que no se encuentran referencias en sus textos ni en su biblioteca encontramos libro alguno de ese autor; pero ello no prueba que no lo hubiera leído.

Más fácil de comprobar resulta que Oteiza conociera las ideas de otro escritor entusiasta y divulgador de la cuarta dimensión: Maurice Maeterlinck. Su célebre obra *La vida del espacio* (1928) fue comprada por Oteiza en 1941, antes de que escribiera la *Carta a los artistas de América*, 1944. Precisamente en este texto, Oteiza se apropia por primera vez de esa noción de cuarta dimensión que la concibe como «el último planteo que proporciona a las formas una definitiva dinámica, en la que queda el espectador mismo incorporado a la historia íntima de la obra»²⁰⁶. Oteiza escribe en un margen del libro de Maeterlinck: «La 4^o dimensión es la invención del hueco no en el conjunto de la obra como en Velázquez sino en cada uno de los fragmentos. Fragmentos huecos por los que circula el hiperespacio, la 4^a»²⁰⁷. Pocos años después de haber escrito esa nota, Oteiza registra otra en un libro de Geiger, *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica* (1946), comprado en abril de 1947, donde afirma que su principio unificador de su teoría estética (y también de su hacer escultórico experimental) y que valida su estatuto como ciencia, es «mi 4»²⁰⁸. O en la portadilla de ese libro escribe que esa cuarta dimensión, relacionada con el hiperespacio, se trata de «un fundamento metafísico único, base de mi sistema ontológico».

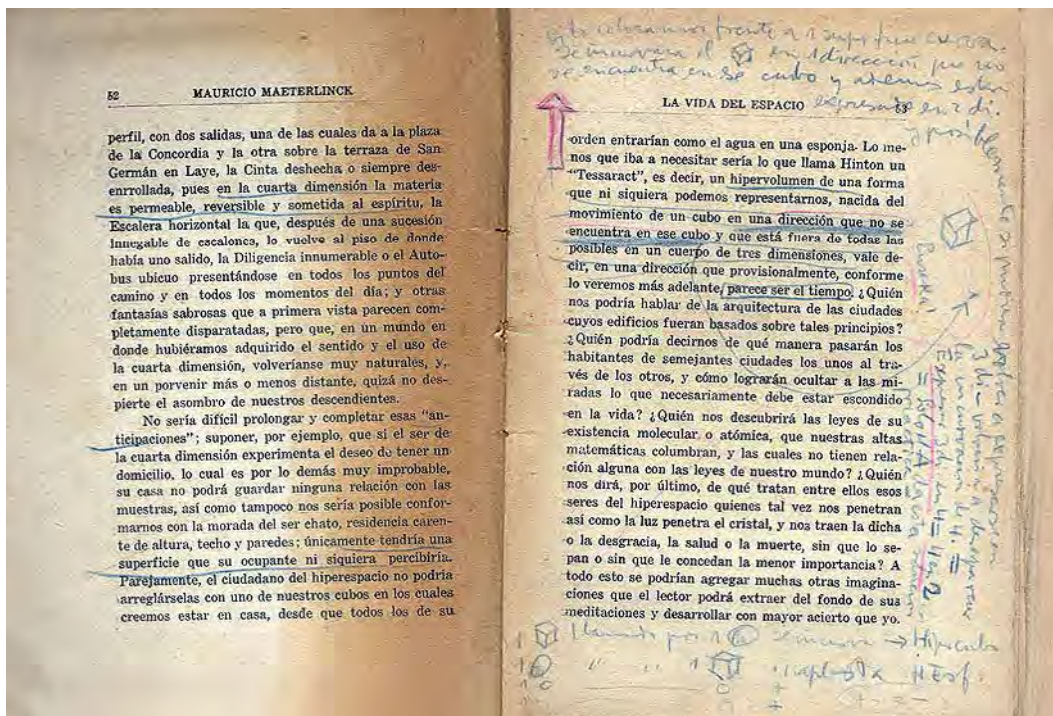
²⁰⁴ Echeverría, J., *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*, FMJO. Alzuza, Navarra, 2014, p. 26.

²⁰⁵ Sánchez Simón, *Op. cit.*, 2012, p. 31.

²⁰⁶ Oteiza, *Carta...*, 1944, p. 292.

²⁰⁷ Maeterlinck, M., *La vida del espacio*, Montevideo, Claudio García, 1928, p. 11.

²⁰⁸ Geiger, M., *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, Argos, Buenos Aires, 1946, p. 15.



Maeterlinck, *La vida del espacio*, 1928.
Notas manuscritas de Oteiza en el ejemplar de su biblioteca.

Por ello en su *Carta...* (1944) ya anticipaba sobre el nuevo vínculo que se establece entre el concepto de Tiempo, forma y cuarta dimensión:

El concepto de Tiempo y los problemas de dimensión, dan práctica existencia a la nueva Estética. Se ha querido hablar artísticamente de los cuerpos regulares en un espacio de 4 dimensiones, con extraordinaria ingenuidad. El propio Picasso, y

Braque, han pretendido en algún momento, dar una ilusión plástica de la cuarta dimensión, con una intención infantil y poética. Sólo en el cubismo "curvo" de Juan Gris, puede encontrarse una intuición plástica del único propósito que, correctamente, puede relacionarse con una cuarta dimensión. Porque una cosa es un espacio a 4 dimensiones o la cuarta dimensión de un cuerpo, y otra muy distinta la cuarta dimensión de una forma artística y hasta un número mayor de dimensiones en los problemas funcionales de la composición. Este último aspecto es el modo correcto de abordar la cuarta dimensión.²⁰⁹. (El subrayado es mío).

Esa atención nueva que reclama Oteiza a la cuarta dimensión se relaciona con su interés por atribuir dimensiones metafísicas a su definición de estética y de praxis escultórica, de modo que ésta irá desplazando el proceso constructivo propio de la escultura masa al de la escultura como síntesis de las artes y como progresivo vaciamiento para una receptividad existencial. Esa fase será decisiva a partir de 1955 cuando mediante sus cajas vacías irá dando forma a una «transestatua», y cuya primera definición encontramos en *Mito y estética de Dédalo* (1951): «Y el hueco deberá constituir el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro, de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la Transestatua»²¹⁰. Esa apertura al exterior, esa dilatación estética del hiperboloide más allá de su forma, o sus ensayos sobre las paredes-luz predicarían esa voluntad de orientarse a la cuarta dimensión desde la desmaterialización de la escultura. Se afirmará con una consciencia creciente que la noción de cuarta dimensión la vincula a la idea de estructura de la obra y las pretensiones de una estética con un telos existencial. En otro texto ulterior, «Escultura dinámica», (Santander, 1953) se refiere también a la relación de la cuarta dimensión con la estructura²¹¹. En otras notas inéditas de su archivo pueden rastrearse nuevas referencias a esa cuestión: así, en un documento de 1963 escribe que «la 4ª dimensión no es el T: en un sentido figurado sí. Concepto del u [universo] fi [físico]

²⁰⁹ Oteiza, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, Separata de la Revista de Universidad del Cauca, nº 5, diciembre, 1944, p. 102.

²¹⁰ *Mito y estética de Dédalo*, 1951, p. 125.

²¹¹ Oteiza, «Escultura dinámica», en VV.AA. *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1959, pp. 225-247.

e ili [ilimitado]. La hiperesfera es la esfera de 4 dimensiones»²¹²; y en otro texto sin datar puede leerse un postulado más afín con los enfoques teosóficos: «Hoy la 4ª [dimensión] es el nuevo comportamiento religioso del E [Espacio] desmaterializado»²¹³. En oposición a la noción de muro tridimensional que se heredaría del Renacimiento, postula una nueva concepción del muro a la luz del descubrimiento del hiperespacio y que prolongue la intuición curva del cubismo de Juan Gris para proyectar la cuarta dimensión. Ese nuevo principio plástico que reclama para el muro permitirá resumir un espacio exterior y un tiempo: «Para la geometría del espacio-tiempo, para la geometría de Riemann aplicada por Einstein al mundo físico (espacio curvo y cerrado, ilimitado y finito)»²¹⁴.

Comparto el análisis de Sánchez Simón (2012) que examina la influencia de este libro de Maeterlinck en la redacción de algunos párrafos del ensayo oteiziano de 1944:

precisamente en aquéllos dedicados al *muro* como *corte resumen del hiperespacio*. En ciertas páginas de ambos textos la secuencia argumental es idéntica: deformaciones geométricas, concepto de dimensión, hiperespacio de cuatro o cinco dimensiones y su aprehensión por sección. Sobre este punto Maeterlinck considera «la esfera de tres dimensiones como una sección del hiperespacio» y Oteiza dice que «la sección de una hiperesfera cortada por un espacio a tres dimensiones es una esfera»²¹⁵.

Mientras que Sánchez Simón sostiene que, probablemente, Oteiza descubriera la cuarta dimensión espacial y los pensadores y escritores interesados en la misma, a través de la lectura del libro de Maeterlinck, *La Vida del Espacio* (1928), mi tesis es que esta noción la descubre mediante la lectura de Ghyka que compra en 1935, como lo refiere el propio Oteiza en otra nota fechada en 1973:

Compro en Buenos Aires el libro que acaba de salir en París de Natyla Ghyka sobre la sección áurea. Me impresiona lo relacionado con la 4ª dimensión y el

²¹² Véase el documento inédito FMJO-11318.

²¹³ Véase el documento inédito FMJO-16478.

²¹⁴ Véase el documento inédito, FMJO-7881.

²¹⁵ Sánchez Simón, *Op. cit.*, 2012, p. 32.

hiperespacio». (...) Buenos aires, 1947: «Publico en “Cabalgata”, B. Aires, mi reflexión sobre los puntos de apoyo, son suficientes 3 y rechazo el apoyo único, sigo rechazándolo. Es cuando la figura puede rodar encontrando siempre los 3 puntos de apoyo. Pero advierto que la escultura está cerrada. Es cuando recuerdo a Tsaplin y oriento hacia fuera, hacia puntos exteriores de convergencia sus aplastamientos que eran estáticos. Es cuando recuerdo asimismo los hiperespacios de Natyla Ghyka y abro la escultura. Relaciono esta experiencia con mi investigación sobre el muro que ya aparece en mi *Carta a los pintores de América del 44*, y que ampliaré en mi *Propósito experimental* del 57²¹⁶.

Díaz Ereño, en un texto de 2010, también refiere la notable influencia que ejerció el tratado de Ghyka en Oteiza para el descubrimiento de la sección áurea y el hiperespacio:

Jorge piensa espacialmente y partiendo, en la escultura, del aplastamiento de los volúmenes plantea orientarlos hacia el exterior teniendo en mente la idea de una “Anatomía del Espacio” siguiendo el comentario de Ghyka sobre los cuerpos no euclídeos: “*Los hiperpoliedros regulares, el hiperespacio*”, siendo ejemplo de esto su obra *Hombre caído* donde el recuerdo de Lehbruck vuelve a ser importante²¹⁷.

Resumamos. El valor que concede al descubrimiento de la cuarta dimensión no sólo tiene consecuencias formales y constructivas (el hiperboloide será una figura asociada a su hacer poético) sino que lo conecta a un misticismo científicista y a otro de signo vitalista. Será uno de sus fundamentos metafísicos para que la obra escultórica se oriente hacia lo trascendente, hacia el espacio absoluto y receptivo.

²¹⁶ Oteiza, documento inédito FMJO-6050, 1973.

²¹⁷ Díaz Ereño, G., «Mi piedra catalejo» en *Oteiza 1935-1975*, Caja Burgos, 2010, p. 16.

2.5 La importancia de la estructura.

Pues bien, no solamente no debemos condenar al simbolismo, sino que, por el contrario, debemos volver a él, por ser, en el fondo, UNA VERDADERA ESTRUCTURA. Geometría y simbolismo, tendrían que ser la manera natural de expresarse el artista²¹⁸.

Torres García, 1935.

La obra de arte vive más de su forma que de su material (...). La obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto²¹⁹.

Ortega y Gasset, 1956.

2.5.1 Forma y estructura . El magisterio de Torres García

Oteiza concede a la estructura de la obra una dimensión ontológica. Por ello la definición que enuncia en el *Quosque Tandem...!* (1963) al responder a la pregunta ¿qué es una obra de arte? es una de las citas más recurrentes cuando nos referimos a esta cuestión:

Es un tema con estructura. Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto²²⁰.

Consideraba que tanto en la estructura íntima del idioma como en la de una obra de arte podría reconocerse una poética, de modo que estructura y forma condesan lo esencial del hacer simbólico y significante. Y en el caso del hacer escultórico esa estructura que le importa será de modo principal la del espacio, pero con dimensiones físicas y metafísicas imbricadas, y sobre las que su teoría

²¹⁸ Torres García, J., *Estructura*, Ediciones Alfar, Montevideo, 1935, p. 67.

²¹⁹ Ortega y Gasset, J. (1956): *Estética de la razón vital*, Ediciones la Reja, Buenos Aires, junio, p. 139.

²²⁰ Oteiza, *Quosque Tandem...!*, 1993, p. 79.

estética indagará y dará cuenta. Sea en la primera fase del crecimiento de la expresión como en la segunda fase de vaciamiento y depuración formal, tal y como justifica en su ley de los cambios —cuyo valor normativo determina todo proceso constructivo de un lenguaje en el arte—, sostiene que los problemas de la estructura de la obra son los más relevantes en la consideración actual de la creación artística y de su validez. En la fase conclusiva

se trabaja con una estética negativa, en cuyo término final de eliminaciones está la fantástica eliminación del propio lenguaje. (...) Pero lo que estamos destruyendo ahora es el lenguaje nuevo y no por destruirlo, sino porque precisamos de esta destrucción última (experimentalmente) para completarlo con una metafísica final o lenguaje del silencio²²¹.

Identifica estructura con lenguaje artístico que tiene que producir formas nuevas hasta su propia disolución en el silencio. Esta paradoja que está inscrita en la fase final de su experimentación escultórica —*Construcciones y Cajas vacías* (1957-1958) y *Cajas metafísicas o Diedros y triedros* (1958-1959)—, pareciera olvidar que el arte no se detiene en la producción de formas nuevas, siendo la opción tomada por Oteiza una de sus posibilidades. El interés por la estructura de sus piezas y la formalización científica está presente desde los inicios de su práctica escultórica: «Desde mi primera escultura será la estructura espacial lo que me importe (*Tangente S= A/B* es el título de mi primera escultura expuesta, San Sebastián 1931, primer premio de Noveles guipuzcoanos), que acompañó con un expresionismo testimonial, acusativo»²²². Describe la primera fórmula que empleó para subtítular su primera escultura «me planteaba la relación (f) de estructura formal y de sentimiento, digamos de forma y contenido, como valoración expresiva del consistir estético»²²³.

Detengámonos en las siguientes líneas en la peculiar y notable influencia que el artista uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949). Ha sido Martínez

²²¹ Oteiza, *Ibidem*, p. 83.

²²² Véase el documento FMJO-6049: 1, 1973.

²²³ Véase Pelay Orozco, 1978: 98.

Gorriarán, en su ensayo *Jorge Oteiza hacedor de vacíos* (2011), uno de los primeros analistas en desvelar ese vínculo con Torres García, y lo denomina «el maestro escamoteado». A pesar de la extensión de la cita merece la pena incorporarla:

Torres-García sostuvo un trato muy estrecho con algunos artistas principales de la vanguardia europea, entre ellos Mondrian, Arp, Lipchitz, Archipenko y Van Doesburg, muy admirados por Oteiza, quien probablemente recibió de aquél noticias de primera mano sobre todos ellos. Es probable, por no decir obligado, que Oteiza asistiera a las conferencias de Torres-García en Madrid. Pero, en contraste con las abundantes referencias a Vicente Huidobro, el escultor cita muy pocas veces al visionario uruguayo-catalán, aunque los indicios de que el *constructivismo* de éste resultó definitivo en su formación resultan abrumadores; también hay pruebas de que Oteiza no pasó desapercibido en la escuela de Montevideo. Un significativo reconocimiento indirecto del propio Oteiza es la escultura titulada *Oposición de un diedro y un triedro. Homenaje a Torres-García*, datada en 1958-1959, que incluye al uruguayo en la breve serie de maestros modernos merecedores de una escultura-homenaje, junto a Cézanne, Boccioni, Malevitch, Van Doesburg o Mondrian. Hizo al menos dos versiones consecutivas de este homenaje a Torres-García, lo que sugiere un reconocimiento implícito de la deuda contraída sólo superado por Malevitch. Porque el escultor no solía hacer homenajes sentimentales, sino que elegía a los artistas que, a su juicio, le habían precedido y abierto camino en su misma investigación formal, indicando las fuentes principales de su obra a través de un itinerario de homenajes escultóricos²²⁴.

El concepto de «estructura» fue muy relevante para la teoría estética de Torres García, hasta tal punto que su primer libro lo titula *Estructura* (1935)²²⁵. Oteiza leería este ensayo en 1937, en Buenos Aires. En la advertencia introductoria, Torres García enuncia ciertas reglas y sostiene que la idea de estructura «es el arte mismo». Estructura, «quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de ese concepto todo es fragmentario, sin

²²⁴ Martínez Gorriarán, C.: *Jorge Oteiza hacedor de vacíos*. Marcial Pons, Madrid, 2011, pp. 65-66.

²²⁵ Torres García, J., *Estructura*, Ediciones Alfar, Montevideo, 1935.

base»²²⁶. La obra de arte se define como una «función de elementos plásticos determinada por una relación de equivalencias exactas»²²⁷. La idea de exactitud que Oteiza reclamará de modo recurrente encontraría en ese postulado una fuente clara. La puesta en forma actual debe acoger una lectura del tiempo y del espíritu de la época, pero mantiene a la vez que debe mantener una estructura intempestiva, de modo que lo histórico y vivo (lo móvil) deberá trascender a lo absoluto (lo inmóvil). La simpatía de Oteiza con este propósito se hace muy reconocible. También aparece una sintonía entre esos dos artistas cuando el proceso constructivo aspira a crear un principio estructural que el uruguayo denomina «unidad estética» y el vasco, «principio plástico». Torres García escribe que a través de esa unidad estética «el arte se pone en OTRO PLANO. En primer lugar se pone EN LO GEOMÉTRICO verdadero lenguaje de la plástica) —lleva lo anecdótico a LO UNIVERSAL— pone al arte en LA VERDAD DE LO CONCRETO y —por todo esto— eleva el tono de la obra, dotándola de un espíritu fuerte y grande»²²⁸.



1935



Oteiza, *Oposición de un diedro a un triedro / Homenaje a Torres García*, 1958.

²²⁶ *Ibidem*, 1935, p. 17.

²²⁷ *Ibidem*, 1935, p. 46.

²²⁸ *Ibidem*, 1935, p. 78. Sobre la escultura y la forma escribe desvelando un indisimulado platonismo: «Para nosotros, en la escultura, la idea ya es la forma (pues las ideas y los sentimientos, en el escultor, han de ser forma) y la materia ha de ser también esta forma y esa idea; pues estamos en el plano de lo plástico en el que toda descripción o representación está excluida» (p. 52).

Otras ideas afines entre ambos serían las siguientes: la necesidad de establecer un enlace armónico entre forma y estructura; la verdadera estructura que cifra la obra anuda una forma geométrica y a la vez simbólica (tal sería para Torres García el arte constructivo, o cualquiera de las obras de Oteiza, sobre todo las del último periodo 1950-1959); y, por último, un factor común sería la promoción de una praxis colectiva mediante la formación de grupos con un postulados universalistas y con un arraigo en el contexto nacional. De nuevo las palabras de Torres García encontrara una actualización específica en las iniciativas que Oteiza promoverá en los años sesenta y setenta: «Un grupo que SABE DONDE VA; que se propone COSAS CONCRETAS. Un grupo con tendencia bien determinada: esa IDEA DE ESTRUCTURA, que va a dar nacimiento a UN ORDEN NUEVO y a MÚLTIPLES MANIFESTACIONES e TODOS SENTIDOS»²²⁹. Sin embargo, junto a esas ideas análogas, hay otras que marcan diferencias notables. Así, por ejemplo, el artista uruguayo, a diferencia de Oteiza, despoja a la obra de atributos poéticos, trágicos y existencialistas. Por otro lado, la idea de conclusión y abandono de la practica artística tan esencial para el propósito oteiziano, no está presente en el enfoque de Torres García.

Oteiza, en su ensayo sobre la *Estatuaria...*(1952) traza la identidad entre la estructura de la obra y la ecuación molecular del ser estético:

Ley de las alteraciones es la fórmula creadora que acabamos de esquematizar en dos operaciones de síntesis. Es la *Dialéctica* propia del arte. El resultado una *Estructura* que equivale a una *forma molecular del arte*. Podíamos haber advertido, al señalar los valores plásticos, cómo en esta especie de seres aparece un tipo propio de discontinuidad, de interrupción de la espacialidad. Esta discontinuidad aportada por la inserción de lo geométrico en el ser real es el *tiempo plástico*, un tiempo nuevo, interno objetivo de los seres estéticos. La trivalencia de este elemento, en combinación binaria con el espacio, nos proporciona el concepto del *espacio-tiempo* como radical plástico del arte²³⁰.

²²⁹ *Ibíd*em, 1935, p. 79.

²³⁰ Oteiza, J., *Estatuaria..* (1952) en 2007, pp. 113-134.

Sostienen Oteiza y Torres García que la forma está implicada por la estructura. Sabido es que para el primero, toda obra de arte responde a la misma fórmula molecular: «es un modelo estructural ternario compuesto de un radical ácido, significativo, abstracto o soporte binario, y de su contenido vital o temático»²³¹. Reconocía que el estructuralismo guiaba su proceso experimental, pues operaba con unidades racionalmente definidas y familias de combinaciones para extraer modelos estructurales: «No me ha sido nada difícil defender un modelo estético frente al modelo lingüístico, en discrepancia con los lingüistas»²³². Cabe considerar algunos problemas de ese enfoque estructuralista en las artes y cuyo objeto sería descubrir un principio unitario que relacione las distintas morfologías. El interés por esa dimensión estructuralista de la estética, está asociado al valor científico y objetivo con el que quiere investir su indagación teórica y escultórica. No obstante, la universalidad de su conclusión será relativa, pues, en la medida que la estética es no sólo una teoría sino una experiencia que amalgama libre y misteriosamente la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento, no pueden elucidarse objetivamente ni sus modos de hacer ni sus resultados. Por otro lado, el estructuralismo infravalora la dimensión temporal diacrónica (la historia), fuente creadora, para enfatizar la estructura que se supone inalterable y regular. La primera, crea; la segunda, desvela. Oteiza se sitúa en esta encrucijada. Además, el carácter sistemático de tal estética objetiva y estructuralista está conectado a un proyecto normativo y con pretensiones absolutas, del que nada relativo al mismo puede quedar fuera. Lo fundamental residiría en el sistema que la ley determina, limitándose así un hacer e imaginar autónomos. La universalidad de la Ley de los cambios quedaría postulada cuando se dice que «sirve para el ajuste y la comprobación del conjunto de las tendencias del desarrollo entero de un proceso estético en la historia»²³³. Este afán epistemológico se relaciona con la idea, enunciada por Rancière, de que: «toda disciplina tiende a presentar como método de investigación lo que custodia las

²³¹ Oteiza, J., «La destrucción de los lenguajes en Arte contemporáneo» (1969), en Oteiza, *Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 254.

²³² Véase el documento inédito FMJO-6050, 1973, p. 7.

²³³ *Ley de los cambios*, 1990, p. 14.

fronteras»²³⁴. Hay un enfoque monista que minusvalora las diferencias, asincronías y valores dispares que acontecen en la historia, en la creación y en la experiencia estética. La estética de Oteiza lleva como predicado el ser también estructural, además de objetiva y existencialista:

Ser estético (SE), ya que considero que SE tiene que ser lo que tienen en común todas las obras de arte, lo que hace que ellas tengan metafísicamente la misma razón particular, ontológicamente el mismo ser (gráfico n° 3 ver *infra* p. 25 de la *Ley de los cambios*). (...) Llamo a esta estética, Estética Objetiva, Estética estructural: tratará de los problemas fundamentales, internos, de la consistencia, estructuras, clasificación, y las diversas problemáticas del artista dentro de su laboratorio experimental²³⁵.

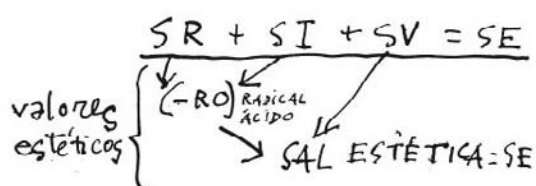


Gráfico n.º 3-Ecuación de los valores estéticos: Los seres.

En páginas anteriores se ha comentado a la paradoja implícita que se manifiesta en esa definición de la Estética objetiva, cuando intenta abordar un ámbito de lo humano que se resiste a una formalización exhaustiva de carácter racional. Tanto en el momento de la creación, de la *poiesis*, como en el de la recepción y experiencia lo que está en juego siempre es una dimensión subjetiva y simbólica, la construcción de un *para sí* que da sentido a la experiencia humana individual o colectiva. Dado que hay creación de alteridad, de sentidos otros, en el acontecer histórico del arte y de sus prácticas, bajo múltiples apremios y

²³⁴ Rancière, J., (2009), *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Herder, Barcelona, 2011, p. 262.

²³⁵ Oteiza, *Op. cit.*, 1990, p. 24. Ese diagrama lo publica antes en *Ejercicios* 1983.

condiciones, cualquier ley o dialéctica creadora puede dar cuenta sólo del propósito de cada artista. ¿Acaso no hay, por otro lado, una irreductibilidad recíproca entre los modos de hacer y las formas de manifestación del arte? Por ello, convendría reconocer cierta limitación al poder retrospectivo y prospectivo de esa u otra ley de los cambios o mutaciones de la expresión.

2.5.2 Estética y estructuralismo

El interés por la estructura de la obra de arte que Oteiza muestra desde los años treinta, sería ampliado después, ya en la década de los años sesenta, hacia un interés por un enfoque estructuralista y lingüístico más general. Bense, Barthes, Friedrich, Levi-Strauss, Piaget, entre otros, serán autores que leerá con atención crítica. En una nota para una entrada (destinada a una aclaración lingüística sobre su ecuación molecular), que no llegó a incluir en su diccionario de los *Ejercicios Espirituales* en su edición aumentada de 1983, escribe: «Estos años en que este libro ha sido abandonado²³⁶ han sido ricos en literatura sobre lingüística y estructuralismo. Uno se encuentra en el estructuralismo»²³⁷. En 1986, Oteiza justifica así su método estructuralista:

El método es el mismo que utilicé hace 27 años en mi *Propósito experimental* (...), unas unidades que definía como raíces espaciales y sometía a combinaciones que me proporcionaban vocabulario de esculturas fundamentales (...) y al año siguiente me permitió concluir mi experimentación lingüística con la escultura. Este método puede estar relacionado íntimamente con la investigación en la actualidad lingüística. En cuanto a las conclusiones, parece que mi vocabulario inicial muestra que los préstamos culturales y mítico lingüísticos han sido primero de nuestro mundo vasco preindoeuropeo hacia Grecia y Sumeria, no al contrario como es aceptado por todos²³⁸.

²³⁶ Se refiere al tiempo transcurrido entre la primera edición (1966) y la segunda (1983) de los *EE*.

²³⁷ Documento inédito FMJO-1563.

²³⁸ Oteiza, J., «Unas breves consideraciones de Oteiza como epílogo» en VV.AA. *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros de San Sebastián, 1986, p. 295.

El estructuralismo estético y el arte como lenguaje estarán guiando sus búsquedas teóricas y experimentales. La importancia que concedía a su ecuación molecular del ser estético confirma ese interés. Recordemos su proposición que imbrica una ecuación estructural y una dialéctica estética:

Hemos representado gráficamente (O O O = O) la ecuación molecular estructural para el Ser estético: SR SI SV = SE [Seres Reales, Seres Ideales, Valores = Ser Estético] es estructuralmente como una sal química. Un espacialato. Las dos últimas esferas o factores estéticos (O O) aclaramos ahora lingüísticamente que constituirían una molécula sintáctica formal (dialéctica formal), y la tercera esfera (-O) sería una molécula sintáctica vital (dialéctica histórica que explicará la vida, sociología del arte, como realidad económica, plano semántico, intención o ideología)²³⁹.

En ese texto de 1986 describe cómo su método de indagación en el lenguaje artístico fue tomado del antropólogo y lingüista P. Friedrich, quien postula «que para acceder al origen de una lengua y su cultura es desde un Código semántico que se dispone con una serie de raíces que sometidas a una serie de combinaciones nos pueden proporcionar un vocabulario mínimo que puede ampliarse...»²⁴⁰. Relaciona a continuación su método con el arquitecto Marcel Breuer, quién, a propósito de las esculturas que presentó en São Paulo (1957), afirmó que trabajaban en el interior del lenguaje. Oteiza reconoce que «comprendo que ya trabajaba con raíces en el lenguaje espacial de la escultura, en mi gramática espacial. Que mi exploración estética de toda mi vida ha sido pura lingüística»²⁴¹. La obra de arte, defenderá Oteiza, adoptado ya un lenguaje explícitamente estructuralista «es un aparato emisor de información en consistencia estructural que es su código»²⁴². También desde la semiótica estructuralista de Bense relaciona su ecuación del ser estético con un modo de ser de las obras de arte y de

²³⁹ Documento citado FMJO-1563.

²⁴⁰ Oteiza, *Op. cit.*, 1986, p. 296.

²⁴¹ *Ibidem*, 1986, p. 297.

²⁴² FMJO-1563.

los objetos estéticos, es decir, activan una *correalidad*²⁴³.

Las lecturas de algunos libros como Jean Piaget, *El estructuralismo* (1968), Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje y etnología* (1968) y Jean-Marie Auzias, *El Estructuralismo* (1969) le ayudarán a definir una estética estructuralista. En otras notas inéditas puede leerse: «El arte nace como un totemismo estético, como una protección (curación) a sus limitaciones y sus miedos. Es un lenguaje fabricado, no natural» y que debe interpretarse «de acuerdo con un modelo estético, con su objeto y metodología propios», siendo otro estructuralismo²⁴⁴. Será la época en la que sus textos incorporan esa jerga específica y nuevos conceptos como «estetisema», que designa una unidad espacial, un «elemento matriz de una estructura estética, como célula material de todo organismo espacial, estéticamente de una narrativa, de una configuración. El estetisema es una extensión, un espacio continuo que se interrumpe, un espacio que se divide en dos. Se ha establecido la molécula espacio-temporal»²⁴⁵. Precisamente no resulta casual que en ese contexto de pasión por el estructuralismo retomara su laboratorio de tizas en los primeros años setenta y lo interprete con esas nuevas claves.

LABORATORIO DE TIZAS: la pluralidad de resultados, de esculturas resulta de la combinación de un número muy reducido de elementos lingüísticos o de unidades espaciales que llamo estetisemas. La combinación de los estetisemas produce con regularidad y fatalmente una serie de esculturas de la máxima lógica y sobriedad expresiva. Podemos considerar ilimitada y siempre sin la menor intención de cargar la expresividad o espectacularidad. Este repertorio estimo que se convierte en un verdadero catálogo o paleta que el escultor comercial podrá utilizar para sus propósitos comerciales del consumismo actual y que yo rechazo. La lectura de estas

²⁴³ Bense, M. (1957): *Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 29: «En el arte nos hallamos siempre en el terreno de lo “hecho”, nunca de lo “dado”. Lo que en un cuadro, una escultura, un poema, una novela, hay dado (condiciones históricas y sociológicas, procesos psicológicos y fisiológicos del artista, física y química del material, etc.) son elementos reales. El hacer se refiere al proceso por el cual se agregan elementos reales, para llegar a la correalidad de la obra de arte».

²⁴⁴ Documento inédito FMJO-3152 *Estética estructural*.

²⁴⁵ FMJO-6049, 1973, p. 2. Fullaondo destacará ese nuevo enfoque estructuralista de Oteiza en su ensayo (1976): *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, pp. 56-57.

series es simple, el complicarla carece de interés para mi propósito experimental. Selección y combinación de signos espaciales que responden a las leyes lingüísticas generales²⁴⁶.



Oteiza, laboratorio de tizas, hacia 1972

El estructuralismo hará furor en su indagación de los siguientes años animándole a desarrollar modelos analíticos que tienen su origen en el lingüista Ferdinand de Saussure y en su célebre *Curso de lingüística general* (1916) donde presenta su teoría del signo: éste no une un nombre y una cosa, sino un concepto (significado) y una imagen acústica (significante). La semiología de Saussure tiene como objeto el estudio de las relaciones entre el significado y el significante, atendiendo a dos principios: 1) esa conexión entre las dos dimensiones del signo es arbitraria, y 2) la articulación del significante es lineal. Con todo, su enfoque privilegia el análisis de la sincronía²⁴⁷. Otro impulso ulterior (ya en los años sesenta) vendría de la mano de la antropología estructural de Levi-Strauss, de la semiología de Roland Barthes, y de la recuperación de los formalistas rusos.

²⁴⁶ Documento inédito FMJO-3152 *Estética estructural*.

²⁴⁷ Saussure, F. de, *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza editorial, 1992.

Barthes ha destacado que «el objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un “objeto”, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las “funciones”) de este objeto»²⁴⁸. Y esa actividad estructuralista, destacará el semiólogo francés, conlleva

dos operaciones típicas: recorte y ensamblaje²⁴⁹. (...) Un *cuadrado* de Mondrian, una *serie* de Pousseur, un *versículo* del *Mobile* de Butor, el “mitema” en Lévi-Strauss, el fonema en los fonólogos, el «tema» en determinado crítico literario, todas estas unidades (sea cual sea su estructura íntima y su extensión, muy diferentes según los casos) sólo tienen existencia significativa por sus fronteras: las que les separan de las otras unidades actuales del discurso (pero éste es un problema de ensamblaje), y también las que les distinguen de otras unidades virtuales, con las que forman una determinada clase (que los lingüísticos llaman *paradigma*); esta noción de paradigma parece ser esencial para comprender lo que es la visión estructuralista²⁵⁰.

También leerá con atención otro ensayo de Barthes, *Elementos de semiología* (1970) en la que defiende un enfoque estructuralista de la semiología, que vendría a ser una parte de la lingüística. En ese texto postula que el grado cero de un sistema de signos no equivale a una nada significativa, sino que puede crear «un sentido con nada»²⁵¹. Oteiza subraya esa idea y establece un vínculo con su Ley de los cambios:

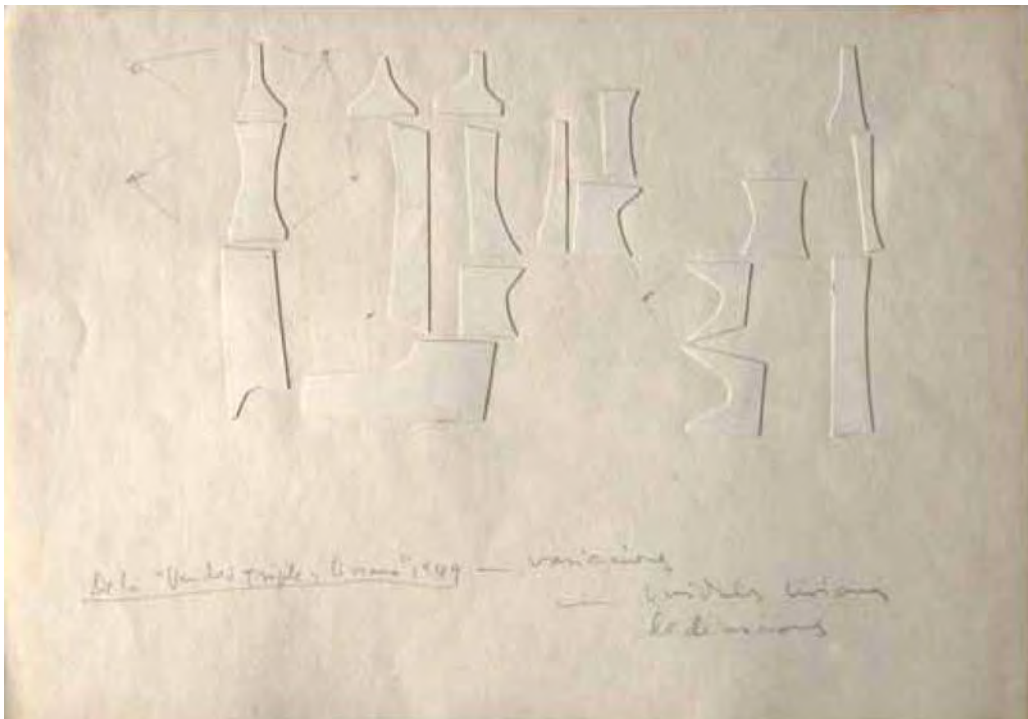
Handwritten text in Spanish: "mi L.C. A desde 1 sin nada 0 a 1 con nada 0 con algo 0-0". The text is written in cursive and appears to be a note or a fragment of a larger text.

²⁴⁸ Barthes, R., «La actividad estructuralista» en *Ensayos críticos* (1964), Seix Barral, Barcelona, 2003, pp. 295.

²⁴⁹ Subrayado por Oteiza en *Ibidem*, p. 258.

²⁵⁰ Barthes, *Op. cit.*, 2003, p. 297.

²⁵¹ Barthes, R., *Elementos de semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, p. 87.



Jorge Oteiza. S.T. [*De la Unidad triple y liviana*]. 1949.

Collage sobre papel, 23 x 32,7 cm.

Unidades livianas y sus correspondientes declinaciones: presentación de tres Formas de «raíz verbal» y sus diferentes flexiones de caso; serie ordenada de todas las formas que presenta una palabra como manifestación de los diferentes casos.

(San Martín, F. J. y Moraza, J. L., *Oteiza. Laboratorio de papeles. Paper laborategia*, FMJO, 2006, p. 49)

El ensamblaje será el paradigma de las reglas de asociación y creación de nuevas formas u obras. La noción de ensamblaje estará en el centro de la renovación de la escultura de las primeras vanguardias²⁵², sustituyendo así al proceso constructivo basado en la talla y el modelaje. La última versión de este paradigma en el arte contemporáneo ha tomado la denominación de instalación. En el enfoque estructuralista sea para crear o para analizar el modelo o programa constructivo impone su resultado para mostrar la función y su primado sobre el resultado²⁵³. De ahí, por ejemplo, que para Oteiza es más relevante hablar de series o familias experimentales que de obras piezas ensambladas con valores propios.

²⁵² La idea de collage, como reunión de elementos heterogéneos y hasta heteróclitos será complementaria a la de ensamblaje en la poéticas vanguardistas.

²⁵³ Fullaondo (1976: 67-68) y Pérez Moreno (2015: 250) han observado esta importancia de la operaciones estructuralistas en la praxis escultórica, arquitectónica y urbanística de Oteiza.

Las *Cajas metafísicas*, o las *Construcciones vacías* o las series de diedros y triedros tienen ese valor funcional o modélico de un proyecto experimental. En ese sentido cabría entender las siguientes proposiciones de Oteiza:

Sistema estructural: mi fórmula molecular es esquema estructural de la obra de arte, estructura total y significativa, social y no solamente formal, y si una composición no es estructura es composición superficial. La obra de arte es un aparato emisor de información en consistencia estructural que es su código²⁵⁴.



Laboratorio de tizas y otros materiales

En un texto temprano escrito para la *Revista de Lekaroz* (1952) avanza la importancia de su enfoque estructuralista: «El tejido abstracto y estructural de una obra es la elaboración más difícil en la preparación de un estilo naciente como el actual»²⁵⁵. También en su conferencia *Escultura dinámica*, (1952) define el «tejido abstracto y estructural» como necesidad formal de la expresión. Como principio subyacente en toda poética o teoría estructuralista, como ha examinado Todorov, la obra «es la expresión de "algo" y el objetivo del estudio consiste en llegar a ese

²⁵⁴ Documento inédito FMJO-1563 (1981).

²⁵⁵ Oteiza, J., «Renovación de la estructura en el arte actual». *Revista de Lecároz*, n.º 1, enero, 1952, p. 40. Compilado también en Fullaondo, J. D. (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 61-62.

"algo" a través del código poético»²⁵⁶. Ese "algo" en el caso de Oteiza sería la ley formal, es decir la estructura que define a la obra: su ecuación molecular del ser estético. También su ley de los cambios participa de ese método científico de raigambre estructuralista, pues le permite una indagación científica que trabaja a partir de modelos y no de observaciones. Henri Lefebvre en un texto escrito con Galvano della Volpe, *Ajuste de cuentas con el Estructuralismo* (1967), y en un momento álgido de la moda estructuralista, se interroga sobre cómo abordan la relación exacta entre modelo y sistema. Y responde que dado que el modelo apela a la conciencia de una estructura, ésta ofrecería un carácter de sistema²⁵⁷. Entonces, «El modelo no es, pues, un abstracción intelectual sino la *reproducción mental de lo que existe socialmente como sistema*. "Los modelos pueden ser conscientes o inconscientes, según el nivel donde funcionen" (Levi-Strauss)». Esta frase es subrayada por Oteiza y además dibuja el diagrama de la LC y escribe: «mi modelo»²⁵⁸.

Pero, ¿hay una ontología de ese código o estructura innata a las buenas formas que reclama el estructuralismo? En efecto, se da un presupuesto implícito en las teorías estructuralistas que reside precisamente en la aceptación de esa estructura innata y profunda de cada lenguaje y, en el caso de Oteiza, del lenguaje formal del arte. La impugnación mayor que podría hacerse a ese postulado presente en la metafísica estructuralista sería la de que no hay un *a priori* de la significación o que el hacer poético en el curso de la historia altera las estructuras. Otras objeciones que cabría oponer al enfoque oteiziano serían, al menos, los dos siguientes: 1) al privilegiar una dimensión estructuralista a su estética, le quiere dar un valor científico y objetivo. Vano empeño, pues en la medida que la estética es una experiencia que amalgama libre y misteriosamente la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento no pueden elucidarse objetivamente ni sus modos de hacer ni sus resultados. 2) Por otro lado, el estructuralismo infravalora la dimensión temporal diacrónica (la historia), fuente creadora, para enfatizar la estructura que

²⁵⁶ Todorov, T. (2004): *Poética estructuralista*, Losada, Madrid, [1968], p. 29.

²⁵⁷ Se está refiriendo a la obra de Levi-Strauss, *Antropología estructural* (p. 306).

²⁵⁸ della Volpe, G. y Lefebvre, H. (1969): *Ajuste de cuentas con el Estructuralismo*, Albert Corazón Editor, [1967], p. 49.

se supone inalterable y regular. La primera, crea; la segunda, desvela.

Desde el reconocimiento a la íntima identidad que establece entre su noción de estructura y la de la ecuación molecular del ser estético en su teoría estética dedicaremos el siguiente apartado a indagar en esta segunda noción.

2.6 La ecuación molecular del ser estético

Para Oteiza, la estética tiene su propia lógica y su propio objeto: el ser estético. En esa peculiar indagación de su interciencia, la ecuación estética molecular la relaciona con un principio plástico y con la teoría de los objetos y una ontología de los seres²⁵⁹. Una de las primeras definiciones de esta ecuación se encuentra en su artículo «La investigación abstracta en la escultura actual» (1951), donde define lo abstracto en la fórmula molecular estética desde una ontología de los tres mundos: a) el mundo sensible de las formas naturales, b) el mundo de las ideas espaciales y del mundo geométrico, y c) el mundo de lo humano y vital. Así, «*en cualquier época y lugar*»:

«La ecuación $A+B+C = \text{Ser estético}$, es la fórmula de la consistencia del arte, de su estructura molecular. *Formula invariable de la creación artística* y de resultados siempre distintos, puesto que la transformación de los factores no se detiene jamás»²⁶⁰. [La cursiva es mía].

La memoria de Torres García y su énfasis en la unidad estructural y plástica cómo fundamento de la obra asoma en ese texto. Esta fórmula molecular será, para Oteiza, una ecuación existencial que salve al artista de la Muerte. Esta teoría es también una adaptación de la ontología de los seres expuesta por Aloys

²⁵⁹ Documento inédito FMJO-4666.

²⁶⁰ «La investigación abstracta en la escultura actual» en *RNA*, nº 120, diciembre, 1951, p. 30.

Müller (1879-1952) en *Introducción a la filosofía* (1931)²⁶¹, donde define cuatro esferas o ámbitos de la realidad: 1) La esfera de los objetos que son reales, que a su vez subdivide en otras dos: objetos *físicos* y objetos *psíquicos*; 2) La esfera de los objetos que poseen supraser (la sustancia, el accidente, la cosa en sí); 3) La esfera de los objetos ideales (formarían parte, entre otros, los objetos matemáticos; y 4) La esfera de los valores lógicos, éticos, estéticos y religiosos, teniendo cada uno de ellos un sistema propio de leyes²⁶². Para Müller, todos los objetos sometidos a leyes tienen en común que poseen una estructura. Esta idea interesará mucho a Oteiza. Müller también postula que los valores estéticos son absolutos, a saber, valen por sí mismos y se aprehenden por medio de la intuición. Los más destacados serían: lo bello, lo sublime, lo trágico y lo cómico, que a su vez darían emergencia a otras clases de valores y categorías. Lo que nos interesa destacar es que Oteiza se apropia de esa ontología y la adapta a su propio enfoque de tal suerte que las cuatro esferas o clases quedarían reducidas a tres (naturales, geométricos-matemáticos y vitales). Esto es un ejemplo más del modo como Oteiza se relaciona con teorías filosóficas o científicas: interpreta libremente lo que lee o indaga y lo reelabora para sus propios fines. Bajo el impacto de esa lectura, Oteiza, en la conferencia citada y en su ensayo *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), elaborará una adaptación muy libre de esa ontología para inscribir su definición del ser estético, que está frente a una ecuación existencial. Esta ecuación, como afirmara en su conferencia *Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua* (1951), «definirá la especie ontológica de nuestra solución estética, y agregaremos dos simples leyes, una sobre el proceso interno de la creación válida y la otra sobre el comportamiento histórico y la lógica de su evolución»²⁶³. En la nueva adaptación de la ontología de los seres prescindirá de la segunda esfera de las cuatro postuladas por Muller.

²⁶¹ Aloys Müller, A.: *Introducción a la filosofía*, Revista de Occidente. Madrid, 1931. Pertenece a la colección «Manuales de Filosofía», vol. IV. Reeditada en 1932 y posteriormente publicada por Espasa Calpe [BPO-602]. Esta obra en su segunda edición de 1940 es leída por Oteiza y será una de las fuentes de referencia que utiliza para definir su teoría u ontología de los valores.

²⁶² Müller, A., *Introducción a la filosofía*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1940, pp. 30-34.

²⁶³ *Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua*, 1951, p. 126.

Esa ecuación molecular del ser estético asociada a su metafísica del arte y a la implicación con la ciencia, la relaciona con un principio plástico que da unidad estructural a la obra. La identidad del SE [Ser Estético], dejará anotado, es «la estructura invariable, debida a la fórmula invariable y que se prueba con la Reducción analítica de la obra de arte que nos dará la fórmula molecular siempre idéntica»²⁶⁴. En «Mito y estética de Dédalo» (1951) y en la *Estatuaria* (1952) encontramos las primeras definiciones de SE bajo el impacto de su fascinación de las teorías de Einstein y otros físicos:

Me referí a que si tenía alguna importancia mi ecuación existencial, mi fórmula molecular o estructural del Ser Metafísico, era en haber pensado en ella, en su posibilidad. Contaba el caso de la nueva física, el empeño de Einstein en unificar, en encontrar la sola ecuación que armonizase la formulación matemática del campo gravitatorio (fórmula del universo, del espacio, teoría de la relatividad) con la del campo electromagnético (teoría de los cuantos, comportamiento del átomo...) ²⁶⁵.

En unas notas sobre Croce, *Valéry renuncia a la interpretación estética* (1965) dice: «La unidad del espíritu y la unidad del mundo y de la vida en el espíritu, se da en el arte y es visiblemente expresada en la ecuación molecular del SE»²⁶⁶. Desde sus ensayos escritos al final de los años cuarenta e inicios de los cincuenta (*Mito de Dédalo*, 1951 y *Estatuaria*.,1952) fue trazando un marco teórico para su estética y método para definir una ecuación existencial como diseño ontológico del ser estético²⁶⁷.

En las siguientes líneas nos proponemos indagar de un modo más pormenorizado sobre esa ecuación, que será otra de las aportaciones singulares de su teoría estética. Define ésta como ciencia particular o incluso, mediante una especie de torsión ontológica, llega también a postularla como interciencia, a saber, como una Epistemología general que deviene en una semántica general que

²⁶⁴ Documento inédito FMJO-11067 *estética*.

²⁶⁵ Oteiza, J., «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua» (1951) en *Op. cit.*, 2000, p. 136.

²⁶⁶ Documento inédito FMJO-3642.

²⁶⁷ Así lo explicita Oteiza en el *QT...!*, 1993, 98.

relaciona de modo muy libre con los enfoques de Croce, Bense o Korzybski. Concibe la estética como «la primera ciencia espiritual de todas»²⁶⁸. Se relaciona de este modo con el pensamiento de Vico, quien, en *Scienza Nuova* (1744), sostiene que hay un saber poético, una *vera narratio*, que es anterior a la metafísica racional y filosófica²⁶⁹. Tal saber poético primigenio descubre una verdad ideal y eterna, a través de la intuición y del mito como medios de conocimiento y de la imaginación.

La estética como ciencia humana fundamental (que resumimos con nuestra ecuación ontológica y la lógica de nuestra ley de los cambios para el investigador operacional) nos muestra en la conducta del artista lo inseparable de las dos vías de razonamiento, el ontológico y el lógico, que en la cultura contemporánea se desarrollan críticamente por separado y tratando hoy de acercarse. Y en verdad que la primera ciencia estructural ha sido la del artista vasco en la prehistoria occidental de Europa. (...) No hay contradicción entre mi forma de concebir el arte y la del artista prehistórico de Lascaux al Aziliense. (...) En mi comprensión estética, ontología y lógica se identifican²⁷⁰.

Ley de las alteraciones es la fórmula creadora que acabamos de esquematizar en dos operaciones de síntesis. Es la *Dialéctica* propia del arte. El resultado, una *Estructura*²⁷¹ que equivale a una *forma molecular del arte*. Podíamos haber advertido, al señalar los valores plásticos, cómo en esta especie de seres aparece un tipo propio de discontinuidad, de interrupción de la espacialidad. Esta discontinuidad aportada por la inserción de lo geométrico en el ser real es el *tiempo plástico*, un tiempo nuevo, interno objetivo de los seres estéticos. La trivalencia de este elemento, en combinación binaria con el espacio, nos proporciona el concepto del *espacio-tiempo* como radical plástico del arte (molécula plástica cerrada: E3T; molécula abierta en la cadena orgánica en conjugación con la vida, en el ser estético:

²⁶⁸ Véase el documento *Mi mundo* FMJO-12921.

²⁶⁹ Vico, G., *Principios de ciencia nueva*, Orbis, Barcelona, 1985.

²⁷⁰ Ver nota en *Ejercicios*, 1984, pp. 66-67 y en *Ley de los cambios*, 1990, pp. 26-27.

²⁷¹ Esta noción la tomará principalmente de Joaquín Torres García, *Estructura*, Ediciones Alfar, Montevideo, 1935. El concepto de «estructura», que fue muy relevante para el artista uruguayo, «quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de ese concepto todo es fragmentario, sin base» (1935: 17).

E - T - E)

/

Vi²⁷²:

Esta fórmula molecular será, para Oteiza, una ecuación existencial que salve al artista de la Muerte, una peculiar teoría de la inmortalidad como ha sido observada por otros análisis como el de Martínez Gorriarán (2011): «Lo que propone es que una obra de arte es un fragmento de espacio E transformado en algo más (espacio + tiempo) por efecto de la intervención temporal y deliberada de alguien (T-Vi). (...) Y eleva al sujeto creador a la altura de Dios. (...) El arte es la fórmula de la inmortalidad, eso es lo que importa»²⁷³. También Manterola (1993) y Calvo Serraller (2011) se han referido al afán de inmortalidad explicitado por Oteiza en su acción estética desde la consciencia de la naturaleza trágica del ser humano²⁷⁴. Pero en los *Ejercicios Espirituales* (1983) adapta esa ecuación y dice colocarse entre los valores y la expresión, recuperando la ontología de los cuatro seres de Müller, pero coloca entre paréntesis a los valores (v):

prescindo de ellos, para crear una ecuación molecular con el ser estético (SE), ya que considero que SE tiene que ser lo que tienen en común todas las obras de arte, lo que hace que ellas tengan metafísicamente la misma razón particular, ontológicamente el mismo ser: $SR + SI + SV + [v] = X = SE$. Me doy cuenta que he definido así el objeto de la Estética, como ciencia particular, como ontología regional. Que (...) el supremo objeto metafísico del arte, entre todas las limitaciones que trato por el arte de vencer, de trascender espiritualmente, de curar, es la Vida en la que llevo la muerte: es el sentimiento trágico de mi existencia. Es el vector o

²⁷² Oteiza, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Edición bilingüe. Edición crítica de María Teresa Muñoz en colaboración de Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio. FMJO, Alzuza, Navarra, 2007, pp. 133-134. 1ª edición de la *Interpretación* en 1952, y de la *Carta* en 1944.

²⁷³ Martínez Gorriarán, C., *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Marcial Pons, Madrid, 2011, p. 107.

²⁷⁴ Véase Calvo Serraller, F., «Prólogo. El túnel del tiempo» en *Ejercicios Ec*, 2011, p. 45: «Sólo hay dedicación seria a la filosofía o al arte cuando no se cree seriamente en una garantía de la inmortalidad extracultural, extrahistórica, ontológica». Por su parte, Pedro Manterola lo ha abordado en *El jardín de un caballero*, Arteleku, DFG, Donostia, 1993.

fuerza motriz que provocará el choque de los factores estéticos en el primer miembro de la ecuación, provocando su transformación estética en la obra de arte²⁷⁵.

Oteiza no parece tener en cuenta las paradojas de todo régimen estético del arte, a saber: que no puede haber una previsión de la eficacia de la acción artística, su efecto, dado que no hay una determinación clara entre la obra y su recepción pública. Como ha observado Rancière, «un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible»²⁷⁶. Puede decirse que esa paradoja afecta a todo arte con pretensiones políticas o metafísicas. En Oteiza la naturaleza del saber estético no es equiparable al saber que procuran otras ciencias. La estética tiene su propia lógica y su propio objeto de indagación: el ser estético definido mediante la ecuación molecular:

la relación ontológica es que se encuentra el ser estético con los otros seres que la teoría de los objetos establece, se deriva un sistema de notación y las operaciones fundamentales que en el artista producen los resultados de su creación, la evolución de sus cambios y la detención en un momento determinado de su propio quehacer²⁷⁷.

La ontología estética de Oteiza se presenta como una ontología operativa (la denomina estética objetiva) que hiperboliza la importancia de la ecuación molecular del ser estético.

²⁷⁵ *Ejercicios*, 1984, p. 63 y *Ley de los cambios*, 1990, p. 24.

²⁷⁶ Rancière, J., «Las paradojas del arte político», en *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, Castellón, 2010 (2008), p. 84.

²⁷⁷ Véase el documento inédito *Wittgenstein y estética* FMJO-9910, p. 1.

2.7 La Ley de los cambios y propósito experimental

La importancia de la Ley de los cambios en los postulados teóricos de Oteiza está fuera de toda duda. Reiteró en numerosas ocasiones que las dos herramientas conceptuales más relevantes que había creado eran su «Ley de los cambios de la expresión» y la «Ecuación estética molecular»²⁷⁸. Por consiguiente, esas dos contribuciones *sui generis*²⁷⁹ son inseparables de una raíz metafísica y existencial que informa tanto su práctica escultórica como su empresa teórica. Este énfasis metafísico se manifiesta desde sus primeros ensayos, como en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952). Oteiza estableció una implicación recíproca entre las dos modalidades (práctica y teórica) de su acción que le llevaría a la conclusión de su investigación escultórica en 1959. Todo su hacer creativo está motivado por una perenne exigencia metafísica que le incitaría a buscar un acuerdo entre vida y estética. Un ascendiente de esa implicación vitalista lo encontraría en sus lecturas de Croce: se interesará por su *Estética* (en *Ejercicios espirituales* rememora que la primera *Estética* que leyó fue la de Croce con el prólogo de Unamuno²⁸⁰) y por su historicismo humanista («la vida y la realidad son historia y nada más que historia»)²⁸¹. También le interesó su concepción del arte como intuición expresada como síntesis *a priori*, y la *Estética*, entendida como conocimiento crítico de una parte de esa experiencia humana, común y universal, era presentada como parte de una Filosofía del espíritu en la que se halla contenida toda la filosofía. Intentará, mediante la ecuación molecular del ser estético, condensar una idea de espíritu, mundo y vida como hemos mencionado en el apartado anterior. La axiomatización de este ser estético sería

²⁷⁸ Otras de las denominaciones empleadas son las de «ecuación molecular del ser estético» o «ecuación ontológica».

²⁷⁹ Con motivo de la presentación de su primera gran muestra antológica en Madrid, comisariada por Txomin Badiola, Oteiza manifestaría esa conclusión. Véase la rueda de prensa celebrada en Madrid el 5 de enero de 1988, y cuyo registro sonoro puede consultarse en el AFMJO-AV-165-2. A mediados de los años ochenta, Oteiza escribió que si hubiera optado por el surrealismo hubiera sido otro y más reconocido, pero se reafirmaría en la opción que tomó: «mi ecuación molecular, mi ley de los cambios, etc., ha podido ser más útil para mi país» (FMJO-6811).

²⁸⁰ *Ejercicios Espirituales*, 1983, pp. 105-106.

²⁸¹ Croce, B., *La historia como hazaña de la libertad*, FCE, México, 2005, p. 57.

posible mediante su Ontología del arte y su Ley de los cambios, que resuelve «definitivamente la planificación objetiva del conocer estético y descubre la verdadera situación interna, problemáticas, tiempo, momento, dirección, para la misión experimental del artista»²⁸². Este afán de exactitud, cómo olvidarlo, sería una constante de la praxis teórica de Oteiza y de la dialéctica de su ley de los cambios; pero no dejaría de ser una pretensión unilateral, pues no tendría suficientemente en cuenta que el arte es lo otro de la razón, y que no hay creación de alteridad o de una significación nueva sin resto. El hacer creativo de la imaginación moviliza factores que pueden ser determinados y factores que no, en una imbricación misteriosa que se resiste a una elucidación exclusivamente racional y al principio de identidad y no contradicción.

Pero, dado que forma parte de la esencia del arte dar forma a lo nuevo, impugnar o recrear lo instituido, esa acción *poiética* no podrá concluir jamás. Y los desarrollos de esa práctica creadora y experimental son imprevisibles, sin que tiendan inexorablemente a una clausura o cierre de un proyecto artístico. La historia, y la historia del arte en particular, crean sus propias condiciones de posibilidad y de significación. Por ello su unidad, o coherencia, no dejan de ser construidas en y por la historia. Y, es que conviene tener en cuenta que todo proyecto histórico conlleva algo de aventura y azar, no pudiendo garantizarse plenamente por ninguna estructura racional del mundo o del acontecer. Algo similar sucede con los valores artísticos, que no pertenecen al dominio de lo universal sino al de lo relativo, aunque haya obras que porten dimensiones cuya significación pueda tener cierto valor universalista e intempestivo. ¿Cabría aceptar una ley de los cambios de alcance universal? Sabemos que Oteiza lo intentó, y que su LC está animada por ese empeño que se iniciaría a finales de los años treinta²⁸³. Más allá de reconocer algunas tendencias o poéticas que se universalizan mediante la institución arte y las dinámicas de un mercado crecientemente globalizado, diríase que lo sustantivo de cualquier acción creadora y experimental reside en esa

²⁸² *Ley de los cambios*, 1990, p. 13.

²⁸³ En la novela de Macera que se ha comentado anteriormente se presenta a Maciel-Oteiza «empeñado en redactar un texto de estética “de trascendencia mundial”» (1948: 104).

apertura a lo nuevo. La Ley de los cambios le permitió trazar a Oteiza una explicación *a posteriori* de las intuiciones que habían orientado su propósito experimental. Pero cuando quiso trascender su hallazgo y darle un alcance científico y universal se dirigió a un callejón sin salida. Toma las formas necesarias para su proyecto (existencial y experimental) como si fueran ineluctables para toda la creación artística moderna y contemporánea. Por esa razón critica a Mondrian y a Malévich no haber sabido ser más coherentes con sus respectivas investigaciones experimentales que les hubiera llevado a la conclusión y al abandono del arte. La rigidez historicista de su enfoque, o el afán de *espacializar* el tiempo en su LC, fueron a veces cuestionados por el propio Oteiza. Escribió en *QT!* que

No hay una teoría estética tradicional sino muchas, según el tiempo cultural y el lugar del hombre. El arte no se detiene jamás. Cada época crea su arte y dentro de cada época, el artista puede entrar en desacuerdo y agregar un propósito y proponer una solución personal²⁸⁴.

Hay cierta controversia sobre qué fue primero, su proyecto experimental en la escultura o la definición de una filosofía y metafísica del arte que guiará su hacer experimental. Mi hipótesis sería la siguiente: entre su praxis escultórica y su elaboración teórica hay una dependencia recíproca, siendo que en determinados periodos prima una orientando a la otra, mientras que en otros será al revés. Por ejemplo, el descubrimiento del hiperespacio y la cuarta dimensión (hacia 1935) será trasladado a su experimentación escultórica; en cambio, su formalización de la ley de los cambios (1960-1965) es posterior a su *Propósito experimental* (1957) y a su conclusión escultórica (1959). En el capítulo 5 abordamos con mayor profundidad un análisis de la génesis y desarrollo de la ley de los cambios.

²⁸⁴ *QT!*, 1993, p. 151.

2.8 La Estética como ciencia humana fundamental

A nosotros nos toca contribuir a la formación de la ciencia (...) dirigirnos (...) a la formación de un sistema de datos, de principios y de reglas, comunes a toda obra de arte²⁸⁵.

Oteiza, 1945.

Oteiza concibe la Estética como ciencia normativa, como «un sistema de datos, de principios u reglas, comunes a toda obra de arte»²⁸⁶. Reconoce que su propósito es análogo al de Hegel: «declaro pues la única finalidad de esta modesta contribución mía, la necesidad de un sistema²⁸⁷ de elementos universales y objetivos para la convivencia, creadora del artista y para la interpretación mínima y general de sus lenguajes»²⁸⁸. Oteiza concede un valor relevante a la creación de “esquemas” como formas de conocimiento, como representaciones de una epistemología que trasciende la Estética como disciplina, y se identifica con la Antropología filosófica de Scheler que la define como un saber «intermedio entre los saberes positivos (Antropología científica) y el saber metafísico. La insistencia de Oteiza a favor de una investigación estética comparada tiene como presupuesto implícito la convicción de que hay una correspondencia entre las artes que la teoría estética trataría de elucidar. Uno de los autores que inspirarían ese postulado es Etienne Souriau (1892-1979), cuyo ensayo *La correspondencia de las artes* (1947) se plantea analizar el parentesco entre las artes, partiendo de un examen del arte como expresión humana y de sus variados modos de existencia. Parte de una premisa ontológica: «"el arte es la actividad instauradora". Es el conjunto de las búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser (...) desde la nada, o desde un caos inicial, hasta la existencia completa, singular, concreta, de la que da fe su presencia indiscutible»²⁸⁹. Oteiza compraría esa obra

²⁸⁵ Oteiza, documento inédito FMJO-7852 (1945).

²⁸⁶ En el capítulo 1.5 se describe ese propósito con la descripción de Oteiza que hace Masera en su novela.

²⁸⁷ Esa voluntad de sistema es un rasgo hegeliano.

²⁸⁸ Documento inédito FMJO-8659, 1938.

²⁸⁹ Souriau, E., *La correspondencia de las artes*, FCE, México, 1965 [1947].

en enero de 1966 y su lectura reforzaría sus intuiciones sobre la estética comparada. Souriau —escribe Morpurgo-Tagiabue (1971)— postulaba la omnipresencia del principio estético en la existencia humana e incluso en ciertos fenómenos de la naturaleza. Oteiza también justifica esa omnipresencia, y todo caería bajo esa categoría estética: imperativo general que informa toda experiencia. Souriau defiende una ciencia del arte en la que la categoría de forma sería central: «Será la “forma, la instauración de las formas de Souriau, la parte dependiente del todo y el todo inherente en cada parte, la infinitud, lo cósmico de U. Spirito. Siempre principios ontológicos que nadie puede evitar»²⁹⁰. Se plantea así un isomorfismo (ontológico) entre la estructura universal (esencial o profunda) del arte y la estructura originaria de lo real.

Poco antes de escribir «El arte como escuela política de tomas de conciencia» (1965), texto incluido en *Ejercicios Espirituales* (1965,1983) y en la *Ley de los cambios* (1990), quedaría fascinado por la lectura de las investigaciones de Korzybski sobre la semántica general. En el despliegue teórico de Oteiza la indagación estética deviene indagación científica que, a su vez, deriva en reivindicación curricular. Sostiene que si no queremos contar con una formación universitaria incompleta «de hombre fraccionado, sin fuerza científica ni valor moral» para contribuir a su tiempo y a su pueblo, habrán de incorporarse al ámbito académico dos «interciencias» (como las llama) complementarias: la Estética general y la Semántica general. Tras denunciar la subordinación sufrida por el artista y el arte a la Filosofía a través de la Estética entendida como Filosofía del Arte; Oteiza propone una Estética general aplicada a las ciencias particulares (incluida la Filosofía). Esta Estética, así concebida, conjugaría una Estética objetiva (o estructural), una existencial (o valorativa) y otras especiales que serviría tanto al compromiso socio-político como a la «cura del sentimiento trágico» y sería, asimismo, apertura al camino de trascendencia. Oteiza completa esta Estética general con otra «interciencia» situada en una Epistemología general y que toma la forma de la Semántica general de Alfred Korzybski (1879-1950). La tesis central de

²⁹⁰ Morpurgo-Tagiabue, G.: *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 750. La edición en original en italiano es de 1960 y la traducida fue editada en Buenos Aires y Oteiza tiene un ejemplar en su biblioteca.

la Semántica general, cuya obra fundacional es *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* (Korzybski (1933))²⁹¹, puede resumirse diciendo que los seres humanos estamos limitados en nuestro conocimiento por la estructura de nuestro sistema nervioso y de nuestras propias lenguas. Si bien el lenguaje simbólico del artista y su universo de significaciones puede ser objeto de la semiótica (entendida en sentido amplio) y así entrar en relación con la lingüística; la Semántica general de Korzybski no se entiende como una parte de la semiótica moderna tal como la concebirá Morris²⁹², orientada fundamentalmente al estudio del significado lingüístico. A diferencia de esto, la Semántica general de Korzybski trata de las significaciones en su conjunto. Tras descartar llamarla «Humanología», Korzybski la definirá extensionalmente como: una Matemático-físico-biología-fisiología-sico-sociología. En realidad, nos encontramos ante una teoría general de las representaciones que, del significado de las palabras, pasa al significado del propio pensamiento, a las relaciones del hombre con su propio pensamiento y con el mundo; tal y como ha sido valorado por Oteiza en su interés por esta semántica. La dimensión terapéutica (evaluativa) de la Semántica general (desde 1938 existe un Instituto de Semántica general fundado por Korzybski) está orientada a combatir los modos de representación inadecuados y para ello se apoya en la afirmación de que la única relación entre el mundo verbal y el mundo objetivo es exclusivamente estructural. Todo «conocimiento» es estructural. Entendida la estructura como un complejo relacional u orden multi-dimensional. Los dos eslóganes siguientes de *Science and Sanity* condensan la idea central de la Semántica general: «El mapa no es el territorio», «La palabra no es la cosa». Cuando en Semántica general se habla de sistemas no-aristotélicos (No-A) se refiere a sistemas con una ontología y lógica

²⁹¹ Korzybski, A., *Science and Sanity: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics*, International Non-Aristotelian Library Publishing Company, New York, 1933. (Hay versión castellana: *Ciencia y sensatez: una introducción a los sistemas no-aristotélicos y a la semántica general*, Instituto de Semántica General, New Jersey).

²⁹² Morris, CH. S., *Foundations of the Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science. Ed. Otto Neurath, vol 1. nº 2, Chicago University Pres, Chicago, 1938. (Hay traducción castellana: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985).

distinta, en varios sentidos, a la propia de la tradición aristotélica²⁹³. El interés de Oteiza por Korzybski se justifica, entre otras razones, porque sitúa a la Semántica no como una rama de la lingüística, sino al contrario, y dado que la Semántica

no puede detenerse en el significado de las palabras y los símbolos, pasa al significado del propio pensamiento, a las relaciones mismas del hombre con su propio pensamiento y con el mundo, a la recuperación de la salud misma del pensar como proyecto para el comportamiento²⁹⁴.

Oteiza conoce la teoría de Korzybski a través de Guiraud en su libro *La semántica* (1960). Y establece una analogía entre el método de Korzybski (cuyo fin sería establecer, mediante una escala, el máximo grado de abstracción de una palabra) y su Ley de los cambios²⁹⁵. Aunque, en algunas ocasiones, ha aceptado sus limitaciones y escaso rigor científico, llegando a pedir «excusas por los errores en que pueda incurrir»²⁹⁶, el ímpetu apropiacionista de Oteiza resulta inmoderado y se lanza a la caza de aquel planteamiento que le pudiera parecer novedoso y factible de ser incorporado a sus presupuestos teóricos.

²⁹³ En los sistemas no-aristotélicos, tal como los entiende Korzybski, no existen objetos sino como correlatos de procesos neurofisiológicos y se renuncia a la lógica bivalente tradicional en la evaluación veritativa de los enunciados y proposiciones en favor de una lógica n -valente (siendo n infinito, esto es, con infinitos valores veritativos) que, a su vez, habrá de conjugarse con una mecánica no-newtoniana (relativista y cuántica) y una geometría no-euclidiana. La Semántica general de Korzybski ha ejercido influencia en propuestas (de científicidad discutible o directamente pseudocientíficas) como la Programación Neuro-lingüística (PNL) y, asimismo, en manuales de autoayuda y de auto-superación; pero también en teorías científicamente más respetables como la Psicología de la Gestalt. En esta teoría psicológica que nació como teoría de la percepción se distingue entre la «situación psicológica» (experiencia vivida por el sujeto correspondiente a los procesos neuronales de su cerebro) y la «situación de estímulos» (físicos o sociales). Consiguientemente, dos sujetos pueden vivir experiencias distintas ante una misma situación de estímulos y, por tanto, su evaluación (o valoración) de la misma puede ser asimismo dispar.

²⁹⁴ *Ley de los cambios*, 1990, p. 29.

²⁹⁵ Véase Guiraud, P. (1960): *La semántica*, México, D.F., FCE [1955], pp. 91 y ss

²⁹⁶ Véase documento FMJO-9906, p. 1.

3. Estética negativa y vacío receptivo

En el arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada²⁹⁷

Wittgenstein, *Observaciones*

3.1 Arte crómlech

Oteiza encuentra en su interpretación del crómlech prehistórico vasco el modelo o paradigma para su teoría estética de signo ontológico y religioso. Lo define como un «recinto sagrado, vacío y puro»²⁹⁸. Aquel vacío primitivo adquiere unas connotaciones metafísicas que trascienden su temporalidad histórico-social y se actualiza en el contexto moderno y contemporáneo para iluminar un modelo de experimentación, educación estética motivada por un telos de salvación-protección del sentimiento trágico. ¿Cuál es la verdadera naturaleza del crómlech? Para Oteiza es una construcción puramente metafísica, simbólica y espiritual, y pertenece a un orden estético que es posible concebir y determinar. Entonces, considera que «en esa culminación metafísica del proceso del lenguaje prehistórico en el arte europeo, logramos los vascos adelantarnos en la creación de una mentalidad especial a los demás pueblos»²⁹⁹. Se apoya en la antigüedad del euskera para, desde la interdependencia entre lenguaje y pensamiento, afirmar esa tesis que carece de rigor al tiempo que le sobra arrogancia chauvinista. Y su paroxismo especulativo le lleva a la siguiente conclusión: «no hay en el mundo otro pueblo más entero como el nuestro (con su tradición) ni más ideal (con su idioma) como tierra para la investigación de las ciencias de la conducta humana (antropología, psicología, sociología y estética) y como centro internacional para estas investigaciones»³⁰⁰.

²⁹⁷ Wittgenstein, L., *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 63.

²⁹⁸ Oteiza, J., *Quosque Tandem...!*, Pamiela, Pamplona, 1963, 5ª edición 1993, 113.

²⁹⁹ *Ibidem*, 1993, 33.

³⁰⁰ *Ibidem*, 1993, 34. En su tentativa de justificación de la identidad nacionalista vasca del presente afirma que «el Árbol de Guernica nace del crómlech neolítico. Para el tratamiento de la vida se preparó entonces el vasco. No hallamos, pues, ningún especial cuidado, en la elaboración de lo que podríamos considerar mitología nuestra, nada más que como ilustración ética y popular para la conducta» (1993, 105).

Relaciona el crómlech con lo que denomina estilo vasco: «Estilo vasco quiere decir privación de un sentimiento (el sentimiento trágico de la existencia, precisamente) que ha sido curado en el proceso artístico prehistórico elaborado con esa finalidad y concluido victoriosamente en la nada-crómlech del neolítico»³⁰¹. Afirma que el estilo final de Velázquez es vasco, pero apenas lo argumenta más allá de establecer una analogía entre la interpretación que hace del vacío final de su pintura y la del vacío-crómlech³⁰². A pesar de que reconoce que el sentido de ese monumento prehistórico sigue siendo indescifrable para muchos expertos, Oteiza postula una interpretación estética y existencialista. Esa hipótesis puede ser pertinente, pero no impide la formulación de otras posibles. El problema surge cuando establece un vínculo determinante entre su hipótesis y una interpretación fenomenológica del alma y la cultura actual: «me animo a afirmar que el crómlech vasco nos da testimonio de un primer humanismo existencialista, con el que hace su entrada en la historia nuestro pueblo. Y que es la primera manifestación de una actitud crítica, fenomenológica, en la historia de los documentos humanos»³⁰³. Se aventura a una proyección de categorías modernas en otro contexto histórico, como cuando escribe que «el crómlech vasco nos da testimonio de un primer humanismo existencialista»³⁰⁴. Este afán especulativo le induce a postular una tesis problemática: después del crómlech vasco el hombre ya no necesita del arte. La importancia modélica que concede a ese vestigio primitivo se refleja asimismo en su tentativa, prolongada desde los primeros años sesenta, de escribir un libro que deseaba titular *Arte crómlech*, y donde se proponía indagar sobre ese tema y sobre el vacío final en el arte contemporáneo, en Velázquez, en el Neolítico europeo y en la tradición artística oriental. Ese vacío crómlech es el vacío final de todo lenguaje estético: «silencio VISUAL absoluto, esto es NADA QUE ES NADA, no una nada»³⁰⁵. Los análisis integrados en sus libros publicados y las innumerables notas que se custodian en su archivo del FMJO revelan ese interés sostenido a lo largo de su propósito reflexivo. En los *Ejercicios espirituales...*(1965,

³⁰¹ *Ibidem*, 1993, 14.

³⁰² *Ibidem*, 1993, 17.

³⁰³ *Ibidem*, 1993, 104.

³⁰⁴ *Ibidem*, 1993, 104.

³⁰⁵ Oteiza, documento inédito, FMJO-9906.

1983) reivindica una dialéctica negativa que atribuye al vacío crómlech un concepto religioso y vasco del vacío (*Uts*), y que pertenece a una estética metafísica, no teológica³⁰⁶. En suma, para Oteiza,

En la estatua-cromlech del escultor vasco del neolítico concluye la estatua de la cultura paleolítica como puro edificio espiritual de naturaleza receptiva. Después del arte informativo de expresión, en el que el hombre de la cultura paleolítica aprendió a tomar posesión visual de la naturaleza y a reconocerse en el exterior, a identificarse con la realidad, el artista reduce la expresión, desmontando el espacio del tiempo, la razón visual de la imagen de la móvil indeterminación exterior y su arte concluye en este emocionante y supremo realismo metafísico, de contención del tiempo, de incomunicación con la realidad, de protección espiritual. Primera desocupación total del espacio, punto de llegada igual a cero, primer silencio visual absoluto —suelto de todo—, en el que el hombre toma posesión íntima de su realidad espiritual y de su libertad. El servicio del artista ha concluido al completar el sentimiento espiritual de la cultura y de su integración total en el hombre y la realidad³⁰⁷.

El cero final de llegada, un cero negativo que es apertura como desocupación espacial hacia el absoluto y hacia la vida. Una esperanza ciega subyace a ese voluntarismo: las contradicciones y el sentimiento trágico permanecerían bajo nuevas tentativas poéticas, teóricas y políticas. Con todo, un extraordinario fondo de obras, poemas, ensayos e iniciativas quedarán como legado de su proyecto artístico y vital.

³⁰⁶ Oteiza, J., *Ejercicios espirituales en un túnel*, 1965-1983, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición, p. 389.

³⁰⁷ Oteiza, documento inédito FMJO-9961 *Hacia un arte crómlech*.

3.2 Estética negativa y Ley de los cambios

En el apartado anterior se ha mencionado el vacío crómlech como conclusión y definición de un espacio estético, metafísico y religioso. Tal vacío quedaba informado, según Oteiza, por una lógica negativa cuya primera formulación la enuncia tras su conclusión experimental en 1959. Será en el *QT...!* (1963) cuando la exponga de modo teórico. Esa lógica o dialéctica negativa participa en su pretensión de encontrar una ley de los cambios de la expresión, que describe mediante un diagrama las dos fases: 1) crecimiento y 2) depuración de los lenguajes artísticos hasta llegar al silencio de los mismos.

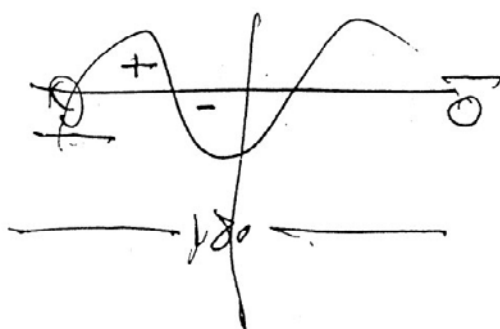
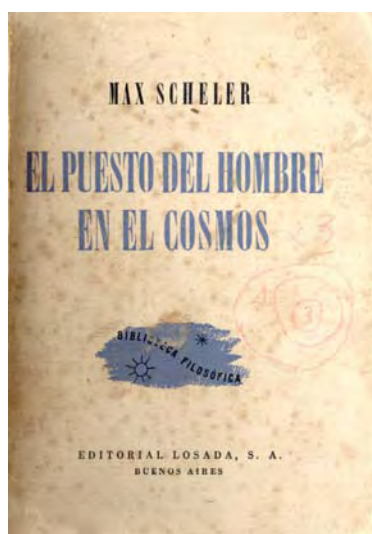


Diagrama de la ley de los cambios, Oteiza, 1990.

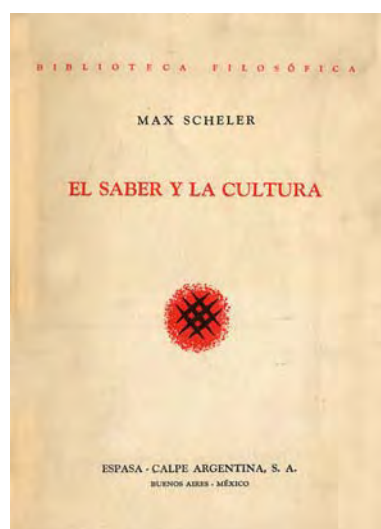
Esa ley, considerada por Oteiza como una de sus aportaciones más destacadas de su teoría estética, tiene valor normativo y universal para llegar mediante un proceso experimental al cero negativo o vacío absoluto. A partir de ese fin, la acción artística concluye habiendo dejado en el artista una sensibilidad nueva, una promesa de curación del sentimiento trágico. Esta especulación oteiziana se proyecta fenomenológicamente desde el presente hacia los orígenes del arte del periodo neolítico para encontrar una esencia del vacío existencial que ha ido tomando formas diferentes en el curso del tiempo histórico. De la negación de los lenguajes formalizados a la negación del arte una vez cumplida la misión formativa y espiritual que postulaba Oteiza: tal sería la secuencia de negaciones que

desplegaría en su propósito experimental. Pero lo cumpliría en parte, dado que a partir de 1970 retomaría su investigación escultórica a través fundamentalmente del laboratorio de tizas y de otros materiales.

La estética existencial es, para Oteiza, una estética negativa porque: 1) opera por exclusiones y negaciones de la expresión para definir el vacío final; 2) ese vacío es un espacio negativo llegando a impugnar la nada que sería una afirmación paradójica de lo absoluto; y 3) esa nada se afirma también como espacio religioso, de modo que la estética negativa sería además una teología negativa. En resumen, esa estética existencial es una estética negativa que da forma a «todas las negaciones o limitaciones del hombre en su existencia, afirmando la esencia absoluta de su intimidad, de su libertad»³⁰⁸.



1938



1939

³⁰⁸ Documento inédito FMJO-17223. Rememora una experiencia de su niñez que relaciona con su idea ulterior de la estética negativa: «Solía de niño, de muy niño, esconderme en un agujero en la arena de la playa de mi pueblo, y me sentía protegido: no sabía de quién ni por qué protegido pero solo, mirando el cielo, como un enorme crómlech que entonces yo no podía entender (y Dios muy lejos y muy extraño por las diversas y raras noticias que en mi educación católica se me comenzaba a suministrar)... veía arriba el espacio solo y abierto, habitable pero lejano... y ahora, con mi última escultura este espacio está aquí (es un E [Espacio] religioso, un E negativo, la NADA Y EL TODO de Anaximandro)».

En el capítulo 1 de esta investigación se ha examinado la deuda intelectual de Oteiza con algunas de ideas de Max Scheler, como las relativas a una metafísica existencialista. Insiste este autor en una negativa primera que está en la operación de poner en suspensión la existencia contingente del mundo, en sintonía o analogía con la “reducción fenomenológica” de Husserl. Para Scheler, no cabe dudar de la importancia de la negación: «Negación que es para Schopenhauer, como para su maestro Bouterweck, la *fuerza* de todas las "formas superiores" de la conciencia y del saber en la metafísica, en el arte, en la ética de la compasión, etc»³⁰⁹. Oteiza escribe el margen de la página «citar» junto al dibujo del círculo que representa el vacío crómlech. Esa operación negativa, que está presente en la reducción de la expresión en la segunda fase de la ley de los cambios, la asociará a su estética negativa y que identificará como teología negativa. Esa ley tendrá una estructura circular puesto que partiendo del cero inicial deconstruirá el lenguaje escultórico para crear un vacío que concluirá como cero negativo: «El cero final es descubrimiento así trascendente, cuando el artista es responsable de su investigación»³¹⁰. En el *QT...!* (1963) edita una conferencia de 1961, “EL ARTE HOY, LA CIUDAD Y EL HOMBRE” en la que explica el sentido del término negativo en su acción creadora:

Aquí el término negativo (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. Así, sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie de eliminaciones, de nada, esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios. El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta nada el hombre se afirma en su ser»³¹¹.

³⁰⁹ Scheler, M., *El puesto del hombre en el cosmos*, Losada, Buenos Aires, 1938, p 107.

³¹⁰ Oteiza, J., *QT...!*, 1993, DICCIONARIO.

³¹¹ Oteiza, *QT...!*, 1993, 63.

En la última frase resuena un eco evidente de Heidegger. Oteiza una vez llegado a ese vacío final comprende que ha concluido su indagación y que su catarsis espiritual, su nueva sensibilidad, desemboca en la vida siendo transmitida a la sociedad. Incluso el lenguaje nuevo lo elimina para completarlo con una metafísica final o lenguaje del silencio. Duque (2010) ha observado como mediante su «gesto creador de negar», Oteiza se equipara al proceder de la teología de los místicos y que permite una comunión con Dios³¹². No obstante, no le falta razón a Duque cuando señala que la alusión de Oteiza a la reducción fenomenológica tiene más interés que la analogía que establece con el arte de la mística³¹³. Por otro lado, esa fenomenología no pareciera completarse en una reducción trascendental, pues, «muy al contrario, la “intuición de esencias” se ofrece en Oteiza destacada de, pero *inseparable de, una cosmología mitológica, o mejor: mitopoiética, performativa*»³¹⁴. La pretensión de acceso a las formas puras como la del vacío —sostiene Duque— permitiría reconocer esas formas como «un recuperado Paraíso espiritual en la Tierra»³¹⁵.

Será en otro gran ensayo, *Ejercicios Espirituales* (1965, 1983) donde esa lógica de negaciones que toma la forma de ley de los cambios presenta un modelo triádico más próximo a la dialéctica hegeliana: describe una fase creciente de la expresión, otra fase decreciente o negativa y una última fase de apertura o salida de arte a la vida. Así, el tercer momento sería para Hegel el de la conciliación pero también sería el momento de partida de una nueva forma que volvería a escindirse con la emergencia de un momento negativo. El fin de tal dialéctica será la identidad del Espíritu absoluto con la historia, la filosofía y la religión. Sin embargo, para Oteiza, la crisis del arte contemporáneo tras su conclusión experimental que forma al artista para la vida conducirá a un «arte popular y naturaleza aleatoria y

³¹² Duque, F., (2010): «Oteiza. Metafísica del origen», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 94.

³¹³ Duque, *Ibidem*, p. 94.

³¹⁴ Duque, *Ibidem*, p. 98.

³¹⁵ Duque, *Ibidem*, p. 98.

dominio de las artes en combinación de la realidad»³¹⁶. La especulación que despliega para una ley normativa toma una forma galimática y muestra aporías y antinomias que servirán sólo a su propio discurso que vendría a legitimar sus conclusiones y su praxis experimental. Como ejemplo de ese hacer discursivo valga el enunciado siguiente: «Sin una metafísica vasca, que es una estética metafísica, no teológica (una metafísica negativa, una teología negativa, una estética negativa y ¿por qué no una lógica negativa?) no podremos intentar desde nosotros científicamente nada»³¹⁷.

Las piezas de su último periodo (1958-1959), como las *Cajas metafísicas* y *Combinación de diedros y triedros* vendrían a condensar esos presupuestos teóricos y metafísicos de Oteiza. Con el vacío final y conclusivo, detenida la expresión del lenguaje formal de la escultura, Oteiza pareciera decirnos mediante sus *Cajas metafísicas* que, apelando a la proposición final del *Tractatus*, de Wittgenstein, el silencio deviene soberano y opción preferible cuando no se puede hablar³¹⁸. Las cajas de Oteiza enunciarían ese límite inefable. Oteiza lee el *Tractatus*, la edición de la Revista de Occidente (1957), en noviembre de 1962 cuando está terminando de preparar el *QT..!* (1963). Para Wittgenstein, «lo místico puede mostrarse pero no decirse». y Oteiza lo mostraría mediante su lenguaje plástico. Una ética del silencio diríase que se enuncia mediante ese aforismo final al que da una forma visual. Pero cuando el filósofo escribe que «no podemos pensar nada ilógico» (*Tractatus*, 3.03), Oteiza responde que sí es posible hacerlo desde la estética³¹⁹. Sabido es que para el escultor la estética como ciencia tiene una estructura lógica; pero ese enunciado no significa lo mismo para Wittgenstein cuya investigación filosófica aborda la estructura lógica de las proposiciones y de la naturaleza de la inferencia lógica.

³¹⁶ Oteiza, J., *Op. cit.*, 1984, 2ª edición, p. 75. Pedro Manterola, en «La pasión de Jorge Oteiza» refiere: «Lo que Oteiza nos dice, aunque en ocasiones se contradiga, es que en aquel punto crítico del espacio liberado por obra de la escultura, el artista no es ya su dueño, no puede sencillamente continuar en su ejercicio y mucho menos con el mismo vacío (como si el hallazgo pudiera reducirse a una mera condición instrumental) que trasfiere la estatua a un territorio indisponible» (Eusko Ikaskuntza: <http://www.euskonews.com/0089zbk/gaia8906es.html>).

³¹⁷ Oteiza, *Ibidem*, 389.

³¹⁸ Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, 1980, p. 203: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse» (7.)

³¹⁹ Lo escribe en el margen de Wittgenstein, *Op. cit.*, p. 45.

Otra interpretación, más acorde al pensar de Oteiza sobre sus *Cajas metafísicas*, la expone Pérez Carreño, para quien no hay una expresividad de la escultura que iría en contra de su intención como pensamiento estético, sino que

retoma el tema central del vacío, la relación del hombre con el universo, y, por tanto, su carácter experiencial. (...) Las diferentes *Cajas metafísicas* son diversas porque no hay un único pensamiento del vacío o de la nada. Por eso, cada *Caja metafísica* sugiere el pensamiento de la nada a partir de una determinada configuración del corte en lo que hay, de una desocupación concreta del espacio³²⁰.

Cuando Oteiza, tras su abandono de la escultura en 1959, se pasa al urbanismo y a la intervención, mediante proyectos diversos, en espacios públicos y arquitectónicos, mantendrá esa poética existencialista y espacialista, diseñadora de vacíos espirituales, y que, en palabras de Marchán Fiz, se trata de una «estética espacial (*Raumästhetik*)», defendida por diversos teóricos que van de Schmarsow a Bruno Zevi, aunque en el caso de Oteiza se «escora hacia los predios de la atemporalidad metafísica y mística religiosa o profana»³²¹. Habiendo concluido su proyecto experimental, reconoce que toma una conciencia nueva sobre sus miedos y limitaciones; entonces, «el resultante de este arte es el hombre en conocimiento estético, seguridad y dominio del exterior. Al final de estos procesos artísticos el paisaje exterior es un paisaje fabricado como una realidad estética. Es cuando el artista, en este arte-protección, termina su labor personal como creador social de formas, de imágenes, de lenguaje»³²². El paso siguiente será predicar esa nueva

³²⁰ Pérez Carreño, F., «Jorge Oteiza», en *Obras de una Colección*, MAEC, Fundación Juan March, Palma, 2006. (www.march.es). «La *Caja metafísica* es el pensamiento plástico de la relación entre el individuo y el cosmos que tiene una expresión formal y también metafísica, pero no olvida en el arte el carácter emocional que tiñe ciertas experiencias de la naturaleza en las que se sugiere la relación entre el individuo y el universo. En el arte abstracto más serio este carácter expresivo no tiene el contenido de una emoción concreta negativa o positiva. (...) Algunos rasgos formales de las *Cajas metafísicas* sugieren la pertinencia de una interpretación expresiva, que ha sido señalada en ocasiones, es decir, contribuyen a la carga expresiva de esta escultura».

³²¹ Marchán Fiz, S. (2003): «Una poética de la desocupación y del vacío. *El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura*» en VV.AA. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA, Madrid, p. 224.

³²² Pelay Orozco, *Op. cit.*, 1978, p. 39.

sensibilidad a los demás. La acción ético-política, por un lado, se desplegará en esos proyectos en colaboración con arquitectos y urbanistas; y, por otro lado, en su producción poética y ensayística.

3.3 En torno al vacío, la nada y el absoluto.

3.3.1 Metafísica y mística

Oteiza mostró un gran interés por la noción de *apeirón*³²³ que el filósofo presocrático Anaximandro creara para designar una potencia indeterminada que es inmanente a *la physis*, a la naturaleza y que representa una nada, vacío o magma caótico fuente de lo que emerge como ente o ser. Escribe Oteiza:

... con la Historia de la filosofía me impresionaron los presocráticos, la inmovilidad con Parménides, esto era el Espacio, la movilidad con Heráclito, y esto era el Tiempo. Y con este par polar de conceptos para la escultura, el *apeyron* de Anaximandro, la Nada igual al Todo, esta Nada que pudiera trascender como todo, que esta Nada pudiera ser religiosa siendo estética, pero yo esto no podía sospechar en resolverlo³²⁴.

Insiste Oteiza en vincular el vacío personal (aspecto propio del sentimiento trágico) con esa nada o vacío absoluto que identifica con el *apeirón*, con «una intuición sentimental de esta solución estética (la estatua-crómlech del neolítico, Velázquez, mi mueble metafísico)³²⁵. También describe el *apeirón* como *biluts* («vacío alrededor, des-cubierto, nada alrededor») ³²⁶. Pero es más coherente con Anaximandro cuando lo describe como «nada rodeando» y como «nada

³²³ «[Anaximandro] dijo que el principio material de las cosas existentes era alguna naturaleza del *ápeiron*, de la cual nacen los cielos y el mundo dentro de ellos. Esta naturaleza es eterna y no envejece y rodea a todos los mundos» (Kirk G. S. y Raven, J. E., *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 3ª edición, 1981, p. 155).

³²⁴ Oteiza, *Carta a Pedro Manterola*, Zarautz, 18-12-78, archivo FMJO-5056.

³²⁵ Oteiza, FMJO-9730, p. 6.

³²⁶ Oteiza, *EE*, 1984, p. 454.

rodeada»³²⁷. Es decir, como potencia o fuente endógena creadora *ex-nihilo*. Esa metafísica presocrática será conectada a una determinada lectura mística. Se ha comentado cómo, para Oteiza, la praxis artística parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto³²⁸, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia, a la agonía del sentimiento trágico. Y ese acceso al absoluto sólo podría accederse mediante una intuición mística y metafísica de naturaleza estética. Dado que concibe el arte desde un enfoque que trasciende hacia lo absoluto, postula que en la obra el tiempo queda inmovilizado en un espacio vacío y receptivo. El arte moviliza valores, esencias que la estética, la filosofía y la religión indagan. Pero en su caso, la estética cruza esa indagación y puede concluir en su propósito experimental porque se ha dotado de una ley de los cambios que le permite configurar con exactitud el tipo de obras que debe realizar.

Para una indagación sobre los aspectos místicos que pudieran encontrarse en el pensamiento oteiziano, me detendré en las siguientes páginas a merodear sobre esta cuestión. En efecto, la primera dificultad asociada a la noción de «mística» viene dada por la labilidad de su campo semántico que ha ido variando a lo largo del tiempo. M. de Certeau (1925-1986), jesuita y filósofo, y que fue uno de los estudiosos del fenómeno místico desde la antropología y el psicoanálisis, afirma que aunque no hay un discurso universal sobre la mística, encuentra en una disparidad de estudios una interpretación dominante, a saber: la que considera que la mística pertenece a una mentalidad primitiva, a una tradición marginal en el seno de las religiones y a una intuición no racional que accede a lo misterioso. En la cultura europea de los siglos XVI y XVII,

se vuelve místico lo que se separa de las vías normales u ordinarias; lo que no se inscribe ya en la unidad social de una fe o de unas referencias religiosas, sino al

³²⁷ Oteiza, FMJO-5083.

³²⁸ Merece ser tenida en cuenta la prevención que Poincaré señalaba en relación al uso de la noción de «absoluto»: «cualquiera que hable del espacio absoluto, emplea una palabra carente de sentido» (Poincaré, *Ciencia y método*, Buenos Aires, 1946, p. 77. Primera edición, 1944). En efecto, se corre el riesgo de caer en una especulación pura o inaccesible a una elucidación racional. Empero, en la literatura mística y en las estéticas existencialistas, así como en el caso de Oteiza con tal noción se designa por analogía una identidad con lo Trascendente, con Dios (véase Oteiza, *LC*, 1990: 21-23).

margen de una sociedad que se laiciza y de un saber que se constituye con los objetos científicos; lo que por lo tanto aparece simultáneamente en la forma de hechos extraordinarios, hasta extraños, y de una relación con un dios oculto (“místico”, en griego, quiere decir “oculto”), cuyos signos públicos palidecen, se apagan o incluso dejan totalmente de ser creíbles³²⁹.

Otro autor que ha perseverado en el estudio de una fenomenología de las religiones y de la experiencia mística es Martín Velasco, del que nos interesa la definición que propone para examinar el fenómeno místico:

con la palabra «mística» nos referiremos, en términos todavía muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión —cualquiera que sea la forma en que se la viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu³³⁰.

Un significado común de ese fenómeno complejo, que ha acontecido mediante múltiples formas y significaciones, se reconoce en lo siguiente: da conciencia o intuición de una unidad con una instancia u orden trascendente. Por ello, la experiencia mística puede comprender dimensiones religiosas o no religiosas, aunque será en el dominio de lo religioso donde se ha manifestado con mayor recurrencia. Martín Velasco, distingue entre religiosidad mística y religiosidad profética: la primera, está representada por el hinduismo y el budismo. La segunda nace en Israel y se prolonga en el cristianismo y el islamismo. Así, mientras que

en la religiosidad mística reina un paisaje de ensueño, con el loto como símbolo, la reflexión filosófica como actividad, la ascesis, la regulación de la respiración y la concentración de la mente en una sola idea como ejercicios principales, y la unión del interior del alma con el absoluto como fin. En la religiosidad profética predomina

³²⁹ Certeau, M. de, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, Buenos Aires, Katz, 2007 [2005], p. 349. Un primer acercamiento de ese autor al fenómeno místico se encuentra en *La fábula mística* (1982).

³³⁰ Martín Velasco, J., *El fenómeno místico*, Trotta, Madrid, 2003 2ª ed., p. 23.

la acción sobre la reflexión, la atención a la situación concreta, en definitiva, a la historia³³¹.

Oteiza estaría más identificado con esta modalidad profética de religiosidad mística, pero imbricada también con una forma de religiosidad profana, y que se manifiesta a través de su hacer artístico y poético, y de un existencialismo trágico. Hay una experiencia intensa y conflictiva en relación al dios cristiano y a lo trascendente a través de una forma significativa que desemboca en su propia eliminación o depuración silenciosa, en una mística del vacío. Precisamente uno de los rasgos atribuidos al lenguaje místico «se caracteriza por aparecer como un lenguaje autoimplicativo y testimonial»³³². Este rasgo es propio del artista vasco que se interesó por Unamuno, San Juan de la Cruz y el Maestro Eckhart (éste a través de Heidegger).



1963



1959

La consideración de Oteiza como un artista que tiene connotaciones místicas ha suscitado una disparidad de opiniones que cabría resumir en dos posiciones: quienes, como Arana (2012), defienden que Oteiza no se interesa por el fenómeno

³³¹ *Ibidem*, p. 26.

³³² *Ibidem*, p. 57.

y la experiencia mística, o quienes como Echeverría (2014) sostienen lo contrario. Para Arana, aunque Oteiza se interesó por autores de la tradición hermética, como sería el caso de Bruno, dado que promovían una deriva epistemológica de carácter místico, y también por Unamuno que se aproximaría al misticismo, cabe concluir que

Existe en Oteiza un rechazo a la mística y la elevación, a la transformación del hombre en anima. A pesar de que sus últimas creaciones sean esquemáticas, ideales, suprematistas y anti-orgánicas, esto no supone un acercamiento a la mística. La escultura de Oteiza se realiza siempre desde la afirmación de la vida como nos es dada. La vida no es un tránsito hacia un estado superior, Oteiza no vive sin vivir en sí muriendo porque no muere, sino que intenta prolongar la vida, luchando contra un Dios que se la niega³³³.

En cambio, según Echeverría, Oteiza en el final de su propósito experimental (1956-59) se acerca al pensamiento místico, a diferencia de otros momentos, como en su etapa americana, donde se manifestaría contrario al mismo. Así, en *Goya Mañana* (1947) «se acusa a la mística de, entre otras cosas, formar parte de una cosmovisión (medieval) y de una sensibilidad (cristiana) agotadas»³³⁴. En efecto, en su teoría estética asociada a su fase final de las *Cajas metafísicas* (1958-59) donde el silencio espacial implica una nada orientada a lo absoluto, se acerca al

³³³ Arana Cobos, J., *Oteiza y Unamuno: dos tragedias epigonales de la modernidad*, FMJO, Alzuza, 2012, p. 92. Arana incorpora este texto de Oteiza: «Como respuesta a los intentos de identificar a Oteiza con un místico del vacío, debemos escuchar su opinión al respecto de la mística “[...] los dos caminos de salvación correspondientes: El camino religioso y el camino estético. Son 2 formas religiosas, podemos decir, diferentes y sucesivas. O SE CREE EN LA OTRA VIDA es el estilo del H[ombre], o SE LA CREA EN ESTA. Es el estilo estético. Al heredero cultural corresponde un sentimiento religioso y una mística. Al que no lo es: un senti[miento] trágico y una reconstrucción religiosa del H. Sentimiento trágico es pues tensión creadora, estética (...) Misticismo, es pues tensión cultivadora, declinación administrativa de una herencia estética que se hace cada vez más lejana y empobrecida. El ST (sentimiento trágico) traba pues sin herencias, y si alguna se opone a su ímpetu renovador, va contra sus propias herencias. Por eso es ST y no mística acomodación». (Oteiza, J., *Sentimiento trágico del arte actual y sus antecedentes americanos* [texto inédito], FMJO-3189).

³³⁴ Echeverría, J., *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*, FMJO, Alzuza, Navarra, 2014, p. 282.

«pensamiento místico-religioso». Echeverría sostiene (en sintonía con Amador Vega) que, en la defensa de la abstracción (definida como “la Nada como absoluto”), así como en la justificación de la conclusión y abandono de la escultura, Oteiza se apropia de un lenguaje de la negatividad propio de la tradición mística³³⁵. De modo que reconoce una ambivalencia en Oteiza: es un peculiar místico, a veces y, en otras, reniega de esa adscripción. La tesis que se defiende en esta investigación converge con el enfoque de Echeverría y Vega³³⁶.

Giralt-Miracle también ha sostenido que Oteiza en su indagación sobre el vacío activo «logró compatibilizar una espiritualidad religiosa oculta con la estética del arte moderno, de manera que en su obra hay algo de profundamente místico y a su vez intensamente panteísta, una dualidad que la jerarquía religiosa de la época no admitió»³³⁷. Oteiza se refiere al sentimiento místico como «angustia confiada, apoyada en la tradición religiosa de la salvación»³³⁸. Cuando concluyó su escultura en 1959 se refirió al vacío como «espacio callado» que podría inferir una analogía desde lo religioso, con la poética figurativa y la mística final de San Juan de la Cruz, y mediante una serie de negaciones describirá su ley de los cambios. El vacío resonante, como luz espiritual, dirá que tal vez «sea la estructura íntima de la Materia, del Universo»³³⁹. La acción del arte, en última instancia, remitiría a una ontología mística y por tanto también a una teología para acceder a una causa primera del Universo y de lo humano. Más allá de esas derivas místicas e inefables, la estética negativa revela una autoconciencia crítica o una reflexión sobre el lenguaje del arte y el poder de dar forma mediante lo otro de la razón. En ese sentido, comparto la valoración de Amador Vega:

Quando Oteiza habla de una zona de silencio a la que llega el arte, su arte, lo hace a partir de lo que él llama: «la fantástica eliminación del propio lenguaje», tan característica también del lenguaje de los místicos, quienes en sus excesos

³³⁵ Echeverría, *Ibidem*, p. 269.

³³⁶ Véase Vega, A., *Arte y santidad*, Cátedra Jorge Oteiza, UPNA, Pamplona, 2005.

³³⁷ Giralt-Miracle, D., «Oteiza, filósofo de la escultura» en *ARTE Y PARTE* nº 54, diciembre 2004-enero, Madrid, 2005, p. 22.

³³⁸ «Mito y estética de Dédalo», en Catalán (ed.), *Op. cit.*, 2000, p. 109.

³³⁹ Oteiza, *EE*, 1984, p. 153.

lingüísticos fuerzan todo significado con la intención de dar mayor expresividad a sus imágenes³⁴⁰.

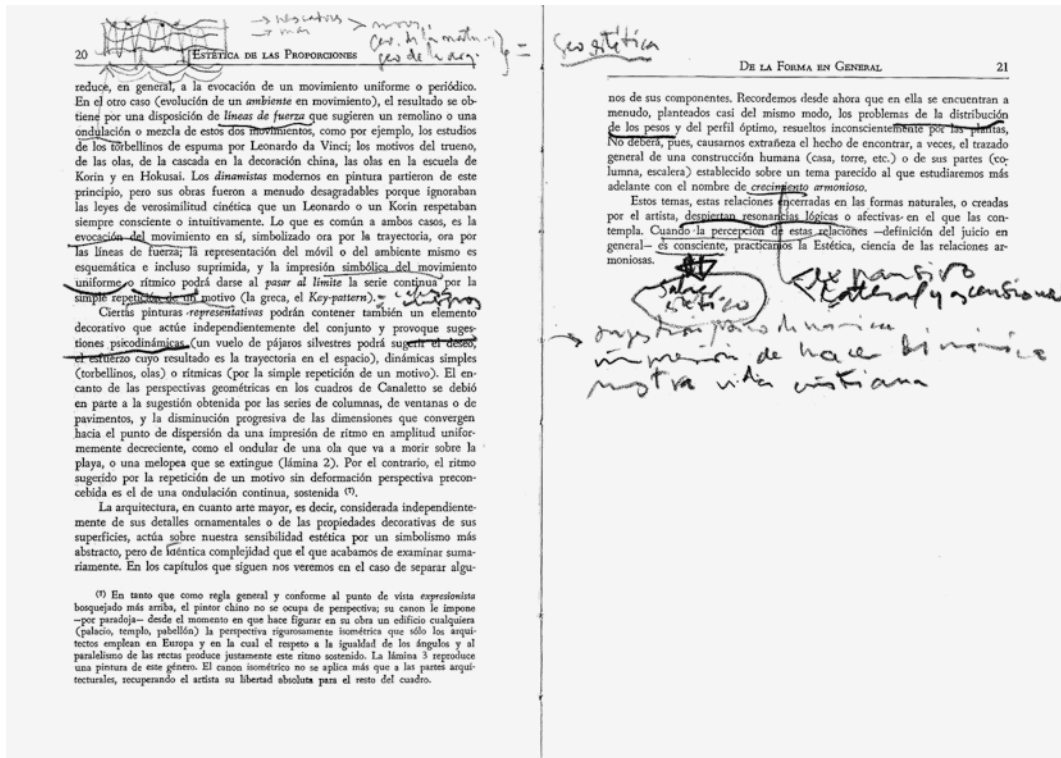
Resulta un lugar común en el misticismo estético, preferir la actitud negativa, dado que la razón capaz de dar y cuenta y razón no es suficiente. La imaginación creadora se muestra más libre y capaz para dar forma a otras figuras de lo inefable. La experiencia extática sería una de sus posibilidades para revelar lo suprasensible; pero otras corrientes místicas prefieren la intuición estética para acceder a lo trascendente. Bergson y Oteiza, a veces, se aproximarían a este enfoque. La lectura del Maestro Eckhart que Oteiza realiza a través de Heidegger, le descubre una sintonía con su mística. El retiro que preconiza Eckhart en su célebre *Sermón* es percibido por Oteiza como una forma sublime del amor. Para el místico alemán, «El lugar más natural y propio de Dios es la unidad y la pureza: y éstas estriban en el retiro. Por eso Dios no puede dejar de entregarse a un corazón retirado»³⁴¹. Hasta tal punto le interesó a Oteiza que, en el margen del libro, dibuja un diagrama sobre una posible ley de los cambios del amor. El retiro para Eckhart «quiere ser *nada*»³⁴². La oposición que describe entre hombre exterior o sensible y hombre interior es transformada por Oteiza como hombre puesto y hombre transpuesto que corresponderían respectivamente a las fases convexa y cóncava de su ley de los cambios³⁴³.

³⁴⁰ Vega, A., «La imagen plástica de un misterio. Jorge Oteiza y el pensamiento estético-religioso» en VV.AA., *Op. cit.*, 2010, p. 141.

³⁴¹ Véase *Sermón del Maestro Eckhart*. Versión de Eugenio Imaz, en Heidegger, M., *¿Qué es metafísica?*, Cruz del sur, Santiago de Chile, 1963 [1949], p. 60.

³⁴² *Ibidem*, p. 62.

³⁴³ Oteiza en *EE*, 1984, p. 481 cita lo siguiente: «PUESTO Y TRASPUESTO de Amor y Retiro, de Heidegger, en el Sermón del Maestro Eckhart, que corresponden a los dos hombres en mi Ley bifásica de los cambios, el Hombre convexo y el Hombre cóncavo».



Heidegger, 1963

Amador Vega, que ha indagado en la herencia del teólogo medieval herético en el artista vasco, destaca como «el hecho de que lo que en la mística alemana se conoce como el “nacimiento de Dios en el alma” sea, en cierto modo, comprendido por Oteiza como “la desocupación del vacío”»³⁴⁴. Y apunta que tal vez la doctrina eckhartiana del vacío, la libertad y desnudez espirituales, contribuya a prefigurar un nihilismo religioso «que encontraría su propia “continuidad plástica”, entre otros artistas, en la obra y el pensamiento de Oteiza»³⁴⁵. Y se pregunta si cabría establecer una analogía entre la ley de los cambios y la gramática teológica de la cultura occidental. Pareciera difícil no responder de modo afirmativo a esa

³⁴⁴ Vega, A., «La imagen plástica de un misterio. Jorge Oteiza y el pensamiento estético-religioso» en VV.AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, FMJO y la UPNA, Alzuza, 2010, p. 139.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 139. Vega destaca este postulado de Eckhart y por el que Oteiza mostraría un notable interés: «estar vacío de todo lo creado es tanto como estar lleno de Dios, y estar lleno de todo lo creado, tanto como estar vacío de Dios» (*Sermón del Maestro Eckhart*, 1963, p. 66).

cuestión; y sin embargo, esa analogía no conlleva una aceptación de la identidad profunda entre las metafísicas que se asocian a cada uno de los enfoques.

3.3.2 Parentesco con Heidegger

Describir ese parentesco vendría a ser uno de los nudos teóricos más difíciles de desentrañar, dado que vincula a dos autores cuyas teorías contienen numerosos momentos oscuros, refractarios a una explicación clara. Además, uno se trata de un filósofo con una prolija y sistemática producción teórica, mientras que Oteiza es un poeta, artista y ensayista que escribe de modo muy libre desde un peculiar autodidactismo con afán científicista, pero apropiándose de modo tangencial de nociones e ideas que va encontrando en sus prolongadas y diversas lecturas. El propio Oteiza reconocería en diferentes notas su propósito de escribir un ensayo con ese título: *Parentesco con Heidegger*. No lo hizo, pero nos dejaría esbozos fragmentarios y notas de comentarios de libros que llegan al centenar de documentos registrados en el fondo documental de su Fundación. En esta investigación centraré la atención sobre la cuestión del espacio, la nada y el vacío dado que fue sobre lo que Oteiza más empeño puso en ser reconocida su afinidad con el filósofo alemán. Escribe: «no vengo de Heidegger, con Heidegger me encuentro»³⁴⁶. Y lo encuentra a través de lecturas indirectas (Ortega y Gasset, Romero, Buber, Ferrater Mora, Grassi...) y también de lecturas de obras, sobre todo *Carta sobre el humanismo* (1946), *¿Qué es metafísica?* (1949), *El final de la filosofía y la tarea del pensar* (1964), y *El arte y el espacio* (1969). Heidegger y Oteiza tienen en común la idea de que la estética (Heidegger preferirá denominarla como poética) es indisociable de la metafísica. Otro presupuesto común es la oposición a la concepción subjetiva e instrumental de los valores, y la importancia de la intuición estético-mística para acceder a la verdad del ser. Pero más allá de algunas generalidades, bajo una aparente similitud conceptual se enuncian sentidos diferentes.

³⁴⁶ Oteiza, J., *El armario y la ventana*, FMJO-9763.

Oteiza, En el *QT...!* (Diccionario) «Hibridez en el artista», escribe un apunte sobre el arte, la nada y Heidegger donde concede a éste el papel de haber definido existencialmente y filosóficamente, el cero o nada inicial en su ensayo *¿Qué es metafísica?* (1949). Oteiza tiene una edición en castellano de 1963 que lee en el momento en que está elaborando su *QT...!* (1963): «Hoy el arte ha entrado en su fase ultima y la nada inicial está casi tratada. El artista partió ya hace 60 años de ese cero³⁴⁷ inicial definido en Heidegger y existencialmente (filosóficamente) claro hace más de 15 años»³⁴⁸.

En nuestra tradición la Nada es una afirmación religiosa y natural. Si hoy hablamos de náusea, de hastío, de aburrimiento, para definir una cosa ante nosotros (la cosicidad de todos los seres), el Ser. El aburrimiento que hace que todo lo que forma el mundo (que nos aburre) se convierta en un solo envoltorio de seres que es el Ser. Pues bien, si ahora (en el actual existencialismo), pasando del aburrimiento anterior a la angustia, dibujamos un círculo vacío (como hicimos en nuestra conclusión existencial del crómlech neolítico) para dejar fuera el envoltorio natural del mundo, la Nada que nos queda descrita en este vacío interior es en la que nosotros ya hemos aprendido a sentir esa "mismidad mía, mi realidad-de-verdad" de la que nos afirma Heidegger que "se mide por mantenerse o sostenerse en la Nada de todas las cosas". Es nuestra religiosidad natural por tradición, en nuestro estilo existencial (sentimiento absoluto, suelto de todo, cero igual a Dios, en que la angustia (sin-nada), trasciende (con-Nada, religiosamente) estéticamente. Y el vasco entra por el Cero-crómlech neolítico en el dominio religioso de los grandes espacios y en la libertad natural³⁴⁹.

En efecto, para Heidegger, la angustia (que Oteiza asocia al sentimiento trágico) hace patente la nada. Expone que el anodamiento es la esencia de la nada, puesto que «lleva, al existir, por vez primera, ante el ente en cuanto tal. *Existir* (ex-sistir) significa: *estar sosteniéndose dentro de la nada*», es decir, que está

³⁴⁷ Es necesario advertir que Heidegger no utiliza esa palabra sino que se refiere a la nada en el sentido de Anaximandro.

³⁴⁸ Oteiza, J., *QT...!*, 1993, DICCIONARIO.

³⁴⁹ Oteiza, J., *Ibidem*, 1993, 14.

siempre allende el ente en total en lo que define como trascendencia³⁵⁰. Oteiza dibuja el símbolo de crómlech como representación de ese espacio de trascendencia. Para Heidegger, la nada es el origen de la negación y por ello «esa angustia radical esté casi siempre reprimida en la existencia»³⁵¹. Una premisa de Heidegger, la de que en toda interrogación metafísica va siempre envuelta la existencia que interroga, es adaptada por Oteiza al presupuesto siguiente: «Toda pregunta estética abarca la estética entera»³⁵². Para el filósofo, el ser y la nada van juntos, «pero no porque ambos coincidan en su inmediatez e indeterminación (...), sino que el *ser es*, por esencia, *finito*, y solamente se patentiza en la trascendencia de la existencia que sobrenada en la *nada*»³⁵³. Oteiza defenderá que mediante la estética acontece una metafísica de la existencia. Lo que parece confirmarse es que Oteiza utiliza la indagación heideggeriana para dar consistencia metafísica y estética al crómlech neolítico vasco, y desde ahí establecer un puente para su propósito experimental contemporáneo.

La cuestión del vacío y su relación con la nada será otra cuestión que relacione a ambos. Oteiza señala que su verdadero interés por Heidegger se produce cuando comprueba que tienen ese ámbito común de reflexión:

creo que es en 1964 con el libro *Homenaje a Schopenhauer*³⁵⁴ que describe la obtención de un espacio vacío lo mismo que yo lo hice en el *QT!* al describir el crómlech nuestro neolítico. (...) Me encantaba Anaximandro, el vacío, la Nada, *apeirón*, era igual al TODO. (...) Me había parecido que la Nada contenía a todo el Universo, era como Dios mismo, así sentía de niño al fondo de un gran hueco de arena, contemplando un círculo de cielo era como un *símbolo visual del todo*³⁵⁵, de Dios. (...) El todo de Anaximandro era que la Nada, lo indeterminado, estaba alrededor de todas las cosas definiéndolas, determinándolas. Y veía que era esto

³⁵⁰ Heidegger, M., *¿Qué es metafísica?*, Cruz del sur, Santiago de Chile, 1963 [1949]. Versión de Xabier Zubiri, pp. 40-41.

³⁵¹ Heidegger, *Ibidem*, p. 46.

³⁵² Anotado en el margen de la página 48.

³⁵³ Heidegger, *Ibidem*, p. 51.

³⁵⁴ Parece referirse al libro *El final de la filosofía y la tarea del pensar* (1964) como ha observado Duque (2005: 181). En el breve ensayo dedicado a Chillida, *El arte y el espacio* (1969), también Heidegger se refiere al vacío y a la nada.

³⁵⁵ El subrayado es de Oteiza.

mismo que Heidegger definía como el ropaje que envolvía cada cosa, cada lugar, el topos³⁵⁶.

La ansiedad de la influencia se manifiesta en otras circunstancias: le preocupa a Oteiza reivindicarse como pionero en la reflexión sobre el vacío. Y por ello, con el apoyo del crítico de arte Santiago Amón³⁵⁷, reiterará que hay un parentesco teórico entre Heidegger y él. Heidegger en *El arte y el espacio* (1969) plantea que «El espacio es ocupado por la figura plástica y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y vacío. Cosa bien sabida y, sin embargo, enigmática»³⁵⁸. La plástica y el arte procuran un habitar propio, dándose un entrelazamiento entre el arte, el espacio y el contexto. Entonces, «... el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir». Y concluye: «El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares»³⁵⁹. Donde cabría encontrar una mayor afinidad entre Heidegger y Oteiza es el enunciado —y que en ambos toma valor de axioma— siguiente: «El vacío (...) es un producir». Pero la afinidad se vuelve divergencia cuando se pone en relación al contexto metafísico o filosófico en el que se inscribe esa reflexión. Para Heidegger, «El vínculo del hombre con lugares y, por medio de lugares, con espacios, estriba en el habitar. La relación de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar esencialmente pensado»³⁶⁰.

³⁵⁶ Véase el documento inédito FMJO-5080.

³⁵⁷ Conferencia celebrada en la Facultad de Bellas Artes (UPV-EHU), 20 de abril de 1983. La fundación tiene un archivo audiovisual de la misma.

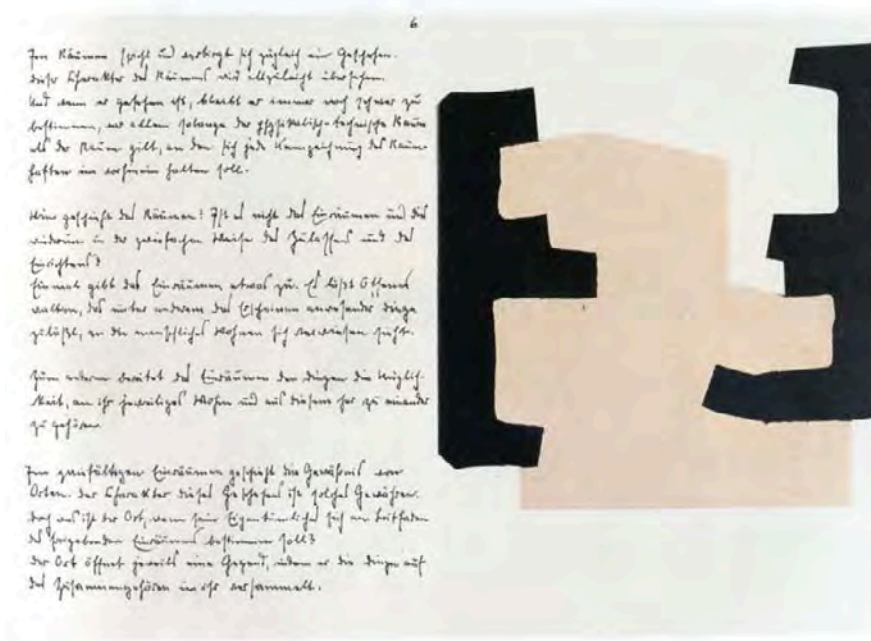
³⁵⁸ Heidegger, M. (2009): *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder, p. 13. Este breve ensayo lo escribió en 1969 y fue publicado por la galería Em Erker de Saint-Gallen (Suiza) reproduciendo el manuscrito en un libro de artista, con siete litografías de Chillida.

³⁵⁹ Heidegger, *Ibidem*, p. 31.

³⁶⁰ Heidegger, M., «Construir, habitar, pensar» en *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2007, p. 223.



Heidegger, junto a una obra de Chillida.



Libro de Chillida con litografías y texto de Heidegger (1969)

Oteiza manifestaría en varias ocasiones su malestar debido a que Chillida en sus encuentros con Heidegger no le había informado a éste sobre sus afinidades con el enfoque espacial de Oteiza. En octubre de 1969, Chillida y Heidegger se encuentran en la galería Em Erker de Saint-Gallen (Suiza) en la presentación del ensayo *El arte y el espacio*, ilustrado con siete litografías de Chillida. De este modo justifica Oteiza su reproche a Chillida:

estoy pensando en su entrevista con Heidegger, al que pudo haber puesto en curiosidad y atención por la preferencia lingüística de nuestro euskera a su alemán antiguo en sus indagaciones metafísicas sobre el espacio. Chillida podía haberle informado de la relación del pensamiento de Heidegger con la naturaleza temporal del espacio en nuestra tradición. Y concretamente de la coincidencia asombrosa de su reflexión final, final de su metafísica en reflexión artística del espacio, de su *Lichtung*, vacío en redondo, como obtención estética por *despejamiento* espacial, con mi reflexión (en mi *Quousque tandem* y anterior a la de Heidegger) sobre nuestro vacío-cromlech por *desocupación* espacial. Lo que no puedo entender —agrega— es que ante la posibilidad de enfrentarse con un monstruo como Heidegger, uno de nosotros, en este caso era lógico que fuera Chillida en París, no haya este hombre buscado una consulta con nosotros, sus compañeros, para prepararse con unos esquemas o cuestionario sobre los problemas, metafísica y estética del espacio, el espacio en nuestra tradición, que en definitiva es de lo que tenían que conversar»³⁶¹.

Oteiza está convencido de que se manifiesta una “coincidencia asombrosa” entre su “vacío-crómlech” como “desocupación” espacial, y el *Lichtung*, vacío redondo, claro del bosque, “despojamiento” espacial. Ese aire de familia entre palabras no vendría a decir lo mismo. Félix Duque ha objetado esa afinidad: ni el texto de Oteiza, *Propósito experimental* (1957) incluido en su proyecto de Sao Paulo era, como proclamaba Amón en su conferencia de 1983, la base del ensayo de Heidegger mencionado, ni el neoplatonismo oteiciano se corresponde a la ontología de Heidegger³⁶². Para Duque, Oteiza «siguiendo la estela platónica, sus obras fabrican esperanzados vanos de escape, a modo de “trampas” para cazar al vuelo el vacío resonante, como preparación para el gran salto»³⁶³: el cielo de las ideas trascendentes será la meta.

La pretensión de Oteiza de emparentarse con Heidegger en su concepción del espacio y el vacío es muy problemática como hemos expuesto en las páginas

³⁶¹ Pelay Orozco, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 131.

³⁶² Duque, F. (2005): «Despachando vacío en verdad. Obra plástica, otra plástica» en VV.AA., *Heidegger y el arte de verdad*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, UPNA, Pamplona, 2005, pp. 176-185.

³⁶³ Duque, *Ibidem*, p. 63

anteriores. Si para el primero, el espacio ocupado transita mediante el hacer experimental del artista (que establece por desocupación o por una fusión de unidades livianas) a un espacio vacío y receptivo (al que adhiere una metafísica existencial)³⁶⁴; para el segundo, en *El arte y el espacio* (1969), el vacío es un producir que crea lugares. El arte como plástica sería «una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunidos en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas»³⁶⁵. Esta tarea no finaliza nunca, y el arte como poética mantiene vivo un litigio entre el mundo y la tierra, entre el impulso a la desocultación del primero y el de ocultación de la segunda como exponía en *El origen de la obra de arte* (1952)³⁶⁶. Oteiza, por el contrario, considera que el arte debe concluir una vez que haya formado la sensibilidad del artista para pasar a la acción política, social y cultural. Félix Duque es muy crítico con esa pretensión de Oteiza por vindicar una afinidad común, dado que

no le interesa en absoluto propiciar un humano habitar sobre la tierra que reconozca y honre los derechos mortales de ésta, sino «liberar la energía» atrapada en ese valle de lagrimas, hacer que florezca el vacío expulsando a la tierra, como anuncio del inminente «salto al cielo». Para Heidegger, en cambio: «En el lugar juega

³⁶⁴ Para Oteiza, «este contenido estético, es la naturaleza común de todos mis huecos y vacíos en escultura, de otro modo no tendrían sentido ni yo hubiera tratado de los dos tipos de obtención que en mi propósito experimental describo y luego años después Heidegger dice lo mismo». Describe esos dos modos de creación del vacío: uno, por «desocupación del espacio»; y el otro, por «conurrencia de elementos livianos que cercan y acotan, definen ese vacío *aska*» (Oteiza, «Unas breves consideraciones de Oteiza como epílogo» en VV. AA. *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, Caja de Ahorros de San Sebastián, 1986, p. 299).

³⁶⁵ Heidegger, *Op. cit.*, 2009, p. 29.

³⁶⁶ Heidegger, M., *El origen de la obra de arte* (1952) en *Arte y poesía*, FCE, México DF, 2006, pp. 9-128. En este ensayo, clarividente y oscuro a la vez, Heidegger postula una indagación que imbrica ontología y fenomenología sobre el estatuto de la obra de arte y el modo cómo en la obra de arte se ha movilizaba la verdad del ente. «La verdad es la desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser. La belleza no ocurre al lado de esta verdad. Cuando la verdad se pone en la obra se manifiesta. El manifestarse es, como este ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza. Así pertenece lo bello a la verdad que acontece por sí. No es sólo relativo al gusto y únicamente su objeto. La belleza descansa sin embargo en la forma, pero sólo porque la forma se alumbró un día desde el ser como la entidad del ente» (*Ibidem*, pp. 90-91).

a congregar, entendido en el sentido del albergar que deja libres a las cosas en su comarca»³⁶⁷.

Para Oteiza el vacío final es una forma simbólica que activaría una intuición estética para el acceso a una experiencia salvífica y existencialista de signo místico-religioso. Por su parte, Heidegger, se distancia de esa consecuencia trascendente y le interesa una hermenéutica del acontecimiento del arte para desvelar y ocultar una verdad, unos lugares donde la existencia se reconoce y se piensa. Otros analistas de la obra de Oteiza también se han referido a la filosofía de Heidegger y su relación con la obra de Oteiza. Así, Alonso y Arzoz (1996) sostienen que la reflexión sobre el espacio tiene una consideración secundaria en Heidegger en contraste con la importancia que le concede el artista:

Oteiza cree que el vacío permite acceder al carácter de un pueblo determinado (el vasco) al tiempo que al desarrollo de las vanguardias artísticas. Pero, a diferencia de Heidegger, Oteiza no tiene ninguna dificultad en admitir rastros o gérmenes de su teoría en otras culturas o lenguas tan alejados de lo vasco como la estatuaria megalítica sudamericana o la pintura de Velázquez. ¿Qué tradiciones son éstas? En el caso de Heidegger la mística renana, sobre todo Meister Eckhart, tal como indican E. Frederich Sauer, o Enmanuel Lèvinas. Para Heidegger esta formulación sirve para una crítica de la sociedad científico-tecnológica, mientras que para Oteiza, suponen el punto de partida hacia una nueva comprensión estética del ser humano³⁶⁸.

Cabría apostillar que Heidegger, en *El origen de la obra de arte*, también encuentra un nexo entre el origen de una obra de arte y la existencia histórica de un pueblo y del despertar de su conciencia histórica:

El origen de la obra de arte, es decir, a la vez, de los creadores y los contempladores, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es

³⁶⁷ Duque, *Op. cit.*, 2005, pp. 178-179.

³⁶⁸ Alonso, A. y Arzoz, I., *Arte y pensamiento (Oteiza en Alamut)*, Editorial Cibergolem, Iruña, 1996. Edición digital, p. 88.

así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica³⁶⁹.

Una oscuridad enigmática y una especie de mística esencialista sobre la idea de pueblo diríase que están presentes tanto en los postulados de Heidegger³⁷⁰ como en los de Oteiza. Comprenden que las formas del arte y de la poesía tienen una dimensión histórica y social, y que contribuyen a un acontecer comunitario. Aunque hay un fondo existencialista común (la existencia entra en interacción con las esencias) declina en formas diferentes. Ambos comparten que el lenguaje, dada su dimensión poética, se revela como lenguaje originario, como la «casa del ser»³⁷¹. Pero mientras Heidegger señala la limitación del pensar el *ser ahí* desde la racionalidad y subjetividad lógica, Oteiza quiere conciliar la razón estética y la razón científica en su indagación humanista desde el arte.

3.3.3 Oteiza y el existencialismo

En los capítulos 1.3 Estética como antropología y ciencia primigenia, y 1.4 Metafísica y Estética existencialista ya se han abordado algunas cuestiones relativas al existencialismo oteiziano. Volvemos a éste en un nuevo bucle de relaciones con respecto a las diferencias con Heidegger. No resulta fácil elucidar sobre qué tipo de existencialismo correspondería a éste, pues aunque está aceptado en la historia de la filosofía existencialista que el pensador alemán participaría de una corriente protestante, el propio filósofo en una carta de 1937 a Jean Wahl, cuestiona que sus reflexiones sobre la existencia en *Ser y tiempo* puedan ser clasificadas como una filosofía existencialista. Dirá: «La cuestión que me

³⁶⁹ Heidegger, M., *El origen de la obra de arte* (1952) en *Arte y poesía*, FCE, México DF, 2006, p. 87.

³⁷⁰ Un examen crítico sobre los aspectos místicos y gnósticos presentes en el pensamiento de Heidegger se encuentra en Sebreli, J. J., *Heidegger, el lugarteniente de la nada*, Buenos Aires, Editorial pi, 2008.

³⁷¹ Heidegger en *Carta sobre el humanismo* (1946) postula una reinterpretación de *Ser y tiempo* (1927), y establece un giro en su concepción del sujeto (entendido ahora como deudor o pastor del ser) y de la verdad (que no asciende a su fundamento metafísico, sino que se experimenta en el devenir de la existencia).

preocupa no es la de la existencia del hombre, es la del ser en su conjunto y en cuanto tal»³⁷². Un rasgo compartido por los diferentes autores existencialistas (Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre, Marcel...) es el sesgo poético, literario y estético que imprimen a sus postulados existencialistas. También Oteiza participaría de ese sesgo.

En su origen el existencialismo francés, principalmente, se origina a partir de 1940 desde una percepción crítica respecto a la convergencia de dos crisis: la del contexto histórico-social y la de la situación científico-técnica. También en el caso alemán emergió una corriente existencialista debido a esos factores y avivado en un contexto de crisis como fue la derrota en la I Guerra Mundial. Morpurgo-Tagiabue (1960) distingue tres formas de existencialismo: un existencialismo de origen protestante, otro de carácter católico y finalmente un último de tendencia laica. El existencialismo protestante lo relaciona con Kierkegaard y su experiencia religiosa: «Llamaremos religioso al sentimiento de lo sagrado; sagrado es todo sentimiento de lo absoluto, del ser en sus raíces»³⁷³. Para Kierkegaard la estética es el momento del hedonismo consciente que asocia con la ironía romántica, y tiene un carácter fragmentario, pesimista y negativo. Heidegger será incluido de un modo más indirecto en ese cauce existencialista y al a vez en el laico, aunque con la reserva que él mismo manifestaría. Reaccionaría, en su *Carta sobre el humanismo* (1946), contra la trasmutación de los valores propugnada por Nietzsche. El arte y la poesía, frente a la metafísica y la estética heredadas del humanismo, median en la revelación y ocultación de la verdad del ser y del ente en un contexto donde los dioses han desaparecido y el nihilismo emerge desde la creciente hegemonía de la racionalidad científico-técnica. La segunda variante del existencialismo sería el católico y su figura más representativa sería el filósofo francés Marcel: «Esa corriente del existencialismo que dice tener sus orígenes en Pascal y sus precedentes en Blondel es de inspiración agustiniana, pero podríamos decir que en la concepción de lo bello y del arte más que en otros dominios, se aproxima más a la concepción tradicional, recientemente rejuvenecida, que es la estética

³⁷² Sebrelí, *Op. cit.*, 2008, p. 67.

³⁷³ Morpurgo-Tagiabue, G., *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 602.

tomista»³⁷⁴. La tercera corriente la denomina como existencialismo humanista o laico en el que la libertad humana es entendida como negación, como desafío al Ser, y sin que se oriente hacia a «el Dios del Antiguo Testamento o en el Superhombre o en el Ser y la forma católica remitía a un Absoluto teológico»³⁷⁵. La nada sería el destino de ese existencialismo laico. Hay dos ideas de Sartre que están en el *mainstream* del existencialismo; una, la enuncia en *Situations I*, (1947): «Serán necesarios dos siglos de crisis —crisis de la fe, crisis de la ciencia— para que el hombre recupere esa libertad creadora que Descartes puso en Dios, base esencial del humanismo: el hombre es el ser cuya aparición hace que un mundo exista y para que se sospeche por fin esta verdad»³⁷⁶. La segunda consideración afirma que «entendemos por existencialismo una doctrina que vuelve posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana»³⁷⁷. Tales consideraciones se subsumen en una premisa: «considerar que la existencia precede a la esencia, o, si se prefiere, que hay que partir de la subjetividad»³⁷⁸. Oteiza se apropia de modo tangencial de esas tres formas: parte del existencialismo de Unamuno y de Kierkegaard que reaccionan contra el racionalismo idealista y abstracto que encarna principalmente Hegel, y repliegan su experiencia religiosa en un ethos único e irreductible a una acción exterior. La postulación de Dios sería una salida necesaria para la construcción de ese ethos salvífico. Por ello, como escribe Garaudy, «el ateísmo desesperado de la “pasión inútil” de Sartre está en el centro mismo de la fe de Kierkegaard, antecesor de todos los místicos sin Dios»³⁷⁹. ¿A dónde conduce el existencialismo de Oteiza? De modo paradójico, diríase que conduce a la curación del sentimiento trágico y a la libertad como utopía antropológica, como desafío al ser contingente, pero sin clausurarse en soledad desamparada del modelo kierkegaardiano donde la tensión entre subjetividad y

³⁷⁴ *Ibidem*, 1960, p. 609.

³⁷⁵ *Ibidem*, 1960, p. 616.

³⁷⁶ Citado en Garaudy, R., *Perspectivas del hombre*, Editorial Fontanella, Barcelona, 1970, p. 47.

³⁷⁷ Sartre, J-P., *El existencialismo es un humanismo*, en la edición digital de www.webliboteca.com.ar

³⁷⁸ Sartre, *Ibidem*, p. 4.

³⁷⁹ Garaudy, *Op. cit.*, 1970, p. 58.

trascendencia no se resuelve nunca; sino en la salida del arte y de la estética como curación de ser individual en la nueva sensibilidad ganada para la comunidad:

En el más allá, sitúa lo religioso a Dios. Y lo estético sitúa lo mismo y lo nombra lo Absoluto, lo Trascendente. Desde nuestro territorio, la vida, proyectamos estos dos viajes al exterior. Para volver y detenerse al otro lado de la muerte, en la vía de lo religioso. Para volver y penetrar en la realidad, prácticamente, en lo estético³⁸⁰.

Oteiza se propone una curación estética de la náusea existencial, una construcción de una nada absoluta a partir de una nada relativa, ese vacío que tanto sublima de modo estético, religioso y político. Tras el abandono parcial de la escultura, será la acción poética el medio privilegiado para esa singular taumaturgia que proclama. El laberinto existencial pareciera que más que permitir salidas al exterior ofreciera una nueva tentativa de galería de sentido: queda como sueño irrealizable fuera de su laberinto especulativo «la verdadera realidad que preocupa al artista: la creación de Realidad absoluta como liberación absoluta»³⁸¹.

3.4 Hacia un arte receptivo

En los años sesenta del siglo XX la teoría estética emergente incorpora una atención mayor por los efectos pragmáticos de las obras de arte y de la literatura. A ello contribuirán las aportaciones de Hans Robert Jauss en el contexto de una estética de la recepción, que vendría a privilegiar la interpretación y el goce estético que suscitan las obras mediante las que el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo³⁸². Jauss, inicia ese cambio de paradigma estético en su ensayo *La historia de la literatura como provocación a la ciencia*

³⁸⁰ Oteiza, *QT..!*, 1984, 63.

³⁸¹ Oteiza, documento inédito FMJO-6501.

³⁸² La tendencia denominada Estética de la Recepción nace en la Universidad de Constanza (Alemania) en 1967, promovida por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

literaria (1967)³⁸³. En un cauce paralelo, Umberto Eco daba forma a una semiótica de ascendente estructuralista con su célebre ensayo *Obra abierta* (1962) que abordaba «la reacción del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que las rigen) ante la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente»³⁸⁴, al fin y al cabo trataba de analizar las relaciones entre el arte contemporáneo y el desorden. Tomaba como casos ejemplares o paradigmas de ese programa estético de vanguardia las propuestas de Berio, Stockhausen en música, las de Mallarmé, Kafka, y sobre todo Joyce en literatura, y las de Brecht en el teatro. Aparecía una necesidad recobrada, propia de las poéticas contemporáneas, en torno a la importancia del receptor como creador asociado, como lector/interpretante modelo. Además, Eco en ese ensayo reconoce que toda forma artística puede verse como «metáfora epistemológica», dado que refleja «el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad»³⁸⁵. Lo anterior conecta con un enfoque fenomenológico (y Eco se vale de Merleau-Ponty) por cuanto esa apertura perceptiva tiene un alcance ontológico: así la plurivalencia de las percepciones de los fenómenos impide que la síntesis cognoscitiva de la experiencia estética nunca sea completa o definitiva, queda la promesa, siempre postergada, de poder ver algo más. Esto tiene mucha importancia para la estética contemporánea, pues como refiere Eco, «es típico de la obra de arte proponerse como fuente inagotable de experiencias que, centrándose en ella, hacen emerger siempre nuevos aspectos de la misma»³⁸⁶.

Oteiza también se interesará de modo creciente por la inagotabilidad semántica de las obras, o por los efectos pragmáticos de sus últimas series (1956-1959): por un lado, como el resto de sus obras promueven un telos pedagógico; y, por otro lado, el vacío activado por la reducción del lenguaje plástico pretendería mediar a una experiencia trascendente mística y simbólica. Las obras formalizan

³⁸³ Jauss, H. R., *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 2000.

³⁸⁴ Eco, U. (1984): *Obra abierta* Planeta-Agostini, Barcelona, [1962 y 1967], p. 31.

³⁸⁵ Eco, *Ibidem*, p. 79.

³⁸⁶ Eco, *Ibidem*, p. 93.

una nada y un silencio, un cosmos propio de significación dentro del mundo dado. Tal silencio vendría a favorecer una estética de la recepción activa que, a su vez, favoreciera una especie de suspensión de nuestro aquí y ahora (el hacer de lo negativo en el momento de la recepción como una estética negativa en segundo grado) para trascender a un telos nuevo proyectado por el artista.

Oteiza escribe unas notas bajo el título *Hacia un arte receptivo*³⁸⁷, en 1958, cuando a la sazón estaba definiendo sus últimas *Cajas metafísicas* antes de culminar su propósito experimental y abandonar la escultura. Son reflexiones que acompañan a su práctica creadora y en las que expone una dicotomía rígida cuando opone dos voluntades creativas: la conformista y la no conformista. Identifica la primera con una física y la segunda con la metafísica. Atributos que predica para cada una: la primera, ocupa formalmente el espacio, mientras que la segunda «actúa por desocupación espacial. (...) Por la primera, el H[Hombre] se incluye en el mundo. Por la segunda se excluye. Una, toma posesión del mundo, por la segunda se desprende del mundo y toma posesión de sí mismo, de su libertad íntima». El SE (Ser Estético) del arte receptivo (000=0 SE) se ha hecho con el mundo, la vida y su contrario, identificado con lo absoluto y trascendente. De ese modo describe Oteiza que «el T que va a acabar, lo acaba uno mismo y se pone fuera del T. El T que nos tiene a nosotros, pasa a ser dominado, detenido». Una forma ascética y mística sería el corolario a ese postulado estético del arte receptivo. En la primera fase de la ley de los cambios se afirma la expresión; mientras que, en la segunda, lo es la receptividad como «resultado objetivo de una necesidad suprema existencial (afán de salvación, Trascendencia)»³⁸⁸.

Por consiguiente, para Oteiza «finaliza una cultura plástica» en la que dominaba el tiempo de la expresión, y pasará a «romper la conexión del Tiempo con el Espacio, esto es, transformar el espacio de la realidad exterior en espacio de realidad interna, en espacialidad inmóvil, que quiere decir viviente fuera del tiempo»³⁸⁹. Tal negación del tiempo vendría a enfatizar la presencia del vacío o del

³⁸⁷ Véase el documento del archivo FMJO-19518 *Hacia un arte receptivo*, 1958. Lleva como subtítulo: *Del diario de una experimentación*.

³⁸⁸ Oteiza, *Ibidem*.

³⁸⁹ Oteiza, *Ibidem*.

espacio que quisiera dar una forma absoluta; pero, como es sabido, esa tentativa de representar una especie de grado cero del espacio y el tiempo topa con el tiempo imaginario, tiempo creador del receptor de la obra que no se detiene ni se desconecta de una experiencia del espacio. Lo que ciertamente interesa a Oteiza es, por un lado, «la recuperación del espacio absoluto, anterior a toda experiencia de la realidad, una NADA ACTIVA como pura presencia (el *apeirón* - Anaximandro) de Dios»; y, por otro lado, establecer un diálogo con las vanguardias artísticas que han ido depurando experimentalmente el lenguaje expresivo hacia una creciente abstracción. Las correspondencias para acceder a un grado cero formal conciernen a la pintura, la música concreta, la danza, el cine y a poesía. Su proyecto enlaza con esa herencia: «en la naturaleza de la obra que persigo, una espacialidad interior abierta, callada, como habitabilidad espiritual para el hombre. Y es en este silencio espacial en el que lo abstracto, como naturaleza estética, consiste. Y la posición tradicional del hombre como espectador frente a la obra de arte, se invierte ahora»³⁹⁰. Impugna de modo reduccionista la trayectoria de la Bauhaus porque, según su criterio, siguió creando un arte para el espacio de la naturaleza, de la vida y de la ciudad pero que no enriquecen la vivencia espiritual, la curación del sentimiento trágico a través de la emoción estética de raíz existencial. La secularización y racionalización del arte moderno que representa la tradición de la Bauhaus y su derivas contemporáneas es percibida por Oteiza como una renuncia a un telos existencial y religioso, y cuya conclusión sería un arte inmóvil y receptivo. Malevich, sería un ejemplo en la encrucijada de desaparecer bien en el movimiento de los nuevos cinetismos o bien en la receptividad activa. Oteiza opta por la segunda opción. Pero su elección aun cuando es coherente con su propio propósito experimental y su estética existencialista, no tiene alcance normativo y universal. «En mis conclusiones —escribirá Oteiza en otro texto también de 1958— se precisa lo estético en una ecuación molecular. La naturaleza de lo abstracto se nos revela como un silencio espacial, como intimidad religiosa y receptiva, que se opone a la actividad formal. Nos oponemos al arte actual de

³⁹⁰ Oteiza, *Ibidem*.

expresión, llamativo y formalista, con un arte receptivo y de servicio espiritual»³⁹¹. El vacío final de las piezas del último periodo experimental (1955-1959) condensaría tres modalidades exploratorias o tres conquistas del vacío, como ha observado Manterola: «recorren el camino por tres vías convergentes. La primera, la de la desocupación, va de lo orgánico a lo espiritual; la segunda, la del muro, de la oscuridad a la luz; y esta tercera, la del laberinto, del movimiento a la quietud»³⁹².

En la carta que escribe a Cirlot (1959) insiste en su valoración del silencio espacial receptivo y absoluto, como la verdadera riqueza espiritual del Espacio. Pero ese espacio no viene dado:

El Espacio no se crea, se revela por desocupación. Está y no lo podemos ver. Está combinado a la vida, al Tiempo, a la movilidad, a la expresión. Revelar es desmontar la creación, arrancar el Tiempo al Espacio, aislar la inmovilidad. Es un *nuevo idealismo*, un racionalismo espiritual en el mundo visual, e invisible, del Espacio. Contra el racionalismo mecanicista³⁹³.

En el ensayo-manifiesto que escribe para el catálogo de la Bienal de 1957 postula una curación existencial mediante un nuevo arte religioso sin religión. Esta tentativa paradójica será una constante en Oteiza. En 1963 y ya en su *QT..!* sostendrá que, ciertamente, «un nuevo arte receptivo sospecho multiplicaría la actividad religiosa del hombre, desde la simple presencia visual y estética de la obra de arte. La finalidad de un arte religioso, experimentaría un desplazamiento en el orden social que hoy ocupa»³⁹⁴. Oteiza se muestra así divergente con la tendencia secularizadora de la modernidad hegemónica y establece una paradójica inscripción en la misma. Con todo, la creación contemporánea no se detiene y

³⁹¹ Oteiza, «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», 1958, en *Espacialato*, 2001, p. 126.

³⁹² Manterola, *Op. cit.*, 2006, p. 26.

³⁹³ «Carta de Jorge Oteiza a Juan-Eduardo Cirlot», Irun, 1 de abril de 1959. Reproducido en De la Torre, A., 2009, p. 249.

³⁹⁴ Oteiza, *QT!*, 1993, 96.

nuevas formas y reglas dan cuenta de su potencia para movilizar nuevas legalidades, silencios otros para interrogar la existencia y sus litigios.

SEGUNDA PARTE

PROPÓSITO EXPERIMENTAL, PRAXIS POÉTICO-ARTÍSTICA Y TELOS VANGUARDISTA



4. Oteiza y las disputas de la modernidad

4.1 Modernidad: un proyecto inconcluso

Una de las más extrañas facetas de la modernidad es la cantidad de energía cultural que se invierte en la búsqueda desesperada de una salida de la modernidad³⁹⁵.

Marshall Berman, «Aún sólido, aún desvaneciéndose...», 2014.

La modernidad, como proceso civilizatorio que acontece en contextos sociales e históricos diversos y con temporalidades específicas, se manifiesta de múltiples maneras que tienen en común una conciencia de esa temporalidad que conlleva el paso de un régimen antiguo a otro nuevo y la necesidad de autocercioramiento. Por lo tanto una conciencia de época y de crisis siempre le es propia. Desde el Renacimiento a partir del siglo XIV se ha identificado el paso de la ciudad medieval a la ciudad moderna con un conglomerado de significaciones imaginarias, políticas y científicas que fueron transformando el régimen teocrático y dando paso a los valores de la burguesía emergente. Ese proceso, con asincronías y diferencias según el contexto social y político de cada Estado, se intensificará en Europa a partir de siglo XVII con revoluciones sociales, y con nuevos desarrollos económicos, científicos y culturales. Nuevas concepciones del mundo y de lo humano, de la relación con la naturaleza y con lo sagrado, irán tomando forma reflexiva en ese proceso de modernización. Sabido es que la Ilustración europea iniciada en el siglo XVIII, que tiene a la Razón como primado y fundamento, será el catalizador principal de la modernidad en proceso, e iluminará los grandes paradigmas que han llegado hasta nuestra época, y entre los que cabe destacar: la idea de progreso indefinido como telos, una racionalidad autosatisfecha, la secularización de la sociedad y de sus instituciones, la sublimación de la

³⁹⁵ Berman, M., «Aún sólido, aún desvaneciéndose...» en Brenna, J. E. y Carballo, F., (eds): *De ruinas y horizontes: La modernidad y sus paradojas (homenaje a Marshall Berman)*, México DF, UAM-X, 2014, p. 48.

racionalidad científica, la constitución de un sujeto autónomo como fuente de derechos y obligaciones, y la globalización de sus grandes relatos. Pero la modernidad ilustrada generará a su vez nuevos momentos sombríos o regresivos hacia el mito y la heteronomía del pasado, como desvelaron críticamente Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944-47). La crítica al devenir del proyecto ilustrado moderno, que se proponía liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores, partía de la consideración del empoderamiento que el mito y la razón habían logrado mediante una dialéctica perversa. El programa de la Ilustración perseguía el desencantamiento del mundo disolviendo los mitos y derrocando la imaginación mediante la ciencia. Su pesimista conclusión refería que el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología. «Pero la Ilustración reconoció en la herencia platónica y aristotélica de la metafísica a los antiguos poderes y persiguió como superstición la pretensión de verdad de los universales»³⁹⁶.

Desde los análisis weberianos se ha heredado una concepción de la emergencia de la modernidad relacionada con el progresivo desencantamiento del mundo y con la diferenciación de las esferas de actividad (arte, religión, ética, política y ciencia). No obstante, esa autonomía se ha ido religando paradójicamente, siendo precisamente el arte uno de los ámbitos privilegiados de esa dinámica que separa y une al mismo tiempo. A su vez, el signo de ese proceso queda modulado por las significaciones sociales imaginarias del capitalismo en cualquiera de sus fases; y, de aquellas, la del mercado no es la menos relevante. Habermas en su célebre artículo «La Ilustración: un proyecto incompleto»³⁹⁷, la reivindica como camino de la razón *insatisfecha*, que promovida por los filósofos del Iluminismo postulaba «una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de toda forma

³⁹⁶ Adorno, T. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 1997, p. 62.

³⁹⁷ Este texto fue publicado en alemán en 1981 y una traducción al español puede encontrarse en Casullo, N., (ed.) *El debate modernidad / posmodernidad*, Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, pp. 131-144.

esotérica»³⁹⁸. Fue Hegel el primer filósofo en elucidar un concepto de modernidad vinculado a un contexto histórico. La “*neue Zeit*” es la “época moderna”, dado que vive orientada al futuro:

Porque el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo. A la conciencia histórica de la modernidad pertenece, por tanto, el deslinde entre “lo novísimo” (lo último, lo actual) y lo moderno: la actualidad como historia del presente dentro del horizonte de la Edad Moderna pasa a ocupar un lugar prominente. También Hegel entiende “nuestro tiempo” como “tiempo novísimo”³⁹⁹.

A partir de entonces la modernidad ya no tomará modelos de referencia de otras épocas, «tiene que extraer su normatividad de sí misma»⁴⁰⁰. El primer impulso para manifestar esa conciencia de la modernidad vino del ámbito de la crítica estética, siendo la querrela entre antiguos y modernos acontecida en el siglo XVIII una de sus primeras manifestaciones. Habermas parte del análisis de Max Weber sobre las condiciones específicas de la racionalización en Occidente que condujeron a las sociedades modernas, pero cuestiona su enfoque limitado ya que intervinieron otros factores y no sólo las estructuras de la racionalidad con arreglo a fines.

El presente fragmentado, en su condición moderna / posmoderna, expone una imagen de la situación que podríamos sintetizar, mediante el análisis de Castoriadis (1989), desde un triple rechazo: 1) Rechazo de la visión global de la Historia como progreso o liberación; 2) rechazo de la idea de una razón uniforme e universal; y 3) rechazo de la diferenciación estricta entre las esferas culturales (por ejemplo, arte y filosofía), que se fundamentaría en un único principio subyacente de racionalidad o funcionalidad. No le falta razón a Castoriadis cuando tacha de confusa esta posición, dado que «la diferenciación entre las esferas

³⁹⁸ Habermas, en Casullo, *Op. cit.*, 1993, p. 138.

³⁹⁹ Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz Editores, Madrid, 2008 (1985), pp. 16-17.

⁴⁰⁰ Habermas, *Ibidem*, p. 17.

culturales (o su ausencia) es siempre una creación socio-histórica, parte esencial de la institución de conjunto de la vida, para la sociedad considerada. No puede ser aprobada o rechazada en abstracto»⁴⁰¹. De modo que tal diferenciación no responde a ningún principio de racionalidad o funcionalidad sino antes bien se refiere, de manera específica, al núcleo de significaciones imaginarias de la sociedad considerada. Frente al diagnóstico de Habermas («la modernidad es un proyecto incompleto»), Castoriadis defiende que la modernidad continúa al reafirmar lo más distintivo de la significación imaginaria del capitalismo, a saber: esa expansión ilimitada del pseudo-dominio pseudo-racional en la economía, la producción y el consumo. Sin embargo, desde otra de sus dimensiones, desde el proyecto de la autonomía social e individual, «la modernidad *está* agotada». Tal sería la ambivalencia del devenir de la modernidad. Para el resurgimiento de este proyecto de autonomía, en palabras de Castoriadis, «se requieren nuevos objetivos políticos y nuevas actitudes humanas, de los que por ahora los signos son escasos. Pero sería absurdo tratar de decidir si estamos viviendo un largo paréntesis, o si asistimos al comienzo del fin de la historia occidental en tanto que historia esencialmente ligada al proyecto de autonomía y codeterminado por éste»⁴⁰².

Hay asimismo otras lecturas de la situación que proyectan el paradigma de lo fluido. La más influyente es la del sociólogo Zygmunt Bauman, quien ha puesto en valor crítico la noción de lo líquido o lo fluido para designar la fase actual de modernidad tardía o posmodernidad en su célebre ensayo *Modernidad líquida* (2000): «En la práctica, el poder se ha vuelto verdaderamente *extraterritorial*, y ya no está atacado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio. (...) La etapa actual de la historia de la modernidad (...) es, sobre todo, *pospanóptica*»⁴⁰³. Este fin del panóptico tendría como consecuencia el fin de la era del compromiso mutuo: entre supervisores y supervisados, trabajo y capital, líderes y seguidores, ejércitos en guerra. Por lo tanto, «la principal técnica de poder es ahora la huida, el escurrimiento, la elisión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier

⁴⁰¹ Castoriadis, C., (1989) «La época del conformismo generalizado» en *El mundo fragmentado*, Editorial Altamira, Buenos Aires, Argentina, 1993 (1990), p. 20.

⁴⁰² Castoriadis, *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁰³ Bauman, Z., (2000) *Modernidad líquida*, FCE, Argentina, 2002, p. 16.

confinamiento territorial y de sus engorrosos corolarios de construcción y mantenimiento de un orden, de la responsabilidad por sus consecuencias y de la necesidad de afrontar sus costos»⁴⁰⁴.

Tanto la concepción teleológica de la historia como la del arte forman parte de los grandes relatos (culto a la razón y al progreso) cuestionados por la crisis de la modernidad, y en su lugar han emergido una multiplicidad de interpretaciones sobre la realidad y el estatuto del arte como han subrayado Lyotard, Vattimo, Huyssen y otros analistas de la transición entre la modernidad y la postmodernidad. La dicotomía o antagonismo entre lo estético y lo político no ha sido resuelta, ni lo será. Y en este campo, como afirma Huyssen, la cuestión «no es eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La cuestión es incrementar esa tensión, aunque sea para redescubrirla y replantearla dentro de las artes y la crítica»⁴⁰⁵. Vattimo ha postulado que «la experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte; son éstas las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada el arte puede configurarse (no aún, pero sí quizá finalmente) como creatividad y libertad»⁴⁰⁶. Esa creatividad y libertad seguirán favoreciendo el devenir del arte como espacio de encuentro, de contaminación o de hibridación local/global, a modo de *continuum* abierto, o de un proceso ininterrumpido de creación de realidades de sentido, de semilleros de narraciones, menores o fragmentarias que, bajo el ruido y la furia de la condición banal y espectacular que rige nuestra época, sea una apuesta sobre la capacidad de la especie humana para inventar nuevas relaciones y de experimentar unas emociones aún desconocidas .

⁴⁰⁴ Bauman, *Ibidem.*, p. 17.

⁴⁰⁵ Huyssen, A., «Cartografía del postmodernismo» en VV. AA., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 189-248.

⁴⁰⁶ Vattimo, G., *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 154.

4.2 Razón moderna. Paradigmas y crisis.

La crisis, como se ha descrito en el apartado anterior, está en el origen y desarrollo de la modernidad, siendo un factor distintivo de la misma: la ruptura de una constelación de significaciones imaginarias y de razones heredadas. Mitología, emergencia de la categoría de progreso, mistificación de la ciencia y crisis de la filosofía asociada con la metafísica, desencantamiento creciente del mundo, o el desarrollo de una racionalidad expandida a todas las esferas de lo social serán predicados de esa crisis inmanente al devenir moderno. Nietzsche introduce su sospecha crítica en el contexto de la crisis de la razón ilustrada y de su incapacidad para responder a las formas del escisión del orden racional burgués. Será uno de los que más persevere en la crítica de los valores supremos de la razón (Verdad, Bien y Belleza). Desde el nihilismo impugna la tradición filosófica, religiosa, científica y moral, pero, como ha advertido Eugen Fink, «no realiza una entrega total de la metafísica, no la desmonta con los mismos medios del pensar conceptual del ser, sino que repudia el concepto, lucha contra el racionalismo, se opone a la violación de la realidad por el pensamiento»⁴⁰⁷. La esencia, para Nietzsche está oculta bajo las máscaras, y si existiera alguna verdad en lo real sería una construcción siempre contextual y relativista. Dado que la crisis del proyecto idealista se presenta como crisis de todo proyecto cultural, de todo discurso con pretensión metafísica, la crisis del sujeto trascendental, ha observado Jarauta,

sigue a la imposibilidad de un discurso sobre la totalidad. En efecto, la disolución de la idea de totalidad comporta la reducción de la subjetividad a determinación. La pretensión de la trascendentalidad se apoyaba en la capacidad, por parte de la conciencia, de demostrar su presencia en toda determinación, en la necesidad de su presencia. La laceración del todo impide tal operación, la suspende, y el sujeto —que se reconocía nómada frente a la infinitud de lo real— deviene simplemente sujeto empírico⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Fink, E., *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Editorial. Madrid, 1981, p. 10.

⁴⁰⁸ Jarauta, F., «Fragmento y totalidad. Sobre los límites del clasicismo» en VV. AA., *Los confines de la modernidad*, Granica Ediciones, Barcelona, 1988, p. 60.

Pero focalizaremos en las siguientes líneas nuestra atención crítica a un aspecto sobresaliente de esa crisis: la que se anuda al paradigma de la racionalidad moderna. Tomaremos como punto de partida el enfoque de Oyarzún (2001): expuesto en su ensayo *La vacilación del animal rationale* (1989), compilado en su libro *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad* (2001). Sostiene este filósofo chileno que, en la época moderna, se despliegan distintos tipos de racionalidad, proyectos de razón que mantienen entre sí diferencias y conflictos de naturaleza dispar. No obstante, convendría indagar lo que pudieran tener en común, para poder describir los rasgos de la crisis que afecta a la racionalidad moderna. Se detiene en la noción de “paradigma” tal y como la ha definido Thomas S. Kuhn en su crítica a la epistemología heredada y enunciada en *The Structure of Scientific Revolutions* (1962). El enfoque relativista de Kuhn, que impugna las premisas sistemáticas de la filosofía de la ciencia tal y como se ha ido conformando en la historia hasta la modernidad, concede la máxima capacidad de validez a la comunidad científica y a sus conductas; una comunidad cuyos miembros compararían el mismo paradigma, estableciéndose un conflicto entre comunidades y entre paradigmas que permitiría alumbrar nuevas matrices o paradigmas. Lo anterior vendría a describirse, como la *inversión* de un credo fundamental de la modernidad, una convicción epistemológica que se vincula a la herencia que se remonta a Bacon y Descartes. Para Oyarzún esa inversión afecta «al carácter ejemplar de la ciencia —y particularmente de la ciencia físico-matemática— para el conocimiento en general, su valía como patrón para medir los demás segmentos de la cultura, en la perspectiva —teleológica— de una conmensurabilidad universal de dichos segmentos»⁴⁰⁹. Considera que el enfoque de Kuhn se fundaría más en juegos de persuasión que en la propia razón fundante. Lo cual conllevaría descreer de la razón deductiva, constructiva o constitutiva que es propia de la razón fundante. De modo que «la crisis de la razón, entonces, tendría que entenderse como la trizadura —o quizá la *debacle*— de ese nombre, la crisis del

⁴⁰⁹ Oyarzún, P., *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*, Cuarto Propio, ARCIS, Santiago de Chile p. 229.

animal rationale como tal»⁴¹⁰. La magnitud de la crisis es inseparable de la razón moderna y la expone a su alteridad:

la crisis de la razón es inherente a la instalación —metafísica, epistémica, práctica y técnica— de la razón misma. Considérese, en efecto, cómo las grandes advocaciones modernas de la razón exigen y presuponen su conmoción más radical (o casi), como experiencia desde la cual se torna ella firmemente instalable y apropiable: la duda, en Descartes; la crítica, en Kant; la negatividad, en Hegel⁴¹¹.

Precisamente ese exponerse a la alteridad se asocia a la idea de *experimentum*, que gobernará la época moderna, tal y como la toma de Heidegger en su ensayo *El principio de razón* (1957). Sería el principio filosófico-metafísico que informa el hacer científico y técnico. Sostiene Oyarzún que la razón moderna parece poder entenderse como una experiencia: que toma el carácter del experimento y a la pregunta ¿qué es lo propiamente, lo inherentemente *crítico* en esta experiencia?, responde con una hipótesis: «La diferencia de lógica y existencia puede considerarse como el eje en el cual se decide la racionalidad moderna, su sentido y su destino. (...) La razón moderna posee índole de proyecto, en términos de armarse como dispositivo exploratorio: la “investigación” es una forma típicamente moderna»⁴¹². La investigación y el experimento tienen como finalidad fundamentar proposiciones verdaderas, de modo que la existencia del objeto o de la hipótesis serían esenciales para la razón. La conclusión de Oyarzún es definitiva: «La crisis de la razón es, decimos, la crisis del fundamento, ante todo, del fundamento último. Desde esa experiencia, la razón se ve abocada a reconocer, a aceptar, a hacerse cargo de su propia contingencia»⁴¹³. La asunción de esa contingencia conduce a una crítica de las formas apodícticas y totalitarias de la racionalidad y alentaría un ámbito de «un pluralismo irreductible de racionalidades, lo que implica a su vez reconocer distintos tipos de racionalidad en cuanto encarnados en distintas formas de existencia, y predisponer para ellas un

⁴¹⁰ Oyarzún, *Ibidem*, p. 231.

⁴¹¹ Oyarzún, *Ibidem*, p. 232.

⁴¹² Oyarzún, *Ibidem*, p. 234.

⁴¹³ Oyarzún, *Ibidem*, p. 241.

espacio dialógico de la persuasión»⁴¹⁴. Esta conclusión representa un acercamiento al enfoque de Kuhn, y también al abordaje crítico de la razón logocéntrica que puede reconocerse en los postulados de otros filósofos como Habermas, Castoriadis o Rorty. La salida de esa crisis inherente a la razón moderna toma la forma de una razón estética que no escinde el logos en sus dimensiones filosóficas poéticas o míticas, o, dicho de otro modo, en sus cauces racionales y no racionales, sino antes bien religando o imbricando una razón de memoria primigenia donde el aspecto estético, existencial y religioso dan forma a la experiencia humana. Este enfoque será el que también postulará Oteiza, pero modulándolo de modo *sui generis* como se ha descrito en parte en los capítulos anteriores de esta investigación.

4.3 Estética: categorías e historicidad.

4.3.1. Estética como teoría o como experiencia: una historia moderna.

Lo relativo a la estética como disciplina es, *in nuce*, una historia moderna. La Estética, definida como saber del juicio sensible que se activa mediante un libre juego con la imaginación y por lo tanto con la razón, se configura como una disciplina autónoma en el contexto social e histórico del periodo conocido como la Ilustración europea. Será en el siglo XVIII, cuando aparecen los textos fundadores de la nueva disciplina: *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, los *Salones* (1750) de Diderot. Pero no surgen de modo completo sino a través de configuraciones y sistematizaciones fragmentarias e inconexas. La estética, la crítica y la historia del arte —como ha sido analizado por Marchán Fiz (1992)⁴¹⁵, Valeriano Bozal (1996)⁴¹⁶ y otros autores— surgieron en relación mutua, aunque no exenta de querellas y conflictos,

⁴¹⁴ Oyarzún, *Ibidem*, p. 243.

⁴¹⁵ Marchán Fiz, S., *La estética de la cultura moderna*, Alianza editorial, Madrid, 1992.

⁴¹⁶ Bozal, V., (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Visor, Madrid, 1996.

con las nuevas transformaciones en la esfera del arte y del pensamiento y con la emergencia del sujeto moderno que, entre otros atributos, afirmará el del gusto. El siglo XVIII fue designado por E. Cassirer como «el siglo de la crítica» en su *Filosofía de la Ilustración* (1971). La «filosofía de las luces» (se considera sobre todo al periodo 1715-1789), una de cuyas obras más significativas es la *Enciclopedia* (1751), de Diderot y d'Alembert, avanzaba dos postulados básicos de la filosofía y el arte modernos: a) la creciente renuncia a la metafísica (filosofía de la unidad-identidad de la causa del mundo y de su movimiento); y b) el auge del empirismo (el conocimiento procede de la experiencia), y del materialismo (impugnación del idealismo filosófico, crítica a los postulados religiosos, teoría de la ciencia según el orden de la materia...).

En efecto, la creación artística, en todos sus modos de expresión, y la reflexión teórica, que ha declinado en postulados diversos, se han informado recíprocamente y han ido de la mano en la génesis y desarrollo de la modernidad. No obstante, el devenir de la estética ilustrada se ha bifurcado en dos grandes enfoques contrapuestos cobijados bajo la misma denominación: Estética. Uno, englobará a todas aquellas teorías que se reconocen como indagadoras del juicio de gusto, siendo la estética kantiana la que mejor condensa y corona todas las indagaciones sobre la puesta en forma crítica del juicio estético proveedor de una experiencia genuina y subjetiva sobre la idea de lo bello. Kant en su tercera *Crítica* (1790) definió las peculiaridades de ese juicio reflexionante y *a priori*, que se diferencia del juicio lógico o de conocimiento, mediante tres antinomias: activa un interés desinteresado, es subjetivo pero promueve la necesidad de una satisfacción universal sin concepto, y establece una finalidad sin fin⁴¹⁷. En la *Crítica de la razón pura* (1781), el giro copernicano que postula Kant es el de suponer que, en vez de ser nuestra facultad cognitiva la que se rige por la naturaleza del objeto, es éste el que se rige por aquella. El nuevo método se regirá por la premisa de que sólo conocemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas. De modo que se trata de estudiar cuáles son las condiciones de posibilidad del conocimiento a

⁴¹⁷ Kant, I., *Crítica del Juicio*, Edición y traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

priori. ¿Cuál es el conocimiento *a priori*? Para Kant, es el absolutamente independiente de toda experiencia (por ejemplo, las matemáticas, la lógica). Opone los juicios estéticos y los juicios lógicos, y en la *Crítica del juicio* se plantea resolver las siguientes cuestiones: 1) cómo es posible que un sujeto diga de un objeto que es bello; 2) cómo es posible que siendo la belleza un sentimiento subjetivo, lo bello sea un predicado universal y necesario; 3) qué clase de juicio es uno que, siendo subjetivo, dice algo *a posteriori* de los objetos considerados o representaciones; 4) cómo es posible que, siendo la belleza un sentimiento placentero y por tanto independiente de conceptos, haya juicios que decidan sobre las cosas prescindiendo de conceptos. Pues bien, en la respuesta que nos da Kant en ese libro —difícil, pero necesario para comprender su aportación singular a la historia de las ideas estéticas— cierra su sistema filosófico.

En el segundo enfoque, y cuyo ejemplo más desarrollado ya en el siglo XIX sería la tesis hegeliana, la estética vendría a designar una filosofía del arte, una ciencia de lo bello que se manifiesta como representación o apariencia de la Idea o del Espíritu. La pretensión de Hegel es elaborar una filosofía que refute todas las filosofías: que las integre y las supere. Así, en la Introducción de la *Estética* intenta refutar las tesis kantianas de la *Crítica del juicio*: rechaza que sea un juicio subjetivo. El arte cumple de modo pleno sus posibilidades cuando proporciona una autoconciencia histórica, como aconteció en la polis griega, y por ello adquiere una relevancia cultural y una dimensión ética para la comunidad. Sobre el «fin del arte» o caducidad del arte: Hegel plantea esta cuestión en relación a la significación del arte en la modernidad diferenciándola de la del mundo griego y oriental. En la nueva situación (primeras décadas del siglo XIX) el arte es cosa del pasado, ha llegado a su fin, dado que el arte entonces no instauro ya un modelo de orientación inmediata: «...la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado, es, para nosotros, algo que ha ingresado en la representación. La peculiar representación del arte ya no tiene la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo»⁴¹⁸. Por otro lado, la relación entre la periodización en el arte y su

⁴¹⁸ Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826), ABADA Editores, Madrid, 2006, p. 61.

relación con las fases del espíritu resulta muy arbitraria, y la determinación de esa relación no podría sostenerse en la actualidad. No puede ser confrontada de modo riguroso, dado que esas categorías no están asociadas a determinados periodos históricos y menos aún en todos los contextos. Para Hegel lo espiritual es el verdadero y último fin del arte, y en ello converge con la religión y la filosofía. Podemos avanzar en este apartado que la teoría estética de Oteiza se vincula, con matices propios y de modo más notorio, con esta segunda tradición, oponiéndose a las estéticas del gusto. Entre la reivindicación de su autonomía y la renovación de sus determinaciones heterónomas (sean de signo metafísico, moral, político o religioso), los desplazamientos semánticos que se asocian al vocablo «Estética» siguen favoreciendo la ambivalencia de sentidos y su uso impreciso.

Habermas (2008), que ha elucidado las relaciones entre la modernidad y la estética como disciplina autónoma, revisa las aportaciones de Baudelaire en esa primera formulación de la conjunción entre modernidad histórica y estética, y de actualidad y eternidad: «en la comprensión de Baudelaire la modernidad tiene como norte el que el momento transitorio encuentre confirmación como pasado auténtico de una actualidad futura. La modernidad se acredita como aquello que en el algún momento será *clásico*»⁴¹⁹. Será Baudelaire uno de los primeros críticos en observar ese aspecto de «la belleza fugaz, pasajera, de la vida actual» en la pintura moderna.

Marchán Fiz, por su parte, en su ensayo *La estética de la cultura moderna* (1987) se refiere a modernidad estética atendiendo a dos fases diferenciadas. La primera, tendrá como ámbito la delimitación y construcción de lo moderno y abarcará desde la querrela relativa a los antiguos y modernos en el siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX; mientras que la segunda, tendrá como objeto de análisis, como referencia privilegiada, la modernidad definida por Baudelaire a mediados del siglo XIX con la emergencia de una nueva estética. La estética y el arte asumen una función educadora en el proyecto moderno implicándose con la

⁴¹⁹ Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz Editores, Madrid, 2008 (1985), p. 19.

utopía de valores ilustrados. Kant, Schiller y otros conferían a la estética un papel mediador entre la razón y la sensibilidad.

La estética se alía desde sus albores con la utopía de la *realización de lo estético y lo artístico*, y ello parece ser uno de sus rasgos recurrentes en la historia de la modernidad. Por eso mismo, aspira una universalidad de lo estético —de lo bello, del gusto o del arte— y confía esperanzada que será posible vencer los obstáculos con los que tropezará en el camino pedregoso de un historia muy supeditada a la razón teórica, científicista, pragmática o instrumental, económica, productivista, etcétera. Este es el espíritu que impregna a muchas de las concepciones estéticas de un Schiller, el joven Marx, ciertas vanguardias históricas Marcuse o Bloch, por evocar algunos peldaños básicos. (...) La crítica a la Razón, desde Schelling en los albores del siglo XIX a Freud, será el telón de fondo de lo que podría denominarse el *reverso de la modernidad*, es decir, de las actitudes que emergen de la convicción de que no es posible contener el lado oscuro de la historia; de la impotencia para contrarrestar los poderes de la naturaleza; en una palabra, de las dudas de la Razón en la racionalidad dominantes, ya sea en el Capitalismo o en el Socialismo real⁴²⁰.

Ahora, sigamos trazando un cierto cuadro de las categorías estéticas modernas antes de elucidar las que integrarán el enfoque oteiziano. Las categorías estéticas fundamentales (la del gusto, la de la experiencia estética y sus categorías), que tanto influyeron en Kant y en el Romanticismo, surgieron en la filosofía británica de la primera mitad del siglo XVIII. Esas aportaciones vinieron de Joseph Addison con su texto *Los placeres de la imaginación* (1724), de Hutcheson con *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* (1725), de David Hume y su obra *La norma del gusto* (1757), y de Edmund Burke con la *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757). De modo que será la estética del empirismo inglés (que, al contrario del cartesianismo, aprecia positivamente los sentidos, pues permiten aprehender el mundo) la que adelante varias de las categorías centrales de la estética moderna, a saber: el gusto, lo sublime, y lo pintoresco. Entra en crisis la noción clasicista-barroca de la unidad y

⁴²⁰ Marchán Fiz, *Op. cit.*, 1992, pp. 16-17.

diversidad de las artes (*Ut pictura poesis*), y emergen otras categorías estéticas que emanan de los efectos que producen las obras en el nuevo sujeto moderno.

La revalorización del papel de la imaginación (Addison), y de la sensación marcarán el devenir de la estética moderna. No olvidemos que la palabra griega *aisthesis* significa “sensación”, “conocimiento sensible”. El gusto será una categoría relevante en la nueva situación, marcada por el surgimiento de un nuevo espacio público de las artes, conformado por los salones, la incipiente crítica de arte y por el mercado. Ese gusto puede formarse con la educación y la crítica, de manera que puede hacerse más delicado y complejo, afectar tanto individualmente como colectivamente, puede tener asimismo una pretensión de universalidad, y ser también una forma de conocimiento. Mas ese gusto necesita de un sujeto sobre el que fundarlo: sea un sujeto formulado por el empirismo de Hume (la igualdad de nuestra configuración fisiológica y psicológica constituye la base sobre la cual se levantan las diferencias); o sea el sujeto transcendental de Kant (busca un fundamento *a priori* para los juicios). Kant tuvo el mérito de validar en su *Crítica del juicio* (1790), un enfoque filosófico para la autonomía de lo estético respecto al conocimiento científico, a la moral y a lo útil. Sabido es que en lo relativo a la experiencia de lo sublime tal autonomía toma una forma nueva por cuanto el juicio estético apela a dimensiones morales y cognitivas diferentes y que no pueden ser racionalizadas. La noción de “autonomía” se presta a querellas diversas. Pero será la categoría de «forma» la que podría considerarse la más propia e intempestiva, dado que determina el sentido y la significación de cualquier obra de arte. Pues, como ha escrito Marchán Fiz, «en lo estético la *forma de la finalidad*, en cuanto estructura que se refiere a un fin, brota paradójicamente de la *finalidad de la forma*». Además la «aporía de la “finalidad sin fin” planea sobre la modernidad, se cierne sobre el destino de lo estético hasta nuestros días»⁴²¹.

Ninguna categoría está fuera de su despliegue histórico. La estética como disciplina genuinamente moderna permite abordar el arte como lo otro de la razón, pero no lo puede hacer mediante conceptos. En palabras de José Jiménez, podría definirse «el concepto de Estética como disciplina de la «razón análoga»,

⁴²¹ Marchán Fiz,, *Op. cit.*, 1992, p. 51.

como saber de todo aquello que la razón no puede por si misma dar cuenta, y que se hace coincidir fundamentalmente con la esfera de las artes»⁴²². La disciplina entendida en sus dos acepciones, como filosofía del arte o como juicio subjetivo de gusto, ha ido creando categorías (siendo la de la belleza o la de lo sublime las que han acumulado una historia más larga) que no han dejado de predicarse con significaciones variadas y cambiantes. La historicidad de las misma es inevitable y marca su valor. Pero desde la experiencia del romanticismo, principalmente el representado por el alemán en el último tercio de siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, la belleza como categoría central ha ido perdiendo peso específico en la teoría estética moderna y, más aun en la contemporánea, donde su desfallecimiento es casi total. Simultáneamente, el objeto de la estética ha pasado del ámbito tradicional de la belleza, el gusto o el arte a todos los órdenes de la vida y la experiencia. El uso de la noción de «categoría» en el ámbito estético ha estado muy vinculado a la voluntad de atribuir a la disciplina estética un estatuto de ciencia, así, por ejemplo, ha sido en el caso de Oteiza como se esta investigando en el curso de esta tesis (véase *supra*, principalmente, el capítulo 2).

Con todo, el uso de la noción de «categoría» en el ámbito de lo estético suele estar determinado en la mayoría de las ocasiones por la voluntad de atribuir a la estética un rango de ciencia. Sin embargo, ese propósito topa con dificultades y paradojas varias. La primera y más relevante tiene un alcance epistemológico: ¿cómo enunciar categorías tanto de la estética entendida como acción poética — que moviliza de modo enigmático procesos racionales y no racionales— como desde el punto de vista de la estética como juicio de gusto subjetivo? ¿Cómo establecer categorías en ambos procesos que incorporan lo indeterminado? Esta dificultad le lleva a Oyarzún (2013) a referir que «la expresión misma de “categoría estética” tiene un aire de paradoja»⁴²³.

⁴²² Jiménez, J., *Imágenes del hombre*, Tecnos, 1992, p. 30.

⁴²³ Oyarzún, P., «Categorías estéticas» en Sobrevilla y Xirau (eds.), *Estética*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, p. 68.

4.3.2. Oteiza: una constelación de categorías propias

¿Cómo se inscribe la teoría estética de Oteiza en esa historia moderna? Tal inscripción no deja de ser paradójica como intentaremos elucidar en las páginas siguientes. Oteiza reclama una estética que promueva una utopía pedagógica para una sensibilidad nueva. Y para ello, la estética, como ciencia objetiva del arte, debe llevar asociada una metafísica existencialista y universalista, pero que aspire asimismo a un arraigo en el contexto cultural y antropológico vasco. «La originalidad de Oteiza —ha destacado Martínez Gorriarán— reside en su capacidad para realizar una síntesis estética a partir de los elementos señalados, y en su intento personal de construir una *praxis* político-cultural aplicada al contexto vasco, a partir de ese conjunto de motivaciones que, por otra parte, son comunes a las vanguardias históricas de cualquier país»⁴²⁴. Oteiza, despliega una tensión entre lo universal y lo vernáculo, y mediante la misma, como ha escrito Badiola en el catálogo razonado (2015), «interpreta el origen del hombre vasco y de su lengua, el euskera, en el neolítico, como fruto de un proceso artístico cuya última fase quedaría significada en los crómlechs. De esta manera el arte, en el sentido moderno-universalista, y las tradiciones locales se reinterpretan mutuamente»⁴²⁵. No obstante, aunque le permitió integrar sus esculturas en un relato modernista a la vez que se inscribían en una tradición de una cultura vasca tradicional de larga memoria, cuando postula la afirmación de un estilo vasco particularista, o de una sensibilidad estética originaria y precursora de una superación del sentimiento trágico —y cuya puesta en forma pionera sería el vacío del crómlech del neolítico vasco—, más que una aproximación al espíritu autoconsciente de la modernidad pareciera regresar a una mistificación de los imaginarios míticos y esencialistas premodernos. Lo hace para saltar desde el pasado más remoto al presente y proyectarlo en el futuro. Sin embargo, diríase que no tiene en consideración que las identidades o significaciones colectivas cambian en el curso de la temporalidad histórico-social. Y que una interpretación monista del pasado no tiene privilegio

⁴²⁴ Martínez Gorriarán, C. (1989): *Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*, Baroja, Donostia, p. 23.

⁴²⁵ Badiola, T., *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I, Obra figurativa, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra, 2015, p. 42.

sobre el presente o sobre las libres elecciones de las comunidades humanas heterogéneas.

En Oteiza su voluntad científicista se manifiesta desde los años treinta. La defensa hiperbólica que hace de la estética como ciencia y de las categorías que emplea (ecuación molecular del ser estético, estetisema, hiperboloide, unidad Malévich, hiperesfera, muro, vacío receptivo...) y, sobre todo, de la ley formal que denomina ley de los cambios de la expresión, son propias de su hacer poiético y constructivo, aunque pretenda que tengan efectos pragmáticos en un determinado horizonte de sentido. Las categorías relacionadas con el juicio estético (lo bello, lo sublime y lo trágico, por destacar las más relevantes) no han sido apenas teorizadas por Oteiza. Precisamente un autor como Charles Lalo, quien fue uno de los pioneros en justificar ese interés epistemológico de la Estética, y que fue leído por Oteiza, sostenía que «La estética adquiere rango de ciencia independiente. Es, por lo tanto, la teoría de los valores de belleza»⁴²⁶. Sin embargo, para Oteiza esa teoría de los valores no tiene a la belleza como fundamento principal sino aboga privilegiar una definición del ser estético, a saber, una forma que vendría a condensar una axiología de los valores (esencias anteriores a cualquier experiencia y que modulan las existencias), una intuición para el acceso a una metafísica existencialista y a una promesa de trascendencia para curarse del sentimiento trágico. Pero Lalo defendía una suerte de metaestética de signo experimental, una interciencia estética que integraba matemática, mecánica, psicología y sociología⁴²⁷, y a la vez reivindicaba una base metafísica para el arte y la estética. Con otros sentidos, que abordamos en otro capítulo de esta tesis, Oteiza también defenderá la Estética como interciencia (véase, *supra*, 2.3). El ascendiente de este pensador en Oteiza se manifestará también en lo relativo a su interés por la educación estética de la infancia.

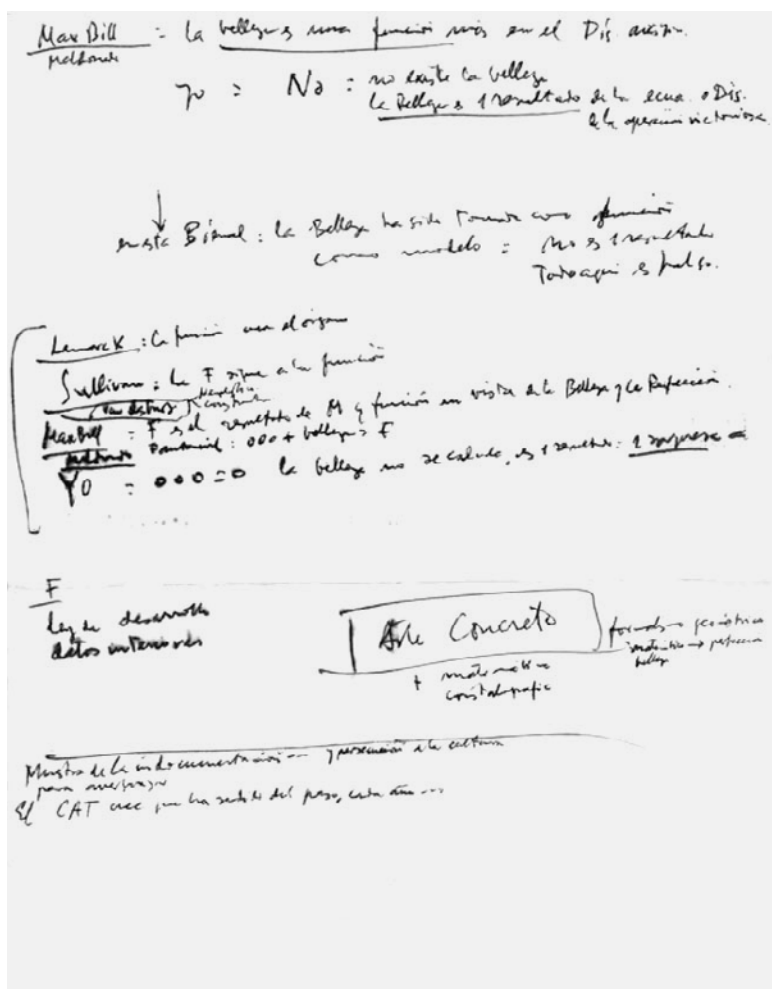
Oteiza definió una teoría de la forma que se fundaba en dos determinaciones principales: la ecuación molecular del ser estético y la ley de los cambios en la expresión. En relación a la primera no repetiremos ahora lo que ya hemos

⁴²⁶ Lalo, Ch., *Nociones de estética*, Nascimento, Santiago de Chile, 1935, p. 6.

⁴²⁷ Lalo, *Ibidem*, p. 35.

desarrollado en otros apartados de esta investigación (véase *supra* 2.6). Sobre lo relativo a la ley de los cambios, véase lo examinado en el capítulo 2.7 y, ya con mayor amplitud y concreción, en el capítulo 5. Esa ley formal era de carácter normativo y de exigencia universalista.

La categoría de lo bello no tenía interés para Oteiza y no era objeto de estudio para su teoría estética dado que la asociaba a una facultad subjetiva. En cambio, lo sublime le era más apreciado, puesto que conlleva un vínculo moral en su estética del vacío que cifraba un anhelo de absoluto y de curación del sentimiento trágico. Lo bello no formaba parte de su programa teórico y práctico: se oponía a su consideración como un valor determinante del arte⁴²⁸.



FMJO-15119

⁴²⁸ Véase Oteiza, documento inédito FMJO-3324 (1956) y Fullaondo, 1976, p. 64.

En las pocas ocasiones que se refiere explícitamente a una reflexión sobre la belleza, lo hace para exponer sus diferencias con la teoría de Max Bill, uno de los pioneros del arte concreto, como analizaremos en el siguiente apartado. No obstante, podría adelantarse que, según Oteiza, tanto Bill como Maldonado conciben la belleza como una función más en el dispositivo o discurso artístico; mientras que para Oteiza, «la belleza es un resultado de la ecuación o dispositivo, de la operación victoriosa»⁴²⁹. Desea desmarcarse de las posiciones como la de Fullaondo quien lo asemeja a Bill, al considerar que para éste la belleza tiene un valor funcional para el arte y el diseño moderno. Sin embargo, Oteiza renegaría de esa supuesta afinidad pues consideraría que ese valor es una herencia del idealismo alemán que limitaría «una lógica para la experimentación serial con un carácter racional de limitación y conclusividad». Por ello sostiene que

Desde Kandinski, Mondrian y Malévich, pasando por el Bauhaus y la figura ecléctica y epigonal de Max Bill, la noción de belleza ha debilitado todo el pensamiento y la investigación que nos han dejado estos precursores y máximos protagonistas del arte contemporáneo. Una herencia colmada de subjetivismos vacilantes, imprecisos, de dogmatismos ingenuos que se permitían identificar una orientación personal con el arte contemporáneo⁴³⁰.

La objeción principal que cabría oponer a esa observación de Oteiza es la posición confusa que refleja en torno a la idea de belleza. Si fuera relativa a un canon o teoría determinada, incluso en el ámbito de las poéticas racionalistas, abstractas o espacialistas, la belleza sería determinada desde una lógica de correspondencia o adecuación a la norma que debiera ser considerada; y, por consiguiente, en ese enfoque la cuestión subjetiva no tendría validez. Pero si se refiere al juicio estético, a la experiencia de un sujeto concreto, la belleza sería determinada de modo libre y subjetivo, ante lo cual los juicios teóricos no tendrían

⁴²⁹ Esa operación victoriosa es garantizada por su dominio de la lógica constructiva: ecuación del ser estético y ley de los cambios. Oteiza, notas inéditas FMJO-15119 escritas tras la Bienal de 1957. Obsérvese, no obstante, cómo Oteiza abusa de la terminología de origen militar: operación, victoria... que es un rasgo común de algunas vanguardias del arte.

⁴³⁰ Oteiza, documento inédito FMJO-6049 (1973).

nada que decir. Esta distinción es soslayada por Oteiza e incurre en lo que critica: en un juicio unilateral y dogmático. En su tiempo, y también ahora, podemos experimentar una experiencia bella (placentera y a la vez capaz de movilizar un juicio crítico o reflexivo) en relación a las obras de esos artistas mencionados y de las del propio Oteiza. Que esos artistas no compartan el programa conclusivo que distingue a la experimentación oteiziana, no resta valor a sus propuestas. No hay un telos único y progresivo en la creación artística, antes bien lo que hay es la potencia para crear lo nuevo, reglas inéditas que serán modelo o ejemplo para otras elecciones y para la expansión de la ideas y experiencia de lo bello o lo sublime.

Otra categoría específica de Oteiza, y que la desarrolla para una función constructiva, es la de «estetisema», que surge a mediados de los años sesenta cuando se propone desarrollar un enfoque actualizado de su incipiente estructuralismo. En el capítulo 2.5.2 hemos abordado también esta cuestión. Define «estetisema» como una unidad espacial que puede encadenarse e interrumpirse como un sintagma propio de su biología espacial o de la teoría del espacialismo: «en mi Biología espacial defino como estetisema la unidad mínima de energía molecular estética, mínima extensión discontinua = 2 espacios + su división o corte como tiempo interno estructural (e-t-e) considero que toda obra de arte se traduce en cadena de estetisemas». Como puede observarse, el acendrado estructuralismo que defendía conduce a una hipertrofia categorial que vendría a oscurecer más que a aclarar sus categorías. El afán de cientificidad se manifiesta así con ese aire de paradoja al que se refiere Oyarzún.

Por otro lado, dispuso una atención especial para hacer migrar categorías del campo científico y epistemológico a su teoría estética. Ese hacer basado en isomorfismos o analogías se comprueba también con la categoría de «muro» incorporada a su singular universo conceptual. La relaciona con el descubrimiento del hiperespacio, a través de Ghyka, con la apertura en la escultura y la investigación sobre el muro que inició en su *Carta* (1944) y que desarrollaría en su *Propósito Experimental* (1957). En la *Carta* lo define así:

La sección de un hiperespacio cortado por un espacio a 4 dimensiones es un muro, en el que se explican y efectúan nuestros nuevos propósitos. El desarrollo público de una obra. depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado y trascendido, de manera que el espectador, por primera vez en la historia del arte, no es independiente del espectáculo mural. El escenario interior del Renacimiento se completa hoy con otro escenario anterior al muro, donde el espectador queda atrapado, incluido activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas⁴³¹.

En este último texto las conclusiones para el Muro eran: «Razón estética: el Muro, corte resumen de un hiperespacio compuesto limitado por una pared ideal anterior y otra posterior y más próxima al Muro». Lo relaciona con el hiperespacio, la cuarta dimensión y la figura del hiperboloide⁴³². Concluye que «conmigo el muro es cóncavo-convexo»⁴³³. No debería extrañar entonces que esa noción alcance dimensiones místicas o esotéricas, dado que, para Oteiza, «el muro une el mundo invisible con el mundo visible, área de composición, escenario mágico de esta multiplicación salvadora»⁴³⁴. Coincido con María Teresa Muñoz cuando, en el prólogo de su edición crítica de la *Estatuaria* y la *Carta* (2007), lo valora como uno de los conceptos originales sobre los que Oteiza intentará construir una nueva Estética⁴³⁵. Ese corte de un hiperespacio por un espacio de cuatro dimensiones tendrá concreción en su renovación de la escultura y su apertura hacia una transestatua (véase *supra* 2.4). Recuérdese que con la noción de transestatua quiere enunciar el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro⁴³⁶. Ese nuevo muro por venir se diferencia del muro renacentista: «El MURO

⁴³¹ Oteiza, 2007, p. 283.

⁴³² En la segunda edición de los *Ejercicios* (1984: 457) destaca que para el artista la existencia del muro como plano físico es irrelevante, pues lo sustantivo es el muro como «vacío cóncavo y sagrado de la noche, compone el pintor sus imágenes en el aire (podemos señalar correspondencia con este sentimiento vacío del plano en algunos de los grandes iniciadores del Arte contemporáneo como Kandinsky y Malévich, aunque se sentimiento es estos casos es voluntario, metafísicamente más débil y trascendente».

⁴³³ *Propósito Experimental* (1957) compilado en Oteiza, 1988, p. 265

⁴³⁴ Véase el *Cuaderno 21 de enero de 1973*, Madrid, p. 7, FMJO-16662.

⁴³⁵ Oteiza, 2007, p. 67.

⁴³⁶ «En la próxima etapa experimental el hueco ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico. (...) Y el hueco deberá constituir el tránsito de la estatua-masa tradicional al

del Renacimiento es un escenario, un pequeño universo de 3 dimensiones, que refleja las ideas de la geometría plana. La pared física es el telón transparente de ese escenario plástico. El MURO de nuestro nuevo interés»⁴³⁷. Así, continuando la inquietud experimental de los primeros cubistas, considera valiosa la “intuición curva” de Juan Gris, para proyectar la cuarta dimensión.

Comenzamos por considerar la pared como plano, pero vamos a obligarle a resumir un Espacio exterior en el que vamos a componer. No trataremos ya directamente con el cuadro o muro, es decir, con el espacio de ejecución para componer en él. Nuestro espacio de composición será otro, A éste lo llamamos de 4 dimensiones si el espacio es arquitectónico inmóvil⁴³⁸.

Oteiza sigue con su hacer de analogías: «Para la geometría del espacio-tiempo, para la geometría de Riemann aplicada por Einstein al mundo físico (espacio curvo y cerrado, ilimitado y finito»⁴³⁹. Sánchez Simón (2012) desvela que en el ensayo de Luis Enrique Erro, *El pensamiento matemático contemporáneo* (1944), Oteiza «encontró la piedra angular sobre la que fundamentar su muro: la correspondencia de Cantor»⁴⁴⁰. Sánchez Simón ha observado cómo las aportaciones de Cantor relativas al concepto de dimensión se pueden relacionar con la abstracción racionalista en el arte, y en el caso de Oteiza sostiene que «el vínculo entre este descubrimiento y la necesidad expresada por Oteiza de “romper la conexión del Tiempo con el Espacio” en el final de su periodo escultórico, así como el uso privilegiado de la sección frente al de la proyección para la consumación de tal fin, haciendo extensible a toda su obra escultórica el concepto de muro como “corte resumen de un hiperespacio”»⁴⁴¹. La cuestión de la cuarta dimensión se asocia a una reflexión sobre la idea de infinito, a la que Cantor daría una forma laica. En esa

estatua-energía del futuro, de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la Transestatua» (Oteiza, *Del escultor español Oteiza. Por él mismo. Cabalgata*, Buenos Aires, 1947, en VV. AA., *Forma. Signo y realidad*, 2010, p. 231.

⁴³⁷ Oteiza, documento inédito FMJO-7881.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Sánchez Simón, *Op. cit.*, 2012, p. 28.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 16.

cuestión, Badiou, en su reflexión sobre cómo el romanticismo dio forma mediante el arte al descenso de lo infinito del Ideal a la finitud de la obra, refiere que «el tormento del arte contemporáneo con respecto a lo infinito lo sitúa entre un forzamiento programático en el cual reaparece el *pathos* romántico y una iconoclastia nihilista»⁴⁴². Por ello los artistas verdaderos se mueven en una tensión liminar entre romanticismo y nihilismo, y su obra «reinventa en cada oportunidad una idea original de lo infinito real, aunque pocas veces sea explícita. (...) Lo infinito no se captura en la forma, *transita por ella*. La forma finita puede equivaler a una apertura infinita si es un acontecimiento, si es *lo que adviene*»⁴⁴³. El vacío receptivo que Oteiza busca en sus últimas obras darían forma al silencio absoluto de la expresión, a la suspensión del tiempo y a un tránsito a esa apertura infinita en la que la noción de muro es una de las figuras de la misma.

La «Unidad Malévich» es otra categoría propia de la teoría oteiziana a la que sumará una variante para su representación tridimensional, el «cuboide Malévich». La primera constituye un homenaje a Malévich, al que considera el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales. En palabras de Oteiza esa «Unidad Malévich» es definida así: «En el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance»⁴⁴⁴. Y representa tanto la permanencia como el cambio⁴⁴⁵. Designa

un cuadrado irregular con capacidad para trasladarse por toda la superficie vacía mural, en trayectos diagonales. ¿De dónde le viene a esto forma su cualidad dinámica? Sencillamente, desde su exterior, donde un desarrollo previamente planteado, en diagonales, como función dinámica del muro total, ha salido en busca de lo que era una representación estática en cualquier lugar elegido en el plano por el pintor, para conformarla a su nueva

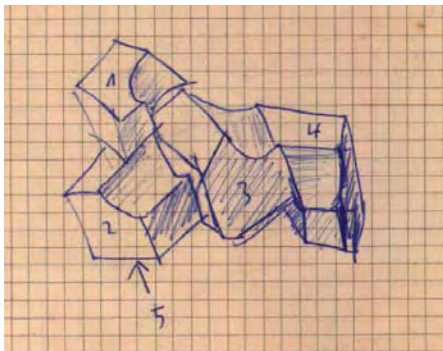
⁴⁴² Badiou, A., *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 195.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 195.

⁴⁴⁴ *Propósito Experimental* (1957) compilado en Oteiza, 1988.

⁴⁴⁵ Marchán Fiz, *Op. cit.*, 2003, p. 215, refiere que «será decisiva en el desenlace de la estatuaria en arquitectura».

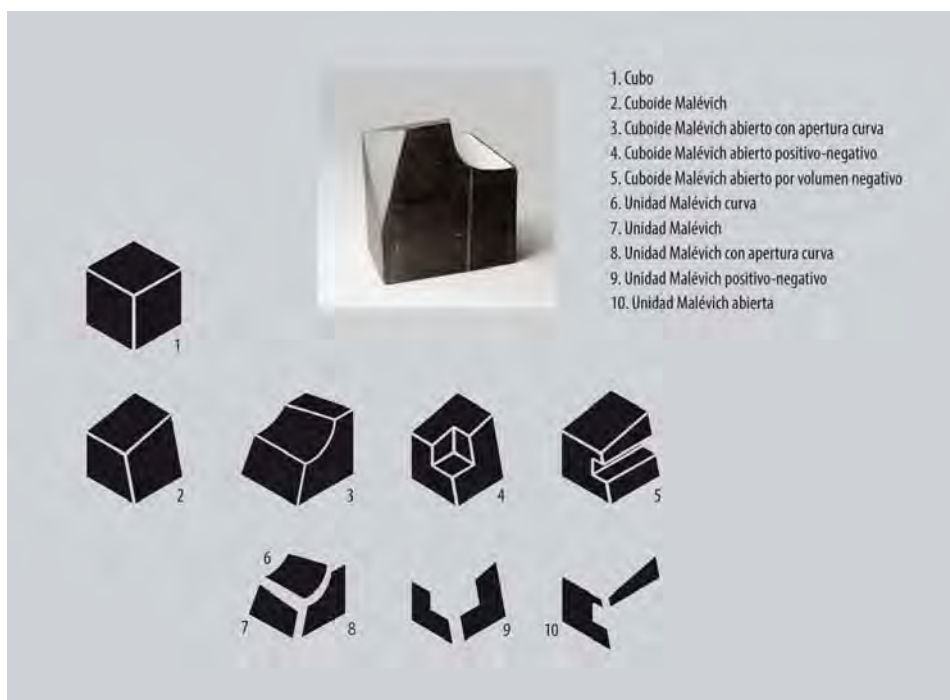
función⁴⁴⁶.



Oteiza, Dibujos de maclas con cuboides abiertos.



Cuboide Malévich básico



Unidad Malévich y Cuboide Malévich. Oteiza, *Catálogo Razonado*, 2015, p. 646.

⁴⁴⁶ *Propósito Experimental*, 1957.



Oteiza, *Rotación espacial con la unidad Malevich abierta / Homenaje a Malévich, 1957.*
Catálogo Razonado, tomo II, 2015, p. 739.



Oteiza, *Modelos de maclas en madera a partir de cuboides abiertos y de Matrices Malévich, Laboratorio de tizas de 1972.*
Fot. Txomin Sáez

4.4 Oteiza y las vanguardias artísticas y poéticas.

4.4.1 Vanguardias artísticas y modernidades

Schiller, el romanticismo alemán, Rimbaud y Mallarmé son, entre otros, hitos de un proceso de apertura a cielos nuevos (Cazalis) o a «fuegos nuevos colores nunca vistos», como proclamaba Apollinaire en *Caligramas* (1918)⁴⁴⁷, en las artes y literaturas de la modernidad europea. Desde sus orígenes, emparentado con la Revolución Francesa, el concepto de vanguardia ha anudado de manera dispar y precaria el ámbito del arte y el de la acción política transformadora. Como ha observado Huyssen, Saint Simon ya atribuía un papel de vanguardia al artista en la construcción del Estado ideal y la nueva edad de oro del futuro; y asimismo lo hacía el socialista utópico Charles Fourier, que vinculó esa vanguardia artística al anarquismo socialista y a las subculturas bohemias⁴⁴⁸. La impronta vanguardista surge en los orígenes de la modernidad, y es sabido cómo ya Baudelaire percibió las primeras paradojas inscritas en su definición metafórica al apropiarse de un termino militar: «Más metáforas militares: los poetas de combate. La literatura de vanguardia. Esta tendencia a las metáforas militares es un signo del espíritu, no militante en sí, pero hechos para la disciplina —es decir, para la conformidad—, espíritus congénitamente domésticos, belgas que sólo pueden pensar en sociedad»⁴⁴⁹. En el contexto convulso de la Comuna de París, en 1871, será Rimbaud quien pedirá a los poetas lo nuevo en las ideas y las formas, asumiendo el artista el rol de vidente y nuevo Prometeo que anticipe y otorgue el progreso. De este modo convergerá la genuina representación de la vanguardia en su doble dimensión artística y política/ideológica. Esta deriva hacia la acción

⁴⁴⁷ «Nosotros que por doquier la aventura buscamos (...) / No somos nosotros enemigos vuestros / Queremos ofreceros amplios y extraños parajes / En los que el misterio en flor se entrega a quien quiere / cogerlo / Hay en ellos fuegos nuevos colores nunca vistos / Mil quimeras imponderables / Que es preciso realizar» (Apollinaire, G., «La bonita pelirroja» en *Caligramas* (1918), Cátedra, Madrid, 1987, p. 277.

⁴⁴⁸ Huyssen, A. (1986) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, Argentina, 2002, p. 21.

⁴⁴⁹ Baudelaire, Ch., *Poesía completa, escritos...*, Espasa, Madrid, 2000.

transformadora recorrerá la historia de las diferentes vanguardias europea⁴⁵⁰. La idea o metáfora “vanguardia” «implica que la historia es y debe ser “marcha hacia delante”, “progresión”»⁴⁵¹. Ese imaginario se origina en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en Francia, y se relaciona con la situación de los grandes creadores cuyas obras son consideradas transgresoras, nihilistas, subversivas o incomprensibles. En ese contexto emerge la figura del genio incomprensido y la del artista maldito. Castoriadis explica esa emergencia de un nuevo tipo de artista porque se produce una disociación cultural en la sociedad burguesa: así está por un lado, un arte convencional, *pompier*, promocionado por la burguesía; mientras que simultáneamente aparece ese artista marginal y auténticamente creador, cuyo reconocimiento quedará para la posteridad⁴⁵². Por su parte, de Micheli, en relación a la ruptura acaecida en el arte moderno por la acción vanguardista, sostiene que la confluencia de diversas razones históricas e ideológicas tuvieron como resultado la ruptura de «la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue esta unidad que se quebró, y de la polémica, la protesta y la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte»⁴⁵³.

Antes de que pudiera vincularse también a una estética de la experimentación formal y de la fragmentación, la noción de vanguardia ya llevaba asociada su primera aporía cultural ligada a esa tensión entre avanzadilla y conformismo como han evaluado otros estudios críticos, entre los que sobresalen los de Hans Magnus Enzensberger (1973)⁴⁵⁴ y Matei Calinescu (1987)⁴⁵⁵. El primero, llamara la atención sobre la aporía que representa en las artes la tentativa vanguardista de querer imponer doctrinariamente la libertad: «Del modo más determinado

⁴⁵⁰ Sobre esa cuestión y sobre el caso del futurismo italiano, véase la ponencia de Aurrekoetxea, A. y Golvano, F., *Dimensiones estéticas y éticas en la acción de las vanguardias históricas*, presentada en XV SEMANA DE ÉTICA Y FILOSOFÍA POLÍTICA, organizada por la UNED, Madrid, 27-29 de marzo de 2007.

⁴⁵¹ Castoriadis, C., «¿Hay vanguardias?» (1987) en *Una sociedad a la deriva (1974-1997)*, Katz, Buenos Aires, Argentina, 2006, p. 189.

⁴⁵² Castoriadis, *Ibidem*, p. 191.

⁴⁵³ Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza editorial, Madrid, 2006 [1966], p. 17.

⁴⁵⁴ Enzensberger, H. M. (1962): «Las aporías de las vanguardias» en *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1985, pp.145-174.

⁴⁵⁵ Calinescu, M. (1987): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Tecnós, 1991.

dispone acerca de lo indeterminable. Decreta arbitrariamente lo que habrá de tener vigencia en lo por venir; al mismo tiempo, se somete disciplinada y dócil al dictado de un futuro que ella misma impone»⁴⁵⁶. Por su parte, el segundo autor considera que la vanguardia «vista como punta de lanza de la modernidad estética en libertad, es una realidad reciente, como la palabra que, en su significado cultural, se supone que la designa»⁴⁵⁷. En el multiverso vanguardista el imperativo de lo nuevo y de ruptura con las tradiciones artísticas será un rasgo compartido. Así lo percibió Ortega en su ensayo *Deshumanización del arte* (1925), escrito en plena efervescencia vanguardista en el arte, donde vindicaba un arte nuevo que inducía a una nueva sensibilidad estética⁴⁵⁸.

Otro de los presupuestos compartidos por las diversas vanguardias históricas es el proyecto de vincular el arte y la vida. Quisieron impugnar la autonomía del arte de otras esferas de valor y la idea de un arte puro como régimen separado o como juego especulativo del arte por el arte. Hay un haz de tensiones abierto e inestable entre la voluntad de autonomía y sus formas de implicación; hay creación de nuevas figuras de lo pensable. La estética y el arte modernos a pesar de seguir la estela de su configuración como esfera de valor diferenciada, han sido politizados de múltiples maneras. En el caso de algunas vanguardias la promesa de felicidad y de emancipación ha tenido predicados antagónicos: la imbricación del arte y la vida en el caso del constructivismo y del futurismo, además de compartir una sublimación idealizada de la acción, conllevaba la disolución de la autonomía del arte en el horizonte de un universo civilizatorio nuevo. Pero, como es sabido, en esos y en otros casos como el surrealismo o el dadaísmo, la dialéctica vanguardista se desvaneció por múltiples factores entrelazados: quiebra de los proyectos políticos, crisis surgidas por las paradojas que conllevaban (proclama de libertad creativa y a la vez desarrollo de un afán normativo), desvanecimiento del impulso crítico, integración en estructuras de poder, surgimiento de una red de

⁴⁵⁶ Enzensberger, *Op. cit.*, 1985, p. 150.

⁴⁵⁷ Calinescu, *Op. cit.*, 1987, p. 122

⁴⁵⁸ Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Revista de Occidente, Madrid, 1958 [1925].

instituciones del arte asociadas a un mercado específico, saturación y repetición de las rupturas formales... Pero si la experiencia social e histórica moldeó las prácticas vanguardistas, la conciencia de la historicidad de las mismas vendría a ser una condición de posibilidad de nuevas formas de implicación entre la acción del arte, la estética y el contexto social en un horizonte contemporáneo con incertidumbres y precariedades inéditas. Las vanguardias racionalistas, principalmente, eran hacedoras del arte nuevo que tenía como horizonte un proyecto civilizatorio, que a su vez impelía a una renovación formal.

En el despliegue histórico de las vanguardias artísticas, no obstante, emergía una paradoja ingenua, como ha advertido José Jiménez, por cuanto «ha consistido en dar por supuesto que el impulso artístico conducía por sí mismo a la plenitud humana»⁴⁵⁹. Sabido es que la diversidad y disparidad de las experiencias históricas reunidas bajo la denominación vanguardista no cabe reducirla a un conjunto de predicados homogéneos o a una unidad genérica que atraviesa tiempos y contextos. Ello llevaría a ciertos enfoques monistas y reduccionistas, como en parte se refleja en Sebrelí en su ensayo *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad* (2000). Antes bien, pareciera una mejor opción examinar, como lo hace Jiménez (2002), que lo que permanece vivo de la tradición de la ruptura que inauguran las vanguardias históricas es lo siguiente: 1) el rechazo del academicismo como afirmación de la *legitimidad de la diversidad y proliferación de propuestas estéticas*; 2) la *tensión entre lo que hay y lo que pudiera haber resuelto como inconformismo*, como proyección de una plenitud posible; 3) el *amor por el experimento* como línea de apertura estética de un mundo ni concluso ni cerrado: abierto a la tentativa de lo posible, de lo que puede llegar a ser; y 4) la comprensión de la *experiencia artística como fragmento*, como correlato de la situación escindida del hombre moderno, como pieza de un rompecabezas por armar, y no como un espacio estético cerrado, de ilusoria plenitud⁴⁶⁰. Cabría postular que en Oteiza se reconocen también estos rasgos en su proyecto del arte

⁴⁵⁹ Jiménez, J., *La vida como azar*, Destino, Barcelona, 1994, 162.

como utopía antropológica y taumatúrgica que permitiría curar la escisión que toma el nombre de sentimiento trágico.

4.4.2 Herencias e influencias en Oteiza

Oteiza desde sus inicios en la escultura, en los primeros años treinta, se interesaría por el devenir de vanguardias modernas como las del constructivismo ruso, el racionalismo experimental de la Bauhaus o del neoplasticismo. El principio común que informaba esas tendencias era el de la defensa del arte abstracto y racionalista como epítome del arte nuevo. Oteiza decantaría sus primeras preferencias por el racionalismo en el arte, aunque sus esculturas iniciales eran poco acordes con ese enfoque, pues mostraban una figuración ecléctica más cercana al expresionismo brutalista deudor de la poética escultórica de Epstein, y que fue estilizando hasta el final de los años cincuenta cuando en su hacer escultórico gire hacia una formalización más abstracta y experimental. Alberto Sánchez (1895-1962) fue, como ha reconocido el propio Oteiza, su primera gran referencia: «Me impresiona su integración poética con la Naturaleza», escribe en un balance redactado en 1973⁴⁶¹ y añade:

Su formas crecen vegetalmente (me angustian que permanezcan atadas en un solo punto a la tierra) pero se desprenden de la tierra con una cósmica naturalidad, son formas generalmente verticales y traspasadas por el espacio o el aire (qué es aquí el espacio?). Esta plástica abstracta y vertical está cruzada por rayados y con

⁴⁶⁰ Jiménez, *Ibidem*, p 163.

⁴⁶¹ Oteiza, documento inédito FMJO-6050 (1973). Respecto del ascendiente de Alberto en Oteiza, véase los siguientes textos de Jorge Oteiza: Carta de Jorge Oteiza a Juan Manuel Caneja. *Alberto en la memoria del escultor vasco Jorge Oteiza*. Irún, 15 de julio de 1963; *Problemática de mi escultura con Alberto, Moore y Dimitri Tzaplin*, Irún, marzo de 1973; *Mi reconocimiento a Alberto. Alberto*, Catálogo exposición, Toledo, 1980; y Jorge Oteiza. *Alberto como escultor y como hombre*, Alzuza, 18 de agosto de 1989, compilados en Carmen Fernández Aparicio (Coord.) *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, FMJO*, Alzuza, Navarra, 2010. Asimismo se aborda esa cuestión en Adelina Moya, «Oteiza y Alberto. Un modo de entenderla función del arte» en *Op. cit.*, pp. 125-160; Martínez Gorriarán, C., *Op. cit.*, 2011, pp. 37-41; y Badiola, T., *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I, Obra figurativa, FMJO, Alzuza, Navarra, 2015, p. 36 y ss.

zonas de puntos que la envuelvan de una atmósfera orgánica, un sistema de signos o universo plástico independiente, libre y poético⁴⁶².

Badiola (2015) en relación a esa influencia refiere que esa deuda formal se reconoce principalmente en los primeros años treinta cuando «la verticalidad espacial y articulación lineal organicista de Alberto Sánchez es claramente perceptible únicamente en dos de ellas: *Formas al borde del camino* y *Obrero muerto* —muy próxima a la escultura de Alberto *Tres formas femeninas en un arroyo de juncos*, 1930-1932»⁴⁶³.

En relación a Dimitri Tsaplin (1890-1967), con el que trabó una efímera amistad, una muestra suya en el Museo de Arte Contemporáneo, Madrid (que Oteiza fecha en 1929 mientras que Badiola y Muñoa, en 1934), le impresiona por el aplastamiento de las formas redondeadas de sus esculturas figurativas⁴⁶⁴. En sus conversaciones con Pelay Orozco (1978) reitera su deuda con ese escultor: «con los volúmenes aplastados de sus esculturas, que para mí representaron de golpe la muestra práctica más emocionante de lo que es experimentar con la estatua desde el volumen y la invitación al mismo tiempo para hacerlo con un comportamiento racionalista»⁴⁶⁵. Esas primeras influencias acontecen en su estancia madrileña; pero ¿cómo accedió a un conocimiento de las vanguardias artísticas racionalistas y constructivistas? ¿Cómo pudieron influenciarle en su práctica escultórica? En el periodo 1929-1934, además de los contactos que tuvo en Madrid con los escultores mencionados cuando fue a estudiar medicina, la información que dispuso sobre cubismo, surrealismo, neoplasticismo y espacialismo fue a través de las revistas alemanas relacionadas con la Bauhaus, así como por medio de la revista *Cahiers d'Art* (1926-1960), que dirigía Zervos en París. Pudo acceder a estas revistas en el estudio de arquitectura que Aizpurua y Labayen tenían en San

⁴⁶² *Ibidem*, 1973.

⁴⁶³ Badiola, *Op. cit.*, 2015, p. 36.

⁴⁶⁴ Escribe Oteiza: «Algunos grupos de obreros y campesinos de la revolución. Las formas redondeadas recibían un aplastamiento, que me impresionó profundamente» (FMJO-6050).

⁴⁶⁵ Pelay Orozco, *Op. cit.*, 1978, p. 413.

Sebastián. Pero para un conocimiento de Kandinsky y Malévich tendrá que esperar a un viaje a París que realiza en 1949 y, sobre todo, en 1956.



Revistas de arte y arquitectura a las que estaban suscritos Aizpurua y Labayen, y que Oteiza pudo acceder en el estudio arquitectura que tenían en San Sebastián.

A Oteiza, su viaje América en 1935 le permitirá entrar en contacto con otras experiencias vanguardistas y con la posibilidad de acceso a fuentes teóricas sobre estética, filosofía y otras ramas del pensamiento que animarían su indagación para elaborar un ambicioso programa de teoría estética, que en principio no estaba entre sus planes iniciales. Éstos los dejaría explicados en la *Carta a modo de discurso escrita con motivo de la partida a América de los dos artistas* (1935) que escribió con Narkis Balenciaga:

En Buenos Aires Balenciaga expondrá su obra. Luego intentaremos completar con el estudio de las civilizaciones precolombinas Perú y Méjico especialmente, y en la medida que podamos, una teoría de los renacimientos que hemos iniciado. Queremos, a la vuelta, contribuir mejor y decididamente a nuestro renacimiento artístico, en el cual, hemos de estar de acuerdo, y con cuyo pensamiento andaremos todos los pasos de nuestro viaje⁴⁶⁶.

Pero además de ese objetivo, Oteiza tenía otros motivos que enunciaría en unas notas inéditas de 1945, a saber, indagar en la nueva estética objetiva con las siguientes cuestiones: «Lección sobre el paisaje y el hombre. Tiempo objetivo y estética objetiva. Situación del arte en la posguerra. Sueño y mentira de Spengler. Los símbolos en el arte nuevo. Sobre el arte nuevo en la posguerra. Los vascos y el renacimiento del arte. Renacimiento vasco y arte nuevo»⁴⁶⁷. En el periodo de su estancia americana, 1935-1948, entró en contacto principalmente con las vanguardias artísticas y literarias de Argentina, Chile y Uruguay. Cuando Oteiza llega a América, las vanguardias literarias (adelantándose a las prácticas y manifiestos de las vanguardias artísticas) habían mostrado su mayor despliegue entre los años 1920 y 1930. Y lo harían mostrando, como ha analizado Bosi, un «mosaico de paradojas» en su doble anhelo de imitación de las vanguardias europeas y de originalidad⁴⁶⁸. Sus manifiestos vindicaban a la vez lo moderno cosmopolita (asociado sobre todo con los imaginarios de las primeras vanguardias europeas) y lo vinculado a su propia condición nacional o étnica. El espíritu moderno y su apología de lo nuevo se imbricaba con la manifestación de lo vernáculo y de la distancia crítica respecto a los imaginarios coloniales. No extraña entonces que Oteiza conectara fácilmente con ese paisaje vanguardista y con su herencia ambivalente. Por un lado, siguió con interés los textos y las iniciativas de

⁴⁶⁶ Oteiza, *Carta a modo de discurso escrita con motivo de la partida a América de los dos artistas* en VV.AA., *Forma. Signo y realidad*, 2010, p. 197.

⁴⁶⁷ Oteiza, documento inédito FMJO-16189 (1945).

⁴⁶⁸ Bosi, A., «Prólogo» en Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002, p. 20. Schwartz postula que el *Manifiesto por un arte independiente* (1938) firmado por Rivera, Bretón y Trotsky, en Méjico, fue el epílogo del ciclo vanguardista.

Torres García en Uruguay del que asumió la importancia de la noción de estructura, como hemos descrito en el capítulo 2.5. Por otro lado, se relacionaría con los poetas Huidobro y de Rokha, y sus redes de artistas y poetas comprometidos con el Creacionismo, el Ultraísmo, el Encontrismo y con la implicación del arte con proyectos políticos le llevaría a participar en un el teatro político experimental en Santiago de Chile⁴⁶⁹. Huidobro, en su manifiesto *Creacionismo* (1925), proclamaría su compromiso con la creación pura en la poesía, cuyos poemas serían objetos nuevos orientados al porvenir. Oteiza simpatizaría con ese telos vanguardista y comprobaría *in situ* las querellas literarias y políticas entre Huidobro, de Rokha y Neruda. De tal atmósfera polémica y los sectarismos asociados Oteiza intentó quedarse con aspectos positivos de Huidobro y de Rokha y lo manifestaría mediante textos y obras. Respecto al primero puede leerse el texto «La poesía diurna de V.H.» que le dedicara, así como la escultura *Homenaje a Altazor* (1935). Martínez Gorriarán ha observado que la utopía artística de Oteiza tiene como fin prefigurar un nuevo modelo de ser humano, por ello Binns establece una analogía con el propósito del poeta creacionista en los años treinta, dado que «Oteiza introduce, en “La poesía diurna de V. H.”, varias alusiones y alguna cita textual del manifiesto huidobriano “Total”, tal vez el texto en el que el chileno más se acercó a la búsqueda utópica de una fusión entre vida y arte y una reintegración a través de la cultura del hombre incompleto»⁴⁷⁰. En relación al segundo poeta, más comprometido políticamente con un proyecto revolucionario que Huidobro, Oteiza le dedica dos vehementes apologías en los textos «Presencia de Pablo de Rokha» (1945) y «El artista y la educación de la paz (Unas palabras al auditorio de Pablo de Rokha)», de 1945. En el primero de los textos citados, además de la elegía sobre el poeta chileno, postula una búsqueda compartida a favor de «los valores eternamente fijos en las obras artísticas del pasado o en las obras aun calientes de las manos del creador. A nosotros nos toca contribuir a la formación de la ciencia (...) dirigirnos (...) a la

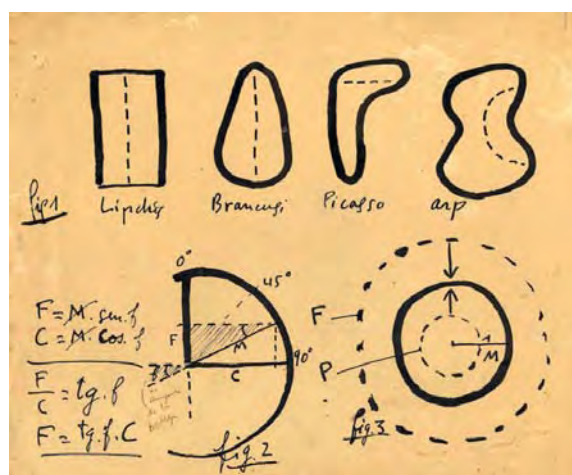
⁴⁶⁹ Véase el ensayo de Binns, N. (2006): «Chile, 1935: la prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», en *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Poesía*, a cargo de Gabriel Insausti, Alzuza, Fundación Museo Oteiza-Museo Fundazioa, pp. 43-72.

⁴⁷⁰ Binns, *Ibidem*, p 64.

formación de un sistema de datos, de principios y de reglas, comunes a toda obra de arte»⁴⁷¹. La sombra de la filosofía del arte de Hegel está muy presente en la afirmación de una ciencia del arte como estética objetiva.

Simultáneamente, en la escultura incipiente de ese periodo irá definiendo unas primeras elecciones formales:

Ahora distingo en el lenguaje formal 4 tipos de expresión personal, el huevo en Brancusi, el ocho en Arp, el bastón en Picasso y la forma poliédrica en Liptcni. Y me pregunto si responden a un nuevo alfabeto formal (pongo en duda su legitimidad) y me opongo a que se consideren como propiedad personal del artista (podemos utilizar estas formas como elemento estándar? Y puesto a tener que elegir una forma de expresión que sirva para distinguirme, elijo la pirámide sobre el vértice (presento unas composiciones con cantos rodados piramidales sobre el vértice, el *Homenaje a Huidobro, escultura de Altazor, etc*)⁴⁷²



Oteiza, *Dibujo con los gráficos para un «Informe sobre encontrismo como posibilidad de selección entre la producción contemporánea de cuatro unidades para su conjugación como unidades estandar», para su conferencia en la Academia de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1935. (Cat. Razonado, 2015, p. 64)*

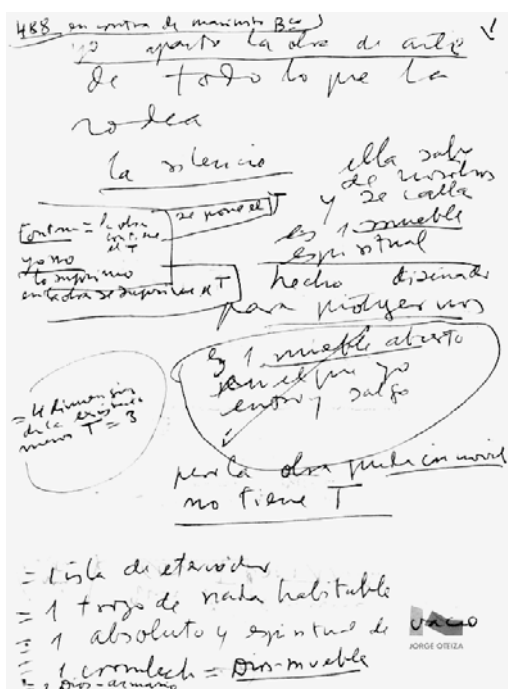
En esos dibujos diagramáticos se refleja el interés de Oteiza por encontrar una síntesis estructural de las formas de la escultura apoyándose en un saber

⁴⁷¹ Oteiza, documento inédito FMJO-7852 (1945).

⁴⁷² Véase el documento inédito FMJO-6050 (1973).

geométrico. Las lecturas de Ghyka y otros le apremiaban a una ansiedad científica para justificar sus propias elecciones constructivas y encontrar una posición original en la historia de la práctica escultórica.

En los últimos años de su estancia americana, entabló contacto también con el artista italo-argentino Lucio Fontana que partiría para Milán en 1947 para fundar el Movimiento Espacialista⁴⁷³. Pero antes será uno de los promotores del *Manifiesto Blanco* (1946). Oteiza establece una comparación entre ese manifiesto y su enfoque recogido en la *Carta...* (1944) y avanza un diagrama de lo que será su Ley de los cambios⁴⁷⁴. Los cortes en el espacio de la pintura monocroma de Fontana, Oteiza los interpreta como escisiones o manifestaciones del tiempo en el espacio, como marcas del sentimiento trágico.



FMJO-5274

Aunque se reconozca la belleza de la analogía poética que enuncia Oteiza respecto de esos elementos constructivos movilizados por Fontana, las tesis

⁴⁷³ En los años cincuenta Oteiza se propuso ir a Milán para hablar con Fontana y conocer sus talleres del movimiento espacialista con el objetivo de traer experiencias para su proyecto de una Escuela Experimental de Arte. Véase documento FMJO-1185.

⁴⁷⁴ Véase el documento inédito FMJO-5274.

principales expuestas con anterioridad en el *Manifiesto Blanco* (Buenos Aires, 1946), opúsculo publicado por los alumnos de Lucio Fontana en la Escuela de Arte Altamira, revelaban una concepción materialista demasiado vulgar. Consideraban que el conocimiento experimental reemplazaría al conocimiento imaginativo. Reclamaban a la ciencia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable que permiten el desarrollo del arte tetradimensional, de una nueva unidad de espacio y el tiempo en la obra de arte. Además manifestaban su conexión con el postulado vanguardista de la síntesis de las artes para superar las convenciones específicas de la pintura, la escultura, la poesía, o la música. Ese rumor vanguardista a favor de un arte nuevo definido por la ciencia y su hacer experimental era compartido por Oteiza, pero no su hiperbólica y falaz oposición entre la potencia creadora de la imaginación y la de la ciencia. Por otro lado, Oteiza aspiraba a la depuración de la dimensión temporal y al privilegio de la espacial que tomaría la forma de un espacio receptivo.

A partir de la Segunda guerra mundial y poco antes de retornar a España en 1948 siente un gran impacto por la escultura de Moore y que tendrá un evidente reflejo en su práctica escultórica. Badiola, en el catálogo razonado de Oteiza (2015) ha examinado las afinidades entre esos dos artistas:

Compartía con Moore el haber bebido de las fuentes de Jacob Epstein y Henri Gaudier-Brzeska, el haber mantenido unas relaciones tensas con el surrealismo, desde el cual ambos estaban intentando encontrar una salida. Tanto Oteiza como Moore, interesados en un principio por una concepción de la estatua basada en la masa y el bloque unitario —Oteiza principalmente a partir de la escultura de Alberto Sánchez—, ambos estaban buscando una cualidad espacial a partir de perforaciones, huecos y espacios vacíos. Finalmente, ambos habían tomado como referencia las estatuas megalíticas americanas; Moore, las mexicanas y Oteiza, las andinas⁴⁷⁵.

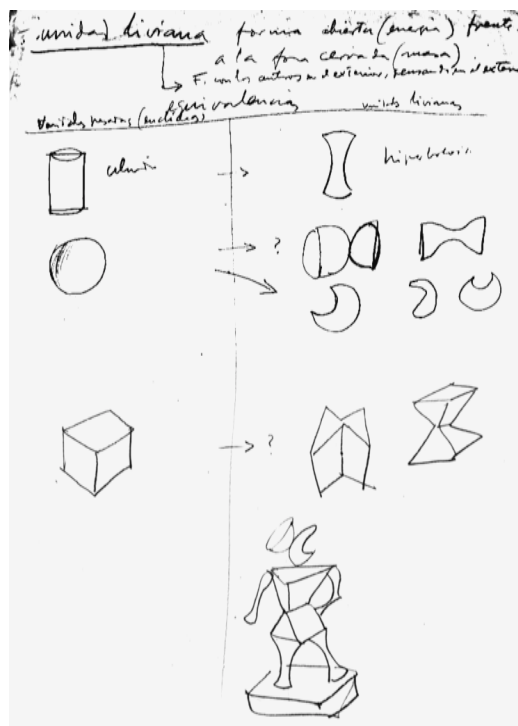
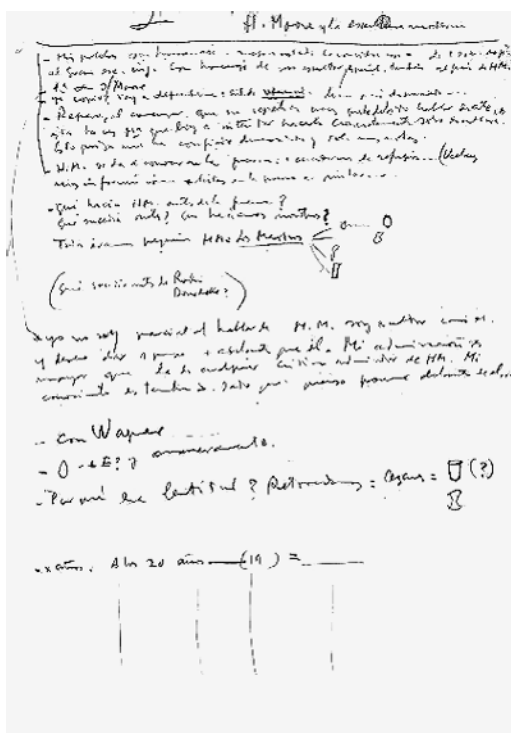
Será a partir de 1950 mediante las obras *Figura para el regreso de la muerte y Coreano*, cuando se manifieste —como ha observado Manterola— un

⁴⁷⁵ Badiola, T., *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I, Obra figurativa, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra, 2015, p. 100.

distanciamiento de la poética escultórica de Moore superando «el agusanamiento de la estatua heredada»⁴⁷⁶.



Coreano (1950) y Figura para el regreso de la muerte (1950)



FMJO-15726

⁴⁷⁶ Manterola, P.: *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. FMJO, Alzuza, 2006, p. 11.

Oteiza se desmarcará de la geometría orgánica y del vacío acostado formalizados por el escultor inglés, para iniciar una experimentación que trataba de la obtención de vacíos como energía espacial obtenible por fusión de hiperboloides como elementos livianos. La figura del cilindro abierto remitiría a la noción del hiperboloide y anticipa el inicio de la fase más decisiva de su *propósito experimental* (1955-1959), siendo su participación en la Bienal de Sao Paulo (1957) un momento decisivo de ese proceso. Esa nueva decantación formal se había avivado tras un viaje a París, en noviembre de 1956, para ver la I Exposición internacional de Pintura del Premio Guggenheim, donde quedaría impactado principalmente por la obra de Stäel y Mortensen a la vez que contemplaría las últimas tendencias del expresionismo abstracto y del informalismo⁴⁷⁷. Ese viaje le procurará un mayor conocimiento de la obra de Kandinsky, Mondrian y Malévich para profundizar en su elección por el racionalismo abstracto. A la sazón refiere que toda su plástica figurativa abierta ya no debe relacionarse con Moore, aunque superficialmente convivan parecidos formales. La «ansiedad de la influencia» provocada por ese influjo de Moore, y que es algo común a numerosos creadores, como ha estudiado Harold Bloom, perseguirá a Oteiza durante un tiempo en su tentativa de una obra original⁴⁷⁸.

Todo este debate con Moore catalizaría una investigación formal y ensayística que definirá su proyecto y que se reflejará en sus ensayos: «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», 1951; «La investigación abstracta en la escultura actual», diciembre de 1951; «Renovación de la estructura en el arte actual», 1952; «Escultura dinámica», 1953. Todos estos textos prefigurarían aspectos contemplados en su manifiesto estético *Propósito experimental*, 1957, incluido en el catálogo de la Bienal en Brasil⁴⁷⁹. Ese giro conceptual y escultórico motivado también por el deseo de desmarcarse del parentesco con Moore, que él mismo había reconocido, nos lleva a dedicar un apartado a Oteiza y la ansiedad de la influencia. Y lo haremos teniendo en cuenta los términos definidos sobre esa

⁴⁷⁷ Véase Muñoa, *Op. cit.*, 2006, pp. 138-139.

⁴⁷⁸ Badiola, *Op. cit.*, 2015, p. 146. Véase Harold Bloom. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trotta, Madrid, 2009.

⁴⁷⁹ Badiola, *Ibidem*, pp. 147-148. Véase también Oteiza, texto inédito *Mis relaciones con Moore* FMJO-22319, y FMJO-15726.

cuestión genérica de las influencias y préstamos formales entre poetas y artistas planteados por Harold Bloom en su célebre ensayo *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*⁴⁸⁰. Su tesis se resume en que el poeta con aspiraciones y talento, dado que reconoce tener influencias de otros poetas que le precedieron, se esfuerza en desmarcarse de las mismas definiendo un programa poético propio y diferenciado. Esa influencia poética entre poetas relevantes surge como una mala interpretación respecto al poeta que precede. La demanda de originalidad se vuelve obsesiva. Las estrategias para desmarcarse de esa influencia pueden ser muy variadas y obliga a revisar su propia trayectoria creativa. Oteiza en relación a Moore vendría a ajustar cuentas en su ensayo *Propósito Experimental* (1956-1957):

Hemos olvidado aquellos años en los que la figura en el arte parecía caprichosamente engordar, exagerar su pesadez: se estaba configurando un verdadero isótopo de la estatua griega —la transestatua—, que permitía volar su núcleo por perforación —creación del vacío por fisión del cuerpo tradicional pasado— y que la obra monumental de Moore popularizó.

Badiola expondrá una objeción justa, cuando escribe que Oteiza malinterpreta a Moore en relación a la idea de vacío que, en realidad, sólo le interesa al propio Oteiza. Por otro lado, aunque reconoce el influjo de Moore, Oteiza lo revisa al tiempo que lo prosigue incorporando su propio enfoque escultórico:

Oteiza reinscribe no solo a Moore, sino a Picasso, Alberto Sánchez, Mondrian, Malévich, etc., en una línea de preocupaciones espaciales —correspondientes a una malinterpretación intencional de sus trabajos— al final de la cual estaría el propio Oteiza. No se trata de una genealogía de los préstamos o las influencias sino más bien de una reinterpretación creativa de sus obras, cuyo producto final no sería otra cosa que la aniquilación misma de la estatua y su conversión en pura energía, la

⁴⁸⁰ Bloom, H. (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Trotta.

aportación principal de la escultura de Oteiza, algo que los predecesores habrían apuntado pero que solo él llevó a cabo. Todas estas estrategias de diferenciación, no vendrían sino a indicar que nos encontramos con un artista realmente «fuerte» en el sentido de Bloom⁴⁸¹.

En efecto, Oteiza es consciente de sus deudas con Moore, Alberto y con otros artistas (como Torres García), pero a veces lo niega o lo minusvalora para afirmarse en un anhelo de originalidad que olvida lo siguiente: dado que no hay un arte solipsista, toda acción creativa establece un diálogo manifiesto o inconsciente con diferentes factores relativos a las formas heredadas, a determinados artistas que suscitan un interés y a contextos de referencias que van más allá del arte. Todo ello forma parte de la configuración de un enfoque propio. En palabras de Oteiza, que enfatizaría la relación entre las artes para su propia teoría estética, «las relaciones entre las artes son mutuas. Las influencias más decisivas para un realizador no vienen propiamente de la disciplina creadora en la que produce la obra, sino de las zonas contiguas»⁴⁸².

Otro episodio tardío donde Oteiza vuelve a teorizar sobre la influencias es su desafortunado *Libro de los plagios* (1991), donde dirige su diatriba contra artistas como Chillida, principalmente, y contra el historiador del arte Kosme de Barañano, a quien acusa de haberle ninguneado y de considerar que su obra tenía dependencias de Moore y Jacobsen⁴⁸³. El plagio y la apropiación pudieran ser entendidos como estrategias creativas y éticas de índole dispar. No obstante, en el fondo, siempre hay préstamos e influencias conscientes e inconscientes entre artistas de diferentes generaciones que movilizan querellas y obsesiones por la originalidad y la novedad. Pero lo verdadero nuevo a veces se manifiesta como lectura de algo del pasado a la luz de la experiencia contemporánea. La poética de la apropiación, desde el *ready made* duchampiano, ha devenido en una práctica hegemónica en el arte contemporáneo⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ Badiola, T. *Op. cit.*, 2015, p. 148.

⁴⁸² Oteiza, documento inédito FMJO 10011.

⁴⁸³ Oteiza, J., *Libro de los plagios*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 1991.

⁴⁸⁴ Una revisión sobre la influencia y ascendiente de Oteiza en otros artistas vascos puede consultarse en Golvano, F. «*Oteiza: memoria y apropiaciones*» en el catálogo de la

La propuesta que presenta para el concurso del monumento al *Prisionero político* (1953) en Londres condensa las innovaciones formales que incorpora tras su querrela en torno a Moore. Pero será su indagación sobre la herencia poscezanniana y, de modo más determinante, la relativa a Kandinsky, Mondrian y Malévich, la que le permite una revisión radical de la estatua como organismo espacial en el que opera una lógica constructiva de ocupación y desocupación. Ese proceso experimental y constructivo se imbricaría con una indagación teórica que inicia con mucho énfasis en su estancia americana mediante lecturas de Lalo, Ghyka, Ortega, Wölflin, Croce, Hegel y otros. Emergen así sus primeras intuiciones sobre la Ley de los cambios de la expresión como genuino paradigma oteiziano: «Entro en conciencia que estoy desmontando lenguaje expresivo, que la experimentación general en el arte contemporáneo está concluyendo y me propongo (1956), ya que con Cézanne se recomienza desde las unidades euclídeas, concluir con la desocupación de esas unidades, el cubo, la esfera, el cilindro»⁴⁸⁵. 1956 y 1957 son años de momentos decisivos: gana el premio de escultura en Sao Paulo y aporta un manifiesto que es una verdadera novedad en el contexto artístico vasco y español; y da paso a un nuevo *kairós* en su trayectoria artística y experimental: tras las *Construcciones vacías* (1957-1958), las *Cajas metafísicas* (1958-1959) y sus obras mínimas (*Diedros y Triedros*, 1958-1959) llega la conclusión y abandono de la escultura en 1959-1960. Definida una nueva visión, el escultor construye una nueva memoria, y sostiene que el arte contemporáneo ha terminado como teoría y experimentación⁴⁸⁶. La colaboración en proyectos arquitectónicos, la producción teórica y la acción poética serán los medios que elige para prolongar sus acción creadora sin la específica dedicación a la escultura. Pero ese abandono será relativo.

exposición homónima, celebrada en el Pabellón de mixtos, Ayuntamiento de Pamplona, 2008.

⁴⁸⁵ Oteiza, documento FMJO-6050 (1973) y FMJO-6049.

⁴⁸⁶ Oteiza, «El final del arte contemporáneo» en *Oteiza 1933-68*, Madrid, Nueva Forma, Alfaguara, 1967, p. 46.



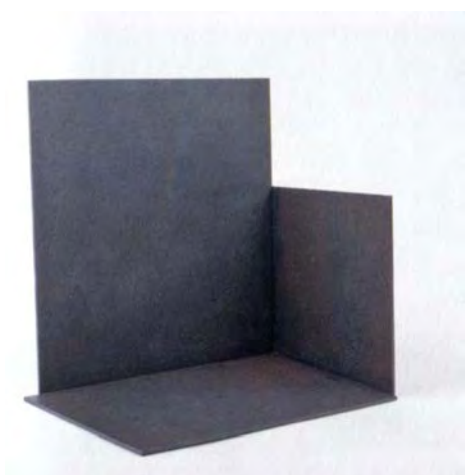
Caja metafísica / Retrato del Espíritu Santo (1958-1959)



Desocupación de la esfera (1957)



*Desocupación de la esfera /
Conclusión para Mondrian (1957)*



Homenaje al estilema vacío del Cubismo (1988)



Oposición de dos diedros (1959)

Otro postulado de Oteiza, que converge con el de las vanguardias neoplasticistas y constructivistas, se reconoce en su anhelo de convergencia entre las artes. El laboratorio experimental debería ampliarse a una fase nueva de diálogo y colaboración entre las artes. A partir de 1959 incrementa su colaboración con arquitectos. Sobre ello se refiere en una carta abierta a André Bloc:

En mis conclusiones, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese mismo espacio experimental de la arquitectura —desde el espacio interior, como Mueble espiritual e integración del arte en el hombre—, o desde el espacio urbanístico, como aislador metafísico y servicio privado para la sociedad, pero con un arte igual a cero (cero, como expresión formal)⁴⁸⁷.

Sostiene que coincide con Mondrian al postular la colaboración entre el artista y el arquitecto «para hacer del espacio interior de la arquitectura, construcción espiritual sin obra de arte»⁴⁸⁸. Marchán Fiz (2003) se ha referido a ese desplazamiento de la escultura a la arquitectura como una nueva modalidad del postulado de la síntesis de las artes:

en la *disolución de la escultura* introvertida en la arquitectura, sintoniza una vez más con la tesis de las vanguardias clásicas, constructivistas o neoplasticista, sobre la *síntesis de las artes*. Una síntesis que, aun teñida con la coloración de su cosecha metafísica y atávica del espacio, es concebida como «una integración en la arquitectura, como recuperación del sentimiento de intimidad del cromlech-estatua en el espacio de la arquitectura»⁴⁸⁹.

Marchán Fiz muestra la afinidad que se da entre los enfoques de Mondrian y de Oteiza, y añade: «en esta disolución asistimos a la transición de la última

⁴⁸⁷ Oteiza, «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», 1958, en *Espacialato*, 2001, p. 127.

⁴⁸⁸ Oteiza, «El final del arte contemporáneo» en *Op. cit.*, 1967, p. 46.

⁴⁸⁹ Marchán Fiz, S., «Una poética de la desocupación y del vacío. El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura» en VV. AA. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA, Madrid, 2003, p. 223.

escultura a la arquitectura sin posible retorno»⁴⁹⁰. En efecto, y se vincularía — como ha señalado Martínez Gorriarán— el periodo final de Oteiza, definido por las cajas y construcciones vacías, a la «obra definitivamente conclusiva es, más bien, la antiescultura a Batlle Ordoñez (1960)», dado que en la misma llega a su apogeo el platonismo espacial⁴⁹¹. Lo esencial es el vacío receptivo dejado por la desaparición del cubo y del que queda el cuadrado negro (cómo obviar el explícito homenaje a Malévich) en la base como una graña-huella de lo que es captado por la acción inteligible. La viga de hormigón volada uniría imaginariamente el edificio de servicios con el monumento proyectado por Oteiza. Diríase así que este formidable proyecto que hubiera merecido ganar el concurso es, paradójicamente, un momento conclusivo-final y un momento inaugural de otro proceso experimental de escultura y arquitectura⁴⁹².



Jorge Oteiza y Roberto Puig, *Monumento a José Batlle y Ordóñez*, 1960

⁴⁹⁰ Marchán Fiz, *Ibidem*, p. 223.

⁴⁹¹ Martínez Gorriarán, *Op. cit.*, 2011, p. 218.

⁴⁹² Para un acercamiento crítico los proyectos arquitectónicos en los que participó Oteiza, véanse, entre otros, los estudios siguientes: VV.AA., *La colina vacía. Jorge Oteiza, Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez (1956-1964)*. EHU press, Bilbao, 2008; VV.AA., *Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010; López Bahut, E., *Jorge Oteiza y lo arquitectónico*, FMJO y Universidad da Coruña, 2016.

Dejamos para el final de este apartado en el que hemos indagado en algunas referencias e influencias principales que han modulado el proyecto singular oteiziano, unas consideraciones sobre Mondrian, Kandinsky, Malévich y Bill. Por la especial relevancia de Malévich en Oteiza, le dedicaremos un apartado específico.

Piet Mondrian (1872-1944), artista y ensayista holandés, fue uno de los pioneros del Neoplasticismo, que derivaría de la vida y que orientaría la experimentación pictórica hacia la plástica pura. Para el logro de ese objetivo sostuvo la necesidad de reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural o primario. Oteiza lo elogia en el *Propósito* (1957) como uno de sus modelos⁴⁹³, y precursor en el campo experimental junto a Kandinsky y Malévich. También en «El final del arte contemporáneo» (1960) refiere su afinidad con Mondrian al postular la colaboración entre el artista y el arquitecto «para hacer del espacio interior de la arquitectura, construcción espiritual sin obra de arte»⁴⁹⁴. Sin embargo, en ese segundo texto, escrito pocos años después, lo cuestiona: «El destino de Mondrian no es apertura nueva del espacio sino verja independiente que no abre ni cierra nada»⁴⁹⁵. Oteiza, considera que ha rectificado la conclusión de Mondrian dado que ha ignorado su propio proceso experimental, y es Oteiza quien la ha concluido⁴⁹⁶. De nuevo la ansiedad por liberarse de esa influencia le lleva a proyectar postulados y enfoques que no pertenecen al propio Mondrian sino a la interpretación que el artista vasco realiza.

Vasily Kandinsky (1886-1944) fue también muy apreciado por Oteiza. Este artista ruso fue uno de los pioneros del arte abstracto y del que Oteiza dejaría

⁴⁹³ Reparte elogios y objeciones: «El concepto espacial en Mondrian es idea acabada del plano y tampoco podemos servirnos de él. Repudia la nueva cinética de grupos inestables sobre fondo vacío de Malévich, para reducir la pintura (“antes que nada”) a su anatomía definitivamente ortogonal y estática, de la que extrae, en uniforme operación plástica, el juego lineal y la cuadrícula esquelética y tirante de sus composiciones equilibradas, esquemáticas y fijas. En 1917, vemos con profunda emoción, cómo roza un instante el vacío de Malévich, con su «Composición en azul», sus cruces y rayas en aislados y reducidos signos» (Oteiza, *Propósito experimental 1956-57*, catálogo para la Bienal de Sao Paulo).

⁴⁹⁴ Oteiza, «El final del arte contemporáneo» en *Oteiza 1933-68*, Nueva Forma, Alfaguara, Madrid, 1967, p. 46

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁹⁶ Oteiza, documento inédito FMJO-9906.

escrito que «fijó los principios espirituales del arte actual»⁴⁹⁷. Descubrió su libro *De lo espiritual en el arte* en 1956, tras viajar a París. En este libro expuso su recepción de una radical crisis histórica. Como ha observado Subirats, «La decadencia del arte, la ausencia de un horizonte espiritual en la cultura y la desintegración social concomitante a un desarrollo material agresivo son los signos que definen el paisaje apocalíptico de Kandinsky en los años que precedieron a la Primera Guerra»⁴⁹⁸. A Oteiza no le interesaron tanto sus pinturas como sus «proféticas consideraciones»⁴⁹⁹. «... la línea racionalista, la del formalismo más espacial y abstracto, viene con la carga romántica de Kandinsky» (La pared-luz en *PE*, 1956-1957). La teoría de los tres no-colores (negro, gris y blanco) que desarrolló este artista fue aplicada por Oteiza en la indagación sobre el muro (véase, *Propósito*, 1957) y en la segunda fase de la Ley de los cambios. Cuestiona en los *Ejercicios Espirituales* (1983) la valoración convencional de los tres colores primarios (azul, rojo y amarillo) para postular su orden cromático fundamental: el blanco (el día), el negro (la noche) y el gris (color espacial fundamental), y recuerda como Kandinsky los definiera como no-colores. Pero sobre todo de ese artista valora la convergencia que establece entre ideas estéticas racionalistas con otras de signo metafísico, existencial y trascendente. No obstante, también le cuestiona que no llegara a concluir, en el sentido deseado por Oteiza, la investigación iniciada por el Cubismo pues «ha faltado racionalismo experimental sobre el E [Espacio]. Confusos ideológicamente sin una elaboración de instrumentos lógicos de trabajo (me refiero a una ontología, intuida por Kandinsky) "la obra de arte es el sujeto viviente de una existencia real, un ser»⁵⁰⁰.

En relación a Max Bill, muchos estudios han encontrado similitudes formales con Oteiza. En el apartado 4.3 (*supra*) nos hemos detenido a examinar algunas diferencias que tenían en torno a la categoría de belleza. La experimentación

⁴⁹⁷ Oteiza, *QT!*, 1963, p. 168. Oteiza siguió con interés los ensayos de Kandinsky y en su biblioteca se encuentran, entre otros, los siguientes libros del artista ruso: *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, 1957 [BPO-453], *Cursos de la Bauhaus*, 1983 [BPO-3485], y *Punto y línea frente al plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, 1959 [BPO- 4677].

⁴⁹⁸ Subirats, E., *El final de las vanguardias*, Anthropos, 1989.

⁴⁹⁹ Oteiza, documento inédito FMJO-3195.

⁵⁰⁰ Oteiza, documento inédito FMJO-6049 (1973).

racionalista sigue la secuencia Kandinsky y Mondrian y de Mondrian y Doesburg — de un Doesburg que sin Malévich no es más que Mondrian, dirá Oteiza—, se llega por el Bauhaus a Max Bill. Será en La Bienal de Sao Paulo (1957) cuando conoce con mayor profundidad la abstracción concreta de Bill, a través de una retrospectiva de la Bauhaus y con obras de los seguidores de la Escuela de Ulm, fundada por Max Bill en 1950, y que a la sazón dirigía Tomás Maldonado. Oteiza se reclama «como el verdadero, bien que heterodoxo, continuador de la Bauhaus»⁵⁰¹. Se lamenta que Fullaondo, un gran estudioso de la obra de Oteiza, lo relacione con Bill. Sostiene que en Max Bill sus obras más bellas son las que experimentalmente menos interés tienen. Las que muestran mayor interés pertenecen a Mondrian, a Malevich y Vantongerlo.

Si la belleza tiene componentes racionales, trabajemos racionalmente con estos componentes, pero prescindamos de la belleza. Es lo que he hecho yo a partir de una formulación molecular del Ser estético, en lugar de considerar a la belleza como un componente-función de la obra, del diseño de la obra, artística o industrial. Para mí la belleza es un resultado, no es algo que se sabe —no se debe saber previamente—, será el acompañante sorpresa de un resultado, de una operación de diseño⁵⁰².

Define a Bill como hegeliano y no materialista (marxista), y como un ecléctico en su teoría del arte⁵⁰³. El ensayo que Tomás Maldonado dedica a Bill (*Max Bill*, 1955), le permite a Oteiza dilucidar sus diferencias y afinidades. Es relevante esa lectura por cuanto la tiene muy presente cuando redacta el manifiesto *Propósito experimental* (1957).

⁵⁰¹ Citado en Muñoa, P., *Oteiza. La vida como experimento*, Alberdania, Irún, 2006, p. 146.

⁵⁰² Oteiza, documento inédito, FMJO-6049 (1973).

⁵⁰³ «Creo que Max Bill es un ecléctico y lo eran todos estos grandes precursores que él trató. Para mí, verdaderamente original en Max Bill y que a mí me impresiona, fue una pintura pequeña que vi en Río o Sao Paulo, un Cuadrado dividido verticalmente en dos rectángulos de color que imperceptiblemente se iban convirtiendo en un círculo. Como decía antes, todas las experiencias de estos precursores y como puente Bill y bajo el signo de Moholy Nagy, han desembocado en el Op-Art y los actuales cinetismos» Oteiza, (FMJO-6049, 1973, p. 5).



Maldonado, *Max Bill*, 1955. Ejemplar de la biblioteca de Oteiza con sus notas y comentarios

Bill postula un «arte que sirve a las fuerzas constructivas». Defiende un nuevo método, que denomina la “buena forma”, para interpretar y crear los acontecimientos visuales de nuestro tiempo. No se propone reducir todas las artes a un mismo principio, sino que busca una unidad armónica de función, forma y belleza, «una verdadera unidad plural», mediante una coherencia abierta y dialéctica. Así, «en Bill, forma y función, no se relacionan de un modo lineal, sucesivo y continuo, sino paralelo, simultáneo y discontinuo»⁵⁰⁴. Oteiza escribe al margen: «Error de Max Bill y de Maldonado. Yo = la belleza es un resultado de la ecuación operativa o diseño (no existe antes)». Maldonado y Bill defienden una arte concreto identificado sobre todo por el método. En relación a las diferencias entre Arte Abstracto (AA) y Arte Concreto (AC), Bill sostiene que el AA es un arte de transición y da cuenta de una descomposición analítica de la naturaleza; mientras que el AC no se propone «documentar una realidad sino crearla»⁵⁰⁵. Maldonado resume la tesis de Bill: el proceso creador del AC se inicia en una “imagen-idea” y concluye en la “imagen-objeto”; mientras que Oteiza va de la idea al objeto y viceversa. Una afinidad entre Bill y Oteiza podría reconocerse en la

⁵⁰⁴ Maldonado, T., *Max Bill*, Nueva visión, Buenos Aires, 1955, p. 9.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 11.

cuestión siguiente: identifican la producción de campos de energía, con la ayuda del color, y la creación de ciertos ritmos como uno de los elementos diferenciales del arte concreto. Pero Oteiza amplía la construcción de lo abstracto mediante al fusión de unidades livianas y por la acción en un hiperespacio. Su campo experimental es el del racionalismo abstracto, y en el que, como refiere Marchán Fiz, une el principio plástico (propio de la Bauhaus) y el principio estructural (postulado por el constructivismo)⁵⁰⁶. En el *QT!* (1963) se reclama como el heredero más consecuente con el movimiento concreto, racional y espacialista por haber resuelto el telos de la depuración formal hasta llegar a la nada final del vacío en sus escultura⁵⁰⁷. Por su parte, Soledad Álvarez (2002), apoyándose en ese texto del escultor, señala que «en el contexto analítico de la vanguardia, Jorge Oteiza ha sido junto a Max Bill, David Smith y Anthony Caro, el artista que más ha contribuido a la indagación escultórica espacialista y geométrica con un proyecto experimental que le convierte en un “heterodoxo” del Movimiento Concreto»⁵⁰⁸. En realidad, la heterodoxia de Oteiza se cumple en la mayoría de sus postulados relativos a ámbitos creativos o teóricos diversos.

4.4.3 La importancia de Malévich

Oteiza reiterará su interés por Malévich (Kiev, 1879-Leningrado, 1935), que ya en el *Propósito* (1957) lo designaba como «el único fundamento vivo de las nuevas realidades», identificándose con la finalidad metafísica del arte. El arte para Malévich debía liberarse de la mimesis, proclamar una libertad creativa nueva y,

⁵⁰⁶ Marchán Fiz, S., Conferencia en la ETSA de la UPV-EHU, 24 de abril de 2008.

⁵⁰⁷ «El estilo geométrico de las tendencias inmediatamente anteriores a las de hoy (el movimiento concreto, racional y espacialista) debió haber cumplido con la neutralización total de la expresión, definiendo resueltamente su nada final. Al racionalismo geométrico de los concretos, ayer, les faltó la visión suficiente en su último objetivo... Un solo artista concreto ayer, que hubiera logrado la obtención final de su experiencia en una nada, habría representado el final victorioso del proceso espacialista... Hago esta observación y la voy a corregir ya que hubo un artista en el movimiento concreto que logró aisladamente esa victoria,... tengo que referirme a mí», en *QT!* (1963), 3ª ed., San Sebastián, 1975, pp. 84-85.

⁵⁰⁸ Álvarez, M. S., «De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000» en VV.AA., XV Congreso de Estudios Vascos, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2002, p. 879.

desde la pintura “no-objetiva”, buscar una grado cero de su esencia pura. Lo llamará Suprematismo. Nakov (2007) ha postulado que

Esta creencia inquebrantable en un humanismo de tipo inédito se funda en una nueva percepción del mundo, que emana de una lógica que los futuristas llamarían inicialmente “transracionalidad” (zaum) y que Malévich formulará de manera “suprematista” poco tiempo después de la invención de la pintura del mismo nombre, gracias a su concepto de la “no objetividad pura”⁵⁰⁹.

Por ello se autodenominó «el apóstol del infinito, de lo indefinible, del cambio perpetuo»⁵¹⁰. Ese anhelo de pureza formal y de acceso a un absoluto indefinible le resultará atractivo a Oteiza. Malévich, a partir de 1912, iniciará su travesía teórica y estética de un cubo-futurismo a un Supramatismo en su búsqueda de un arte total. Por otro lado, la afinidad con Oteiza se amplía por las consecuencias metafísicas de esa revolución formal, aunque el horizonte en el que se orientan sea diferente. Para el ruso no hay un telos social o político que oriente esa investigación plástica de formas puras. En cambio, Oteiza lo implicará en un telos metafísico, existencial y pedagógico. Ambos artistas concentran su periodo más experimental en un breve periodo: entre 1913 y 1919 en el caso de Malévich, y entre 1953-1959 lo hará Oteiza. Otra diferencia que Oteiza no tendrá en cuenta es que el pintor ruso fue cuestionado por la vanguardia constructivista rusa; mientras que el artista vasco se sentía heredero también de esa vanguardia.

Oteiza se reivindicó como heredero directo de Malévich —*yo vengo de Malevich y de mí*— sin llegar, como lo valora en Bill y Mortensen, de la secuencia Cubismo-Mondrian-Doesburg⁵¹¹. Para Oteiza, «La forma aislada en el vacío por Malevich, es para mí el hecho plástico trascendental después del Cubismo. Es más, el único hecho trascendental nuevo, el punto fundamental de una forma nueva de pensar el espacio»⁵¹². Denominó plano o «unidad Malévich» a una de las formas

⁵⁰⁹ Nakov, A., «Prólogo» en Malévich, K., *Escritos*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, p. 10.

⁵¹⁰ Nakov, *Ibidem*, p. 12.

⁵¹¹ Oteiza, documento inédito FMJO-6049 (1973).

⁵¹² *Ibidem*, 1973.

estructurales de su investigación experimental. Para Manterola, en *Una interpretación*,

este pequeño plano 'ligero, inestable, dinámico y flotante', descentra, multiplica y confunde, con su prodigiosa movilidad, los puntos de fuga que dan forma al espacio y destruye las ligaduras que intentan ordenarlo reduciéndolo a una red de direcciones; y ello para procurar, mediante la total aniquilación del mundo ('fuera de la realidad temporal'), la salida del laberinto; el doble desenlace del escultor y la escultura en un *cuerpo espacial*, en una nueva escultura, definitiva, vacía, libre y sagrada⁵¹³.

En el apartado 4.3.2 (*supra*) hemos expuesto otros desarrollos sobre esa categoría propia del hacer constructivo de Oteiza. Éste en una nota escribe: «siente esta misma noche oscura de su alma y en su *Cuadrado blanco sobre blanco* reacciona en vacío crómlech»⁵¹⁴. Sobre Malévich y el «furor iconoclasta» véase Echeverría, «Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Oteiza»⁵¹⁵. Oteiza en relación al *Cuadrado negro* (1915) de Malévich, que vendría a simbolizar la noche, escribe: «El cuadrado negro no era un cuadrado vacío, pero sí lo era como una conclusión final y vacía, pura pintura-crómlech»⁵¹⁶.

Sobre las cajas vacías, Muñoa escribe: «Con la serie de las cajas vacías, Oteiza concluyó la búsqueda experimental realizada partiendo de la desocupación del cubo. Sostiene que el fondo de la *Primera caja vacía* ha de recordar el *Blanco sobre blanco* de Malévich»⁵¹⁷. Malévich, en sus últimos manifiestos, como *El espejo suprematista* (1923), identifica a Dios con lo infinito y lo innumerable que serían iguales a un cero absoluto. Puede leerse: «si el mundo ha sido creado por la ciencia, el saber y el trabajo, si su creación es infinita, es igual a cero» o «Si alguno conoce el absoluto ha conocido el cero»⁵¹⁸. ¿Acaso pudiera establecerse una analogía con

⁵¹³ Manterola, P., *Una interpretación*, FMJO, Alzuza, 2006 p. 22,

⁵¹⁴ Oteiza, documento inédito FMJO-9972.

⁵¹⁵ Echeverría, «Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Oteiza» en VV.AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 2010, p. 267.

⁵¹⁶ Oteiza, documento inédito FMJO-13984.

⁵¹⁷ Muñoa, P., *Op. cit.*, 2006, p. 161.

⁵¹⁸ Malévich, K., *Op. cit.*, 2007, p. 300.

el cero receptivo que Oteiza sublima como cero absoluto al final de su ley de los cambios? Pareciera pertinente establecer esa analogía entre dos enfoques que subliman ese horizonte de trascendencia del arte.

4.4.4 Arte y poesía movilizados por un telos común

Esta cuestión requeriría una investigación propia que desborda los objetivos de esta tesis, pero no quisiéramos dejar de hacer unas consideraciones breves sobre la creación poética de Oteiza y su conexión con su enfoque artístico y su teoría estética. Una revisión en profundidad de su obra poética y su contextualización con las vanguardias en ese campo se encuentra en la edición crítica *Poesía* (2006) a cargo de Gabriel Insausti, editada por la FMJO, y que incluye estudios valiosos del propio Insausti y de Niall Binns, Félix Maraña, Jon Kortazar y José Ángel Ascunce. Oteiza, han observado Alonso y Arzoz (2007), «es un escultor-poeta como Miguel Angel Buonarroti o Hans Arp, constituye un testimonio de la multiforme creatividad del artista moderno y que, a nuestro juicio, lo convierte al menos en uno de los mejores poetas vascos en castellano»⁵¹⁹.

Oteiza prolonga mediante su hacer poético los presupuestos metafísicos, estéticos, existencialistas y políticos que informaban su creación escultórica y teórica. La aparición de su primera edición de poemas agrupados en *Androcanto y sigo: ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera* (1954) coincide con el inicio más intensivo de su indagación experimental en la escultura y que concluirá en 1959. Mientras otras relevantes publicaciones poéticas, como *Existe Dios al Noroeste* (1990) e *Itziar. Elegía y otros poemas* (1991), aparecen en el momento en que compila en una publicación varios textos de los años sesenta sobre la *Ley de los cambios*, pero no completa la actualización de su teoría tal como tenía previsto. Con todo, su praxis escultórica y poética muestran su afán experimental y su telos taumatúrgico. Binns (2006) ha estudiado la singularidad de su aportación poética:

La rareza de Oteiza en el panorama de la poesía española de su época tiene

⁵¹⁹ Alonso, A., y Arzoz, E., «Elogio y refutación del genio vasco» en VV. AA., *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*, Herritar Berri SLU / Astero, Iruña, 2007, p. 15.

mucho que ver con la libertad radical de las formas que emplea. Es, por supuesto, demasiado simplista vincular estas libertades directamente con su experiencia de la poesía chilena, sobre todo porque diversos aspectos de su emancipación formal —el empleo prolijo de intertextos de diversa procedencia, la tendencia tan abiertamente metapóetica, el prosaísmo a veces exacerbado, el gusto por la anécdota, el tono discursivo y el interés por una poesía «situada» explícitamente en su contexto— parecerían pertenecer más a las neovanguardias de los años sesenta (por ejemplo, a las novedades de hispanoamericanos como Ernesto Cardenal, Roque Dalton y Enrique Lihn) que al vanguardismo «histórico» de Huidobro, De Rokha y Neruda. No obstante, otros rasgos permiten establecer ese puente inaugural con los tres fundadores⁵²⁰.

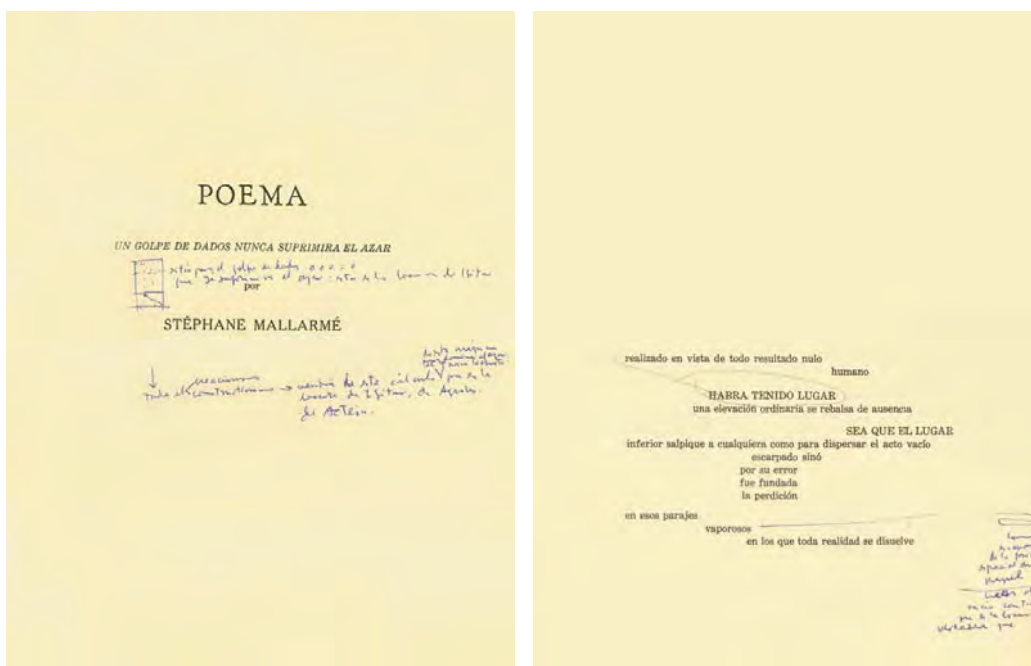
La herencia de las vanguardias poéticas en Oteiza tendrá unos contornos más difusos. En sus conversaciones con Pelay Orozco (1978) señala como poetas predilectos a Whitman, Maiakovski, Rimbaud, Huidobro, Vallejo, Machado⁵²¹. Sin embargo, paradójicamente no cita a Mallarmé que nombrará menudo en sus textos. La importancia que concede a este autor es muy alta y varias de sus obras más importantes serán homenaje a ese poeta. También el *Odiseo* (1975) parte de su *Homenaje a Mallarmé* (1958). Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta y escritor francés, publica *Igitur o la locura de Elbehnon* (1887). Oteiza en su Ley de los cambios lo posiciona, junto a Monet y Debussy en el límite final del Impresionismo. En el documento FMJO-3642 (1965), Oteiza sostiene que «el *Igitur* es así poesía-acción y no ya en el campo expresivo del poema-objeto en la fase de los cambios, sino en 2ª fase, como subjetividad-acción». En este mismo escrito se encuentra también una analogía entre el *Igitur* y su *Propósito* (1957): «en el *Igitur* se han vaciado las palabras, despojando a la materia poética de su riqueza espacial y corporal, para trasladarla a su estructura exterior y temporal». En otro texto inédito, interpreta *Igitur* como puerta al vacío y a la vida y que prefigura el *Golpe de dados*:

⁵²⁰ Binns, N., «Chile, 1935: La prehistoria de la poesía de Oteiza» en Insausti, G. (Ed.), *Oteiza. Poesía*, FMJO, Alzuza, 2006, p. 61.

⁵²¹ Pelay Orozco, *Op. cit.*, 1978, p. 409.

Me refiero al impresionismo final, a la puerta que los impresionistas raramente encuentran, a la puerta que Mallarmé intuye en el *Igitur* (que ya la tiene en el *Igitur*), pero que no sabe que la tiene y es por esto que en el viejo edificio de la poesía que él quiere abandonar, golpea en los tabiques y hasta en el tabique menos tabique del poeta (¿quién iba a sospechar que al otro lado del tabique de la página estuviera el vacío en el que el poeta verdadero busca siempre respirar con la vida?) de *Golpe de dados* que ya anunciaba en el *Igitur* y que en el *Igitur* ya está vencido (el azar) puesto que ya el azar es el propio poeta, el misterio del poeta con toda la vida (la poesía) en libertad⁵²².

Le dedica una de sus obras conclusivas, *Homenaje a Mallarmé* (1958), y que será ulteriormente el modelo para una variante que llamará *Odiseo* (1975). También lo cita en varios poemas: «Yo soy Acteón», «La peluquería del ser»⁵²³.



Mallarmé, *Un golpe de dados*, Mediterránea, 1943. Ejemplar de Oteiza

⁵²² Véase el documento inédito FMJO-5170 (1965).

⁵²³ Véase *Poesía Ec*, 2006, pp. 293-295 y p, 479. En la biblioteca de Oteiza pueden encontrarse las obras siguientes: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* [BPO-5978], *Antología* [BPO-5491], *Obras completas* [BPO-1804] y *Cuentos indios* [BPO-5503].

Abandonará la creación poética como abandonó la práctica escultórica estableciendo así un proceso análogo. Una vez formada una nueva sensibilidad artística y moral mediante la conclusión en el laboratorio formal y experimental en el arte, se considera en condiciones de proyectar el despliegue de un telos comunitario en su nueva praxis vanguardista.

Se puede hablar de vanguardia poética, cuando dentro del laboratorio el artista abarca todas las vanguardias, cuando el poeta (no le justifica la juventud para lo contrario) ha sido siempre vanguardista desde Apollinaire y Mallarmé, cuando el vanguardista tiene 60 años de juventud, porque toda vanguardia estéticamente pertenece al laboratorio y el laboratorio del arte respecto de la vida, respecto al poeta, queda siempre en la retaguardia, *lo único que está en la vanguardia es el arte cuando ya está en la vida*»⁵²⁴. (Subrayado por Oteiza).

En la vida se daría, según Oteiza, un solo lenguaje (Poética segunda) que se produce como «poesía múltiple», cuya estructura se adecua al curso «del tiempo vital, alargada y continua, abierta, inestable, de izquierda a derecha y al mismo tiempo reversible, porque es escritura y memoria, cada instante es un futuro sido»⁵²⁵. El azar del *Golpe de dados* mallermiano (prefigurado en *Igitur*) ya ha sido abolido en la acción del poeta-artista puesto que ya «el azar es el propio poeta, el misterio del poeta con toda la vida (la poesía) en libertad»⁵²⁶.

4.4.5 Oteiza, un universo teórico, artístico y vital propio

A lo largo de esta investigación hemos podido elucidar la génesis y el desarrollo de un proyecto escultórico y teórico que se acelera y concentra, en su momento más experimental, en la década de los años cincuenta. Oteiza fue un existencialista entre vanguardias: sabido es, como recordaría Garaudy (1970), que «la meditación

⁵²⁴ Oteiza, documento inédito FMJO 5170 (1965).

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*.

existencialista es fundamentalmente religiosa»⁵²⁷, lo cual se refleja asimismo en Oteiza. Pero, aunque reitera el uso de expresiones teológicas (salvación, redención), propias también del existencialismo, propone una salida genuina a través del arte (y la poesía) y su telos de salvación. Los temas negativos y pesimistas tan recurrentes en los filósofos existencialistas se tornan proposiciones activas por parte de Oteiza; sin embargo, como resulta conocido, ese optimismo en las capacidades redentoras de la acción artística o poética quedará ensombrecido por múltiples fracasos en innumerables proyectos que llevarán a decepciones y pesimismoes nuevos.

Oteiza fue un artista liminar que se desplazaba dentro y fuera de las cosmovisiones de la modernidad. En efecto, tiene una relación paradójica con la modernidad artística: por un lado, en la medida que promueve una intuición estética como epistemología principal de su teoría estética (que tiene dimensiones místicas), se desmarca del *mainstream* de la modernidad ilustrada y racionalista que busca liberar el potencial cognitivo frente a determinaciones míticas, místicas o heterónomas. Por otro lado, su afán científicista y racionalista conecta con la cultura del proyecto moderno y civilizatorio presente en las vanguardias racionalistas y constructivistas que vuelven a relacionar arte, ciencia y diseño como un propósito genuinamente moderno. Entonces, cabe concluir que en Oteiza conviven diferentes tipos de racionalidad y de conciencia de la crisis.

En las pretensiones últimas de su telos artístico emerge asimismo un anhelo de absoluto que ha sido un elemento común a varias corrientes de las vanguardias abstractas y racionalistas. Aguilera Cerní se refiere al impulso de absoluto en Oteiza:

Al identificar el rango estético con el planteamiento de una ecuación de equilibrio, el desenvolvimiento de la estética oteiziana seguía siendo consecuente con la noción sobrehistórica del Ser Estético. Subsistía el mismo fondo del esfuerzo humano hacia la instalación en lo absoluto, en Dios. Por tanto, esta idea de intemporalidad era incompatible con lo móvil, lo contingente, lo temporal, exigiendo

⁵²⁷ Garaudy, *Op. cit.*, 1970, p. 63.

lo quieto, lo invariable, lo intemporal. Del mismo modo, tampoco era posible detenerse en lo experimental, pues las experiencias pertenecen al orbe vital, no al trasmundo del supremo conocimiento. El saber experimental se lograba por acumulación. El saber metafísico era total e instantáneo: su camino estético se llamaba «inmovilidad»⁵²⁸.

Ciertamente, todo ello integra el paradójico proyecto oteiciano: entre lo experimental y lo metafísico movilizado por un telos redentor. Su singular posición no está exenta de dramas y paradojas diversas, pues, como ha escrito Martínez Gorriarán, «su idea de arte experimental ya no tendía a un horizonte histórico común. Su programa para acabar con la subjetividad e instaurar una estética objetiva no podía ser sino completamente subjetivo»⁵²⁹. Por otro lado, se interesó por saltar esa división moderna del arte culto o de vanguardia y el arte popular. La experiencia de la Escuela de Deba, la de los grupos de la Escuela Vasca, y otras tentativas culturales se orientaban en esa dirección. Marchán Fiz ha defendido que Oteiza fue el artista más vanguardista en el contexto español y lo apoyaba en dos razones: la renovación del lenguaje del arte que acometió, y la defensa de un proyecto que trascendía la autonomía del arte⁵³⁰. Definió a Oteiza como una escultor-artista de ideas. Sabido es cómo quiso trascender las disciplinas convencionales para generar encuentros entre las artes: esa voluntad se manifestaba también en su propuesta de creación de un Instituto de investigaciones estéticas comparadas; pero, aunque fue una propuesta sostenida en el tiempo, nunca llegaría a realizarse. También en los documentos que definían la misión y funciones de la Galería Barandiaran (1965-1967), en sus proyectos convergentes con arquitectos, o en su tentativa cinematográfica, se manifiesta ese anhelo vanguardista de convergencia entre las artes

Asimismo, ese rasgo heterodoxo se manifestaría también en su efímera tentativa de realización fílmica. En efecto, su truncada aventura en la dirección

⁵²⁸ Aguilera Cerní, V., «Panorama del nuevo arte español» en Pelay Orozco, *Op. cit.*, 1978, p. 330.

⁵²⁹ Martínez Gorriarán, C., *Op. cit.*, 2011, p. 232.

⁵³⁰ Marchán Fiz, S., Conferencia en la ETSA de la UPV-EHU, 24 de abril de 2008.

cinematográfica perseguía asimismo esa colaboración entre prácticas y saberes artísticos diferentes. En *EE* (1983) refiere las razones de su fracaso en el cine, al que se acercó porque

era mi espíritu de comprensión paralela de las distintas artes que intervienen en el cine que a mí me impulsaba a ensayar un tipo de estructura plural de lenguajes (texto, música, imagen) como varias estatuas distintas en una estatua diferente, en una narrativa única y personalmente. Pero necesitaba una colaboración técnica y no encontré equipo: cada uno quería interpretarme sin poder entenderme: No podían entender que se trataba de un ensayo sin fronteras entre las artes⁵³¹.

Oteiza y el cine (2011), una publicación a cargo de Santos Zunzunegui y editada por la FMJO⁵³², recoge una valiosa documentación y análisis sobre esa práctica truncada. *Acteón*, fue un filme de ficción que intentó realizar Oteiza con la producción de X-Films (fundada por Juan Huarte) y el apoyo técnico del director Jorge Grau. Pero, finalmente, quedó fuera del proyecto inicial, siendo éste desvirtuado y concluido por Grau en 1965. De nuevo Oteiza («Yo soy Acteón», escribió) vio trasmutando su carácter en destino y viceversa en su enésima tentativa fallida. No fue, empero, su única propuesta cinematográfica pues dejó esbozado un guión para una adaptación del golpe de dados mallarmiano como primer ensayo de un cine de posguerra. En el estudio que incorpora Santos Zunzunegui en *Oteiza y el cine*, se despliega una diversidad de planos críticos que refieren cómo ese artista intento expandir al cine sus investigaciones estéticas y políticas, pero con el fin de subsumir paradójicamente su propósito experimental en un filme de ficción que sería a la vez un ensayo de ideas⁵³³. El propio Oteiza ya observó que su proyecto se toparía con un «mundo distinto de subordinaciones

⁵³¹ Oteiza, *EE*, 1984, p. 198.

⁵³² VV.AA., *Oteiza y el cine*. FMJO, Alzuza, 2011. En esa edición se incorporan tres breves ensayos de Santos Zunzunegui, «Subordinaciones heterogéneas. Las “artes prohibidas” de Jorge Oteiza»; de Paulino Viota, «Contar hasta cero. (El *Quousque tandem...!* y el cine)»; y de Jenaro Talens, «El “vacío habitable” de Jorge Oteiza y la interrogación sobre el sentido». Además se compilan varios ensayos y notas de Oteiza.

⁵³³ Zunzunegui, S., *Op. cit.*, en VV. AA., *Oteiza y el cine*. FMJO, Alzuza, 2011, pp. 13-67.

heterogéneas», y ciertamente no supo o no pudo traducir su bagaje artístico en la lógica y la dinámica colectiva específica de la industria del cine. Tanto el guión *Escenario de Acteón* como su aclaración-ensayo *Estética de Acteón*, elaborados en 1963 (entre su *QT...!* y sus *Ejercicios...*) y que se publican íntegramente por primera vez, enuncian la original tentativa de su filme, donde trama una indagación sobre la memoria y un diálogo crítico con obras de Resnais, Fellini o Antonioni. Hay también una resonancia brechtiana en su interés por reconocer el potencial poético del espectador a través de estructuras narrativas que exigen su complicidad interpretativa. Fabuloso Oteiza que, en el páramo ibérico de los años sesenta, se planteaba cuestiones que serán comunes al teatro y cine de vanguardia, y del imperativo de la integración de las artes.

4.5. Oteiza nexa entre las vanguardias vascas de los años treinta y las de los años sesenta.

La modernidad llegara más tarde en el contexto vasco y español en relación a otros países de la Europa occidental. Ello tendrá también su reflejo en el despliegue de una modernidad cultural y cuyo primer destello será en la primeras décadas del siglo XX, cuando emergería un notable resurgimiento cultural en euskera y en castellano. Escritores, artistas e intelectuales como Unamuno, Baroja, Zuloaga o Tomás Meabe defendían una visión más universalista de lo vasco y conectada a la sensibilidad de la generación del 98; mientras que los Arana, Bustinza, Lauxaeta o Resurrección María de Azkue recrearán el imaginario y la identidad nacionalista. Simultáneamente se dan los primeros signos de una emergencia moderna en las artes a través de una renovación pictórica protagonizada por artistas que habían tenido estancias en París como han señalado de Barañano, González de Durana y Juaristi, en su estudio pionero sobre el arte en el País Vasco (1987). Resaltan la aportación de dos pintores que pudieron acceder a los focos de renovación artísticas que eran París y Bruselas: Adolfo Guiard (1860-1916) y Darío de

Regoyos (1857-1913)⁵³⁴. La vanguardia artística tendrá que esperar; pero será en parte fruto futuro de esta nueva dinámica alentada por esos pintores modernos y de eslabones intermedios que asumirán los lenguajes artísticos de la modernidad prevanguardista. Tales eslabones artísticos serán, entre otros, los pintores fauves Francisco Iturrino (1864-1924) y Juan Echeverría (1875-1931), así como Aurelio Arteta (1879-1940) miembro fundador de la asociación de Artistas Vascos (1911-1936). El cubismo tuvo una excéntrica resonancia en el pintor de Hernani, Alfonso de Olivares (1898-1936), que teorizó incluso sobre ese movimiento en su ensayo *Arte moderno* (1934). El programa estético del Renacimiento vasco fue modulado por la peculiar tensión entre esa modernidad y la tradición artística en el País Vasco, muy condicionada por las cuestiones de la identidad colectiva y determinadas ideologías etnicistas⁵³⁵. Muestran la ambivalencia que el arte vasquista mantuvo desde sus orígenes con el vanguardismo: mientras Regoyos, Durrio y Guiard lo conectaron con el impresionismo y el simbolismo; otros como Iturrino y Echeverría se distanciaron de esa estética vasquista debido precisamente a las exigencias renovadoras y cosmopolitas de su propio vanguardismo. Durante los años previos y en el contexto de la República, emergerá de modo genuino la primera manifestación de la vanguardia artística vasca conectada a las corrientes ibéricas e internacionales. La generación de José Manuel Aizpurua (1904-1936), Narkis Balenciaga (1905-1935), Jesús Olasagasti (1907-1955), Juan Cabanas Erauskin (1907-1979), Carlos Ribera (1906-1976), Nicolás Lecuona (1913-1937), y Jorge Oteiza (1908-2003) integrarán la primera tentativa consciente de renovación vanguardista que quedará truncada por la guerra civil.

⁵³⁴ Estos autores escriben sobre Guiard y Regoyos: «el primero, tras siete largos años vividos junto a los impresionistas franceses, trajo y difundió desde 1886 todo un código artístico y vital, constituyéndose en revulsivo de la atonía local, a la vez que guía para los jóvenes que se iniciaban en la pintura. El segundo aportó el radicalismo estético y social de los círculos bruselenses, patentizándolos en un intensa producción, que apenas si vendía en mínima parte, y en un activismo de propaganda del arte» (véase de Barañano, K., González de Durana, J. y Jon Juaristi, J., *Arte en el País Vasco*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 218.

⁵³⁵ Esta cuestión ha sido estudiada, entre otros, por Martínez Gorriarán, C. y Aguirre, I., (1995) *Estética de la diferencia. El arte y el problema de la identidad 1882-1966*, Alberdania & Galería Altxerri, Donostia.

La sociedad GU, fundada en el año 1934 en Donostia, fue la efímera sede de esa heterogénea convergencia artística.

Oteiza será el nexo entre esa trama moderna y vanguardista de los años veinte y treinta con la que acontecerá a partir en los años cincuenta y sesenta con los desarrollos de los denominados Grupos de la Escuela vasca. Oteiza había conocido en América la experiencia de la escuela promovida por Torres García⁵³⁶. El proyecto para la Basílica de Aranzazu, aunque limitado al arte religioso, fue un primer catalizador con la participación de Oteiza, Chillida y Basterretxea para inscribir esa incipiente trama moderna en el contexto cultural y social vasco que demandaba una afirmación comunitaria singular y diferenciada, sobre todo al inicio de la década de los sesenta. Oteiza manifestó a Flores Kaperotxipi el alcance de ese desafío asociado a Aranzazu: «... puede ser la gran exposición actual de nuestra arquitectura religiosa. (...) Esta vez tenemos verdadera necesidad de expresarnos, sabemos cómo hacerlo y para qué»⁵³⁷. Esta exigencia tendrá continuidad, a mediados de los años sesenta, en la propuesta de crear una Escuela Vasca que integrara a los grupos Gaur (Gipuzkoa), Emen (Bizkaia), Orain (Araba), Danok (Nafarroa) y Baita (Iparralde). Diversas iniciativas convergieron en la reactivación de esa tentativa de movimiento de la Escuela Vasca. En realidad, bajo esa denominación latían concepciones diferentes y por ello se afirmaba más como invención que como recuperación de algo cuyo sentido era poco preciso; pero movilizaba las energías creativas de numerosos artistas para asociarse, expresarse y difundir otros imaginarios artísticos en un contexto tan hostil. Esa deseada convergencia tuvo tres vectores más destacados: el primero venía marcado por

⁵³⁶ Torres García en «Advertencia», publicada en el folleto *Nueva Escuela de Arte del Uruguay*, Montevideo, 1946, escribe: «dicha escuela, es más bien una reacción contra el ambiente al que pretende superar, no sólo para ponerse a sí mismo al unísono de las más jóvenes escuelas de nuestro tiempo sino además tratando de hallar un arte propio que pueda responder al futuro ante América». Añadiría que su principal objetivo era el de «contribuir al esfuerzo de América por encontrar su arte propio, que nosotros creemos que debe ser en un plano universal, único que puede juntar o hermanar a tantos pueblos y razas. Así también nos acercáramos a lo profundo de las primitivas culturas de Indoamérica reintegrándonos a nuestra verdadera tradición». También Oteiza, que, en los años 60, fue mentor de la renovación de la trama del arte moderno en su contexto y de la recuperación de la Escuela vasca, muestra su plena sintonía con ese espíritu.

⁵³⁷ Flores Kaperotxipi, M. (1954) *Arte vasco*, Ekin, Buenos Aires, tomado de María José Arribas (1979), *40 años de arte vasco (1937-1977)*, Erein, Donostia, p. 44.

Oteiza desde el ascendiente deslumbrante provocado por su *Quosque Tandem* (1963). El segundo, surgirá desde Bizkaia a través de Ibarrola, que comandaba la dinámica socializante del arte a través del grupo vizcaíno de la Estampa Popular, y que tras su salida de la cárcel en 1965 retomará esa aspiración de activar el Movimiento de la Escuela Vasca. Y el tercero, se localizará en el entorno guipuzcoano con Amable, Sistiaga, Zumeta, Balerdi, Basterretxea y otros, que desde 1960 venían cuestionando los certámenes artísticos de carácter oficial. Con esa voluntad crítica y el afán de organizar exposiciones alternativas, Amable y Sistiaga toman la iniciativa en 1965 de preparar una muestra con la participación de la vanguardia vasca más próxima. Además de los artistas mencionados, será relevante la incorporación de Chillida al grupo, dado que contaba para entonces con un reconocimiento internacional. Fue muy relevante el generoso patrocinio de Dionisio Barandiaran para crear la célebre galería Barandiaran (autodenominada como «productora de exposiciones de arte compuesto»). Será a partir de entonces cuando Oteiza asumirá esa iniciativa local para inscribirla y orientarla en un contexto más amplio. Actualizará sus postulados anteriores de recuperación de la Escuela Vasca, y propondrá la creación de los grupos mencionados⁵³⁸.

Gaur se presentó en solitario en la Galería Barandiaran (Donostia, 1965-1967), pero ya en el manifiesto se apelaba a un espíritu cooperativo y a un énfasis nominalista, como si nombrar un deseo determinara una realidad: «nacemos necesariamente en esta misma hora cuatro grupos definidores de ARTISTAS VASCOS. 1) Grupo GAUR (Hoy) en GUIPÚZCOA. 2) Grupo EMEN (Aquí) en VIZCAYA. 3) Grupo ORAIN (Ahora) en ALAVA. 4) Grupo DANOK (Todos) en NAVARRA. Estos cuatro grupos (...) los fundamos entre nosotros para nuestra unión los artistas

⁵³⁸ Una aproximación a la experiencia de esos grupos puede encontrarse en María José Arribas, *40 años de arte vasco (1937-1977)*, Erein, San Sebastián, 1979; Ana María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985; VV.AA. (1995): *Arte y artistas vascos de los años 60*, Koldo Mitxelena Kulturunea-Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia-San Sebastián. Para el desarrollo de esas prácticas artísticas en la década siguiente, véase la publicación de la exposición que comisarié: *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en contexto vasco de los setenta*, Sala Rekalde, Bilbao, 2009. Una revisión reciente del grupo Gaur puede consultarse en el libro de la exposición, comisariada por Fernando Golvano, *1966 / GAUR KONSTELAZIOAK / 2016*, presentada en STM y organizada conjuntamente con la Fundación Donostia /San Sebastián 2016 Fundazioa.

actuales de todas las tendencias⁵³⁹ y constituirnos en nuestra ESCUELA VASCA. Nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una Compañía de nuevos artistas vascos»⁵⁴⁰. En otro apartado del manifiesto dicen: «hace años que la vanguardia del ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad». Una secuencia de exposiciones en Donostia, Bilbao, Vitoria debería servir para presentar a los grupos y sus respectivos manifiestos y para culminar en Pamplona donde postulaban crear la Universidad de artistas vascos.



Manifiesto del Grupo GAUR (1966)

nacemos necesariamente en esta misma hora cuatro grupos definidores de ARTISTAS VASCOS

----- 1) Grupo GAUR (Hoy) en GUIPÚZCOA
 ----- 2) Grupo EMEN (Aqui) en VIZCAYA
 ----- 3) Grupo ORAIN (Ahora) en ALAVA
 ----- 4) Grupo DANOK (Todos) en NAVARRA

estos cuatro grupos (Hoy Aquí Ahora Todos) los fundamos entre nosotros para nuestra unión los artistas actuales de todas las tendencias y constituirnos en nuestra ESCUELA VASCA

nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una Compañía de nuevos artistas vascos

tomamos este acuerdo como protección espiritual y económica al lado de nuestro pueblo y en nuestro País Vasco

hace años que la vanguardia del ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad. Pero en nuestro País parece que se quiera ocultar esta situación, no reconocer ni acompañar el renacimiento espiritual de sus artistas

reiteradamente hemos propuesto entre nosotros (nunca se nos ha querido oír) la creación de institutos propios y los más avanzados para información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas, para ensayar la transmisión de nuestra educación estética en todos los niveles de la enseñanza y para la revitalización de nuestras tradiciones artísticas populares y de su puesta al día con las corrientes de un nuevo arte popular en el mundo

por la presente declaración pedimos la adhesión de todos los artistas vascos para decir entre todos nuestro comportamiento inmediato con la disciplina de una indivisible inteligencia, de una indivisible voluntad

todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro país, y que tenemos pasado, presente y futuro, para saber cuáles son nuestros propósitos y nuestras necesidades y los medios, puntualmente todos los medios, para concluir con la postración cultural y material que sufrimos y al aislamiento entre nosotros y con nuestro país

este Grupo GAUR, en San Sebastián, abre esta exposición para agrupar a los artistas guipuzcoanos, reunirse con ellos y tratar de nuestra organización. Esta exposición pasará seguidamente a Bilbao, Vitoria y Pamplona, para discutir y completar decisiones. En Bilbao expondremos con el Grupo de Vizcaya. Esa Exposición se ampliará en Vitoria con los alaveses y todos nos completaremos en Pamplona con los navarros. Allí resolveremos los fundamentos que hoy nos definen a todos como ESCUELA VASCA y concretaremos proyectos, Constituciones y programas inmediatos

el grupo guipuzcoano GAUR, saluda a todos los guipuzcoanos y a sus hermanos artistas de Vizcaya, Álava y Navarra

La novedad principal de ese espacio vanguardista que fue la Galería Barandiaran venía ya anunciada en la denominación que Oteiza dejará escrita en

⁵³⁹ Esa voluntad de agrupar a “tendencias” diversas no fue tan evidente dado que se dieron querellas entre abstractos y figurativos, así por ejemplo entre Orain y Emen.

⁵⁴⁰ “Frente cultural” remite también a un magma disidente y abertzale que será vinculado, en grados diversos, a ETA en los años sesenta., Esa denominación será muy utilizada por Oteiza.

un texto de 1965: Productora de exposiciones de arte compuesto⁵⁴¹. Su finalidad era, en palabras de Oteiza, ser una «productora efectiva de la nueva obra de arte», un laboratorio abierto de exposiciones y ediciones de arte compuesto y monografías⁵⁴². Ese espacio excepcional para la convergencia y relación entre las artes, y entre éstas y una cultura popular vasca emergente debería convertirse en «un Laboratorio de actos»⁵⁴³. La divulgación de la música, el cine o la poesía del contexto contemporáneo estuvo muy presente en su programación.



Oteiza, en la inauguración de la muestra del Grupo Gaur, 1966

Este salto contextual y programático implicaba en su identidad una poderoso reflejo del modelo oteiciano, al tiempo que introducía un factor más de crisis —que se manifestará en el futuro— y obviaría el grado de implicación de cada uno de los participantes. Otra paradoja, surgida en el propio proceso de constitución de los grupos, ha sido recurrente en los manifiestos de las vanguardistas históricas: al tiempo que transgredían las convenciones estéticas heredadas legislaban nuevos postulados artísticos y nuevos modos de contestación política. Los diversos

⁵⁴¹ Véase, Oteiza, «Para el nuevo planteamiento funcional de una galería de arte» en *Ejercicios espirituales en un túnel*, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición, pp. 202-205.

⁵⁴² Oteiza en la inauguración de la exposición del Grupo Gaur (28-IV-1966) afirmó que esta «nueva galería que se anuncia como Productora de arte compuesto (...) trata de producir la nueva obra de arte. Es un arte compuesto que corresponde al lenguaje compuesto con el que la realidad, la Naturaleza, la ciudad, la vida, nos habla cada vez con un lenguaje mezclado, compuesto, más rico y complejo y que no sabemos descifrar bien» (Texto inédito FMJO-17658, 1966).

⁵⁴³ Oteiza, «Informe para la creación posible de un fondo económico de urgencia para la cultura artística vasca» en *Ejercicios Espirituales...*, p. 210.

proyectos asociados (música, danza, teatro, ...) a la galería y al movimiento de la Escuela vasca fueron otro ámbito de experimentación y de cooperación, al tiempo que hacían aflorar nuevas contradicciones que truncarían ese proceso. Las querellas entre sensibilidades políticas emergentes y clandestinas, que principalmente giraban en torno a los conflictos de la identidad de lo vasco, fueron otro factor de disgregación de ese efímero grupo y de la galería. Incluso aún hoy las versiones sobre aquella aventura truncada no dejan de ser enfrentadas. Es de sobra conocido que a Oteiza y a Chillida, por nombrar a los artistas que habían alcanzado un reconocimiento mayor, les movían anhelos dispares. Chillida ha reconocido en diversas ocasiones su débil participación y distanciamiento del grupo, a la vez que defendía una gran apertura en las concepciones artísticas del mismo. Por su parte, Oteiza, que tantos proyectos frustrados acumuló en su dilatada trayectoria creativa e intelectual, consideró especialmente grave la disolución de aquella tentativa: «Todo estaba gestionado y previsto, pero fuimos rechazados. Para mí personalmente —su semblante y su voz se han ensombrecido súbitamente es el capítulo más triste, la derrota más grave que hemos sufrido en nuestra lucha cultural—»⁵⁴⁴. La diversidad de las poéticas en juego, las diferentes concepciones de la idea de vanguardia y de su imbricación con la cultura popular, y la debilidad de la cohesión como grupo cunado lo que primaban eran las constelaciones y trayectorias propias de cada artista, y también la dedicación que, a partir de 1967, Oteiza tuvo que dedicar a completar su proyecto en Arantzazu, son otros factores determinantes para el sueño de una escuela vasca no fragura con éxito.

⁵⁴⁴ Miguel Pelay Orozco, *Oteiza*, Editorial La Gran Enciclopedia vasca, Bilbao, 1978, p. 125.

5. La Ley de los cambios y propósito experimental

En el libro de Oteiza, *Ley de los cambios*, publicado en 1990⁵⁴⁵, se compilaron dos ensayos: *Ideología y técnica para una ley de los cambios en el arte* (1964) y *El arte como escuela política de tomas de conciencia* (1965). El primero fue escrito para presentarlo como ponencia en el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica, mientras que el segundo fue presentado en una conferencia celebrada en Barcelona. Ambos textos serían publicados en *Ejercicios espirituales en un túnel* (1965-1983). No obstante, como Oteiza advierte en el prólogo, ese libro, de la página 5 a la 420, fue escrito e impreso en 1965-1966, pero la edición fue censurada y abandonada⁵⁴⁶. Habría de esperar a 1983 para poder publicarlo, y en la asincronía producida entre el momento de su elaboración y el de su puesta en cultura surgieron una serie de avatares que marcarían de forma especial el sentido y la recepción del mismo. Resulta evidente que el contexto social e histórico había cambiado radicalmente y que el impacto previsto por Oteiza no fue el deseado, añadiéndose así una decepción más a una larga serie de tentativas y proyectos no logrados.

Aquella edición de 1990 fue autorizada por Oteiza y coordinada por el artista Daniel Txopitea, quien se encargó asimismo de la edición de una carpeta que reproducía los gráficos y diagramas que ilustraban los textos. La única novedad fue la incorporación de dos anexos, titulados «Un esquema para una EXPRESIÓN COMPARADA DE LOS CICLOS EN CREACIÓN INDIVIDUAL» y «Un ensayo de la LEY DE LOS CAMBIOS con esculturas de OTEIZA», y que, posteriormente, fueron incorporados a la edición de *Goya mañana* (1997). No existen cartas ni otros documentos que hubieran permitido dar cuenta de los objetivos de la edición y de las razones por las que no fueron incluidos otros textos más recientes que también abordaban esa teoría, y a la que concedió una importancia capital para interpretar su programa teórico y su praxis escultórica. Puede aventurarse la hipótesis de que

⁵⁴⁵ Oteiza, J. (1990a): *La Ley de los Cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz. En el año 2013, IA FMJO editó una edición crítica de ese libro, que corrió a mi cargo.

⁵⁴⁶ Véase la aclaración de Oteiza en la edición de 1983 de *Ejercicios espirituales en un túnel*.

esa edición fue un acto que acompañaba discursivamente a la edición de la carpeta gráfica. Si realmente ésa hubiera sido la circunstancia que explicaba la edición, entonces podría entenderse que no se incorporaran otros textos y que el propio Oteiza no elaborara un prólogo específico como era práctica habitual en él. En relación a ésta y a otras cuestiones, así como en lo concerniente a la selección incompleta de los textos incluidos o a la ausencia de otros, se ofrece en este apartado de la tesis una aproximación que intenta ser descriptiva y analítica al mismo tiempo. No obstante, este breve ensayo no limita la posibilidad de otros análisis futuros que pudieran trazar nuevos itinerarios de sentido para una comprensión más cabal y compleja sobre la poliédrica aportación de Oteiza y, de modo específico, sobre su Ley de los Cambios. Puede observarse que se da un llamativo contraste entre la prolija producción crítica que aborda la obra o el pensamiento de Oteiza y la escasa atención específica dedicada al análisis de esa Ley. Emerge, de nuevo, una paradoja más en torno a sus especulaciones estéticas, y que él mismo contribuiría a reforzar pues esbozó un índice para un libro sobre esa cuestión que no llegaría a completar. Como ya se ha mencionado, la publicación de 1990 reeditó parcialmente dos textos que ya fueron incorporados en los *Ejercicios espirituales* (1983).

5.1 Propósito experimental, conclusión y abandono de la escultura (1949-1960).

Aunque la trayectoria escultórica de Oteiza se inicia en los primeros años treinta del siglo XX será a partir de 1950 cuando de forma a un proyecto experimental que se concentra y acelera en la preparación de su participación en 1957, en la Bienal de Sao Paulo. Ha sido el artista Txomin Badiola, quien fuera el comisario de la primera retrospectiva sobre Oteiza en 1988 (Salas de la Caixa en Madrid) y responsable del Catálogo razonado (2015) el estudioso más perseverante de la

obra y la trayectoria de Oteiza. Por consiguiente, vamos a seguir la propuesta de Badiola para definir las etapas de producción escultórica⁵⁴⁷.

1. Obras figurativas iniciales, 1929-1951

- 1.1. Orio, San Sebastián, Madrid, 1929-1934
- 1.2. América. Buenos Aires, 1935
- 1.3. América. Santiago de Chile, 1935-1937
- 1.4. América. Buenos Aires, 1937-1942
- 1.5. América. Colombia, 1942-1947
- 1.6. América. Buenos Aires, 1947-1948
- 1.7. Bilbao. Porcelanas y refractarios, 1949
- 1.8. Bilbao. Retratos y primeros proyectos, 1949-1951
- 1.9. Bilbao. Organicismos y espacialismos, 1949-1951

2. Arantzazu. Primera época y otros proyectos, 1951-1955

- 2.1. Arantzazu. Andramari, Asunción y Primera Piedad
- 2.2. Arantzazu. El muro y los ángeles
- 2.3. Arantzazu. Apostolarío
- 2.4. Arantzazu. Santoral
- 2.5. Arantzazu. Retratos y otras esculturas
- 2.6. Proyecto Arcas Reales. PP. Dominicos de Valladolid, 1953-1954
- 2.7. Capilla en el Camino de Santiago y Fluviomaquias, 1954
- 2.8. Prometeos y Laocoontes. Cámara de Comercio de Córdoba, 1952-1955

3. Arantzazu. Segunda época y otros proyectos posteriores, 1966-1988

- 3.1. Arantzazu. La Piedad, 1967-1969
- 3.2. Arantzazu. Retratos y otras esculturas, 1966-1969
- 3.3. Nuevos ensayos figurativos, 1970-1988
- 3.4. Retratos. Arana, Unamuno y Mallarmé, 1979-1980
- 3.5. Medallas, 1987
4. *Desocupación de la estatua. Investigación sobre el muro*
 - 4.1. Hiperboloide y módulos de luz, 1950-1957
 - 4.2. Relieves, 1953-1957

⁵⁴⁷ Badiola, T., *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* vol I, 2015, p. 22.

5. Apertura de poliedros

- 5.1. Piedras discadas, 1955-1957 y 1973
- 5.2. Poliedros abiertos, 1956-1957
- 5.3. Fusiones de cuboides, 1957
- 5.4. Maclas de cuboides, 1972-1974
- 5.5. Maclas de cuboides, años noventa
- 5.6. Volúmenes negativos, 1957-1959
- 5.7. Maclas con la Matriz Malévich, 1972-1974

6. Laboratorio de tizas

- 6.1. Laboratorio de tizas. Primera etapa, 1957-1958
- 6.2. Homenaje al padre Donosti, 1957-1958
- 6.3. LT 72. Desarrollos a partir del elemento prismático
- 6.4. LT 72. Cubos y paralelepípedos matrices
- 6.5. LT 72. Modulares
- 6.6. LT 72. Signos y señales en el paisaje

7. Experimentos sobre lo curvo y relaciones hiperespaciales, 1956-1958

- 7.1. Concurrencias, suspensiones, expansiones
- 7.2. Organizaciones lineales y orgánicas
- 7.3. Sobre el cilindro. Serie lunar
- 7.4. Fusiones de elementos planos con aperturas curvas
- 7.5. Fusiones de elementos curvos
- 7.6. Par móvil
- 7.7. Desocupación de la esfera

8. Construcciones

- 8.1. Construcciones vacías, 1957-1958
- 8.2. Construcciones vacías, 2001-2002
- 8.3. Cajas vacías, 1958

9. Diedros y triedros, 1958-1959

- 9.1. Cajas metafísicas
- 9.2. Combinación de diedros y triedros. Obras mínimas

Esta detallada clasificación que propone Badiola se sintetiza también en cuatro grandes periodos en los que se inscriben ese despliegue concreto de series y familias de escultura⁵⁴⁸:

1. 1930-1955: la escultura fluctúa entre poéticas figurativas y abstractas pero sin salir de ciertas convenciones heredadas y de sus herencias de Alberto, Epstein, Moore y otros.

2. 1955-1959: en ese breve espacio temporal concentra su fase más experimental. Los procesos de desocupación del cubo, la esfera y otras figuras geométricas están informados por un programa de reducción de la expresión y de la transformación de la escultura masa a la escultura energía. El vacío final y receptivo será el corolario de ese propósito experimental, para concluir y abandonar su práctica escultórica. Observa Badiola que «El Laboratorio experimental será para Oteiza el lugar de su auténtica escultura».

3. 1960-1988: Oteiza se vuelca en la escritura de ensayos sobre teoría estética, antropología y otras cuestiones. Asimismo reanuda su proyecto de la estatuaría en Arantzazu, entre 1968 y 1969. Además de sus propuestas para intervenciones arquitectónicas y urbanas (como su fascinante proyecto con Roberto Puig para Montevideo), y su tentativa fílmica (*Acteón*, 1963-1964), se implicará en iniciativas culturales y políticas. En los años 1965-1967 se volcará en la promoción de los grupos de la escuela vasca (Gaur, Emen, Orain y Danok). En los setenta recupera su proyecto del laboratorio de tizas y otros materiales.

4. 1988 -... La primera gran antológica se organiza al final de su trayectoria y le permitió romper una cierta clausura en su contexto, permitiéndose una mejor y más amplio reconocimiento de su legado escultórico y teórico.

Oteiza solía manifestar que toda escultura dinámica es una escultura insatisfecha. Esa insatisfacción vendría a impeler una nueva fase experimental, un nuevo acto poético. Y en la medida que el lenguaje escultórico se iba vaciando de expresión el momento conclusivo era crecientemente más necesario. Escribe Oteiza que en el *Propósito experimental* (1957):

⁵⁴⁸ Badiola, *Ibidem*, 2015, pp. 16-18

replanteaba desde Malevich una lógica de la desocupación del espacio por fusión de unidades formales liviana, frente al sistema de apertura de vacíos por fisión en grandes masas. Pero sólo ahora, un año después de insistir y continuar en esta etapa experimental, he logrado completar el correcto entendimiento y cálculo de la naturaleza activa y funcional del vacío. Este vacío llega a romper su relación con la materia formal hasta quedar independiente, aislado, inmóvil, espiritualmente habitable y definido, estéticamente, por una envoltura formal dinámica, abierta, plana y callada⁵⁴⁹.



Oteiza, *Propósito experimental 1956-57*, catálogo para la Bienal de Sao Paulo

⁵⁴⁹ Oteiza, «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», 1958, en *Espacialato*, 2000, p. 128.

5.2 Génesis de la Ley de los cambios: un paradigma oteiciano.

¿Cuándo y cómo sintió Oteiza la necesidad de definir una LC? Díaz Ereño sostiene que fue a partir del *Monumento al prisionero político desconocido* propuesto para un concurso en Londres en 1952: «piensa en una *Ley de los cambios* de la expresión que puede ordenar y dar sentido a estos cambios, en unos momentos en que se encontraba desocupando espacios, que en ocasiones eran de desocupación espacial y otros de ocupación»⁵⁵⁰. Ciertamente, a la sazón Oteiza iba iniciar su fase más radical y conclusiva, y se vería apremiado a situar las bases teóricas de su investigación formal. Sin embargo, en una carta a Pedro Manterola reconoce que fue en el año 1958,

cuando ante los crómlech del monte Aguiña, estudiando el monumento al Padre Donosti, se me ocurre pensar que son construcciones voluntariamente vacías, y que mi escultura que se me estaba vaciando, debía concluir en un voluntario vacío. Será entonces que yo voy a intentar razonar sobre una lógica de estos cambios en forma de una Ley de los cambios⁵⁵¹.

Lo ratifica en unas notas⁵⁵² para Txomin Badiola donde refiere que fue en Irún, a finales de los años cincuenta, donde se orinaría la primera indagación sobre su Ley. Parece evidente que fue en esa época tras su *Propósito experimental* (1957) cuando enuncia sus primeras definiciones y que se manifestarán tímidamente en el *Quousque tandem...!* (1963). Informa que, últimamente, ha estado elaborándola hasta completarla; y considera «fundamental para entender el momento actual del arte, entender los distintos momentos que constituyen el proceso entero en la formación de un lenguaje en el arte»⁵⁵³. Sin embargo, hay intuiciones, modos de concebir la evolución de los estilos o tendencias en el arte, que anticipan un

⁵⁵⁰ Díaz Ereño, G., «Mi piedra de catalejo», en el catálogo *Oteiza 1935-1975. La casa del Ser*, Caja Burgos, 2010, p. 21.

⁵⁵¹ *Carta a Pedro Manterola*, Zarautz, 18 de diciembre de 1978 (FMJO-958).

⁵⁵² FMJO-14490.

⁵⁵³ Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, Edición crítica a cargo de Amador Vega, FMJO, Alzuza, 2007, p. 178.

impulso teórico que tendrá una diversidad de fuentes y lecturas que se remontan a épocas pretéritas. Aunque la primera referencia publicada la encontramos en el *QT...!* (1963)⁵⁵⁴, cuando escribe que «hay una ley de los cambios que dicta al artista el tiempo de su permanencia en el arte y condiciona y resume su razonamiento»⁵⁵⁵. En textos anteriores se esbozan determinados enfoques sobre la evolución de las artes. Podemos encontrar gérmenes de su LC en diversos textos breves y conferencias de los años treinta y cuarenta. Por ejemplo, un primer antecedente se puede reconocer en la conferencia sobre el Renacimiento vasco cuyo título fue «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo. Posibilidad de una estética científica. Del proceso dialéctico en la historia de la forma. Del arte social y del destino de las nuevas generaciones» (Buenos Aires, 1935)⁵⁵⁶. Una Ley de progreso o de evolución de las formas que será un embrión de su LC la recoge en la *Carta...* (1944):

Las formas, plásticamente, en el conjunto artístico mural, pueden constituir 3 órdenes fundamentalmente distintos y progresivos. Primero. Una inmovilidad o equilibrio estático: Sistema inmóvil (La Antigüedad). Segundo. Un movimiento equilibrado centralmente Sistema móvil estático (En este sentido el Renacimiento significa el más alto empeño de investigación lineal en la composición de la obra considerada como un sistema cerrado e independiente, a pesar de su función ornamental), y Tercero. Un movimiento excéntrico e inestable: Sistema móvil dinámico (Corresponde esta voluntad de construcción a las nuevas intenciones clásicas de nuestro inmediato porvenir⁵⁵⁷).

Otro antecedente de su ley dialéctica se encuentra en *Goya Mañana* (1944-

⁵⁵⁴ *Quousque tandem...!*, apartado 36: «Por mi ley de los cambios, el lenguaje artístico se completa en dos fases: en la primera se multiplica la expresión y en la segunda se apaga, hasta concluir en una construcción vacía y trascendente, como definición de la conciencia personal, como libertad sobre la naturaleza. Comprobación que encontramos: en la tradición oriental, pintura final en Velázquez (final del Renacimiento), en la fase última en que ha entrado el arte contemporáneo y en la misma experiencia personal como escultor que he concluido en una estatua de un solo espacio y vacío». También se refiere a la LC en el apartado 72.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, «ÍNDICE EPILOGAL: Estética objetiva y estética existencial».

⁵⁵⁶ Véase Muñoa (2006: 67), Binns (2006: 47) y en Martínez Gorriarán (2011: 76).

⁵⁵⁷ *Carta...* (1944), en *Interpretación Ec*, 2007, pp. 282-283.

1997). Impugna los pares polares que Wölfflin emplearía para caracterizar la evolución del periodo clásico al barroco; no obstante, fue una primera fuente de inspiración para su concepción de la evolución en la historia del arte. Recordemos que el historiador suizo, en *Renacimiento y Barroco* (1888), postula la *Einfühlung* (empatía estética o proyección sentimental) como el principio rector en el paso del estilo de una época a otra. Lo analizará mediante cinco categorías formales enunciadas en formas de díadas, y las precisará mejor en su obra magna, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). La evolución interna de la historia del arte la condensa mediante las cinco categorías formales o pares de conceptos siguientes: 1) la evolución de lo lineal a lo pictórico, 2) de lo superficial a lo profundo, 3) de la forma cerrada a la forma abierta, 4) de lo múltiple (unidad armónica de partes autónomas) a lo unitario (unidad bajo la hegemonía de uno de los elementos), y 5) de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos. Mediante estas categorías de carácter visual creyó descubrir una ley presente en toda transformación: «Dar con esa ley: he aquí un problema de cardinal importancia: para una historia *científica* del arte, el problema fundamental»⁵⁵⁸. [La cursiva es mía]. Oteiza también buscó esa ley de la transformación de la expresión y la llamó LC. La evolución de la forma cerrada a la forma abierta será una de las cuestiones formales propuestas por Wölfflin que más le interesaría a Oteiza y que se adecuará a su propio proceso constructivo⁵⁵⁹. De modo que ya en *Goya Mañana* se divisa un enfoque diferenciado del referido al historiador formalista, pero que le sirvió para avanzar en su propia formulación, y lo haría adaptando el esquema binario de Wölfflin a otro ternario como se enuncia en su LC. Oteiza cuestionó su tesis de que el cambio más importante en la historia del arte fue al paso de la evolución de la imagen táctil a la imagen visual; anotando que fue el paso de «ÉT a

⁵⁵⁸ Wölfflin, H., *Op. cit.*, 1945, p. 24.

⁵⁵⁹ En palabras de Oteiza: «Yo me inicié con Hegel y elegí las corrientes de pensamiento nuevas en Estética con Wölfflin, Worringer y el Bauhaus, los artistas contemporáneos, estuve interesado con el pensamiento lingüístico de Croce» (FMJO-6050, 1973). Para un acercamiento más pormenorizado del interés de Oteiza por ese historiador véase FMJO-6811: denomina «operadores visuales» a los pares polares de aquel; en FMJO-5394, 4666, 8082, 10023 y 10051: relaciona su LC con su teoría. En FMJO-12304, escribe que «no hay diferencia entre acontecimiento contemporáneo y acontecimiento tradicional en el arte (Wölfflin y yo)».

ET'» (siendo E el Espacio y T el tiempo)⁵⁶⁰. Es decir, que se pasó del dominio del Espacio al dominio del Tiempo en la representación artística. Ya con el *Propósito* (1957) establecería su posición: sus obras enuncian una dialéctica de Espacio y Tiempo, representando esa interacción como E/T.

Tan decisiva o más, aunque no la cite y oculte así su verdadera influencia, fue la lectura de las teorías de Torres García, como ya hemos comentado también en el capítulo 2.5 en relación a la noción de «estructura». Consideraba a ésta el elemento constructivo que permite «ordenar la formas» y constituir la obra en sí misma⁵⁶¹. El artista uruguayo consideraba que una ley cíclica rige la existencia humana y el arte, y que consta de tres momentos o etapas: comienzo, apogeo y decadencia.

Pues bien, aunque cada arte pasa, históricamente, por estos tres periodos, también tiene, en sí misma, estos tres aspectos. Quiero decir, que cada arte, contiene esos tres aspectos o posibilidades de manifestación. Porque, aún revistiendo un solo aspecto, virtualmente, contiene siempre a los otros⁵⁶².

Estas y otras ideas de Torres García, como la defensa de un arte concreto, abstracto y constructivo que se haga real como arte popular y que sea a la vez universal y elevado, resonarán en la constelación conceptual de Oteiza. Respecto a la dialéctica de la evolución del arte y de su *telos* inmanente, ambos participarían de un manifiesto hegeliano.

Y al fijar los 3 factores ontológicos de la obra artística, además, hemos dejado determinada la extensión lógica —dialéctica— para el proceso de los cambios, para la evolución de las especies elementales de combinaciones, desde lo móvil e inmóvil en la naturaleza a lo móvil e inmóvil (grados de esta síntesis) en la estructura estética. Tendríamos, pues, no un par polar particular sino una triple general, una herramienta de 3 ángulos (Naturalismo-Surrealismo-Superrealismo) —3 conceptos fundamentales— aplicable a la investigación de cualquier estilo, largo o breve,

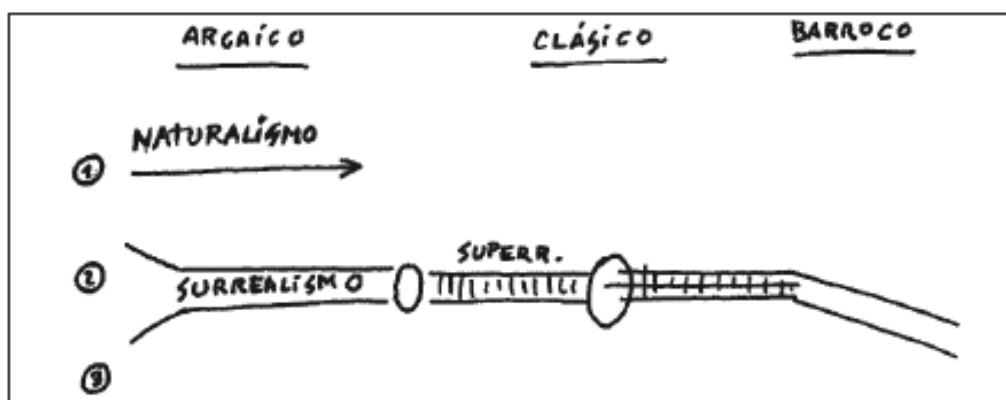
⁵⁶⁰ Wölfflin, *Conceptos...*, *Op. cit.*, 1945, p. 30.

⁵⁶¹ Torres García, J. «Querer construir» (1930) compilado en Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002, p. 428.

⁵⁶² Torres García, J., *Estructura*, Alfaro, Montevideo, 1935, p. 145.

popular o individual, y en cualquier tiempo. Son las 3 dominantes en la evolución de todo proceso artístico⁵⁶³.

Tales conceptos (Naturalismo-Surrealismo-Superrealismo) serán utilizados por Oteiza en relación a la articulación de las triadas conceptuales para periodizar la historia del arte en el primer esbozo del libro *Goya mañana* (1944). La influencia ejercida por el artista uruguayo sería evidente⁵⁶⁴. En ese contexto, cuando vuelve a abordar su análisis sobre «Ley de rotación de los estilos o tríada de la evolución de lo abstracto», retoma aquellas tríadas en su ensayo «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua»⁵⁶⁵:



Oteiza, esquema reproducido en *Mito de Dédalo y solución existencial de la estatua*, 1951,

Donde «lo arcaico» sería un turno preparatorio de lo geométrico y abstracto en relación con las formas naturales; «lo clásico» refiere un equilibrio de lo abstracto con el contenido vital; y «lo barroco» se identificaría con una fase

⁵⁶³ Oteiza, *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso, Alzuza*, Fundación Museo Jorge Oteiza-Museo Fundazioa, 1997, p. 20.

⁵⁶⁴ Bonet, J. M., (1995) escribe que Oteiza visitó a Torres García en Montevideo en 1935, lo cual no se acredita en ningún otra referencia biográfica de Oteiza (*Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 459 y p. 599). Sin embargo, Martínez Gorriarán (2011: 64-69) sostiene que la influencia de aquel tuvo una importancia capital. Por su parte, Marchán Fiz (2003: 214-215) señala que Oteiza tuvo contactos con la Escuela de Torres García en los años cuarenta.

⁵⁶⁵ Véase *Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua*, 1951, p. 132.

descendente, en un nuevo vitalismo que abandona el presupuesto abstracto. Por otro lado, en otros dominios de la acción política y moral también se reconocen afinidades entre el artista uruguayo y el vasco⁵⁶⁶.

5.3 Una dialéctica genuina: historicismo, temporalidad y creación.

En la génesis de la LC hay otras cosmovisiones sobre la temporalidad histórica o los sujetos del cambio histórico que pueden comentarse brevemente. Por ejemplo, la teoría de las generaciones y su función que expuso en una conferencia en la galería Studio (Bilbao, 1949) y que ha recordado Adelina Moya:

la sensibilidad de una generación, en cambio, arranca de la política universal de la cultura y es lo voluntario histórico, lo intelectual y lo buscable, la información en los diversos territorios del conocimiento sobre los factores que van transformando la vida y que obligan a la transformación del hombre y de su más alta expresión espiritual que es el Arte⁵⁶⁷.

Esa teoría será deudora de sus lecturas de Ortega y Gasset, quien en *El tema de nuestro tiempo* (1928), sostenía que

Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por

⁵⁶⁶ Torres García impulsó un movimiento de *Nueva Escuela de Arte del Uruguay*, en los años cuarenta y Oteiza, por su parte, promovería un movimiento análogo (Grupos de la Escuela Vasca) en Euskadi a mediados de los años sesenta.

⁵⁶⁷ Moya, A., «Rupturas y restauraciones: Jorge Oteiza en la tradición moderna», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 284.

decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos⁵⁶⁸.

Ortega estaba convencido de que cada generación «tiene su vocación propia, su histórica misión»⁵⁶⁹. Oteiza, también. En otro ensayo del filósofo, *Estética de la razón vital* (1956), que leería en ese mismo año, se encuentra esta idea: «El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético»⁵⁷⁰. Y una última referencia a Ortega (1958):

La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea⁵⁷¹.

Esas lecturas de Ortega irán modulando una cosmovisión en Oteiza, aunque se irá distanciando de él en los años sesenta: en el ÍNDICE EPILOGAL del *QT...!* 5ª edición, 1993: en la entrada «ORTEGA Y GASSET», afirma: «Carece Ortega de un sistema de interpretación desde lo estético. Valen aisladas (estéticamente) sus observaciones, que logra encadenar sobre Velázquez sin acertar finalmente a interpretarle, ni acierta cuando pretende interpretar a Goya o descifrar la pintura de los Zubiaurre». Luego llama la atención sobre su LC afirmando que si hay algo de interés en su libro es precisamente esa ley: «y sin cuya elaboración previa no

⁵⁶⁸ Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1928, 2ª ed., p. 19.

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, p. 27.

⁵⁷⁰ Ortega y Gasset, J., *Estética de la razón vital*, Ediciones la Reja, Buenos Aires, 1956 (junio), p. 80.

⁵⁷¹ Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Revista de Occidente, Madrid, 1958, pp. 192-193. Oteiza realiza un diagrama donde aplica esa ley rectora: en cosas escribe «ocupación espacial = geo»; en sensaciones, «impresionismo»; y en ideas, E/T y dibuja dos iconos: un cuadrado con cruz y un círculo de donde sale una flecha hacia el texto: «Comportamiento político sin arte. H nuevo».] Ortega se refiere a la ley que rige el movimiento del arte pictórico y Oteiza lo subraya y añade: «= Efecto Doppler», p. 180. Puede valorarse como forzada esta analogía entre ese efecto y su LC, dado que el primero se caracteriza por ser un fenómeno físico, mientras que su teoría surge de la imaginación creadora, ajena a un solo principio de determinación.

me podría haber permitido este ensayo de interpretación existencial del vasco. (...) Con ella Ortega no hubiera interpretado mal lo que supo tan profundamente observar, por ejemplo, sobre nosotros, en la pintura de los Zubiaurre».

Otro venero conceptual reconocido por Oteiza se encuentra en Oswald Spengler y su ensayo *La decadencia de occidente* (1923), que Oteiza descubriría a través de Ortega, quien en la introducción de 1923 escribe:

No basta, pues, con la historia de los historiadores. Spengler cree descubrir la verdadera substancia, el verdadero 'objeto' histórico, en la 'cultura'⁵⁷². La 'cultura', esto es, un cierto modo orgánico de pensar y sentir, según él, el sujeto, el protagonista de todo proceso histórico. (...) Las 'culturas' tienen una vida independiente de las razas que las llevan en sí. Son individuos biológicos aparte. Las culturas son plantas —dice—. Y, como éstas, tiene su carrera vital predeterminada. Atraviesan la juventud y la madurez para caer inexorablemente en decrepitud⁵⁷³.

Spengler se plantea abordar numerosos problemas en su verdadera significación, tratados «en sentido estrictamente morfológico»⁵⁷⁴. Oteiza, que también subraya esta frase, encontraría en ese enfoque morfológico una inspiración para su indagación experimental tanto en la escultura (el laboratorio tiene una conexión evidente con ese enfoque), como en sus estudios sobre lenguaje y poética. Por otro lado, también podría relacionarse la LC con el modo de clasificación histórica de Croce, pues sostuvo la necesidad de una clasificación genética y concreta de las obras en la Historia opuesta a las clasificaciones abstractas: «En la historia, cada obra de arte ocupa el lugar que le espera, ése y no otro»⁵⁷⁵. Diríase que Oteiza actualizaba esta preceptiva a partir de los primeros años setenta, pues grafiaba en la superficie de cada escultura su posición en el diagrama temporal de su ley de los cambios. Es en la historia donde

⁵⁷² Oteiza subraya esta frase.

⁵⁷³ Spengler, O., *La decadencia de occidente I*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983. 1ª ed. en español 1923, p.14.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*, p. 82

⁵⁷⁵ Croce, B., *Breviario de estética. Aesthetica in nuce*, Aldebarán Ediciones, Madrid, 2002, p. 67.

«se encuentra el vínculo de todas las obras de arte o de todas las intuiciones, porque en la historia éstas aparecen orgánicamente conectadas como etapas sucesivas y necesarias del desarrollo del espíritu, cada una, nota del eterno poema que armoniza en sí cada uno de los demás poemas⁵⁷⁶.

Oteiza, en su *Propósito*, afirmó que forma parte de un solo escultor universal, sintonizando así con esa intuición croceana de linaje hegeliano. Por otro lado, la lectura de Wörringer, en el año 1959, reforzaría su interés por la metafísica del arte inscrita en el vacío existencial de las culturas primitivas. En su ensayo *Abstracción y naturaleza* (1908) se refiere a un sistema estético comprensivo que integre dos polos definidos como teoría de la *Einfühlung* (proyección sentimental) y como afán de abstracción. Para el pensador alemán, como ya se ha señalado en otro apartado de esta tesis (*supra*, 1.2), el impulso a la abstracción geométrica de las comunidades humanas primitivas vendría motivado por la promesa de inmutabilidad que sugiere tal abstracción. Ahí se recrearía una dimensión trascendental, en ese deseo de vencer la obsolescencia del mundo y de la vida mediante un telos necesario de salvación. Por todo ello la afinidad entre Oteiza y Wörringer quedó fuera de toda duda. A partir de 1960 irá elaborando nuevos textos que conformarán su discurso recogido en la *Ley de los cambios en el Arte*. Muñoa enfatiza el enfoque historicista de esa Ley: «Oteiza parte de la premisa de que el arte en todas sus manifestaciones entra en actividad ante cada cambio histórico o transformación profunda del medio social y de que el arte, en cuanto lenguaje, está hecho de comunicaciones, información y expresión»⁵⁷⁷. Refiere la existencia de una fase de crecimiento y otra de reducción y conclusión. El arte contemporáneo se ha prolongado en artificiales variantes y manierismos diversos.

Oteiza seguirá defendiendo estas ideas cuando en 1964 discrepe del crítico e historiador del arte Giulio Carlo Argan: el arquitecto italiano opinaba que el arte contemporáneo estaba dando muestras de que se moría por incapacidad de los artistas. El escultor sostenía que la incapacidad del artista y de la crítica de arte eran

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, p. 67.

⁵⁷⁷ Muñoa, P., *Oteiza. La vida como experimento*, Alberdania, Irún, 2006, p. 169.

culpables, no de que el arte contemporáneo muriera, sino de que se estuviera prolongando sin sentido⁵⁷⁸.

Para Oteiza el artista debía implicarse ética y políticamente con la sociedad y su tiempo. En el historicismo oteiziano además de los ecos hegelianos encontramos otros como, por ejemplo, los de origen bergsoniano. A Oteiza le interesó la filosofía del tiempo de Henri Bergson (París, 1859-1941) y su noción de duración como tiempo de la experiencia⁵⁷⁹. En su estancia americana tuvo acceso al pensamiento de este filósofo y escritor francés a través de la lectura de *La evolución creadora* (1942) y *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1943). También se valió de la interpretación de Joaquín Xirau, *Vida, pensamiento y obra* (1944). Para Bergson, la «duración real» del tiempo vital se revela en la vida interior. Sostiene una filosofía de la evolución creadora (1907), que reconocería el desarrollo creador de una idea latente en la naturaleza viva donde se incluye lo humano⁵⁸⁰. En ese sentido despliega la noción de «duración» que no quedaría restringida al ámbito temporal, pues el hacer replegado de la conciencia en su propios movimientos (forma de una duración interior) se proyecta como una memoria de la vida que vincula el pasado y el presente. En palabras de Ruby (1994),

Bergson organiza una metafísica del impulso vital, corriente de energía que recorre la materia, por la que el mundo se hace, poder de invención desplegado en forma de haz. Concluye en una moral. Se opera una distinción entre las morales disciplinarias (...) y las morales de promoción (aspiración) orientadas hacia el porvenir, sumiéndose de nuevo en el impulso original. La aspiración es un impulso (creador) de amor a la humanidad. Se realiza en individuos singulares (el héroe, el místico, el santo) y se propaga por imitación: por la llamada del héroe⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 169-170.

⁵⁷⁹ En la biblioteca de Oteiza se encuentran, entre otros, los siguientes libros de Bergson: *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1943) (BPO-114), *La evolución creadora* (1942) (BPO-4132), *El pensamiento y lo moviente* (1976), y *La energía espiritual* (1982) (BPO-1084).

⁵⁸⁰ Bergson, H. (1942): *La evolución creadora*, Espasa Calpe, Madrid, 1985, 2ª ed.

⁵⁸¹ Ruby, Christian, *Historia del filosofía*, Talasa Ediciones, Madrid, 1994, p. 104.

Tal impulso creador será la base del vitalismo metafísico bergsoniano que se reconoce también en otras vanguardias artísticas como el futurismo. Bergson apelaba a la primacía del impulso vital, acorde con el devenir tumultuoso de la historia, sobre el impulso racional, lo cual será uno de los aspectos más problemáticos de su teoría. Oteiza se percibía a sí mismo como profeta y héroe singular (con momentos místicos como hemos descrito en el capítulo 3.3 de esta tesis). En los *EE* (1965-1983), escribe que, en lo relativo a la concepción de la «conciencia como libertad y como memoria», encuentra una afinidad con Bergson⁵⁸². Por otro lado, Manterola (2006), ha observado de modo cabal que otra afinidad entre Oteiza y el filósofo se manifiesta en «la irresistible inclinación de los espíritus metafísicos a buscar el (al) amparo de la ciencia»⁵⁸³. El proceso creativo de Oteiza sintetiza ciencia, metafísica y lógica estética en una «aspiración mística que no sabe de límites»⁵⁸⁴.

Otras reflexiones sobre la filosofía del tiempo en Bergson y en Heidegger se encuentra en *Presencia de Pablo de Rokha* (FMJO-10006), donde distingue entre tiempo ideal, absoluto y tiempo fenomenológico. El tiempo imaginario (subjetivo) se opone al tiempo cosmológico (objetivo) y tiene el primado para la dimensión creadora del sujeto como han sostenido Oteiza, Bergson y Heidegger. Ambas modalidades del tiempo son inseparables y despliegan una multiplicidad de lo que presenta como *en sí o para sí*, y como multiplicidad creadora.

⁵⁸² Oteiza, *EE*, 1984, p. 47.

⁵⁸³ Manterola, P., *Op. cit.*, 2006, p. 19.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 20.

5.4 Análisis de la Ley de los cambios. Ambición normativa, sistémica y universalista

La primera vez que Oteiza se refiere a la Ley de los cambios es en el *QT!63*, pp. 36, 72-74 y en el ÍNDICE EPILOGAL: Estética objetiva y estética existencial. Avanza una primera formulación que será desarrollada en los dos textos que publicaría posteriormente en *Ejercicios espirituales* (1965-1983). Sorprende que en la edición de la *Ley de los cambios* (1990) no se hubieran incluido otros textos de Oteiza, elaborados con posterioridad a los compilados, y que se refieren a cuestiones directamente relacionadas con su Ley de los Cambios. Por ejemplo, su texto «Parentesco con Mao» (1975) aborda la relación entre su teoría con la dialéctica marxista y especialmente con la variante maoísta: «Es la fórmula que vemos se concretaba en mi ley de los cambios, revelando parentesco, visible correspondencia de razonamiento y conclusiones de mi dialéctica en arte con la dialéctica de Mao»⁵⁸⁵. Este texto fue traducido al francés⁵⁸⁶, pero en el archivo no se encuentra ninguna referencia que confirme que hubiera sido publicado. Sin embargo, un resumen amplio de este texto fue publicado en *Cat. Caixa*, 1988.

La aspiración vanguardista por religar proyecto artístico y vida ha sido comentada por numerosos estudios de su obra, y también es destacado por Daniel Txopitea en la introducción a la edición de *Ley de los cambios*, 1990⁵⁸⁷. La conclusión y abandono de la escultura no fue definitiva, pues en los primeros años setenta retomaría su investigación a través del laboratorio de tizas. Lo sustantivo de su conclusión experimental artística fue formalizado en un proceso relativamente breve (1949-1959); mientras que sus concepciones teóricas y

⁵⁸⁵ Oteiza, FMJO-6814.

⁵⁸⁶ Oteiza, FMJO-5495.

⁵⁸⁷ «Una teoría científica como la presente no puede entenderse aislada de un propósito integral: la vía formal de desocupación espacial de la estatua que Oteiza finaliza en 1958-59 con sus cajas y esferas vacías y abiertas y su racionalismo teórico en esta 'LEY DE LOS CAMBIOS' se justifican recíprocamente y concluyen en el acontecimiento común de cerrar el ciclo de las últimas vanguardias históricas, en este caso mediante un constructivismo sustractivo que deja al escultor con las manos vacías, sin herramientas, en beneficio de un hombre ocupado en su plenitud político-ética para la vida». (Daniel Txopitea en Jorge Oteiza, *Ley de los cambios*, Ediciones Tristan-Deche arte contemporáneo, Zarautz, 1990, p. 7.)

estéticas se fueron definiendo en un arco temporal mayor: desde finales de los años treinta hasta mediados de los años sesenta, periodo en el que escribe los dos escritos, de 1964 y 1965, publicados primeramente en *Ejercicios*, 1983 y con posterioridad en *Ley de los cambios*, 1990. Será en la edición de 1983 cuando estos ensayos, que eran dos urgentes tomas de posición por parte de Oteiza en el contexto de los años sesenta, alcancen una difusión notable; pero el contexto de recepción había cambiado. Si a mediados de los años sesenta estos ensayos-manifiestos hubieran fraternizado con un *humus* político-cultural disidente y vasquista que estaba emergiendo en la sociedad vasca y que alcanzaría su momento álgido en la década siguiente, no cabría decir lo mismo para 1983 dado que, lo que se denominaría como la Transición democrática, estaba en su fase postrera y donde el gran caudal de energías y creaciones, animado por el entusiasmo de los años anteriores, habíase tornado en desencanto generalizado. El tiempo de una generación había transcurrido entre 1965 y 1983. El contexto de recepción era ya otro, y en ese intervalo temporal emergerían nuevas situaciones y contradicciones en el ámbito de las artes, la cultura y la política. La eficacia de estos textos de urgencia y los fines que Oteiza había previsto movilizar serían entonces afectados por las nuevas condiciones de lo histórico y social. Pilar Muñoa se ha referido a esa decepción:

El escultor se quejó durante mucho tiempo del escaso eco despertado por su libro, e incluso decía que ni uno solo de sus amigos lo había leído, pero eso no era cierto. (...) Sus expectativas no recibieron la respuesta esperada. Es posible que a lo largo de su vida fuera del 'arte' siempre se haya dirigido a un medio, el suyo, que no estaba preparado para recibir sus propuestas, o existía una desproporción entre su verdad y el medio en el que quería incidir⁵⁸⁸.

La *Ley de los cambios* es un libro muy intrincado, rico en paradojas, antinomias y aporías. En realidad toda la obra teórica de Oteiza participa de esos atributos gnoseológicos. Pero los ensayos reunidos incorporan diagramas y

⁵⁸⁸ Muñoa, P., *Oteiza...*, *Op. cit.*, p. 211.

cuadros comparativos que, lejos de clarificar sus postulados, en algunos casos añaden un nuevo factor de dificultad, y se resisten paradójicamente a un análisis unívoco o a una interpretación cierta. Se trata de pensamientos en imágenes con una notable ambigüedad, dado que relacionan saberes y disciplinas diversas. No obstante, ahí reside su potencia genuina, que ha permitido definir su propósito artístico experimental y su *telos* conclusivo que orientaría su proyecto existencial y comunitario. Pero, paradójicamente, ese factor fuerte para modular su propia trayectoria singular diríase que se torna débil cuando proyecta su ley como imperativo universal, como única alternativa para el devenir de las artes. Mas allá del reconocimiento genérico de que, en la trayectoria creadora de un artista o en la configuración de una práctica que tome carácter de tendencia, hay modos de expresión, poéticas o rasgos que identifican un haz de elecciones formales (eso que de modo trivial se ha identificado habitualmente con el «estilo»), lo cierto es que la potencia de la forma nueva sufre cierta obsolescencia y decadencia. Toda forma o práctica artística está vinculada a un cierto anclaje social e histórico, en el cual alcanza su significación más genuina. Dado que la creación es sobre todo, como acción poética, la no repetición, la institucionalización o repetición de toda producción de formas puede volver anacrónicas determinadas elecciones. Pero el reconocimiento de este fenómeno de alcance universal no obligaría a la aceptación de la categoría del progreso como válida. No hay progreso en el arte, sino antes bien lo que tiene validez permanente es el imperativo de creación de formas nuevas, bajo el apremio de historias explícitas. Oteiza mostró una tenaz voluntad de invención de un esquema imaginario y conceptual para dotar de coherencia a su investigación escultórica. Y le sirvió sobre todo a él. Por todo ello, no encontramos ejemplos de otros artistas, ni siquiera en el contexto vasco, que, a pesar de su adhesión a diversos postulados oteizianos, produjeran para sus respectivos propósitos algún tipo de analogía con esa célebre como intransferible LC para ellos, salvo en lo relativo a la consciencia nueva que crearía sobre sus propios procesos de investigación.

La Ley de los cambios se manifiesta de múltiples maneras. Ya se ha señalado

la alta estima que Oteiza⁵⁸⁹ tenía por esa LC hasta tal punto de que la aplica a todo. Nada parece quedarle ajena: la historia del arte, la experimentación artística, la filosofía del lenguaje, el marxismo⁵⁹⁰, el zen⁵⁹¹, la cibernética⁵⁹², el análisis comparado entre la poética de Unamuno y la de Baroja⁵⁹³, o su propia elucidación comparativa con el hacer creativo de Unamuno⁵⁹⁴, etc. En una de las notas al margen de un libro de su biblioteca sentenció: «yo reúno todas las posibilidades en [y dibuja el diagrama de su LC]»⁵⁹⁵. Se refiere a todas las expresiones y lenguajes del arte. Consideraba que su *Par móvil* (1956) simbolizaba la LC dado que «en su movimiento traza una senoide como hace la historia del arte»⁵⁹⁶. La preeminencia de un imaginario que sublima o mistifica la idea de que en el arte y en la praxis vanguardista, reside *toto caelo* una estructura o lógica racional, conlleva cierta unilateralidad problemática. Expresa una exagerada ambición sistémica, totalizadora, que ha contribuido a una consecuencia paradójica: ha fascinado a muchos artistas al tiempo que no han podido o querido aplicar tales

⁵⁸⁹ Refiere Oteiza que desde el surrealismo hubiera sido otro y más reconocido, pero prefiere la opción que tomó: «mi ecuación molecular, mi ley de los Cambios, etc., han podido ser más útil para mi país» (FMJO-6811). (Datación: probablemente sea de mediados de los ochenta). Véase también la grabación audiovisual realizada por Jon Intxaustegi (FMJO-AV 165-2).

⁵⁹⁰ En un cuaderno de notas escribe con una desmesurada autopercepción: «... he logrado para el marxismo lo que los marxistas no han logrado: mi ontología del arte y mi ley de los cambios» (1973).

⁵⁹¹ Sostiene en 1966 que la situación zen está en la segunda fase de su LC: anotado en Eco, U., *Obra abierta*, 1963, p. 187 (BPO-3344).

⁵⁹² «Ley de los Cambios, una cibernética (me atrevería a llamar así), una autorregulación automática de los mecanismos de expresión para la conducta sensorial, una lógica...» (FMJO-2418). Oteiza al enunciar esta idea, infravalora el poder creador de la imaginación que no está determinado por lógica alguna.

⁵⁹³ Véase *Ejercicios*, pp. 227-229.

⁵⁹⁴ Juan Arana sostiene en *Oteiza y Unamuno: dos tragedias epigonales de la modernidad*, FMJO, Alzuza, 2012, p. 56, que hay quijotismo compartido entre Oteiza y Unamuno: «El estudio que Oteiza hace de la obra de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, donde descubre una fórmula creativa en Unamuno similar a su *Ley de Los Cambios* que desvela su adhesión al quijotismo y subraya la importancia de la locura visionaria de ciertos sujetos históricos y literarios para crear una nueva realidad». Incluso, en una deriva paroxística, Oteiza llegó —como ha observado Arana— a «intentar probar la ley de los cambios con el Génesis (...) y si no funciona, intentar otro Génesis», tal y como dejara escrito en una copia de *Canto adánico*. Juan Arana Cobos, *Oteiza y Unamuno...*, op. cit., p. 68.

⁵⁹⁵ VV. AA., *Estructuralismo y marxismo*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1969, p. 276.

⁵⁹⁶ Véase archivo sonoro [FMJO-AV-165-2].

presupuestos con la radicalidad y coherencia que exigía Oteiza. La voluntad de sistema va asociada habitualmente a la de clausura, de modo que un pensamiento se repliega en sus axiomas y conceptos, deseando perdurar, como lo ejemplarizó en grado sumo Hegel. Romero, uno de los principales divulgadores de la filosofía alemana en el contexto latinoamericano —y que Oteiza siguió con cierta devoción— escribió que «los sistemas encarnan, pues, cada uno a su tiempo, un optimismo, una confianza en la posesión del saber pleno y total»⁵⁹⁷. Sabido es que el formidable artista vasco transpone esa confianza a su LC.

La *Ley de los cambios* vendría a exponer un desmedido énfasis axiomatizador. Para Oteiza, la ontología del arte y la estética devendrían en una ciencia apodíctica, que no admite contradicción. Ciertamente, dado que todo hacer científico necesita su sistema de axiomas, se ve impelido a crear el suyo para enfatizar su carácter científico e integrarlo en su LC. Los diagramas y cuadros comparativos, cuyo sentido cabal es muy difícil de desentrañar, pues encorseta procesos complejos en representaciones demasiado rígidas, parecen reafirmar esa voluntad científicista. Hay algo de analogía con el pensamiento hegeliano en cuanto intenta demostrar todo lo relativo al arte y a la historia desde unas conclusiones que informan o validan todo el proceso: el axioma deviene resultado, provocando cierta rigidez en el proceso y cierta obligación. No obstante, esa especie de panlogismo estético expone cierta contradicción con otro postulado con el que podemos simpatizar sin reparos: «el arte —dejará escrito en un documento inédito— es una ciencia del misterio que escapa a la revelación científica»⁵⁹⁸. Pero primará su deseo de elucidación científica que está presente desde sus inicios escultóricos. El descubrimiento de Einstein y su *Teoría de la relatividad* le llegarán primeramente a través de sus lecturas de Ortega y Gasset (véase *supra* capítulo 2.2)⁵⁹⁹. Concernido por el hallazgo de esa idea y por las surgidas en la lectura de los ensayos de Matyla Ghyka sobre la sección áurea, la cuarta dimensión y el hiperespacio⁶⁰⁰, y también en las de Torres García, fue definiéndose su pasión por la conexión entre arte y

⁵⁹⁷ Romero, F., *Filosofía contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1941, p. 18.

⁵⁹⁸ *Arte y ciencia* FMJO-7879.

⁵⁹⁹ Ortega y Gasset, *Op. cit.*, 1928.

⁶⁰⁰ Véase lo comentado en el capítulo 2.4.

ciencia.

Oteiza concluyó experimentalmente y reprochará a otros artistas que no lo hagan también. Incluso la crítica no se librará de su invectiva: «La crítica actual tampoco ha concluido»⁶⁰¹. Desde mediados de los años treinta mostró un notable interés por las conexiones entre el arte y la ciencia⁶⁰². Pero se sintió algo incómodo por su limitada formación científica. Así, no extraña que se identificara con Unamuno, quien, como reseña Grene,

ya en vida sintió el cosquilleo del recelo y de la duda azarada que él suscitaba en los profesores de filosofía, cuando nos dice que, por haber promiscuado literatura y ciencia, resultaba para los literatos un intruso en la literatura y un intruso para los científicos en la ciencia.

Por ello, Oteiza marca al margen este párrafo y escribe «= yo»⁶⁰³. Deseará que la filosofía se transforme en un arte de la vida. Pero ese papel de forastero en un dominio nuevo, y a pesar de que en varias ocasiones manifieste que se ha adentrado en disciplinas del conocimiento «que no entiende bien»⁶⁰⁴, lo asumirá con pleno convencimiento. Por eso escribe: «Encuentro sorprendente que no haya sido elaborada una ley que abarque el campo experimental del arte, una ley que limite, que rijan, que condicione este proceso de los cambios en el artista»⁶⁰⁵. Y tras esa afirmación que justifica su empresa teórica puede enunciar, sin modestia y con un optimismo científico formidable, el objeto de su investigación:

En esta indagación, la definición del ser estético es posible, reducida a la formulación matemática de una ecuación molecular operativa, momento en que una Ontología del arte aparece y resuelve definitivamente la planificación objetiva del

⁶⁰¹ *Ley de los cambios*, 1990, p. 11.

⁶⁰² Son numerosas las referencias que sobre esa cuestión podemos encontrar en sus libros, pero tiene otros textos que dan cuenta de ese interés. Señalemos algunos con anotaciones importantes: *Relación arte-otras ciencias* FMJO-6684, *Teorema de Pitágoras* FMJO-7878, *Matemáticas y arte* FMJO-7882, *Matemáticas y muro* FMJO-7881, *Matemáticas* FMJO-877, *Arte y ciencia* FMJO-8174 y *Notas sobre la sección de oro* FMJO-8881.

⁶⁰³ Grene, M., *El sentimiento trágico de la existencia*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 215.

⁶⁰⁴ *QT!*, 2007, p. 305.

⁶⁰⁵ *Ley de los cambios*, 1990, p. 12.

conocer estético y descubre la verdadera situación interna, problemáticas, tiempo, momento, dirección, para la misión experimental del artista. (...) ¿Pero cómo saber que una investigación acaba? Esto se contesta en una Ley de los Cambios. Una Ley de los Cambios en la expresión estética, abarca toda la investigación interna del nuevo lenguaje en un esquema lógico que permite señalar en su sitio las experiencias logradas y las que faltan. Permite seguir puntualmente un método, un orden en la evolución de las tendencias⁶⁰⁶.

Un giro ontológico hacia el absolutismo estético de linaje romántico se va a incardinar con un exacerbado cientificismo, que llega a su máxima expresión cuando postula que «desde el arte, contestando para el hombre a los problemas de su salvación espiritual entera, se procede como una *ciencia exacta* para el conocimiento de la realidad entera»⁶⁰⁷. [La cursiva es mía]. Ese afán de exactitud marida mal con la «lógica ilógica» de la creación artística y la multiplicidad semántica que le es propia. Sin embargo, Oteiza, atento a las analogías y a los trasvases de la investigación científica a la artística se aproximaría a un enfoque estructuralista⁶⁰⁸ que enfatizaría en los años setenta. Un hermoso axioma podríamos citar para adentrarnos en algunas consideraciones sobre su LC y el estructuralismo: «La estructura íntima del idioma es una poética», dejó escrito en *QT...!* Y también definió, como ya se ha comentado, que una obra de arte es un tema con estructura⁶⁰⁹. Este enfoque, aunque no lo cite, (y como lo hemos abordado en el capítulo 2.5) tiene un ascendiente evidente en Torres García y su ensayo *Estructura* (1935). La idea de Estructura remitiría, para ese artista, a la importancia que tiene la unidad formal y significativa y simbólica de la obra. Para ambos artistas, como se ha examinado anteriormente, la forma está implicada por la estructura.

Ya me he referido a la paradoja implícita que se manifiesta en esa definición de la Estética objetiva, cuando intenta abordar un ámbito de lo humano que se

⁶⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 13-15.

⁶⁰⁷ *Ibíd.*, p. 13.

⁶⁰⁸ En *el Propósito* (1957, p. 7) define la creación escultórica «por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación».

⁶⁰⁹ *QT!*, 1979, p. 79.

resiste a una formalización exhaustiva de carácter racional. Tanto en el momento de la creación, de la *poiesis*, como en el de la recepción y experiencia lo que está en juego siempre es una dimensión subjetiva y simbólica, la construcción de un *para sí* que da sentido a la experiencia humana individual o colectiva. Dado que hay creación de alteridad, de sentidos otros, en el acontecer histórico del arte y de sus prácticas, bajo múltiples apremios y condiciones, cualquier ley o dialéctica creadora puede dar cuenta sólo del propósito de cada artista. ¿Acaso no hay, por otro lado, una irreductibilidad recíproca entre los modos de hacer y las formas de manifestación del arte? Por ello, convendría reconocer cierta limitación al poder retrospectivo y prospectivo de esa u otra ley de los cambios o mutaciones de la expresión.

Oteiza escribió un prólogo-índice⁶¹⁰ para un libro sobre la LC que no llegó a publicar. ¿Respondía la edición de 1990 al libro que tenía previsto? No lo sabemos, pero en cualquier caso revela el interés recurrente que manifestaría por esta cuestión. Puede advertirse su énfasis en hacer de la LC «una herramienta de análisis *total*». [La cursiva es mía]:

PRÓLOGO - ÍNDICE materias⁶¹¹

Entramos directamente en los resultados, comenzamos por las conclusiones. Dejamos para el final las explicaciones que al principio nos podrían atrasar, distraer, oscurecer la expresión...

1) LEY BIFÁSICA DE LOS CAMBIOS en la investigación artística...

DESORDEN Y ATRASO EN LA INVESTIGACIÓN

Por la distancia e incomunicación de los investigadores, por sus diferencias en el objeto experimental, hay desorden en la conjunción de las investigaciones y atraso en el conocimiento del tipo y resultado de cada investigación.

En realidad el desorden es pasajero, puesto que siempre llega o casi siempre, el conocimiento de cada investigación. Lo que es imposible subsanar es el atraso con que llega la información. Es también muy grave para la evolución del arte y para que los resultados lleguen con la oportunidad que debieran llegar a la sociedad (Lo

⁶¹⁰ No está datado, pero probablemente fuera escrito en el contexto de su ponencia de 1965.

⁶¹¹ Ver documento FMJO-8315.

sucedido con Velázquez...).

FALTA DE UNA HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS TOTAL

Con mi Ley de los cambios, podemos reunir y ordenar con claridad afirmaciones contradictorias, podemos explicarnos puntos de vista particulares que no corresponden nada más que a aspectos parciales de la visión particular.

Así cuando se dice

De PM que...

De Cézanne que...

de A Webern que... (las notas de la revista SUMA Y SIGUE)

(1): nosotros sobre la Ley de los cambios fijamos el punto de vista del crítico⁶¹² en su lugar y en otro lo que afirma o atribuye al artista.

LOS DOCUMENTOS DE MI LÍNEA EXPERIMENTAL. Al final del libro con las agregaciones o rectificaciones o aclaraciones que ahora puedo hacer.

En este capítulo con mi ejemplo, resumo la Naturaleza del artista y los propósitos del arte

arte comprometido

proceso reductivo en PM elección de línea recta?

comunicación con la realidad ///...

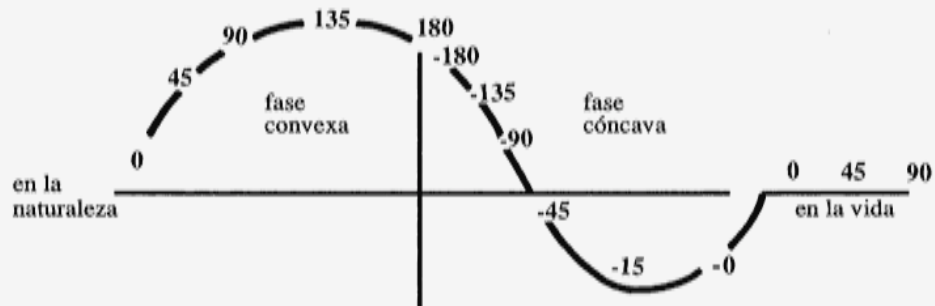
LÓGICA DE LA COMPARACIÓN DE LOS ESTILOS

Con la ley de los cambios sí podemos comparar y estudiar una relación comparada de los estilos históricos y de las tendencias, por analogía de la fase en que se encuentran (como digo en mi nota Libro *QT!*.) Por ejemplo cuando decimos que Mondrian reacciona contra el Impresionismo, es porque estaba situado en primera fase y él mismo buscaba lo que ...

⁶¹² En los textos de 1964 y 1965 que compila la edición de 1990 pocas veces reflexiona sobre la crítica y su bases teóricas. En cambio en otro documento de 1973, FMJO-6050, lo aborda y propone tres aspectos que debería tener en cuenta el hacer crítico: «1) Filosofía del artista, concretamente Metafísica. El crítico ha de indagar las preguntas fundamentales que al artista le han llevado al ejercicio del arte. Para qué es artista, qué busca espiritualmente en el arte. 2) Estética del artista. ¿Cuál es su propósito experimental? 3) Familias, influencias con nombres. Y su comportamiento, desde dónde arranca, con lo que recibe, y lo que personalmente hace, cómo reacciona, y lo que agrega, y cómo y en quién influye».

Los diagramas o gráficos de Oteiza para representar la ley de los cambios conllevan la paradoja siguiente: parecieran mostrar una secuencia histórica con apariencia de rigor metodológico mediante una formalización de secuencias y etapas que le den una supuesta coherencia. Sin embargo, se presentan dicotomías y también relaciones entre obras de géneros y campos diferentes que impiden una evaluación de alcance normativo y universal. Todo ello le permite a Oteiza construir su propio relato teórico y su justificación para la conclusión experimental y el abandono del escultura. Pero no logra validarlo como teoría de alcance general.

situación en la LEY DE LOS CAMBIOS
de las 8 esculturas reproducidas en el libro⁶¹



- | | | |
|-----|---------|--|
| 1 • | en p 51 | como Piedra movediza 1956 _____ 135
es un planteamiento en piedra
de la LEY DE LOS CAMBIOS que
en plancha de hierro produjo su PAR MÓVIL |
| 2 • | 53 | como Desocupación de la esfera es encuentro _____ 180
de 2 fragmentos curvos espaciales
ensayando escritura tridimensional
para LEY DE LOS CAMBIOS |
| 3 • | 55 | como Desocupación de la esfera _____ 170
es uno de los primeros tanteos para
descomponer lo esférico |
| 4 • | 57 | como variante ovoide
de la desocupación de la esfera _____ 45
○ una apertura violenta
desde la vida |
| 5 • | 59 | como construcción abierta 1958
es ensayo de arista vacía perteneciente
a la Desocupación del cubo _____ -45 |
| 6 • | 61 | Caja vacía 1958
en sus 6 caras abiertas resumía los distintos
ensayos realizados entre el 57 y 58 con la
Desocupación del cubo _____ -45 |
| 7 • | 63 | Vacios en cadena _____ -30
encadenación lenta |
| 8 • | 65 | conjugación vacía con experiencias de la
desocupación del cubo en el Homenaje a Mallarmé
arista vacía y cara vacía como Cuadrado blanco
sobre blanco con vértice abierto como poliedro
vacío _____ -135 |

esquema para una EXPRESIÓN COMPARADA
DE LOS CICLOS EN CREACIÓN INDIVIDUAL

consideremos que el período de un creador en su generación es de 30 años, 15 de preparación y 15 de dominio

un estilo históricamente entero

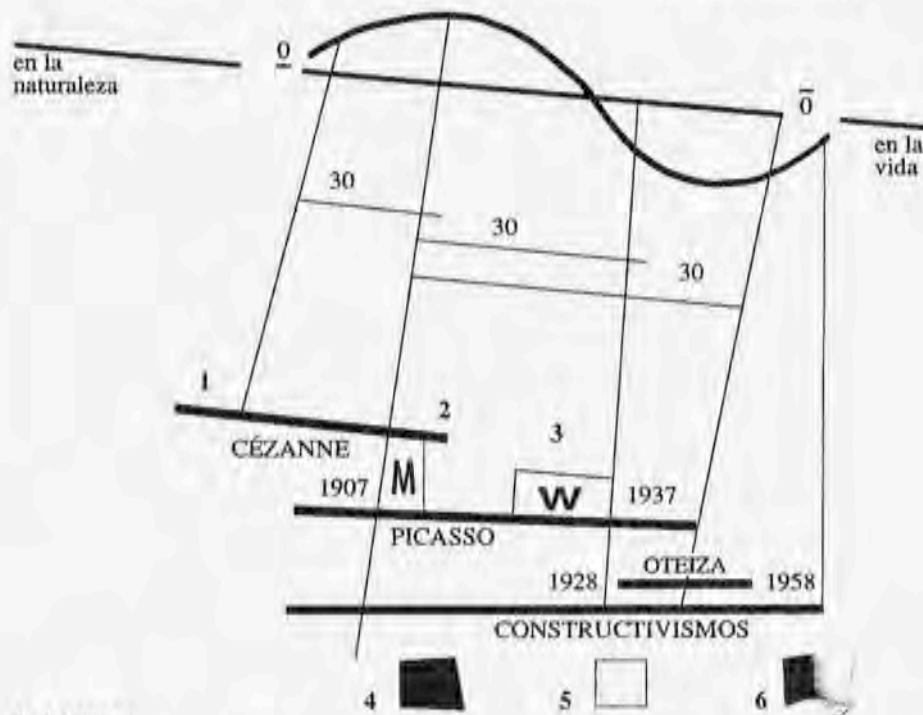
podemos reducirlo a 90 años mantenido por conjunción de 3 generaciones de 30 años

así en el ARTE CONTEMPORÁNEO

30 partiendo con la generación de CÉZANNE

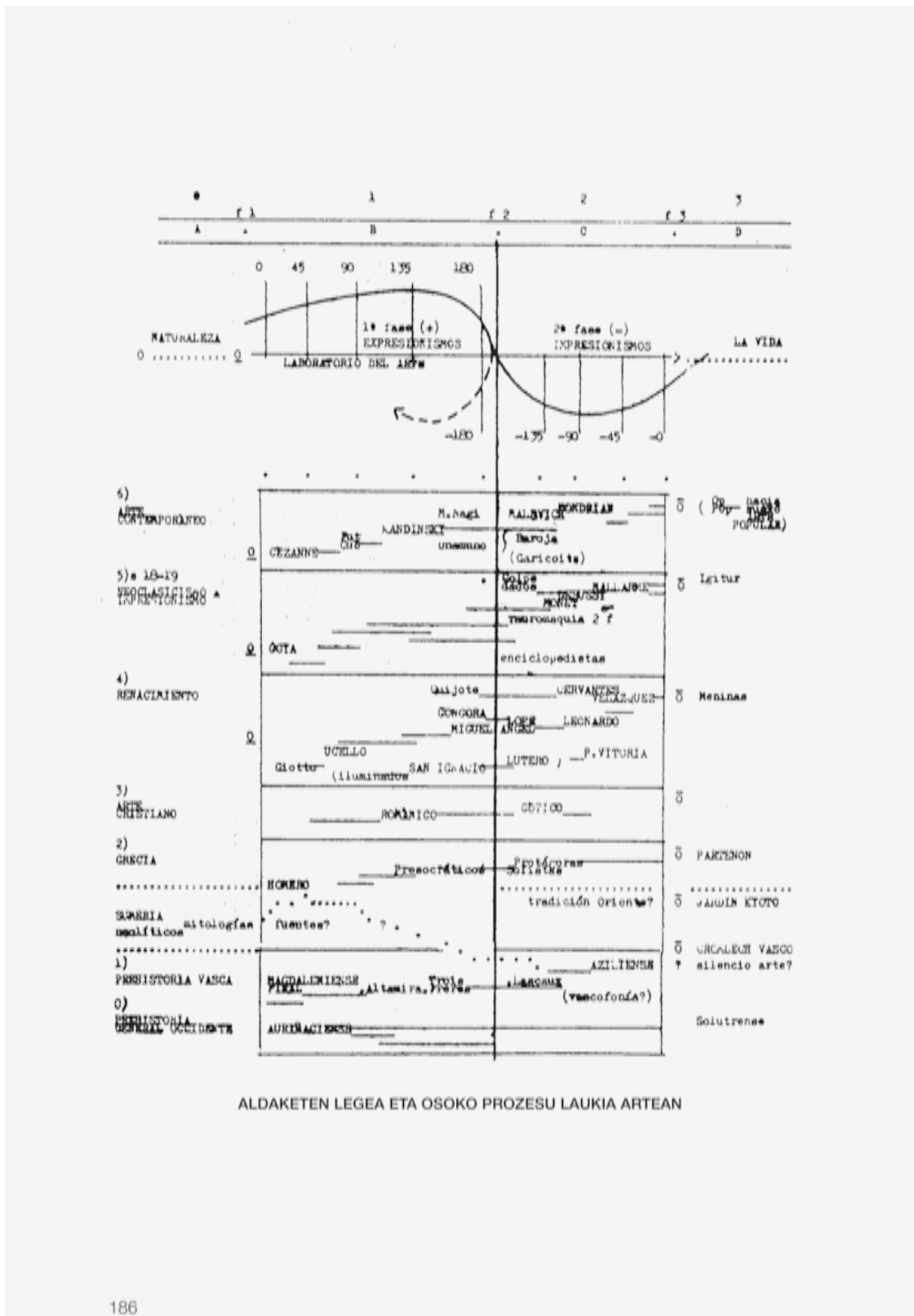
30 con la de PICASSO como proceso central

30 con el CONSTRUCTIVISMO conclusivo



- 1 Cézanne
- 2 1907 Picasso SEÑORITAS DE AVIGNON composición en M formato vertical y a los 30 años la M ha dado la vuelta en W como composición acostada en el GUERNICA
- 3 1937
- 4 1913 Malevich CUADRADO NEGRO no minimalismo conclusivo sino elementalismo de partida
- 5 1918 su CUADRADO BLANCO SOBRE BLANCO intuición accidental de un minimalismo de estructura conclusivo
- 6 1958 Oteiza su conclusión minimal de estructura como estilema hemiedrico del cubo, EL TRIEDRO

Ley de los cambios, 1990



ALDAKETEN LEGEA ETA OSOKO PROZESU LAUKIA ARTEAN

La LC es una representación de una cadena dialéctica en la que podía situar

las fases de la expresión de los cambios. Dada la genealogía heteróclita del universo conceptual que definió Oteiza (imbrica axiomas, valores y conceptos pertenecientes a dominios estéticos, poéticos, filosóficos, científicos, antropológicos y religiosos) resulta muy compleja una indagación crítica exhaustiva. La LC como ley reguladora conlleva un aspecto muy problemático, dado que no puede soslayar la emergencia de una contradicción entre su exigencia de determinación de alcance concreto y universal, por un lado, y la naturaleza histórica y social de la creación artística, por el otro. En este segundo ámbito se alteran las condiciones de creación de formas nuevas, y emergen determinaciones inéditas sobre las que se movilizarán el hacer *poiético* y racional de cada artista. Moraza ha llamado la atención sobre cómo la deriva de la Ecuación estética a la Ley de los cambios representa el paso de un constructivismo psicosocial a un funcionalismo sociopolítico:

Estas dos herramientas muestran una radical contradicción que explica muchas de las paradojas y del carácter polémico de la figura de Oteiza y también de la construcción de su propio mito. Las contradicciones internas entre la lógica constructiva y la evolutiva, nutren la Ecuación y la Ley, derivarán la propia obra y la persona de Oteiza hacia posiciones progresivamente más radicales y progresistas, pero también más regresistas en un sentido pulsional⁶¹³.

Ciertamente, este pensamiento paradójico no cesa de aparecer. Nunca dejaría de pensar en una actualización de la ley de los cambios, desde sus primeras formalizaciones en los años sesenta. Cada lectura sea de enfoques estructuralistas o marxistas, tan en boga en los años setenta, era una invitación a una actualización de esa ley. Por esta razón en el siguiente capítulo, no detendremos en un análisis desde el peculiar marxismo maoísta que postulaba Oteiza a mediados de los años setenta.

⁶¹³ Moraza, J. L., «Proyecto como crisis», en VV. AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 1^{er} Congreso Internacional Jorge Oteiza, FMJO, Alzuza, 2010, p. 63.

5.5 Otros desarrollos de la Ley de los cambios a partir 1966

En 1975 escribe Oteiza un texto «Parentesco con Mao»⁶¹⁴ (véase *infra*, pp. 260-261) donde, de manera sucinta, revisa e intenta explicar la dialéctica de su célebre LC. Un resumen amplio de este texto fue publicado en el catálogo de la exposición celebrada en Madrid en 1988 y comisariada por Txomin Badiola⁶¹⁵. Exponía cómo procedió a transformar las oposiciones de Wölfflin, su par polar, en una herramienta triangular, mediante una especie de síntesis hegeliana, pero reconoció que no pudo llegar a la misma: «La ley de los cambios no respondía como una dialéctica idealista, hegeliana, conservadora, sino como dialéctica revolucionaria, destructiva, transformadora»⁶¹⁶. ¿A qué se debió ese cambio de orientación? El prestigio y auge del marxismo en los años setenta sería un factor de atracción al que también Oteiza se vería impelido. Y en el contexto vasco fue muy notable. Oteiza tiene, en su biblioteca, dos libros de Mao: *Citas del presidente Mao Tse Tung* (1966) y *Cuatro tesis filosóficas* (1974). Será a través de la lectura de este segundo ensayo y de la obra de Bettelheim y Rossanda, *El marxismo y la dialéctica en Mao* (1975) como accede a la variante maoísta de la dialéctica marxista. En esas lecturas encontraremos el factor decisivo de su nueva explicación de la LC relacionándola con Mao:

Las relaciones —creo que puedo expresarme así— artísticamente, de estructura-superestructura de arte burgués-realismo socialista, de artista con creación objetual-pueblo con creación subjetiva, como negaciones-destrucción de una dialéctica revolucionaria, que opera en los procesos de transformación, se visualizan en mi ley de los cambios. Cuando desarrollé mi Ontología del arte, como ecuación materialista y fórmula molecular del Ser estético (*Megalítica americana*, 1952) y con mi Dialéctica de la ley para los cambios de expresión (*QT*, 1963) declaré que consideraba que había aportado a la interpretación materialista del arte dos herramientas de interpretación marxista.

⁶¹⁴ Véase esta referencia en el archivo FMJO-6814 (1975).

⁶¹⁵ Véase *Cat. Caixa*, 1988, p. 257.

⁶¹⁶ FMJO-6814, p. 1.

(...) Para Mao la dialéctica del movimiento real no se produce por ningún tipo de síntesis (fusión de 2 en 1) sino por contradicciones (como en mi par dialéctico), y una contradicción principal sucede a otra, determinando desplazamientos (...) Sin esta dialéctica de los cambios, sin esta lógica de los desplazamientos que concluye con la destrucción de todas las tendencias, éstas, incompletamente experimentadas, sobrevivirían, *eternizándose*⁶¹⁷.

La consecuencia que extrae le llevará a reafirmarse en su teoría y a orientar la problemática del artista revolucionario hacia nuevas tácticas pedagógicas para la transmisión de la sensibilidad, formada en su propósito experimental, al acervo colectivo. Con todo, resulta muy extraño que esta revisión de su dialéctica, en la que depuraba su origen hegeliano para proyectarla en una perspectiva maoísta no fuera incluida en la publicación de 1990. El texto «Parentesco con Mao» (1975) cuenta con una traducción al francés, pero se desconoce que fuera publicado. El parentesco de su LC y la dialéctica marxista lo descubrirá hacia 1973, en un contexto donde el prestigio del marxismo estaba en auge y al que Oteiza no permanecería ajeno desde su heterodoxia⁶¹⁸. Sobre el marxismo y el materialismo dialéctico escribió: «Y configurando un pensamiento a mi modo dialéctico materialista. Mis conclusiones creo que desembocan en un terreno exactamente el que había de haber atendido un Realismo socialista que ha andado siempre desorientado»⁶¹⁹. En relación al marxismo y la dialéctica maoísta del «uno se divide en dos» y «dos se unen en el uno», Oteiza se interesó por los análisis mencionados de Bettelheim y Rossanda sobre la filosofía dialéctica maoísta. No obstante, su apropiación de la misma fue muy libre, excéntrica y coyuntural, pues mientras que para esa dialéctica las transformaciones de las relaciones de fuerza entre las clases son las que, en el curso del tiempo, determinan desplazamientos que hacen suceder una contradicción principal a otra; para Oteiza los

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 2.

⁶¹⁸ Véanse los documentos siguientes: *Mi acusación a los críticos de arte; Problemática de mi escultura con Alberto y Moore y con Dimitri Txaplin; Marxismo y estructuralismo y tecnología* (1973) [FMJO-6050] y *Notas varias* [FMJO-3640].

⁶¹⁹ Oteiza, documento FMJO-6050.

desplazamientos que guían la conclusión experimental de su LC vienen dados por el conflicto existencialista entre valores (Reales, Ideales y Vitales) que definen su ecuación estética como medio para la curación del sentimiento trágico y la emancipación espiritual del ser humano. Oteiza escribe en el libro de Bettelheim y Rossanda: «yo la 2ª fase para destruir la 1ª. Las 2 se destruyen = 1 nueva (H)»⁶²⁰. Puede observarse que la elaboración de la dialéctica maoísta y la LC oteiziana fueron contemporáneas (en los primeros años sesenta), aunque en contextos muy diferentes. En otras notas inéditas, donde relaciona su LC y el marxismo, considera que su enfoque «de la realidad estética, no es una dialéctica de lo social aplicada al arte sino una pura dialéctica del arte, el único camino, estamos seguros, de una metodología materialista»⁶²¹. En «Parentesco con Mao» se refiere a su libro *Antropología estética vasca*, que se trata del subtítulo de *Ejercicios Espirituales en un túnel* en su primera edición de 1965. Por otro lado, el último párrafo está relacionado con la experiencia de la Galería Barandiaran (Donostia, 1965-1967), que fue un caso ejemplar y efímero de esa voluntad militante y pedagógica que postulaba Oteiza. Siempre se postuló como una marxista heterodoxo, desde que en 1931, tras su crisis religiosa, se aproximara al marxismo y al nacionalismo vasco. Los dos nociones más singulares de su teoría (la ley de los cambios y la ecuación molecular del ser estético) las concebía como dos aportaciones a la teoría marxista del arte.

⁶²⁰ Bettelheim, Ch. y Rossanda, R., *El marxismo y la dialéctica en Mao*, Anagrama, Barcelona, 1975, p. 39.

⁶²¹ Oteiza, documento inédito FMJO-10758, p. 209.

LEY DE LOS CAMBIOS, mi dialéctica en arte

En 1963, en el Quousque tandem, expliqué mi ley de los cambios como un par dialéctico cuyo funcionamiento me sirvió para mostrar que el lenguaje artístico no era uno, no era solamente un lenguaje de expresión, que eran 2. Que también había un no-lenguaje de expresión, un lenguaje vacío. Que el lenguaje de expresión correspondía a la primera fase cóncava de la ley de los cambios, y que en la segunda fase, cóncava, se negaba la expresión, se destruía, se desmontaba el lenguaje hasta un cero negativo que correspondía a la destrucción del objeto artístico. Es cuando se producía una transformación revolucionaria del papel social del artista. Así explicaba mi abandono de la escultura, y mi entrega a una búsqueda de los medios de educación popular para el traspaso al pueblo de la nueva sensibilidad espacial y creativa que había elaborado el arte contemporáneo y que consideraba como propiedad social.

Razonaba así: había partido lejanamente de la tesis de las tríadas o dialéctica hegeliana, pero no procedí hegelianamente. Me había acercado al marxismo pero no había encontrado interpretaciones ajustadas al desarrollo contemporáneo del arte ni herramienta elaborada para el análisis materialista o marxista del arte. Advertí que los pares polares de woifflin, como conceptos fundamentales para el arte, no correspondían más que a un lenguaje artístico, el de la expresión. Pero que había otro lenguaje, que lo contradecía, un lenguaje vacío de expresión, cóncavo, especialmente desocupado. Me pareció en un principio, que así convertía las oposiciones de woifflin, su par polar en una herramienta triangular. Pensé que podría producirse una especie de síntesis hegeliana, pero al representar la contradicción de los 2 lenguajes, el expresivo y el receptivo o no-lenguaje, como par dialéctico en mi ley de los cambios para la expresión, me di cuenta que no se producía ninguna síntesis (que los 2 no se unían en 1), que no se producía negación conservadora sino negación destructiva. La ley de los cambios no respondía como una dialéctica idealista, hegeliana, conservadora, sino como dialéctica revolucionaria, destructiva, transformadora. Se había operado una transformación en el artista: dejaba de producir objetos de expresión artística, de comunicación, de consumo (este era un arte sometido o asimilado por el poder de la burguesía). El artista sufría una transformación revolucionaria, su nuevo servicio social consistiría en traspasarle su nueva sensibilidad de percepción estética (esto significa: los medios de producción creativa, la mecánica de su sater audiovisual del espacio, de sus lenguajes fabricados, que ha estado disponiendo como propiedad ^{privada y} personal, como privilegiado clasista). Este traspaso obligaba al artista a un previo examen o balance científico de todas las experiencias del arte contemporáneo y a la búsqueda de los medios apropiados y de urgencia para la educación popular. La obra de arte, en su nueva naturaleza compuesta, estaba ya en la realidad exterior. Sin una reeducación de la sensibilidad de percepción, este poderoso aparato, estéticamente ^{al pueblo} incontrolado/incomprometido, del espectáculo exterior, hoy más concretamente la ciudad, descarga sobre la sensibilidad indefensa del individuo, la agresividad alienante de su expresionismo y cinetismos. Por la nueva educación estética popular, el individuo convierte su control y dominio audiovisual del espacio exterior en creatividad estética, al tiempo que neutraliza su agresividad.

Las relaciones -crec que puedo expresarme así- artísticamente, de estructura-superestructura de arte burgués-realismo socialista, de artista con creación objetual-pueblo con creación subjetiva, como negaciones-destrucción de una dialéctica revolucionaria, que opera en los procesos de transformación, se visualizan en mi Ley de los cambios. Cuando desarrollé mi Ontología del arte, como ecuación materialista y fórmula molecular del Ser estético (Megalítica americana, 1952) y con mi Dialéctica de la ley para los cambios de expresión (Q.T.1963) aclaré que consideraba que había aportado a la interpretación materialista del arte dos herramientas de interpretación marxista.

Dialéctica de Mao: 1 se divide en 2

El primer modelo de una construcción del socialismo lo experimenta la Unión soviética (en 1917 no había ninguno). China parte de este modelo soviético pero tiene que apartarse de él. Es en 1964 que surge en China la polémica sobre la dialéctica, ^{en la Revolución Cultural,} a propósito de la interpretación de Yan Sen-chien y conocida con las fórmulas 1 se divide en 2 y 2 se unen en 1. La segunda fórmula responde a la síntesis como tercer momento de la negación de la negación, en la dialéctica hegeliana, es idealista, pues conserva, no destruye. Explica el error de la experiencia soviética (que logra el primer paso, con la abolición de la propiedad privada, una estructura socialista, pero el desarrollo de su ~~estructura~~ superestructura viene a resultar de tipo capitalista) Es la denuncia de Mao, pues para una dialéctica materialista no basta subvertir la fórmula hegeliana, hay que romper totalmente con ella. Este es el pensamiento de Mao que corresponde a la primera fórmula: 1 se divide en 2. (Es la fórmula que vemos se concretaba en mi ley de los cambios, revelando parentesco, visible correspondencia de razonamiento y conclusiones de mi dialéctica en arte con la dialéctica de Mao).

En la fórmula 1 se divide en 2, no hay síntesis, es la negación-destrucción que rige la dialéctica revolucionaria y opera en los procesos de transformación. Se opone al papel de la negación en la dialéctica de Hegel, que es negación-conservación a través de la síntesis que así opera en procesos de reproducción, dialéctica de la circularidad. La negación hegeliana es una negación-conservación, una eternización que dice Marx en su análisis de la reproducción del capital (v Charles Bettelheim: La dialéctica en Mao, Ed. Anagrama, Barcelona 1975). Para Mao la dialéctica del movimiento real no se produce por ningún tipo de síntesis (fusión de 2 en 1) sino por contradicciones (como en el par dialéctico), y una contradicción principal sucede a otra, determinando desplazamientos (a la contradicción nobleza-campesinos sucede la contradicción burguesía-proletariado. El motor de estos desplazamientos, en la historia de las formaciones sociales, es la lucha de clases).

Estos desplazamientos, en mi ley de los cambios, me atrevo a pensar que corresponden a la serie de leyes secundarias de los cambios que cortan y se disponen a lo largo del esquema del par dialéctico principal (v gráfico en pág 84 de mi Antropología estética vasca, 1965, que adjuntamos) y que corresponden a las distintas tendencias experimentales del arte contemporáneo, como una cadena de contradicciones, en la que las tendencias se suceden destruyéndose a sí mismas. El motor de estos desplazamientos es la lucha de las distintas tendencias (digamos que como la lucha de clases en la historia de las transformaciones sociales). Sin esta dialéctica de los cambios, sin esta lógica de los desplazamientos que concluye con la destrucción de todas las tendencias, éstas, incompletamente experimentadas, sobreviven, eternizándose. Y esto es exactamente lo que podemos contemplar en los momentos actuales, de confusión y anarquía con todas las tendencias que se han reproducido. Se están produciendo artificialmente híbridos de tendencias, las falsas síntesis, como una retención conservadora, reaccionaria, de las tendencias no concluidas, no destruidas, y con el consiguiente aplazamiento de las conclusiones revolucionarias. Estas conclusiones se leen claramente en mi dialéctica de los cambios: en su 2ª fase, a favor creciente de la subjetividad, el objeto artístico experimentalmente queda destruido, el artista queda negado, destruido como creatividad formalista privada y de consumo, canonizada por el sistema capitalista. La persistencia de este artista tradicional es reaccionaria y prueba su alienación del instrumento precisamente de las desalienaciones dentro del colegio del arte, el producto experimental del arte. No hay reconstrucción de objetos, sino conversión de artista en pueblo, transferencia de su nueva sensibilidad privada al pueblo como propiedad común. La nueva problemática revolucionaria del artista es de técnicas pedagógicas para esta transmisión. De técnicas de alfabetización audiovisual, politización estética, uso del espacio y creatividad subjetiva, como obra compuesta y comportamiento en libertad, estética ecológica. (Mi experiencia, mis ensayos, con estos propósitos, y mis fracasos, han sido bastantes en estos últimos años. Pero es otro capítulo el de esta reflexión)

Alzuza, octubre 75

5.6 Oteiza y el final del arte

Desde 1960 y con su texto «El final del arte contemporáneo» Oteiza insistirá en esta idea que enuncia también en el *QTI*, (1963: 77), en *Ejercicios* (1984: 167 y 434), y en *Ley de los cambios* (1990: 15). También en «La destrucción de los lenguajes en Arte contemporáneo» (1969), publicado *Cat. Caixa* (1988: 255), escribe que «el arte muere porque tiene que morir, para que nazca, a través de la educación popular, de la educación estética en todos los niveles de la educación la nueva sensibilidad en la comunidad»⁶²². Oteiza escribió «El final del arte contemporáneo» (1960) durante una estancia en Lima para el folleto de la exposición que se celebraría en 1960 en la sala Neblí (Madrid), en la que varias piezas en piedra de 1958-59 acompañaban a las esculturas de Basterretxea en su primera exposición. Aunque se trataba de un texto breve, fue adquiriendo una gran relevancia dado que resumía las razones por las que abandonaba la escultura:

El arte contemporáneo ha terminado. Como todo lo que comienza verdaderamente tiene verdaderamente un fin. Me refiero estéticamente. Como teoría y experimentación. Desde una poética, como refería Valéry, continuará. Esto es, como ejercicio romántico y popular, como prolongación secundaria, que ya es esto el arte contemporáneo⁶²³.

Este abandono, cifrado como consecuencia lógica del proceso experimental y conclusivo, le justificará pasar su acción artística y político-moral al ámbito del urbanismo, el diseño y la arquitectura. Mostrará así cierta analogía con la vanguardia neoplasticista holandesa, al tiempo que refleja un notable sesgo hegeliano, como ha observado Marchán Fiz⁶²⁴: en primer lugar, en dirección hacia una disolución en la realidad de la vida; y, en segundo lugar, tal disolución se

⁶²² Sobre esta cuestión véase «Prólogo», en VV.AA. (1988): *Op. cit.*, pp. 46-49.

⁶²³ Publicado en *Oteiza 1933-68*, Nueva Forma, Alfaguara, Madrid, 1967, p. 44.

⁶²⁴ Simón Marchán Fiz, «Una poética de la desocupación y del vacío. El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura» en VV. AA. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA, Madrid, 2003, pp. 219-220.

desliza también por vías más estrictamente artísticas. Y lo hace en un momento en el que gozaba de un mayor reconocimiento como escultor abstracto. En estos primeros años de la década de los sesenta, Oteiza insistirá en ese *telos* que inexorablemente conduce a ese abandono del arte. En el *QT!* (1963), escribirá: «Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío»⁶²⁵. La estética negativa que rige en la segunda fase de su LC conduce a un lenguaje de silencio y al abandono de la expresión. Reitera esa proposición en la ponencia, publicada en *Ejercicios* (1983) y en *Ley de los cambios* (1990), para el 13 congreso internacional de crítica de arte en Italia que se centra en la cuestión de la muerte del arte: «el Arte contemporáneo ha muerto. El arte muere porque ha muerto siempre, porque tiene que morir»⁶²⁶. Diecisiete años después de haber escrito lo anterior se lamentaba de que, a pesar de haber concluido experimentalmente el arte contemporáneo, «ahí siguen los artistas copiando lo que ya han investigado otros antes (y no han entendido nada), ahí siguen repitiendo, adornando»⁶²⁷. En otras notas sobre esta cuestión y que explícitamente titulaba *La destrucción de los lenguajes en Arte contemporáneo* (1969), insiste en que «el arte muere porque tiene que morir, para que nazca, a través de la educación popular, de la educación estética en todos los niveles de la educación la nueva sensibilidad en la comunidad»⁶²⁸. El propio de Oteiza reconoció, de forma paradójica⁶²⁹, su deuda con la filosofía del arte de Hegel y con su idea de caducidad o final. Para el filósofo alemán,

⁶²⁵ *QT!*, 1963, p. 77.

⁶²⁶ *Ley de los cambios*, 1990, p. 15.

⁶²⁷ *Ejercicios*, 1984, p. 434.

⁶²⁸ Publicado en *Cat. Caixa*, 1988, pp. 254-255. En ese horizonte de integración del arte en la vida asociado a un proyecto comunitario, como habían movilizad algunas vanguardistas modernas, Oteiza inscribiría su utopía del hombre nuevo, aunque modulada paradójicamente por elementos atávicos y míticos, como han observado Imanol Aguirre y Carlos Martínez Gorriarán en *Estética de la diferencia*, Galería Altxerri, 1995, pp. 233 y ss, y 269 y ss.

⁶²⁹ Véase su poema "Soy un hegeliano" en *Poesía Ec*, 2006, p. 637: «soy un hegeliano al que HEGEL me tiene sin cuidado / me pasa igual con el marxismo / con todo me pasa igual / soy existencialista y religioso / al que agnósticos y creyentes al que religiones / al que Unamuno me tiene sin cuidado / ésta es mi dialéctica no solamente una forma de pensar / un método para comprobar la realidad y que a mí me tiene sin cuidado / y que siendo una parte soy más que el todo y aunque así no fuera / a mí me tiene sin cuidado / podía seguir

el arte ya no tiene el alto destino de que gozaba en otro tiempo. Se ha convertido para nosotros en objeto de representación, y ya no tiene esa proximidad, es plenitud vital o esa realidad que tenía en la época de su florecimiento entre los griegos. (...) El arte no suministra ya, a nuestras necesidades espirituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas. Por ello, el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado, y su lugar ha sido llenado por las representaciones generales y las reflexiones. (...) El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos⁶³⁰.

Les une a Oteiza y Hegel una voluntad del arte para desplegar las figuras históricas del Espíritu hasta manifestar una identidad plena. Se trataría de un despliegue en un sistema dialéctico que reabsorbe todo, acrecentando la conciencia y traduciéndola en nueva sensibilidad. Ese despliegue temporal del arte ha conocido, para Hegel, tres momentos: en el arte romántico la idea está todavía supeditada al elemento sensible; en el arte clásico la idea encuentra en el cuerpo del hombre su forma perfectamente adecuada; y, en el arte simbólico, el ideal se repliega en sí mismo y opera una nueva fractura entre el ideal y sus manifestaciones. El arte romántico y cristiano sería la forma de esa última manifestación; pero el arte sería ya, en cuanto a su suprema destinación, una cosa del pasado, habiendo perdido lo que tenía de auténticamente verdadero y vivo, para quedar relegado en la representación. Por su parte, Oteiza a través de su proceso conclusivo y su LC refiere que le ha formado existencialmente y le asegura un nuevo recomienzo en esa deriva autorreflexiva, paradigma para la acción del artista comprometido con su sociedad y su tiempo. Y ese compromiso se sustantiviza en buena parte a través de una mixtificación y sublimación de lo

enumerando pero enumerante / y lector y enumerancia y todo / a mí me tiene sin cuidado».

⁶³⁰ Hegel, G. W. F. (1835): *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 2001, pp. 35-37.

popular, idea muy presente en los manifiestos de los grupos de la Escuela Vasca. Tanto en Hegel como en Oteiza la temporalidad histórica se espacializa en una dialéctica de las sucesiones de las formas o tendencias del arte, cuyo *telos* final quedaría determinado por esa lógica. Comparte asimismo cierta fenomenología capaz de describir todas las figuras subjetivas del espíritu manifestadas en esas tendencias. En el fondo de esos esquemas progresistas de la historia diríase que emerge un mito escatológico, una promesa de salvación. Oteiza abandonó la práctica escultórica, pero su acción poiética encontraría en la poesía y en la participación en proyectos arquitectónicos una prolongación a su búsqueda de lo absoluto y de lo divino. Oteiza, que, sin duda, tenía voluntad y consciencia de genio, y por ello quería vincularse a las fuerzas esenciales del mundo, escribió en la portadilla interna de un libro de Geiger comprado en 1947 en Buenos Aires: «El artista victorioso=el hombre absoluto»⁶³¹. Compartiría con Kierkegaard una salida del sistema hegeliano y de su filosofía de la historia mediante la religiosidad que el arte proyecta como metafísica existencial. Por eso, para ambos, el arte muere porque tiene que morir para devenir en saber que integra lo estético y lo religioso.

En Oteiza no es pleno o definitivo su abandono de la práctica artística. Su vis poiética se prolongará a su hacer poético y ensayístico. Ese desplazamiento incorporaría un nuevo y mayor énfasis moral y político. Sabido es que los modos de implicación o de autonomía entre el arte y los juicios morales y políticos varían según los contextos sociales e históricos, y según las modalidades del arte. Las artes narrativas, como afirma Carrol (2010) están más «destinadas a involucrar el juicio y el entendimiento morales»⁶³². Las artes visuales pueden mantener una mayor autonomía y ambivalencia estética

La Ley de los cambios de Oteiza vendría a ser más un corolario teórico de su *Propósito experimental* (1957), un conjunto de abstracciones teóricas *a posteriori*, que un principio teórico del que se sirve para deducir o guiar una praxis escultórica. Sabido es que Oteiza intentó aplicar sus especulaciones teóricas y, de

⁶³¹ Geiger, M., *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, Argos, Buenos Aires. 1946.

⁶³² Carrol, N., «Arte, narración y entendimiento moral» en Jerrold Levinson (ed.) *Ética y estética. Ensayos en la intersección* (2001), La balsa de la Medusa - Antonio Machado libros, Madrid, 2010, p. 251.

modo concreto, las de su Ley con el mismo empeño con que trató de definir las mismas. A partir de los años setenta, cuando retomó su práctica escultórica al compás de su indagación en el laboratorio experimental de tizas, solía grafiar en la superficie de las obras el diagrama sinusoidal de su Ley de los cambios con el momento o fase a la que debía corresponder tal pieza: así, marcaba la posición exacta, por ejemplo, 45º u otra medida. Sin embargo, ese afán de exactitud validado a posteriori tiene un interés relativo. Le sirve al propio artista para ordenar una secuencia coherente, pero en la que, incluso, cabría advertir algunas contradicciones lógicas y propias de todo proceso creador. Poco nos importa que, por ejemplo, el *Monumento al preso político desconocido* (1952) se encuentre en el mismo rango de situación (- 90) en relación a la fase experimental que otras obras como una *Caja metafísica* (1957). Tales diagramas o cuadros parecen haberse elaborado a final de los años ochenta y se incorporarán a la edición de *LC*, 1990, y *Goya mañana*, 1997. La LC es una representación de una cadena dialéctica en la que podía situar las fases de la expresión de los cambios. Dada la genealogía heteróclita del universo conceptual que definió Oteiza (imbrica axiomas, valores y conceptos pertenecientes a dominios estéticos, poéticos, filosóficos, científicos, antropológicos y religiosos) resulta muy compleja una indagación crítica exhaustiva. La LC como ley reguladora conlleva un aspecto muy problemático, dado que no puede soslayar la emergencia de una contradicción entre su exigencia de determinación de alcance concreto y universal, por un lado, y la naturaleza histórica y social de la creación artística, por el otro. En este segundo ámbito se alteran las condiciones de creación de formas nuevas, y emergen determinaciones inéditas sobre las que se movilizarán el hacer *poiético* y racional de cada artista. Moraza ha llamado la atención sobre cómo la deriva de la Ecuación estética a la Ley de los cambios representa el paso de un constructivismo psicosocial a un funcionalismo sociopolítico:

Estas dos herramientas muestran una radical contradicción que explica muchas de las paradojas y del carácter polémico de Oteiza y también de la construcción de su propio mito. Las contradicciones internas entre la lógica constructiva y la evolutiva, nutren la Ecuación y la Ley, derivarán la propia obra y la persona de

Oteiza hacia posiciones progresivamente más radicales y progresistas, pero también más regresistas en un sentido pulsional⁶³³.

Oteiza en el *QT!* (1963), sostiene que «nunca declina la capacidad creadora del artista sino que cambian las necesidades espirituales y su servicio se transforma. (...) El arte no es perfeccionamiento artístico sino proyección significativa, simbólica y trascendental para la vida. Y busca siempre concluir aunque parezca que nunca se detiene»⁶³⁴. Por ello, nunca concluye sino que se expande por otros medios. No obstante, la paradoja que enuncia mediante su ley de los cambios (conclusión y finalización del arte contemporáneo y nueva prolongación por otros medios) pareciera dar cuenta de una de una tesis que trasciende su propia posición para afirmarse como un postulado general para la creación contemporánea. En el contexto de lo que se considera el paso de la modernidad a la posmodernidad, ha sido Arthur C. Danto, filósofo y comprometido con la crítica de arte, en un ensayo escrito en 1986⁶³⁵, quien asume la tesis de Hegel sobre el fin del arte y aventura que «el arte en sí no tiene futuro, aunque se sigan produciendo obras de arte post-históricamente por así decirlo, en el epílogo que sucede al desvanecimiento vital». Su conclusión, trufada de pesimismo, afirma que «el arte ha llegado a su fin, transformándose en filosofía». Tras refutar la posibilidad de una historia progresiva del arte desde los conceptos de “representación mimética” o de “expresión”, defiende una especie de “progreso cognitivo”: el arte es un estadio transitorio en el advenimiento de cierta sabiduría, a saber, «el conocimiento de lo que es el arte». De este modo, el arte llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía. Asimismo, esa tesis hegeliana recorre su último libro *Después del fin del arte* publicado en 1997 y traducido al español en 1999. Danto fecha la defunción del arte moderno hacia 1964 con la aparición de las *Brillo Box* de Warhol, que representaban una consagración de lo ordinario, una transfiguración de lo banal. Pero más que un final del arte, la tesis de Danto se

⁶³³ Moraza, J. L., «Proyecto como crisis», en VV. AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 1^{er} Congreso Internacional Jorge Oteiza, FMJO, Alzuza, 2010, p. 63.

⁶³⁴ Oteiza, *QT!*, 1993, p. 119.

⁶³⁵ Danto, A. C., «El final del arte» en *EL PASEANTE* 23-25, 1995, Madrid, pp. 28-54.

refiere por un lado al giro filosófico en el arte y, por otro lado, al final de la historia del arte representada en el final de las grandes narrativas que han dominado la historia del arte en Occidente: la de Vasari en el Renacimiento (basada en la mimesis) y la de Greenberg en la modernidad (sustentada en el progreso estético). ¿Cabría relacionar el enfoque de Oteiza y el de Danto en esta cuestión? La respuesta que postulamos es que no hay afinidad entre ambos. Para el artista vasco la depuración de los lenguajes y de sus narrativas asociadas se inscribe en un proceso experimental para formar una nueva sensibilidad y respuesta al sentimiento trágico («en el silencio final del lenguaje estamos como en nuestra alma»⁶³⁶); por su parte, Danto valora el arte contemporáneo como un arte posthistórico, «como el momento de máximo pluralismo estético»⁶³⁷. El arte contemporáneo disuelve los lindes con la historia y las narrativas maestras, y presenta para este analista otros rasgos definitorios: el collage de recursos heteróclitos, y la pérdida de la esencia basada en la belleza. No obstante, esta noción de belleza hace tiempo que dejó de operar como valor esencial para otras prácticas artísticas modernas desvinculadas de las Academias. Duchamp, primero y Warhol, Manzoni y Beuys posteriormente, prosiguieron esa dinámica artística desvinculada de la belleza y del gusto propios del arte idealista. Como ha observado Jarque (2005), «El propio Danto entiende su diagnóstico del fin de la historia del arte como una suerte de “profecía del presente” (Danto 1997b: 68)»⁶³⁸, y lo hace como una propuesta de interpretación de la narrativa modernista que la sitúa entre 1880 y 1965, es decir entre Van Gogh y Gauguin y Warhol. La depuración formal de los lenguajes específicos devenía en la definición de la propia esencia del arte, y enlazaría sí con la narrativa purista propuesta por Greenberg.

⁶³⁶ Oteiza, FMJO-9906.

⁶³⁷ Danto, A. C. (1999): *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, p. 64.

⁶³⁸ Jarque, V., «Danto, Adorno, Hegel. El arte como cosa del presente», en VV. AA. *Estética después del fin del arte*. Ensayos sobre Arthur Danto, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, p. 125.

6. Oteiza como titán prometeico de la estética y la política

Yo amo las situaciones que te obligan a conspirar. Creo que todo lo que se logra a nivel revolucionario, los saltos cualitativos más que por saturación o acumulación cuantitativa, se producen por esta naturaleza conspiratoria que es la falta dialéctica de sitio, de posibilidades, de facilidades, que funcionan como verdadero estímulo y provocación»⁶³⁹.

Jorge Oteiza

Con el arte y con la política, las invenciones y las justificaciones constantemente reconfiguran el panorama de lo que es político y lo que es artístico⁶⁴⁰.

Jacques Rancière

En relación a la estética, el arte y la política, o sobre la dimensión estética y la dimensión política de las que participan todas las artes, han surgido innumerables controversias. Es sabido como en la antigüedad griega, la creación de formas sociales, políticas y culturales tuvo en la práctica poética y trágica un medio privilegiado para la producción de un cosmos compartido de significaciones imaginarias. Tales creaciones contribuyeron a la *paideia*, a la mediación pedagógica y catártica que educaba y al mismo tiempo instituía ciudadanos más lúcidos y autónomos. De ese modo las tragedias fueron un medio formidable de autoinstitución recíproca de valores ciudadanos y democráticos. Los poetas trágicos no imponían un sentido, no dictaban valores unívocos ni normas: creaban poéticamente formas de sentido para la reflexión y formación de la ciudadanía. Las tragedias atenienses, verdaderas creaciones que examinaban tan poética como

⁶³⁹ Afirmado por Oteiza en Pelay Orozco, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 474.

⁶⁴⁰ «La política de la estética: Jacques Rancière», en entrevista con Nicolas Vieillescazes en http://artecontempo.blogspot.com/2010_12_01_archive.html

críticamente las profundidades de la naturaleza humana y lo inexorable, recordaban que la *hybris* existe como potencia inmanente a lo humano. Pero, asimismo, observaban que lo maravilloso, también; por eso siguen teniendo actualidad, como el célebre fragmento de *Antígona* (442 a. C.), donde Sófocles escribe que nada hay más terrible y sorprendente que el ser humano. Ni los dioses ni las fuerzas ciegas de la naturaleza le alcanzan en la capacidad de crear y destruir. El asombro provocado por esa facultad humana de signo ambivalente ha sido una fuente inagotable de interrogaciones poéticas y filosóficas de índole dispar. Desde entonces hasta la actualidad, las diversas artes han manifestado una disparidad de funciones, sean de índole crítica, emancipadora, taumatúrgica, mistificante o anestesiadora. Dado que no hay arte sin telos explícito o tácito, la dimensión política es irreductible a toda práctica artística. En ese papel plurivalente de lo estético reside el régimen genuino de las artes: pueden estar al servicio de los imaginarios instituidos o pueden cuestionarlos y crear otros nuevos mediante estrategias y formas diversas. Por todo ello, la finalidad del arte está anudada a una querrela insoslayable: es una cuestión que permanece siempre abierta y que toma formas específicas en cada situación y contexto social-histórico.

6.1 Telos del arte: entre la autonomía y la soberanía

Con que no hay arte vasco, ¿eh? Pues si no hay se inventa, pero no te quedas con los brazos cruzados. Inventar, reinventar, reimaginar el país, esa es vuestra obligación⁶⁴¹.

Jorge Oteiza

Tras la herencia romántica, las primeras vanguardias artísticas del siglo XX renovaron el ideal utópico de aventurarse en el logro de una superación del conflicto entre una promesa de emancipación humana y una realidad atravesada

⁶⁴¹ Oteiza, J., «Abrazos para el último tren» en el diario *Deia*, 14 de febrero de 1988.

por alienaciones diversas. La primera guerra mundial, las revoluciones socialistas, el auge formidable del fascismo y del nacionalsocialismo y otros factores convulsionaron aquel contexto social e histórico y alentaron ese sueño de absoluto que se manifestaría también bajo formas y postulados diversos en la acción del arte. Como ha observado, Sebrelí, el afán de fusión entre el arte y la vida, la politización del arte así como la estetización de la política, implicaron una actualización de la figura del artista como héroe y profeta de la comunidad, y asimismo la búsqueda de la obra de arte total⁶⁴². Los programas y manifiestos de las vanguardias históricas, en palabras de Eduardo Subirats, «han sido siempre ubicuos, contradictorios, ambiguos. La dialéctica de ruptura y disolución de los lenguajes artísticos, y de experimentación e instauración de un orden nuevo, a la vez formal y civilizatorio, que atraviesa su edad heroica, está llena de contrasentidos y puntos ciegos»⁶⁴³. Por esa razón tanto si se indaga en sus proyectos artísticos como si se atiende a la utopía civilizatoria que se manifestaba como horizonte de su acción encontramos con situaciones lábiles y paradójicas. La libertad creativa quedaba restringida a nuevas normas o poéticas de grupo; los alineamientos ideológicos y políticos se desplazaban con cierta facilidad permitiendo afiliaciones ambiguas o agrupamientos dispares.

Oteiza en los años treinta ya establecía un telos político y moral para el arte. En efecto, en unas notas de 1973 recordaba que, en 1931, cuando abandona sus estudios de Medicina e iniciaba su práctica escultórica, decide acercarse tanto al marxismo como al nacionalismo vasco, al mismo tiempo que está inmerso en una nueva crisis religiosa: «Tengo que conciliar muchas cosas. Traslado al arte, mi pasión religiosa, el arte como una escuela política de toma de conciencia, salvarme como artista, como hombre conscientemente incompleto, hasta convertirme en un ciudadano nuevo, un revolucionario»⁶⁴⁴. Ese año ha sido el de su primera muestra en la IX Bienal de Artistas Noveles Guipuzcoanos en San Sebastián, donde obtiene el premio de escultura con su pieza titulada *Adán y Eva, Tangente S=E/A*. Entre

⁶⁴² Sebrelí, J. J., «El fin de la vanguardia» en *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, pp. 293 y ss.

⁶⁴³ Subirats, E., *Linterna mágica. Vanguardia, Media y cultura tardomoderna*, Siruela, Madrid, 1997, p. 22.

⁶⁴⁴ Véase el documento inédito FMJO-6049 (1973).

1929 y 1934 reside mucho tiempo en Madrid y frecuenta por un lado, el contacto con artistas vascos y, por otro lado, amistades artísticas vinculadas a la izquierda comunista y a las poéticas surrealistas, siendo Alberto Sánchez la referencia más importante y de quien ha reconocido Oteiza tener una notable admiración artística y personal. Entra en contacto con algunos troskistas, lo que le hace afirmar, en una entrada que finalmente no incorporaría en el diccionario de los *Ejercicios espirituales*, que a la sazón él también era troskista⁶⁴⁵. Su amigo el artista Lekuona simpatizaba con las corrientes surrealistas, pero Oteiza entronizaba mejor con el proyecto del constructivismo, aunque su escultura, tallada de modo convencional, era poco acorde con esa tendencia. Describe así las tensiones del momento:

No encontraba nada nuevo en el surrealismo y para mí lo fascinante y fantástico era el racionalismo, desde el constructivismo ruso, había que indagar en el saber consciente y cultural del arte al servicio de la revolución. (...) Yo era surrealista pero no quería serlo de entrada en la actividad artística, yo quería surrealismo como encuentro desde el racionalismo como complemento al racionalismo⁶⁴⁶.

Oteiza, a pesar de su relación amistosa con militantes comunistas en Madrid —y será, con posterioridad, percibida como una afirmación del marxismo—, lo cierto es que, ya en los años previos a su marcha a América, su afinidad política era con la Acción Nacionalista Vasca, un nuevo partido recién escindido del PNV. Poco tiempo después, en enero de 1933, publicó en el *Heraldo de Madrid* el artículo «Momento político del arte» donde insiste en proclamar la obligación moral y política del artista para cumplir una función social: «Sólo cuando esta revolución esté hecha, podrá dar por resuelto el artista su conflicto presente entre el goce estético y su obligación moral, con la franca y libre creación de un arte independiente, que no sólo entonces habrá de ser posible, sino verdaderamente necesario»⁶⁴⁷. El contexto nacional e internacional estaba muy convulsionado por el fascismo y la corrientes comunistas y parecía difícil eludir la exigencias de una

⁶⁴⁵ Oteiza, texto inédito, FMJO-6811.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ Véase el archivo FMJO-7845 *Momento político del arte* (1933), compilado en VV. AA. *Forma signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, FMJO, 2010, pp. 193-194.

politización del arte. Oteiza en su estancia americana evocará aquellos años de agitación y conspiración que vivió en Madrid y que precedieron al estallido la contienda civil: «Pueblo y artistas (...) se necesitaban mutuamente y se buscaban. Se veían precipitadamente, conspirando por la vida común mejor. En los cafés se reunían en los últimos años, obreros, universitarios y artistas. Había una dramática impaciencia en todos»⁶⁴⁸. En Donostia se crearía en 1934 la sociedad GU, que constituiría un ejemplo de los agrupamientos dispares que he mencionado en el primer párrafo de este apartado. Ciertamente, GU organizó eventos que reunían efímeramente a lo más sobresaliente de la emergente vanguardia vasca de sensibilidades artísticas e ideológicas de índole diversa y antagónica: participaron desde filonacionalistas (los jóvenes Oteiza y Lekuona simpatizan más con esta posición) hasta partidarios de Falange joseantoniana (así, Cabanas Erauskin y los arquitectos José Manuel Aizpurua y Lagarde eran destacados miembros, y con esa ideología asimismo simpatizaban los pintores Olasagasti y Ribera)⁶⁴⁹. Tal coexistencia de postulados estéticos y político-ideológicos antagónicos se tornaría radicalmente trágica poco tiempo después en la guerra civil. Será en un acto de despedida, organizado por la sociedad y el grupo GU, en 1934, donde Balenciaga y Oteiza anuncian su viaje a América y Oteiza expondrá el propósito del mismo: estudiar las civilizaciones precolombinas con el fin de aportar conocimiento útil para un renacimiento artístico vasco.

La proximidad con la corriente marxista y revolucionaria, que el propio Oteiza afirmaba tener en sus círculos madrileños, tendrá prolongación en su estancia chilena, donde colaboraría con el Frente Popular. Junto al pintor Balenciaga, partirá para una estancia en América. Llegan a Buenos Aires en 1935, donde la comunidad de la diáspora vasca les procura una buena acogida y promueve algunos actos: una exposición y una conferencia de Oteiza, *Actualidad de la raza*

⁶⁴⁸ Oteiza, J., «Naturaleza del H», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 219.

⁶⁴⁹ Adelina Moya ha mostrado esa atmósfera ideológica plural en sus investigaciones sobre los orígenes de las primeras vanguardias vascas. Véanse sus ensayos: *Nicolás Lekuona y su tiempo*, Caja de Ahorros Municipal, Donostia, 1988; *Arte y artistas vascos de los años 30*, Museo San Telmo y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1986; y *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo*, Electa, Madrid, 1994.

vasca en el movimiento artístico europeo. En ella Oteiza sublima el «espléndido movimiento Renacentista que se inicia en nuestro país⁶⁵⁰ y se apropia de especulaciones históricas, filológicas y antropológicas poco o nada rigurosas de Florencio de Basaldúa (1853-1953), un vasco emigrado en Argentina. Oteiza en esa conferencia justifica la misión que ha motivado su viaje con Balenziaga: «Hemos salido no como representación de nada, sino como una parte viva de nuestra juventud Renacentista en busca del hecho estético, del signo, de los renacimientos de las culturas Precolombinas y en iniciación de un intercambio artístico con los pueblos (...) que tenemos que visitar»⁶⁵¹. El telos comunitario que puede promover el arte se afirma en este caso con una reivindicación paradójica de Sabino Arana, por un lado, y de Schiller, por el otro⁶⁵². En este paisaje amalgamado de referencias contradictorias y de analogías entre lo vernáculo y lo universalista se inicia el periplo americano de Oteiza. Lo que nos interesa destacar en esta investigación es que Oteiza reclamará varias cuestiones que serán expuestas con mayor profundidad en dos de sus primeros e importantes ensayos, *La carta a los artistas de América* (1944) e *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952):

- 1) la relevancia del arte para crear o desvelar mitos como condensadores de saberes e identidades colectivas;
- 2) la necesidad de un imperativo que presidirá su posterior indagación estética, a saber: que «el arte en verdad debe cumplir ahora una misión

⁶⁵⁰ Oteiza, texto inédito FMJO-7343 (1953). El denominado Renacimiento Cultural Vasco fue promovido por el científico y viajero vasco-francés Antoine Thompson d'Abadie a finales del siglo XIX, para recuperar la cultura tradicional. Será en los años treinta del siguiente siglo cuando José de Ariztimuño "Aitzol" diera un fuerte impulso contando con el apoyo de nacionalismo vasco. Oteiza, que mantendrá una controversia con "Aitzol", querrá modernizar esa corriente cultural. Sobre la relación de Oteiza con ese movimiento cultural y la Asociación de Artistas Vascos puede consultarse: Martínez Gorriarán, 2011, pp. 30 y ss.

⁶⁵¹ Oteiza, *Ibidem*, 1953.

⁶⁵² «Un pueblo que ama la belleza como el nuestro no puede morir. Siempre entre sus hijos vivirá el poeta. (en una nota manuscrita escribe: Sabino de Arana, fue en este caso el maestro bueno que nos llamó). Alguna razón movió a Schiller para decir que incluso a la libertad política se llega por el camino de la belleza. Si nosotros hubiésemos dado nuestra obra, si en los siglos pasados hubiese sido nuestro momento, hoy en Europa no seríamos un pueblo sin libertad, pero si hoy no fuese el momento de nuestra manifestación es que como pueblo habíamos ya muerto para siempre» (Oteiza, *Ibidem*).

social que el artista tiene la obligación moral de sentir y comunicar». O, dicho en otros términos, Oteiza reconocerá la potencia soberana del arte para trascender su ámbito autónomo, su dominio estético, y asumir por consiguiente un telos moral y político.

A los pocos meses van a Santiago de Chile, permaneciendo Oteiza de 1935 a 1937, y multiplica su actividad comprometida con el Frente Popular, con círculos de poetas y artistas y con el Teatro político experimental, de tendencia brechtiana. Presenta una exposición sobre el “Encontrismo” y establecerá contacto con al vanguardia poética y política a través de Vicente Huidobro (a quien dedica una escultura en homenaje a su poemario *Altazor*) y Pablo de Rokha⁶⁵³. Oteiza escribió dos textos sobre Rokha que dan muestra del impacto que tuvo esa amistad en Oteiza: «Presencia de Pablo de Rokha» y «El artista y la educación de la paz (Unas palabras al auditorio de Pablo de Rokha)». Se trata de notas para presentaciones del poeta chileno cuando coincidió con Oteiza en Colombia. Ambos textos, como ha señalado Binns,

hacen hincapié en la grandeza épica y visual de la poesía del chileno y en las dimensiones sociopolíticas y americanistas de su escritura. Como poeta capaz de expresar al pueblo americano y dispuesto a dedicarse a una educación estética a nivel continental para cambiar radicalmente la vida de ese pueblo, Oteiza coloca a De Rokha al lado y al nivel de Whitman y Maiakovski⁶⁵⁴.

El carácter profético del vanguardismo de Rokha conectará rápidamente con el de Oteiza quien en 1945 escribe:

Pablo de Rokha nos descubrirá un panorama personal y descarnado de lo que es el fenómeno estético, de lo que es el arte como servicio político del artista, como realización histórica de la vida y como método constructivo de una concepción

⁶⁵³ Un examen de las influencias de estos poetas de la vanguardia chilena en Oteiza se encuentra en Binns, Nialls (2006): «Chile, 1935: la prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», en *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Poesía*, Alzuza, Fundación Museo Oteiza-Museo Fundazioa.

⁶⁵⁴ Binns, *Op. Cit.*, p. 56.

nueva y realista del mundo en orden mágico de inmortalidad. (...) Hoy sobre el escritor y el artista pesan las más graves tareas estético-políticas de la educación popular, la más urgente contribución a la formación de una adecuada conciencia universal, para la total reconstrucción religiosa del hombre⁶⁵⁵.

En otro texto temprano, *Naturaleza del H* [Hombre] (1938), escrito en los primeros años de estancia americana se hace eco de la herencia romántica, de la voluntad de las vanguardias para ser guías de procesos redentores:

Esta juventud, era la juventud romántica de España. Su arte era el arte romántico nuevo. Todo ideal romántico es un impulso revolucionario, una primera reacción, instintiva, natural, contra el estancamiento, es una esperanza y un llamado a la vida, y en sus primeras experiencias, forzosamente, un ideal anárquico y personal. (...) El romántico representa la impaciencia revolucionaria, la primera fuerza sensible y alerta del pueblo⁶⁵⁶.

Una sublimación de un arte destinado al pueblo, y con tonos religiosos, es identificada con el ideal romántico que Oteiza imbrica de ética vanguardista. Por ello su telos del arte está impregnado de profetismo, como hemos abordado en el apartado 1.5.

⁶⁵⁵ Oteiza, «Presencia de Pablo Rokha»(1945), texto inédito, archivo FMJO-7852.

⁶⁵⁶ Oteiza «*Naturaleza del H* », 1938, en VV. AA. *Forma, signo y realidad*, 2010.

6.2 Eterno retorno del mito de Prometeo.

En este apartado abordaremos el telos que Oteiza atribuye a su acción creadora, tomando como caso de estudio algunos de sus postulados sobre estética y el compromiso moral y político. La imbricación de esas dimensiones se condensan en la creación de formas (escultóricas y poéticas) mediante las cuales enuncia su propósito artístico y vital. Oteiza, al igual que tantos escritores y artistas, se interesará por el mito de Prometeo. Este mito surgido en la cultura griega ha devenido en una figura universal que simboliza la rebelión contra la injusticia y la promesa de liberación humana. En la tragedia de Esquilo, *Prometeo encadenado* (460 a C.), el titán heroico se subleva contra los dioses y dona a la humanidad todas las artes (el logos y todas las técnicas) necesarias para su constitución como tal. También les procura poder de adivinación, consciencia de la temporalidad y de la mortalidad; no obstante, esa conciencia también podrá proveer “esperanzas ciegas”, es decir, expectativas oscuras e inciertas. Danilo Kis, en un lúcido ensayo sobre ese mito⁶⁵⁷, ha recordado que, para Goethe, «Prometeo es el símbolo del artista creador. En su boceto dramático encarnó las aspiraciones, el éxtasis y la rebeldía características del genio creador en la personalidad del Titán». Además refiere que Albert Camus, en su obra *El hombre rebelde*, ensaya «la última modificación del alzamiento prometeico». Pero, ese escritor serbio sostiene que será en «la música rebelde y trágica de un Beethoven» donde mejor se manifiesta la correspondencia con la revuelta creadora de Prometeo. Esta figura, en el curso de la historia, ha dado nombre a múltiples representaciones de la redención o emancipación humana.

Oteiza concebía el arte como hacedor de mitos, como ya se analizó a lo largo de esta tesis. Invocará el mito de Prometeo en una serie de obras que inicia a finales los años cuarenta. Tras volver de América realiza una pequeña pieza *Hombre caído. Prometeo caído* (1949) que será la primera en la que se interesa por figuras redentoras o emancipadoras. Los valores formales y escultóricos de esa

⁶⁵⁷ Danilo Kis, «El mito de Prometeo» en *Revista de Occidente* N^o 385, junio 2013, Madrid, pp. 67-85.

pieza tienen afinidades muy notables con la herencia de Moore.



Hombre caído - Prometeo caído, 1949.

La obra culmen de ese proyecto en torno al mito será el *Monumento al prisionero político desconocido* (1952) con el que se presentó en un concurso internacional celebrado en Londres. En palabras de Oteiza:

El monumento intenta ser la expresión de una doble imagen de Prometeo: Prometeo encadenado y el Prometeo convertido en victoria, en ejemplo y símbolo de salvación. Una estatua de hierro de un Prometeo múltiple, al pie del Prometeo total, final y trascendido, en piedra. La articulación sentimental de ambos corresponde a la del Sacrificado con la Madre de las representaciones tradicionales de *La Piedad*⁶⁵⁸.

La construcción de una forma monumental sería, para el escultor vasco, inseparable de sus atributos estéticos, políticos y religiosos, que imbrican un telos de redención: «Un monumento no será más que un montón de piedra (o un carrete de alambre) si no acierta a contribuir a la realización del misterio de un hombre superior, si no es la explicación dinámica o plástica clave de un nuevo tipo de

⁶⁵⁸ Oteiza, «Memoria del proyecto del escultor Jorge Oteiza» en la *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1952, p. 48.

hombre»⁶⁵⁹. La imagen del Prometeo triunfante es la promesa que anuncia su proyecto en sintonía con la analogía schilleriana: el arte y la educación estética prefiguran la identidad emancipada, la convergencia de razón y sensibilidad en una nueva forma de racionalidad estética. En Oteiza esa innovación formal que representa la utilización del hiperboloide y la cuarta dimensión, está al servicio de una metafísica del arte, cuya promesa de salvación humana se activa desde ese vacío que irá definiéndose con posterioridad en su propósito experimental mediante la desocupación del cilindro, la esfera y cubo, y cuyo corolario será el abandono de la escultura en 1959⁶⁶⁰. Badiola ha observado como «la idea de que el centro de una escultura esté situado en el exterior, se convertirá en la metáfora más eficaz para el abordaje del *Friso de los apóstoles*»⁶⁶¹. Esa serie de obras relativas a Prometeo se complementan con el proyecto de la estatutaria religiosa de Arantzazu al ampliar la significación simbólica a otros ámbitos de lo mítico, lo antropológico o lo político. De nuevo nos servimos del análisis de Badiola para comprender mejor las claves escultóricas de ese proyecto:

Formalmente, estos trabajos están circunscritos dentro de sus «Ensayos para la debilitación de la expresión figurativa», en donde pueden incluirse también —hasta no diferenciarse con ellos— sus bocetos para la *Asunción* como primera propuesta para el muro exterior de la fachada de Arantzazu. Se trata de trabajos muy directos con el material; en muchos casos, la expresión figurativa surge a partir del aplastamiento de un trozo de barro entre los dedos y la palma de una mano. La relación entre los huecos producidos por el aplastamiento del material con los dedos y los llenos adaptándose a la anatomía cóncava de la mano generan un resultado que combina el gesto con la potente espacialidad de las figuras creadas. Las imágenes, frecuentes en estos estudios, del hombre caído y la mujer acostada tienen que ver con el desarrollo de su proyecto *Prometeo múltiple. Monumento al prisionero político*

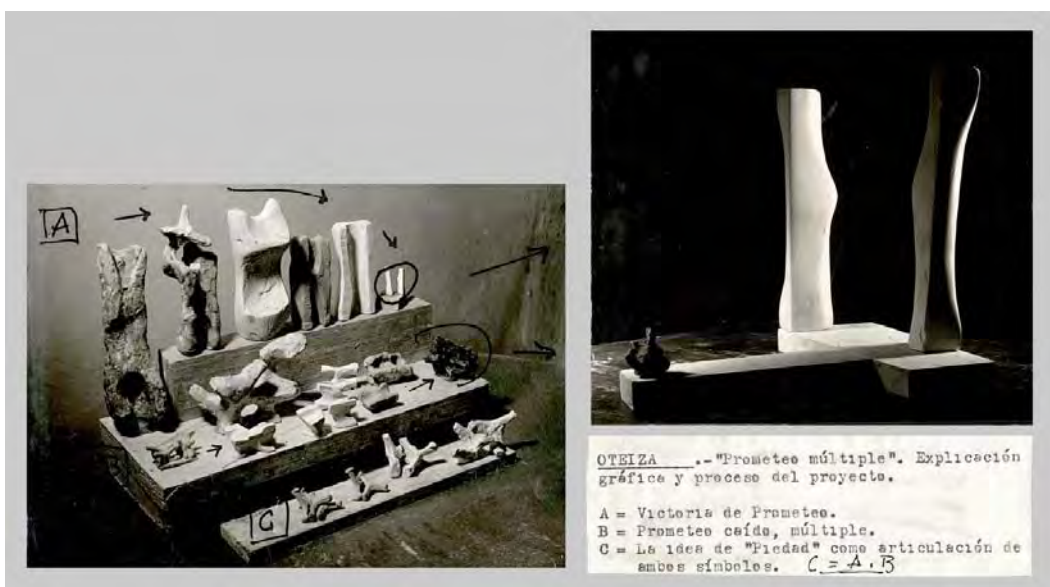
⁶⁵⁹ *Ibidem*, 1952.

⁶⁶⁰ Oteiza, en «El final del arte contemporáneo», un texto escrito en 1960, justificará ese abandono y su paso a la ciudad, «resumiendo todo conocimiento estético en Urbanismo y diseño espiritual»: «El escultor trabajando en una nueva visión, no hace más que construir una nueva memoria. Se nos acaba la escultura y comenzamos a recordar, hacia delante, a vivir de un modo distinto». Véase, *Oteiza 1933-68*, Nueva Forma, Alfaguara, Madrid, 1967, p. 44.

⁶⁶¹ Badiola, T., *Oteiza. Catálogo razonado*, 2015, p. 179.

desconocido, en el cual, inicialmente, se oponían las imágenes figurativas del «Prometeo caído» con las abstractas del «Prometeo victorioso»⁶⁶².

Ese conjunto escultórico refleja la transición de una escultura principalmente figurativa convencional a una poética constructiva abstracta mediante la que incorporaría sus indagaciones teóricas sobre el hiperboloide y la escultura energía que opera de otro modo con el espacio. Como ya se ha analizado en el capítulo 4, ese paso de la escultura masa a la transestatua se formalizará en dos esculturas de 1950: *Figura masculina para el regreso de la Muerte* y *Unidad triple y liviana*. El cilindro de Cézanne deja paso al nuevo cilindro abierto contemporáneo.



⁶⁶² Badiola, *Op. cit.*, 290.



Prometeo. Monumento al prisionero político desconocido, 1952-1968. Versión simplificada.

Oteiza, catálogo razonado de escultura. Volumen II. FMJO, 2015, pp. 410-411.

En la memoria del proyecto *Prometeo. Monumento al prisionero político desconocido* (1952) que presenta Oteiza se expone con claridad el telos formal y político que lo informa. Extraemos otros enunciados que completamentan los ya citados:

CONTENIDO POLÍTICO. Hemos elegido el símbolo universal de Prometeo. Cézanne afirmaba: "Aquel hombre que vemos no es un hombre es un cilindro". Un cilindro abierto es la vieja imagen de Prometeo devorado por un buitre. (...)

CONTENIDO ESTÉTICO⁶⁶³. Pero el cilindro de Cézanne, la vieja imagen euclídea del hombre, hoy resultaría insuficiente, inactual. Consideramos al hiperboloide como la nueva unidad geométrica y sensible para la expresión plástica de nuestro nuevo concepto del universo⁶⁶⁴, físicamente en expansión constante, y para la expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo⁶⁶⁵, obligado moralmente a

⁶⁶³ Resulta problemático hablar de "contenido estético".

⁶⁶⁴ Esa analogía entre el avance de la astrofísica y una nueva metafísica del arte ha sido analizada en el capítulo 2 de esta investigación.

⁶⁶⁵ Enunciado típicamente vanguardista: el arte prefigura la dimensión espiritual del hombre nuevo está presente también en otros textos.

poner su corazón en el exterior, exactamente la actitud del prisionero político, del verdadero prisionero político⁶⁶⁶. El hiperboloide es el cilindro abierto al exterior, el cilindro puesto en una cuarta dimensión plástica⁶⁶⁷ y al servicio de un previsible y lógico sistema estético liviano y monumental, en el que se opere por fusión de unidades livianas⁶⁶⁸ (más que por perforación de la estatua pesada y tradicional) para el desarrollo de la energía expresiva de los vacíos en escultura, en el criterio personal del escultor. Ayer sólo un cilindro abierto, hoy sólo un hiperboloide, bastan para reflejar la imagen viva y exacta del hombre, del hombre en proyección pública, del político, del mártir, del cristiano auténtico, del hombre Prometeo.

(...) Hemos concebido este monumento como una articulación simple y abierta, como un sistema formal liviano, en que el vacío interior constituya su sustancia expresiva y trágica. El conjunto está constituido por tres líneas divergentes: la que está caída sobre el suelo tiene en su extremo la imagen del sacrificio de Prometeo; la del político encadenado, forma abstracta, acostada y dinámica, múltiple, de Prometeo, visible desde cualquier punto de vista. Las otras dos líneas, como dos columnas, cambiantes, se levantan, separándose de la tierra, configurando un vacío interior que corresponde a la imagen humanizada del interior del cilindro abierto, de Prometeo alzándose sobre la muerte⁶⁶⁹. El doble contorno exterior se expresa como un gran hiperboloide vacío, como una nueva imagen de Prometeo triunfante, con su corazón activo en el exterior, en forzosa comunión⁶⁷⁰ con cada espectador⁶⁷¹.

Esa apertura al exterior que activa el hiperboloide no deja de ser sino una puesta en forma de una promesa de futuro, de una humanidad nueva por venir. Esa serie sobre Prometeo integrará también una obra magnífica y misteriosa, realizada

⁶⁶⁶ Analogía del prisionero político y el artista de vanguardia: promesa del hombre nuevo.

⁶⁶⁷ Nota sobre la cuarta dimensión: La primera referencia escrita la encontramos en 1944 en su *Carta*: «Una cuarta dimensión o proporción arquitectónica pura. Con 5 números o dimensiones, la forma queda nuevamente referida al hombre, es el último planteo que proporciona a las formas una definitiva dinámica, en la que queda el espectador mismo incorporado a la historia íntima de la obra». (292)

⁶⁶⁸ Este concepto será clave en su *Propósito experimental* (1957).

⁶⁶⁹ Imagen de la promesa de redención desde el arte nuevo y comprometido

⁶⁷⁰ No es inocente esta identificación del espectador con Prometeo triunfante bajo la religiosa noción de “comunión”.

⁶⁷¹ Véase «Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 138, junio, 1953, pp. 45-48.

en 1957-58, y que se asocia formalmente a las maclas finales de su propósito experimental.



Estela funeraria / Prometeo 1957-1958

Oteiza, catálogo razonado de escultura. Volumen II. FMJO, 2015, p. 580.

Este prisma realizado en mármol negro se forma con volúmenes cóncavos y convexos, y deja vacío un espacio cóncavo que diríase había sido ocupado por Prometeo encadenado. La propuesta formal, distanciada del informalismo asociado a Moore que se reconoce en el *Prometeo caído* (1949), se inscribe en la poética de la unidad y del cuboide Malévich. Destacará ese espacio abierto, receptivo a la significación del Prometeo liberado (que regresa de la muerte). De nuevo, encontramos en la obra de Oteiza un hacer metafórico de signo platónico: lo esencial, como en el *Monumento a Batlle* (Montevideo, 1960), no se manifestaría visualmente sino que debe ser aprehendido como una operación inteligible.

6.3 El arte como escuela política de toma de conciencia

El proyecto *Prometeo* que hemos mencionado le permite a Oteiza dar forma, en una figura monumental, a la síntesis buscada entre un telos artístico, religioso y filosófico. Por consiguiente manifiesta una convergencia de las nociones de salvación, redención y emancipación en obras de arte abiertas a esa receptividad que identifica con «la verdadera actitud religiosa»⁶⁷². En la primera mitad de los años sesenta, habiendo concluido su *Propósito experimental*, la praxis teórica insistirá en definir la estética como filosofía del arte, antropología, política y como ontología de la experiencia religiosa. Una conferencia, *El arte como escuela política de tomas de conciencia*, celebrada el 2 de mayo de 1965 en la Universidad de Barcelona y destinada principalmente a estudiantes vascos, será compilada como Ejercicio 3 en *Ejercicios espirituales* (1965-1983). En ese texto resuena un eco schilleriano relativo al impulso moral y político que moviliza la educación estética mediante la nueva sensibilidad y el hacer cognitivo que incorpora:

El arte, la escuela del arte, es una escuela política de tomas de conciencia. Es un proceso dialéctico de preguntas y respuestas, de idas y regresos a la Naturaleza, a la realidad del hombre, tanto interior como exterior, es un sistema de desocultaciones por las que, en el laboratorio de la experimentación estética, se elabora un tipo de sensibilidad existencial, para la percepción libre de la realidad y, al mismo tiempo, para su dominio natural, como una fórmula de identificación entre el pensamiento y la acción⁶⁷³.

Redención y curación del sentimiento trágico convergen en una figura del arte implicado con propiedades taumátúrgicas, y como acción vanguardista para esa emancipación por venir. En el siguiente fragmento se hace más reconocible su deuda con los postulados de Schiller:

El arte transforma el mundo, suele afirmar la crítica de arte, pero lo que transforma es al artista en un hombre libre y la educación estética (que el artista

⁶⁷² Oteiza, *QT!*, 1963, 143.

⁶⁷³ Oteiza, *EE*, 1984, p. 45.

libre tiene la misión de transformar y transmitir) es la que gradúa al hombre en libertad, y estos hombres libres son los que tienen que transformar la realidad. Y os digo esto, que sin educación estética, tener la seguridad, cualquier tipo de educación es, políticamente, incompleta⁶⁷⁴.

En ese texto define la estética política como una estética pedagógica con pretensiones de modelar la formación de la infancia y de los docentes, de producción de herramientas que anhelan formatear la vida. Este paroxismo pedagógico conllevaría dimensiones problemáticas en su afán totalizador. Por otro lado, la consciencia que revela sobre la importancia de la educación estética como catalizadora de un giro moral y político sería reiterada diez años después en un texto que escribe para una exposición en la Galería Txantxangorri (1974): «No he sido un productor de esculturas, sino de resultados de una nueva sociedad y conocimiento de los nuevos comportamientos»⁶⁷⁵. Cuestiona el sistema institucional del arte y expone su deseo de retirarse a Alzuza: «Las oportunidades para el ensayo de una acción conjunta de recuperación artística en un nuevo arte compuesto, del artista vasco en vanguardia europea y nuestros lenguajes populares en tradición ya no pueden repetirse»⁶⁷⁶. Al año siguiente de este balance pesimista, la praxis político-cultural en Oteiza devendrá en una suerte de exutorio urgente para los fracasos del pasado mediante sus colaboraciones esporádicas con el difuso Frente Cultural Vasco que giraba en torno a la órbita de ETA. En un contexto agónico como el de esos años, Oteiza postulará un *Proyecto de escuela militar de artistas vascos*⁶⁷⁷ (noviembre de 1975) cuyos objetivos son de «orden cultural, pero como operaciones de urgencia» y los resume en 1) misiones pedagógicas mediante exposiciones de arte, 2) teatro vasco como obra de arte compuesto incorporando lenguajes populares, 3) gimnasia vasca, orientada a la educación en las ikastolas y como propedéutica para la experimentación teatral, y 4) ikastola experimental. La retórica militarista, tan presente en los manifiestos de

⁶⁷⁴ *Ibídem*, 1984, p. 48

⁶⁷⁵ Oteiza, texto incluido en Rodríguez de Salís, Jaime, *Op. cit.*, 2003, p. 55.

⁶⁷⁶ *Ibídem*, p. 56.

⁶⁷⁷ Oteiza, texto inédito FMJO-9447.

las vanguardias históricas y en el manifiesto de Gaur (1966), volvía a expresarse en esa propuesta. No sorprenderá, entonces, que en ese contexto antagonista con la dictadura, Oteiza creara su *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo* (1975) a partir de una de sus cajas metafísicas, la variante del *Homenaje a Mallarmé* (1958).



Esa pieza, que será reproducida con posterioridad en versiones nuevas y con formatos diferentes, fue valorada en 1990 por Oteiza como «la más importante escultura de nuestra vanguardia final del Arte contemporáneo» en el arte español. Consideraba que debería estar en la colección permanente del MNCARS y expuesta cerca del *Guernica* pues «sin duda es la que con más sentido histórico y dignidad merece situarse cercana al *Guernica* con la que se relaciona por el tema mismo de su planteamiento evidente en su título»⁶⁷⁸. Cabría interpretar también esa obra como una suerte de autorretrato que expone su autopercepción como figura heroica y redentora. Toda la trayectoria de Oteiza está tramada de tensiones entre unas tentativas de autonomía del arte (cifrada en la búsqueda de una acción restringida al lenguaje, conforme al paradigma mallermiano) y la afirmación de una soberanía del arte (mediante el poder de la acción estética para promover un telos moral y político) que permitiría traspasar los ámbitos diferenciados de la racionalidad moderna para activar una promesa de absoluto del arte. Sobre ese telos de su teoría estética, y sus dimensiones pragmáticas cabría concluir que Oteiza confía en superar la paradoja inherente a lo que Ranciére (2009) denomina

⁶⁷⁸ Oteiza, documento inédito FMJO-15088.

el «régimen estético del arte»⁶⁷⁹, a saber «la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado»⁶⁸⁰. Oteiza estaba convencido que podría saber qué efectos (educación de la sensibilidad y de su sentido moral) suscitarían sus obras en el público receptor, pues imaginó que serían análogos a los que él reconoció para sí. La práctica artística le había transformado y formado una conciencia existencial nueva.

⁶⁷⁹ En su ensayo *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Editorial LOM, Santiago de Chile, 2009, p. 26, Rancière denomina el régimen estético del arte al que «propriadamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes».

⁶⁸⁰ Rancière, *Op. cit.*, 2010, p. 62.

Epílogo. Oteiza: destino y carácter

Soy el resultado de algo que no he alcanzado a ser / o soy resultado de aquel escultor que he sido 30 años / o quizá al contrario / he sido escultor porque lo soy / y ahora soy otra cosa / por lo que sigo siendo el mismo escultor que he sido⁶⁸¹.

Oteiza.

Unamuno en *Cómo se hace una novela* —un texto muy apreciado por Oteiza— escribe: «Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo»⁶⁸². Aunque suele ser aceptado que no hay una determinación entre el ethos de un autor y las dimensiones éticas o políticas reconocibles en los personajes de sus obras, diríase que en ocasiones se reconoce una cierta implicación entre ambos. ¿Acaso no sucede a menudo que, en el caso de Oteiza, sus obras trazan o proyectan los dilemas de su propósito artístico y vital? En una carta a André Bloc (1958) escribe: «Hay cosas que nunca podremos comprender: vocaciones profundamente experimentales como la mía, temperamentos solitarios como el mío»⁶⁸³. Por ello, representa, como pocos artistas, el ethos vanguardista que promueve ligar una praxis vital y otra artística.

Han sido Walter Benjamin en los años treinta y, Sánchez Ferlosio (2003-2005), hace pocos años, quienes han indagado en lúcidos ensayos sobre las relaciones que gobiernan la conexión entre destino y carácter. Tales relaciones traman una personalidad genuina en un haz vital que puede ir de la experiencia heroica, marcada por un destino inexorable, a la voluntad de carácter que se impone a cualquier determinación. Benjamin sostenía que para quien tiene

⁶⁸¹ Oteiza, J., en una notas inéditas, archivo FMJO-15315 *Anotaciones*.

⁶⁸² Unamuno, M. de, *San Manuel Bueno mártir. Cómo se hace una novela*. Alianza editorial, Madrid, 1994, p. 128.

⁶⁸³ Oteiza, J., «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», Irún, septiembre de 1958 en el catálogo *Oteiza. Espacialato*, Pamplona, Sala García Castañón, 2000, p. 125.

carácter el destino es esencialmente constante, lo cual representa la ausencia de destino. Recordaba el *dictum* nietzschiano que decía: «Quien tiene carácter tiene también una experiencia que siempre vuelve»⁶⁸⁴. Sánchez Ferlosio, por su parte, recordaba que hay personajes como Don Quijote que se sitúan en la conflictiva encrucijada entre el orden del carácter y el orden del destino. Así su naturaleza estaría en ser un personaje de carácter cuyo carácter consistía en querer ser un personaje de destino, dado que «el ser personaje de destino es la obra de su carácter; por eso, lejos de disminuir su condición de personaje de carácter, la confirma y reduplica»⁶⁸⁵. En esa interacción compleja entre el orden de la voluntad y el orden de lo que apremia o determina emergen paradojas y azares que modulan específicamente la configuración de todo avatar humano.

En el caso de Oteiza esta tensión también ha modulado su propia trayectoria vital y creadora. Los fracasos que han acompañado a buena parte de sus proyectos (Instituto de Investigaciones Estéticas comparadas, Grupos de la Escuela Vasca, proyectos de arte y arquitectura, o su tentativa de una Ley de los cambios de la expresión en el arte con una pretensión de validez universal, el abandono y recuperación de la práctica artística), y los dilemas morales o políticos que tuvo que confrontar fueron conformando una personalidad paradójica y escindida. Diríase que también sublimó una especie de poética del fracaso. El propio Oteiza lo ha corroborado en varias ocasiones: así, por ejemplo, en la entrevista que Félix Maraña le realizó en 1992, Oteiza responde: «Volaba, volaba todo. No hay revolución sin utopía. Y la utopía qué es: volar, estar en el aire. Pero es que yo he vivido siempre en la utopía, ¡carajo!; y no he podido nunca realizar nada, nada. Entonces, soy un fracasado por todas partes. Así, no he querido triunfar, para no ensuciar mi curriculum»⁶⁸⁶. Por otro lado, tanto sus especulaciones teóricas como su praxis cultural y política no encontraron el respaldo deseado lo que le condujo a una larga secuencia de proyectos truncados; pero, no obstante, motivarían su

⁶⁸⁴ Benjamin, W., «Destino y carácter» en *Ensayos escogidos*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010, p. 183.

⁶⁸⁵ Sánchez Ferlosio, R., *God & Gun. Apuntes de polemología*, Destino, Barcelona, 2008, p. 313.

⁶⁸⁶ Maraña, F., *Jorge Oteiza, elogio del descontento*, Bermingham, Donostia-San Sebastián, 1999, pp. 222-223.

producción discursiva y poética. Un afán profético y oracular, un telos estético, moral y político fue caracterizando su trayectoria creativa y vital, y por ello adquiere una significación profunda su declaración: «todo lo que he pensado y tratado de hacer ha sido condicionado por mi situación en relación con mi total desilusión de mi país»⁶⁸⁷. En sus conversaciones con Pelay Orozco hace un repaso a varios fracasos de iniciativas colectivas que promovió con entusiasmo: la Escuela Vasca (el Grupo Gaur y la Galería Barandiaran), el frente cultural, la ikastola experimental, la Universidad, Delegación vasca en Venecia 1976 y otros⁶⁸⁸.

Otros ensayistas que han estudiado su trayectoria también han indagado en diferentes aspectos de esa poética del fracaso. Pedro Manterola, recuerda las propias palabras de Oteiza en la que se definía como hombre de acción que escribía porque había fracasado y añade:

El escultor refugiado en sí mismo, en su fracaso, siente el mundo como una ruina inevitable y absurda contra la que se estrellan y aniquilan inútilmente los empeños más nobles y esforzados. ¿A quién hacer responsable de tal devastación?: *oh Dios siquiera esta tarde que Tú existieras*. La conciencia, sin alivios taumatúrgicos, en tanto que nos niega cualquier esperanza de reconciliación, acrecienta el sentimiento de tragedia que nos envuelve. Una tragedia que el arte magnifica vanamente⁶⁸⁹.

Ese fracaso que acompañaría como una sombra la larga trayectoria del artista de Orio, tuvo un contrapunto exitoso en 1988, cuando se presentó su primera exposición antológica organizada en Madrid por la Caixa. Badiola, que comisarió esa muestra, ha escrito que «el éxito rotundo que significó la muestra quebró una cotidianidad del artista que estaba, casi se podría decir, confortablemente instalada en el fracaso»⁶⁹⁰. Elías Amezaga, un escritor amigo de Oteiza, ha destacado que la tragedia de éste emerge de su voluntad soñadora de imposibles

⁶⁸⁷ Véase el documento inédito FMJO-3152.

⁶⁸⁸ Pelay Orozco, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, pp. 125 y ss.

⁶⁸⁹ Manterola, P., «La pasión de Jorge Oteiza» en la web de Eusko Ikaskuntza: <http://www.euskonews.com/0089zkb/gaia8906es.html>

⁶⁹⁰ Badiola, T., *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra, 2015, p. 18.

que habría contribuido al gran triunfo de su fracaso⁶⁹¹. Binns enfatiza el telos utópico que informa toda su poesía, su obra escultórica y su pensamiento desde los comienzos y tras volver de América *convertido en americano y hombre de porvenir* como factor que ha conducido a numerosos reveses: «resulta curioso ver cómo Oteiza introduce, en *La poesía diurna de V. H.*, varias alusiones y alguna cita textual del manifiesto huidobriano *Total*, tal vez el texto en el que el chileno más se acercó a la búsqueda utópica de una fusión entre vida y arte y una reintegración a través de la cultura del hombre incompleto»⁶⁹². Rodríguez Salís, en la remembranza que escribe sobre su amigo Oteiza en Irún señala que un rasgo esencial de su personalidad reside en su carácter contradictorio: «Era un embrollo permanente. Un amasijo de ideas, una fuente de energía, una tormenta cuyos chispazos lo electrizaran todo a su alrededor. Su conversación —mejor dicho, sus arrebatos— eran una manantial de ideas»⁶⁹³.

Martínez Gorriarán, que ha sido uno de los más acerados críticos no tanto de su obra artística como de los presupuestos normativos, cientificistas y políticos que la han acompañado, ha escrito: «Me costó tiempo captar la naturaleza escindida y contradictoria de una personalidad que albergaba pasiones destructivas no menores que su capacidad de crear»⁶⁹⁴. No obstante, destaca que

⁶⁹¹ «... me atrevería a apuntar alguna particularidad que ofrece tu carácter o tu obra; no más; habría seguramente que dedicarte muchas horas en un título que yo pondría (siempre en busca del secreto), LA GRAN TRAJEDIA DE JORJE OTEIZA (sic), que no es otra que la del fracaso; porque tu has edificado el gran triunfo del fracaso. En ese fracaso está la confirmación precisamente de tu ideología. Has hecho o estás haciendo o vas a hacer (ya tanta puntualización no alcanzo) un monumento imperecedero de ese fracaso; lo haremos los demás con todos tus monumentos que quedaron en proyecto; con tu androcanto poema pro manuscrito, con el gran triunfo escamoteado en Montevideo, con tu megalítica publicada y retirada de la circulación antes de ponerse a la venta, con tu instituto de ideas estéticas, ¡Oh inefable soñador de imposibles» (Amezaga, E., *Consejos a un recién muerto*, 1966, citado en Pelay Orozco, 1978, p. 393).

⁶⁹² Binns, N., «Chile, 1935: la prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», en *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Poesía*, Alzuza, Fundación Museo Oteiza-Museo Fundazioa, 2006, p. 64.

⁶⁹³ Rodríguez Salís, J., «Oteiza en Irún» en *Oteiza en Irún 1957-1974*, edición a su cargo, edita Luis de Uránzu y Alberdania, Irún, 2003, p. 12.

⁶⁹⁴ Y añade: «Entre tanto, me pareció que merecía la pena el esfuerzo de sistematizar algo de sus ideas estéticas y situarlas en un contexto cultural, esfuerzo que produjo mi primer librito, *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*, publicado en 1989» (Martínez Gorriarán, C., *Op. cit.*, 2011, p. 15).

Quizás el mayor aprendizaje que sigue encerrando la figura y vida de este artista singular sea la irreductible variedad de sentidos posibles encerrados en ese haz de contradicciones, incongruencias y tensas paradojas que constituye todo ser humano y que él albergó en grado superlativo, condenado a una agotadora lucha interior que, con toda seguridad, fue el impulso más secreto de su creación, convocando horribles demonios familiares entre visiones de otro mundo imaginado de una belleza cegadora. Somos así⁶⁹⁵.

Jon Echeverría ha manifestado cómo se han asociado a Oteiza diversas fobias y filias que han impedido un «análisis riguroso, sosegado y distante» de su obra y pensamiento⁶⁹⁶. El propio artista fomentaría lecturas parciales de su obra y de su pensamiento, sobre todo a partir de 1960, tras su abandono de la escultura y dedicar sus mayores energías al trabajo ensayístico, a la acción política y a su «papel de mitologizador de la cultura vasca»⁶⁹⁷. En este paisaje de rasgos de la poliédrica personalidad creativa de Oteiza queda reflejada la dificultad de referirse a determinados aspectos sin tener en cuenta el conjunto de cuestiones imbricadas. Oteiza, ha destacado Arana (2012), formaría parte, junto a San Pablo, Loyola, Pascal, Lenin y Unamuno, de una constelación de herejes agónicos, dado que

Hacen un uso libre de su herencia tradicional para establecer un nuevo paradigma del pensamiento y, de esta manera, universalizarlo. Su intención es hacerlo no sólo comprensible a todos, sino susceptible de instituirse en verdad. Ellos son los verdaderos personajes revolucionarios que ven en la contradicción de la doctrina y en la imposibilidad de rehuirla de plano la fuente de su regeneración⁶⁹⁸.

⁶⁹⁵ Martínez Gorriarán, *Ibidem*, 2011, p. 385.

⁶⁹⁶ Echeverría, J., *Op. cit.*, FMJO, Alzuza, Navarra, 2014, p. 14.

⁶⁹⁷ Echeverría, *Ibidem*, 2014, p. 11.

⁶⁹⁸ Arana Cobos, J., *Op. cit.*, FMJO, Alzuza, 2012, pp. 90-91.

Oteiza compartiría con Unamuno un anhelo por sobrepasar a la cultura de su tiempo⁶⁹⁹. Y lo hace incrementando sus paradojas: su autodisolución como artista para pasar a la vida y a la acción política va acompañada con su dedicación creadora a otros ámbitos como el poético y el ensayístico. Se autodefinió como un metafísico sin metafísica. En 1961 Oteiza se percibía asimismo como Acteón, símbolo del destino paradójico, y de modo agónico se manifiesta por salir del laberinto existencial: «Ya no más angustia, nada de viejas historias y de histerismos existenciales; el combate mortal absoluto como instante absoluto de salvación, viejo y querido Unamuno, pido sitio, un pequeño sitio aquí en la tierra, un taller y unas piedras»⁷⁰⁰. Ha sido el artista y pensador vasco que ha reunido las dos dimensiones paradójicas del acontecer moderno: la secularización del arte y a la vez la sacralización. Y al que más atributos de genialidad se le han atribuido, pero también con dimensiones paradójicas. Así, entre otros, Alonso y Arzoz han sostenido que «su cualidad más peculiar como genio es que haya surgido de las filas de los racionalistas, de los herederos de la Ilustración, para entregarse con la furia y el entusiasmo, la locura y la melancolía del irracionalismo a un proyecto estético preñado de mesianismo»⁷⁰¹. Sería «un Unamuno barojizado o un Baroja unamunizado»⁷⁰². «La escultura —dejará escrito Manterola—, la poesía (el trabajo definitivo de su vida) es la solicitud desesperada de una respuesta que se conoce imposible»⁷⁰³. Y sus protestas, proclamas apocalípticas e intuiciones estéticas de valor dispar están íntimamente imbricadas. Con todo, ese reguero de empresas frustradas moldearían además una personalidad melancólica.

⁶⁹⁹ Ferrater Mora ha definido a Unamuno como «el perfecto y eterno “hombre hispánico” (...) que está siempre ansioso de sobrepasar toda cultura y toda historia» (Ferrater Mora, J., *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1944, p. 8).

⁷⁰⁰ Oteiza, «Anotación final» de *Yo soy Acteón* en *Poesía*, Ec, 2006, p. 287.

⁷⁰¹ Alonso, A., y Arzoz, E., «Elogio y refutación del genio vasco» en VV. AA., *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*, Herritar Berri SLU / Astero, Iruña, 2007, p. 11.

⁷⁰² Alonso, A., y Arzoz, E., *Ibidem*, p. 12.

⁷⁰³ Manterola, *link citado*, Eusko Ikaskuntza.

8. Conclusiones

Oteiza definió una singular teoría estética que sintetizaba una intuición (propia de un logos mítico-poético) y una interciencia imbricadas en una metafísica existencial. Una lectura de Oteiza centrada unilateralmente en el análisis "formalista" de sus obras adolece de una perspectiva metafísica que él reclama y que vendría a dar sentido y justificación a su trayectoria escultórica y experimental. Sabido es que la fuerza de toda estética metafísica reside en la seguridad que confiere a las categorías y normas estéticas, pero cabría concluir que Oteiza incorporó a esa estética otros factores racionalistas, cientificistas (por ejemplo, la noción de hiperespacio, interciencia, muro y correspondencia extraídas de la matemática de Cantor, ley de los cambios, ecuación estética molecular ...) para reforzar una certeza o dar un fundamento nuevo a su estética normativa. Tal sería su tentativa teórica. La ontología estética de Oteiza se presenta como una ontología operativa (la denomina estética objetiva) que hiperboliza la importancia de la ecuación molecular del ser estético y de la ley de los cambios

Esa insistencia de Oteiza en la necesidad de una ontología o metafísica del arte, una ciencia del ser estético que defina sus determinaciones y su episteme verdadera, se apoya en la creencia de que las artes tienen un fundamento racional y plenamente accesible. Pero, también sostiene, de modo paradójico, la dimensión misteriosa y mística de la acción estética en su propósito de concluir en un arte receptivo, espacial donde quedaría abolido el tiempo. En relación a las formas de verdad que procura el arte, Oteiza desde su enfoque metafísico y de ciencia estética, sus postulados querrían enunciar una verdad esencialista con valor normativo. Por otro lado, asume una verdad pragmática y cognoscitiva que nos posicionaría frente a los dilemas trágicos de la existencia. Y en ocasiones, se acerca al enfoque heideggeriano, cuando sostiene que la verdad estética, como acontecimiento, desvela la apertura al mundo y lo sagrado. No obstante, su parentesco con las ideas de Heidegger se reconoce sobre todo en la defensa de una ontología del arte que da cuenta de unas formas de manifestación de la verdad como acontecimiento y como poiesis. Pero en la valoración del vacío receptivo esa

afinidad disminuye como se ha demostrado en los capítulos 2 y 3.

En lo relativo a la estética negativa y a su enfoque místico puede postularse que se manifiesta principalmente en la justificación de la conclusión y abandono de la escultura, en la reducción o depuración de un lenguaje formal y su decantación en un vacío receptivo. Oteiza se apropia de un lenguaje de la negatividad propio de la tradición mística. Empero, cabría reconocer una ambivalencia en Oteiza: es un peculiar místico, a veces y, en otras, reniega de esa adscripción.

En relación al universo filosófico de su teoría, en el curso de esta investigación ha quedado manifiesto la dificultad que entraña adscribir el pensamiento de Oteiza a una determinada corriente filosófica dada la peculiaridad de las síntesis, aleaciones o amalgamas que realiza a lo largo del tiempo. Diríase, entonces, que su filosofía segmenta de modo ecléctico enfoques filosóficos diversos y dispares. Ninguna rama de la filosofía le fue ajena, y fue un empeinado creador de analogías entre áreas de conocimiento y entre estas y su práctica escultórica. Fue variando sus referencias teóricas conforme basculaba hacia lecturas filosóficas, científicas o antropológicas desde perspectivas diferenciadas y a veces opuestas. Mantuvo siempre una sensibilidad existencialista que cifraría mediante postulados idealistas para vincular un telos estético, vitalista y religioso.

La importancia de la estructura como dimensión de una ley formal, que incorpora otras categorías como la ley de los cambios y la ecuación molecular del ser estético, manifiesta una voluntad científicista que, en los años cuarenta y cincuenta, tienen un fundamento idealista (Torres García y Ghika, serán sus mentores teóricos principales). Tales leyes formales las modificará, a partir de los años sesenta, mediante nuevas lecturas del incipiente estructuralismo semiótico y lingüístico en boga.

Definió una filosofía de la temporalidad histórica desde la libre adaptación de enfoques de Hegel, Spengler, Croce, Bergson, Ortega y Gasset, Wölfflin y otros. Una cuestión problemática, vinculada al peculiar método histórico y genealógico de Oteiza para elaborar sus paradigmas y leyes formales, reside en las analogías que propone y en las extrapolaciones forzadas de la prehistoria a lo contemporáneo (y viceversa) que establece; siendo ese modo una restitución sumamente arbitraria e

hiperbólica. ¿Cabe hablar, como lo hace Oteiza, de hombre (o sujeto) prehistórico con un alto grado de subjetividad reflexiva, que es más propia de otra fase o periodo histórico? En esta tesis hemos respondido negativamente a esa pretensión, que carece de rigor histórico y que debe entenderse no tanto como una elucidación científica sino antes bien como un ejercicio mítico-poético de su imaginación creadora.

El abandono de la práctica artística en 1959, tras su conclusión experimental no llega a ser pleno o definitivo. Retomará el laboratorio de tizas a partir de 1971 y realizará nuevas piezas a partir de modelos o matrices elaboradas en los años cincuenta. Su *vis* poética se prolongará a su hacer poético y ensayístico. Ese desplazamiento incorporaría un nuevo y mayor énfasis moral y político. La obra y el pensamiento de Oteiza se mueve en diferentes paisajes culturales: el de las vanguardias artísticas y literarias latinoamericanas de los años treinta y cuarenta, el específico de la emergencia de la modernidad y sus conflictos en el contexto vasco en las primeras décadas del siglo pasado, el de las vanguardias modernas europeas, y el del existencialismo humanista de la posguerra europea. Estos paisajes los recorrió con una voluntad apropiacionista y crítica. La versatilidad de las propuestas de Oteiza (sobre todo su propósito experimental) puede interpretarse en el marco de esos paisajes, pero también en su específica autonomía, como signos de una poiesis, de una invención de formas nuevas.

Oteiza representa el caso más relevante del paradigma ilustrado y moderno que confía en la educación estética y en el arte como una escuela política de toma de conciencia. Por eso también prefería los combates a los homenajes en vida y reclamaba el papel de artista incómodo, disidente. Desde su reivindicación de lo sagrado mediante la creación y la experiencia estética, fue un artista opuesto a la modernidad y a su corriente desacralizadora. Pero desde su implicación de lo cosmopolita y lo vernáculo, de lo universal y lo particular, y en la convergencia de la herencia culta y la popular, se afirmó como un artista que entra y sale de la modernidad con una libertad genuina.

Hay, por otro lado, otras dimensiones problemáticas que también pertenecen a su universo de ideas y comportamientos. Por ejemplo, cierto afán dogmático y

normativo presente en sus teorías y conclusiones que se defienden como las únicas posibles, o la mixtificación del origen de la cultura vasca relacionada asimismo con la sublimación de una idea de lo absoluto y de la comunidad ideal. Todo ello se acomoda mal con una concepción pluralista y democrática de lo social.

Un aspecto sobresaliente y menos conocido es su producción poética, a la que se volcó para seguir su impulso creador, que no concluye sino que se prolonga por otros medios. La creación poética mitigará en parte su amargura y le permitirá sublimar de otro modo su inconformista litigio con el mundo y la existencia.

Paradójico en grado sumo, ciertamente Oteiza concluyó su proyecto experimental en la escultura en 1959, pero retomaría su práctica con la culminación de su proyecto en Arantzazu (a partir de 1968), con la indagación serial a través de sus laboratorio de tizas y otros materiales a partir de 1970, y con la participación en proyectos arquitectónicos. Por otro lado, una inquietud liminar le llevaría a percibirse bien como un idealista metafísico o bien como un materialista dialéctico. Su regreso a la prehistoria cultural y artística era motivado por un *ethos* vanguardista. No cesó de vindicar una radical individualidad al tiempo que postulaba un telos comunitario para su praxis artística y política. El fin del arte trascendía en una forma nueva.

En relación a la singular aportación oteiciana sobre la creación formal y su vinculación con las herencias de las vanguardias modernas, lo más sustantivo se define en su propósito experimental y en la depuración de su lenguaje expresivo. La noción de laboratorio y las categorías constructivas que propone, tienen un ascendiente en las lecturas filosóficas y científicas que hemos mencionado en esta tesis y en las interpretaciones genuinas de la aportaciones de las vanguardias artísticas, en especial, de Malévich.

Cabría postular, por otro lado, que entre su práctica escultórica y su elaboración teórica hay una dependencia recíproca, siendo que en determinados periodos prima una orientando a la otra, mientras que en otros será al revés. Algunos hallazgos de su investigación experimental son presentados a posteriori como resultados de la aplicación de leyes o principios como, por ejemplo, la ley de los cambios. Pero, ésta, fue completada después de concluir experimentalmente.

En Oteiza un telos estético, político y religioso va unido a una voluntad prometeica que persigue un horizonte de salvación y redención, una humanidad nueva por venir. Por ello se percibe a sí mismo como héroe y profeta de ese telos para la comunidad desde una perspectiva que, de modo simultáneo, quiere ser popular y cosmopolita al mismo tiempo. Ese empeño estuvo atravesado de conflictos y contradicciones, como ya se manifestó también en la experiencia de las vanguardias históricas del arte. No extraña, entonces, que en Oteiza creciera una conciencia aguda (y agónica) del fracaso de sus propósitos artísticos, culturales y políticos. Minusvaloró las paradojas que conlleva el régimen estético del arte dado que no cabe predecir las consecuencias pragmáticas de toda obra o acción del arte.

9. Bibliografía

9.1 Bibliografía de Oteiza⁷⁰⁴

1933

- «Momento político del arte. El salón de los independientes», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 193-194.
- «La cueva de Altamira y la cueva de Arrona. El pintor Balenciaga». *El Pueblo Vasco*, enero.

1934

- «La falsa crítica del arte», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 195-196. (Mecanoscrito facsímil.)

1935

- «Un pintor del renacimiento vasco». *Bahía Blanca*, n.º 14, IV.
- «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 198-206. (Mecanoscrito facsímil.)
- «De la escultura actual de Europa: el escultor español Alberto Sánchez». *Arquitectura*, n.º 1, agosto; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 207-208. (Facsímil.)

1938

- «La estética como destino de la filosofía y de la religión», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 209-215. (Mecanoscrito facsímil.)
- «Naturaleza del H (hombre)», en VV. AA. *Forma signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 217-222. (Mecanoscrito facsímil.)

1944

- «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra». *Revista de la Universidad del Cauca*, n.º 5, octubre-diciembre; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Catálogo Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 215-218 (fragmentos); en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 259-299. (Castellano, euskera.)

⁷⁰⁴ Este apartado (9.1) y el siguiente (9.2) han sido extraídos del centro de documentación de la FMJO, Alzuza.

– «Palabras del profesor Jorge Oteiza al inaugurar la exposición de María Valencia». *Crónica Universitaria*, n.º 9, 18 de junio.

1945

– «La estatua en Colombia. El nuevo escultor Edgar Negret». *Revista de América*, XIV, pp. 93-96.

– «La pintura de Luis Ángel Rengifo». *Diario Liberal*, año 7, n.º 2002, 28 de marzo.

1946

– «Descubrimiento de Ráquira». *Revista de Indias*, vol. 27, n.º 86, febrero, pp. 237-250.

– «América y el surrealismo», en *VV. AA. Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 223. (Mecanoscrito facsímil.)

– «Crítica del surrealismo», en *VV. AA. Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 224-227. (Mecanoscrito facsímil.)

– «Significación espacial desde El Greco a Goya y Picasso». *Revista de América*.

– «Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete)». *Revista de América*.

– «Grandeza y miseria de Zuloaga». *Revista de América*; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 142-144.

– «Es sorprendente el traslado estético de los factores cosmológicos del paisaje a la estatuaria», en *VV. AA. Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 232-236. (Mecanoscrito facsímil, fragmento.)

1947

– «Del escultor Oteiza. Por él mismo». *Cabalgata*, año III, n.º 2, segunda época, pp. 6-7. Reproducido con el título: «A una persona de mi conocimiento en *Cabalgata*», en *Nueva Forma*, n.º 63, 1971, pp. 30-31; en *VV. AA. Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 228-231. (Facsímil y transcripción.)

1948

– «Reinvención de la estatua». *Revista de Arte y Cultura*, año III, n.º 11, julio, agosto, septiembre, pp. 128-130.

1949

– «Goya», cuarta parte de «El realismo inmóvil», en Jorge Oteiza. *Goya mañana. El realismo inmóvil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 1997.

– «Presenta a los pintores noveles bilbaínos el escultor Jorge Oteiza (Toja, Ibarrola, Sota, Murga y Fidalgo)», en María José Arribas. *40 años de arte vasco: 1937-1977*. Erein, Donostia/ San Sebastián, 1979, pp. 66-68.

– «Juventud y renovación en la pintura bilbaína», en *Joven pintura bilbaína*. Catálogo de la exposición en la Sala Artesanía Española, Bilbao, 16-28 febrero.

1950

– «Eduardo Sota en la pintura vasca», en *Sota*. Catálogo de Galería Biosca, Madrid, noviembre.

1951

– «Mito y estética de Dédalo», publicado como «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 95-112; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 174-190; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 181-185 (Fragmento.)

– «La investigación abstracta en la escultura actual». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 120, diciembre; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 219.

1952

– «V centenario de Leonardo da Vinci. Su arte visto desde el actual». *Revista de Lecároz*, n.º 2, mayo-septiembre.

– *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid; en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 69-255. (Facsimil.)

– «Renovación de la estructura en el arte actual». *Revista de Lecároz*, n.º 1, enero; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 61-62; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 222. (Fragmento.)

– «Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio». *La Voz de España*. Donostia/San Sebastián, 2 de octubre.

1953

– «Escultura dinámica», en VV. AA. *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1959, pp. 225-247; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 188-199. (Fragmento.)

– «Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 138, junio, pp. 45-48; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 215-218. (Fragmento.)

– «Concurso para una imagen de San Isidro». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 135, marzo, pp. 25-28.

1954

- «El futuro artístico de Aránzazu». *Aránzazu*, n.º 7.
- *Androcanto y siglo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Pro Manuscrito, Madrid; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 20-24 (Fragmentos.)

1955

- «Arte Abstracto», en *Arte Abstracto*. Galería Fernando Fe, Madrid.

1957

- «Propósito experimental, 1956-1957» en *Oteiza*, catálogo autoeditado para la IV Bienal de São Paulo, septiembre; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 8-15; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988; en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 113-122; en VV. AA. *Oteiza 1956-1959*. Galería Antonio Machón, Madrid, 2002, pp. 56-63; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 192-201; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 227-242.
- «Memorial en honor del padre Donosti, capuchino y musicólogo. J. Oteiza, y L. Vallet». *Munibe*, año IX, cuaderno, n.º 3, pp. 189-191.
- «IV Bienal de São Paulo». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 192, diciembre.

1958

- «Hacia un arte receptivo», en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 123-124; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 210-211.
- «Arte vasco y política universal, saludo abierto al escultor Chillida». *El Bidasoa*, junio; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaidea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 106-107.
- «El coste burocrático de una Lambreta, ¿puede disminuirse en Guipúzcoa? 24 horas de trabajo perdemos cuando se adquiere un scooter». *El Bidasoa*, 22 de noviembre; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaidea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 108-110.
- «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 125-128; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 206-209.

1959

- «El crómlech-estatua vasco y su revelación del espacio religioso», en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 129-131; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 202-204.
- En colaboración con Roberto Puig. «Concurso de monumento a José Batlle en

Montevideo», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 29- 33; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 228, 229; en VV. AA. *Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo*. COAM-Pamiela, Pamplona/Iruña, 1996.

– «Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo». *El Bidasoa*, Irun, 28 de junio; recogido con el título «El crómlech vasco como estatua vacía» en Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 92-96; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 112-116.

– «Ciegos en plenilunio. Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte». *La Voz de España*, 25 de junio; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 103-105.

– «Creación estética y crítica comparada». *Marcha*, 15 de julio.

– «Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano». *La Voz de España*, 9 de septiembre.

– «Es preciso rectificar nuestro festival de cine». *La Voz de España*, 22 de septiembre.

– «Lo que destruyen las restauraciones». *La Voz de España*, 10 de octubre.

– «Nuestras responsabilidades con los artistas noveles guipuzcoanos». *La Voz de España*, 11 de noviembre.

1960

– «Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo», en *Novoa*. Montevideo; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 44-45; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 231. (Fragmento.)

– «El arte contemporáneo ha terminado», publicado como «El final del arte contemporáneo», en Francisco Javier Sáenz de Oiza. *J. Oteiza y N. Basterrechea*. Sala Neblí, Madrid; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 46; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 230.

– «Romeo y "Susana", de Castellani». *El Bidasoa*, 31 de diciembre; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 118-119.

1961

– «Guión curación de la memoria. Maqueta para Acteón. Yo soy Acteón», en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 231-234; en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. VV. AA. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 117-131.

– «El arte hoy, la ciudad y el hombre. Conferencia de clausura de la Primera Semana de Arte Contemporáneo». *El Bidasoa*, junio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963,

secciones 60-91; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 235-239.

– «Fabricación del silencio», en *Esculturas de Edgar Negret*. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1962; en *Edgar Negret*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1983.

– «Yuri Gagarin y Velázquez». *El Bidasoa*, 23 de abril; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 120-124.

– «Banda de música, incultura musical». *El Bidasoa*, 3 de junio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 162-164; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 126-130.

– «Con mi música a otra parte». *El Bidasoa*, 17 de julio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, sección 165; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 132-135.

– «El árbol de Guernica nace en el crómlech neolítico». *El Bidasoa*, 28 de junio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 97-108; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 136-146.

– «San Sebastián y Venecia. La crítica comparada en el arte actual». *El Bidasoa*, 16 septiembre; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 166-170; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturataldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 148-152.

– «El arte, la ciudad y el hombre». *El Bidasoa*, 28 de octubre; recogido como 2.ª parte en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 62-141.

1962

– «Poeta en Burgos», en Santiago Montes. *A orillas del gran silencio*. Aldecoa, Burgos.

– «Arantzazu, cultura y tranquilizantes». *La Voz de España*, 8 de agosto; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 170-171.

1963

– «Crómlech y estelas funerarias» y «Homenaje a José Miguel de Barandiarán», en VV. AA. *La academia errante: homenaje a D. José Miguel de Barandiarán. Una jornada cultural en compañía del maestro*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, pp. 135-180; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 108-141.

– *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1.ª ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián; 2.ª ed. Txertoa, Andoain, 1970; 3.ª y 4.ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1975 y 1983; 5.ª ed. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1993; reimpresión, Pamiela, Pamplona/Iruña, 1994; 6.ª ed. Pamiela, Pamplona/Iruña, 2010; edición crítica a cargo de Amador Vega en colaboración con Jon Echeverría Plazaola. Fundación Museo Jorge Oteiza,

Alzuza, 2007.

- «Oteiza en la reunión de Araoz», en VV. AA. *La academia errante: Lope de Aguirre descuartizado*. Auñamendi, Donostia/ San Sebastián.
- «Impresiones sobre nuestras reuniones», en VV. AA. *La academia errante: sobre la generación del 98. Homenaje a don Pepe Villar*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián.
- «Cuando la vida tolera al restaurador». *El Bidasoa*, 20 de abril; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturतालdea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 154-158.
- «Del espacio y el tiempo. Oteiza deja la escultura y entra en el cine. Entrevista de Torres Murillo». *Noray*, n.º 1, junio, pp. 47-49.
- «Mi última lección, para mí. En esta escuela informal de la vida». *El Bidasoa*, 8 de junio; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturतालdea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 163-166.
- «La vuelta de Iparragirre». *El Bidasoa*, 28 de junio; en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 250-252; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturतालdea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 160-162.
- «Escenario de Acteón», en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 75-153. (Facsimil.)

1964

- «Importancia del artista en la vida del pueblo vasco», publicada como «Ejercicio espiritual 1», en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 9-18.
- «Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el arte», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma- Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 39-42; en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 163-169; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 240, 241; en *Ley de los cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, pp. 11-17.
- «Estética de Acteón», en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 163-199. (Facsimil.)
- «Contestación a la propuesta del señor Obispo de borrar el friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 63-69.
- «En esta hora para un renacimiento popular del poeta y los artistas vascos. Cuatro poetas vascos», en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 19-43.

1965

- «Qué es y qué no es Universidad de Guipúzcoa (Universidad y cine)», en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1984, pp. 173-176

- «El arte como escuela política de tomas de conciencia», en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 44-145; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 242-251. (Fragmento.); en *Ley de los cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, pp. 19-49.
- «Para el nuevo planteamiento funcional de una galería de arte», en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/ San Sebastián, 1983, pp. 202-206.
- *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. 1.^a y 2.^a ed. Hordago, Donostia/ San Sebastián, 1983 y 1984; edición crítica (basada en la segunda edición) a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011.

1966

- «Del escultor Oteiza al pintor Elguea», en *Carmelo Ortiz de Elguea*, Sala Municipal de Arte, Donostia/San Sebastián.
- «Epílogo. Tipología de las relaciones del vasco con la muerte», en Elías Amézaga. *Consejos a un recién muerto*. Sendo, Bilbao, 1966, pp. 245-262.

1967

- «Verano y olvido del artista vasco». *La Voz de España*, 5 de agosto.

1968

- «Oteiza'ren eskutitza Egaña adiskideari». *Jakin*, n.º 29, enero-febrero.
- «Cansado y giratorio», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 72; en Jorge Oteiza. *Cansado y giratorio. Miniatura poética*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián, 1999.
- «Estética del huevo (huevo y laberinto)», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 75-99; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 251-253. (Fragmento); en *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1995.

1969

- «La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo», en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 254-255.
- «Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa». *Nueva Forma*, n.º 40.

1971

- «La pintura vacía de Nóvoa, movemos una luz, el pintor se ha ido», en *Nóvoa*. Galería Skira. Madrid.

– «El cuento vasco y Luis de Uranzu», en Luis de Uranzu. *Bidasoako kondairak / Cuentos del Bidasoa*. Luis de Uranzu- Industrias gráficas Valverde, Donostia/San Sebastián; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uranzu, Kulturतालdea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 168-173.

1972

– «Un modelo de hombre para el niño en cada país», en Jesús Ubalde Merino. *La psicología entre la física y la ecología: la dialéctica de la energía como base de las ciencias*. Autoedición, Santander, 1973.

1973

– «Mi nuevo encuentro con las esculturas de Néstor Basterretxea». *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, vol. II, fasc. 14, Bilbao, pp. 98-99.

– «Justificación de mi presencia», en *Cinco escultores vascos*. Galería Skira, Madrid; *Nueva Forma*, n.º 89, junio, pp. 32-33.

– «Fragmentos de unas notas inéditas. Mi acusación a los críticos de arte. Problemática de mi escultura con Alberto, Moore y con Dimitri Txaplin». *Nueva Forma*, n.º 110, abril-mayo 1975, pp. 237-245, 249-260; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 242-247. (Mecanoscrito facsímil, fragmento.)

1974

– «Dos breves aclaraciones», en *Oteiza, 29 múltiples serie religiosa de Arantzazu, 39 esculturas*. Galería Txantxangorri, Hondarribia.

1975

– «Propuesta de escultura para el edificio Beatriz, aclaración final al proyecto escultura edificio Beatriz». *Nueva Forma*, n.º 110, abril-mayo, pp. 246-248.

– «Dialéctica Ley de los cambios: 1 se divide en 2», en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 257. (Fragmento.)

– «Mi reconocimiento a Alberto», en VV. AA. *Exposición conmemorativa de la primera exposición de artistas ibéricos*. Club Urbis, Madrid; en VV. AA. *Alberto*. Palacio de Fuensalida, Toledo, 1980; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española, 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 252-255.

1976

– «Carta de Oteiza al escultor navarro», en *Aizkorbe escultura, pintura*. Caja de Ahorros Municipal, Pamplona/Iruña; en María José Arribas. *40 años de arte vasco: 1937-1977*. Erein, Donostia/ San Sebastián, 1979, pp. 134-142.

– «Conversación con Tursky» en *Polityka*; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 256-257; en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 133-136; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El*

obrero metafísico. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 226-229.

1977

- «Basterretxea», en *Néstor Basterretxea*. Ediciones Vascas, Donostia/San Sebastián.
- «Puntualizaciones de Oteiza». *Punto y Hora de Euskal Herria*, n.º 31, abril, p. 30.
- «Oteiza. Entrevista de Xabier Lete». *Garaia*, n.º 23, 3 de febrero, pp. 26-35.

1978

- «Algo sobre los dos lados en el espacio para un comportamiento combatiente», en *Hernani I*. Tomás Goikoetxea. Hordago, Donostia/San Sebastián.
- «La significación vasca del Guernica». *Deia*, 29 de enero.

1979

- «La larga paciencia acabada de Oteiza y sin acabar». *Ere*, n.º 10, 15-22 de noviembre, pp. 23-26.
- «El canto visual a Bolívar de Edgar Negret», en *Edgar Negret*.

Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz.

- «Sonemática vasca y mitos. Carta a Xabier Lete sobre poética en el euskera». *Muga*, n.º 81; incluido como «Apéndice 4 como conclusión 17 años después», en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 421-436.
- «Decadencia cultural vasca de hombre y Prehistoria batua». *Deia*, 14 de enero.
- «Para O'HB. La aventura podrá ser loca, pero el aventurero debe ser cuerdo». *Deia*, 18 de octubre.
- «Bolívar». *Deia*, 17 de diciembre; en *Euskaldunen Bolibar / El Bolibar de los vascos*. Gobierno Vasco, Bilbao, 1983.
- «Organigrama para un Ministerio Autónomo de Arte Vasco». *Deia*, 14 de diciembre.

1981

- «Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, universidad. A un periodista, puntualizaciones que sirven para gobernantes». *Muga*, agosto.
- «Propuesta de violencia cultural en defensa del Gernika». *Deia*, 4 de octubre.

1982

- «¿Qué es hoy la política?». Entrevista de José Luis Merino, *Euzkadi*, n.º 31, 30 de abril.
- «Fabricación del mito». *Metrónom*, n.º 2, enero, 1985; en *Mitos y Delitos*. VV. AA. CAM, Bilbao, 1985.

1983

- «Revelación en frontón vasco de nuestra cultura original», en Miguel Pelay Orozco. *Pelota, pelotari, frontón*. Poniente, Madrid, 1983, pp. 5-25.
- «Historia y método (agradecimiento a Telletxea Idígoras), Homenaje a J. Ignacio Telletxea Idígoras». *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, n.º 16-17.
- *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián.
- «La alternativa cultural vasca de Oteiza». *Tribuna Vasca*, 20 de marzo.

1984

- «Conversación con Jorge Oteiza, ejercicios espirituales en un caserío». *Proyecto, Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra*, junio.

1985

- «Qué cultura, qué país, que joder de vida, Mariano», en *Mariano Royo*. Ciudadela de Pamplona, Pamplona/Iruña, noviembre.
- «Jorge Oteiza, un conspirador cultural». Entrevista de Carmen T. García. *Euzkadi*, n.º 175, 31 de enero.
- *Manterola*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Donostia/San Sebastián.
- «Carta a la revista 'Euzkadi' en protesta y en agradecimiento de Oteiza». *La Gaceta del Norte*, 2 de febrero; *Pamiela*, n.º 8.
- «La respuesta de Oteiza a Txomin Ziluaga». *Egin*, 11 de febrero.
- «El concurso de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio». *Deia*, 22 de diciembre; *El Diario Vasco*, 23 de diciembre.

1986

- «Teomaquia opus 21». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXI, 1, año 34, enero-junio, pp. 115-120.
- «Teomaquia opus. Septiembre 85. Homenaje a Julio Caro Baroja». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXI, 2, año 34, julio-diciembre, pp. 1061-1065.
- «Epílogo de Oteiza», «Unas breves consideraciones de Oteiza como epílogo», «Mi comentario a la carta de Tovar», «Mi carta a Joseba Zulaika y José Manuel Maroto», «Mi 7.ª teomaquia», «Mi memoria para Ametzagaña», «Mi protesta en la prensa», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/ San Sebastián, pp. 291-307.
- «Proyecto para Izarrak Alde (con las estrellas)». *Diario Vasco*, 11 de enero, p. 14.

– «Política de sepultureros en Ametzagaña: proyecto Izarrak Alde (junto a las estrellas)». *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de enero; *El Diario Vasco*, 13 de enero; *Deia*, 13 de enero; *El País*, 13 de enero.

1987

– «Para Ibarrola con telegrama de Oteiza», en *Ibarrola*. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.

– «Basterretxea», en VV. AA. *Basterretxea*. MEAC, Madrid, 1987.

– «Ocho poemas y una carta de Jorge Oteiza». *Arbola*, n.º 13-14, noviembre-diciembre.

– «Acusación con defensa de mi aislamiento». *El Diario Vasco*, 20 de mayo.

1988

– «El hoyo, el hueco». *Cambio 16*, 22 de febrero.

– «Síntesis biográfica escrita por el propio autor». *Cyan*, n.º 8, febrero.

– «Poemas inéditos de Oteiza». *Cyan*, n.º 8, febrero.

– «Oteiza como epílogo. Utopía y fracaso político del arte contemporáneo», en VV. AA. *Oteiza, Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, pp. 258-275.

– *Cartas al Príncipe*. Itxaropena, Zarautz (Gipuzkoa).

– «Llamamiento al artista en Navarra y el País Vasco». *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 2 de marzo.

– «Abrazos para el último tren». *Deia*, 14 de febrero.

– «No aguanto oír hablar aquí del Gernika de Picasso (y ya mi carta abierta para nadie)». *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 14 de mayo; *El Diario Vasco*, 15 de mayo.

– «Entrevista de Joaquín Roglán». *El Periódico*, 9 de junio.

– «Amo a un país que no existe». *Deia*, 12 de noviembre.

– «Carta abierta para nadie». *Diario 16*, 19 noviembre.

– «Unas observaciones para enfocar problemas, la Alhóndiga». *Bilbao*, 26 de noviembre.

1989

– «El cielo en la mentalidad vasca de cazador y de agricultor». *Fontes Linguae Vasconum*, XXI, 54, julio-diciembre.

– «Centro cultural de la Villa de Bilbao, la Alhóndiga 1988». *Kain*, n.º 7.

– «Por qué devuelvo 60 millones al Museo de Bilbao». *El Diario Vasco*, 25 de febrero; *Navarra Hoy*, 26 de febrero.

– «País de mediocres». *Deia*, 21 de junio.

– «Mi grave desacuerdo con TVE». *Deia*, 15 de diciembre.

1990

- *La Ley de los Cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz.
- *Existe Dios al noroeste*. Pamiela, Pamplona/Iruña.
- «Denuncio al escultor Chillida». *El Diario Vasco*, 22 de junio.
- «El clan chillídico». *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 29 de enero.

1991

- «Todo mi reconocimiento y afecto con Asturias», en VV. AA. *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.
- *Libro de los plagios*. Pamiela, Pamplona/Iruña.
- «Carta de Jorge Oteiza al lehendakari Ardanza en contra del museo Guggenheim». *Deia*, 28 de diciembre.

1992

- *Itziar. Elegía y otros poemas*. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1992.
- «Decadencia y terrorismo, artista e investigador y Jorge Oteiza: Siento la tristeza de no haber realizado los sueños de mi generación». Entrevista de JME. *Diario de Navarra*, 9 de febrero.
- «La escultura es de los lenguajes más tontos, y el más torpe y caro de todos». Entrevista de Antoni Batista. *La Vanguardia*, 23 de febrero.
- «Jorge Oteiza, un cimarrón en la pecera». Entrevista de Rafael Castellano, *Igandegin*, 8 de noviembre.
- «Agradecimiento por la Medalla de Oro de Navarra (3-XII-92)». *Egin*, 19 de diciembre.
- «Agresión cultural, protesta (a favor de Iñurrieta)». *Egin*, 19 de diciembre.

1993

- «No tengo nadie donde morirme». Entrevista de Félix Maraña. *Muga*, n.º 85, julio.
- «No sabe lo que dice, no sabe lo que hace». *El Mundo*, 5 de enero.
- «Oteiza se confiesa autor del atentado a su propia escultura». *El Diario Vasco*, 17 de febrero; *Navarra Hoy*, 17 de febrero.
- «Se acabó el Guggenheim». *Navarra Hoy*, 12 de mayo.
- «Lemoniz y Guggenheim». *Diario 16*, 14 de mayo.
- «Adelante Guggenheim, este País es tuyo». *El Diario Vasco*, 17 de septiembre.
- «Este es mi País, volveré pronto». *El Mundo del País Vasco*, 24 de marzo.
- «Oteiza, 30 años de soledad». Entrevista de Rafael Castellano. *Igandegin*, 14 de noviembre.

1994

– «Oteiza defiende a Mingote». *Egin*, 10 de junio.

1995

– *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamiela, Pamplona/Iruña.

– *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*. Pamiela, Pamplona/Iruña.

– «Indignación de Oteiza». *El Diario Vasco*, 9 de marzo.

– «Al alcalde de Tolosa y a Mari Carmen Garmendia». *Egin*, 15 de marzo; *El Mundo del País Vasco*, 15 de marzo; *El Diario Vasco*, 15 de marzo.

– «De itinerarios truncados». *El Mundo*, 15 de marzo.

– «Alberto, de pan y barro». *ABC*, 7 de abril.

– «De Oteiza a Molina Foix». *El País*, 11 de octubre.

1997

– *Jorge Oteiza. Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.

1999

– *Cansado y giratorio. Miniatura poética*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián.

2003

– *Ahora que tengo que irme*. Elías Amézaga (ed.). Txalaparta, Tafalla.

2006

– *Poesía*. Edición crítica a cargo de Gabriel Insausti. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza. (Castellano, euskera.)

2007

– *Quousque Tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, edición crítica a cargo de Amador Vega, en colaboración con Jon Echeverría Plazaola, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.

2011

– Oteiza (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de la nuestra identidad perdida*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza. Edición crítica con un prólogo de Francisco Calvo Serraller y notas a cargo de Emma López Bahut.

2013

– Oteiza. *Ley de los cambios*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza. Edición crítica con un prólogo y notas a cargo de Fernando Golvano.

2015

– Oteiza, *catálogo razonado de escultura*. Volumen I y II. Edición a cargo de Txomin Badiola, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra.

9. 2 Bibliografía sobre Oteiza

Aguilera Cerni, Vicente

– *Panorama del nuevo arte español*. Guadarrama, Madrid, 1966.

– «En torno a Jorge de Oteiza». *Cimal*, n.º 35, 1988, pp. 23-28.

Aguirre Arriaga, Imanol

– «La caja y la casa. De Oteiza y Chillida como escultores del espacio». *Bitarte*, n.º 3, 1994, pp. 39-66.

Aguirre, Peio

– «Actualidad de algunas lecturas postcontemporáneas sobre Oteiza», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 167-185.

Albisu Aparicio, Iñaki

– «Oteiza. Teoría urbana y obra última, una interpretación», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 392-395.

Alix Trueba, Josefina

– «Jorge Oteiza. Toda la escultura entre sus manos», en *Oteiza: Paisajes. Dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 37-47.

Alonso, Andoni

– «Prólogo», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 8-30.

Alu, María

– «Tres escultores vascos en Asturias. Oteiza, Basterretxea y Ugarte». *Anticuaria*, n.º 84, marzo, 1991.

Álvarez Martínez, María Soledad

– «Jorge Oteiza», en *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa 1930-1980. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura. Vol. 1*. VV. AA. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa,

Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 100-275.

- «Corrientes y estilos del grupo guipuzcoano de la Escuela Vasca de Escultura». *Muga*, n.º 42, abril, 1985.

- «El legado de Jorge de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 213-217.

- «Los espacios escultóricos de Oteiza, Basterretxea y Ugarte. Definición plástica y fundamentos teóricos», en VV. AA. *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea y Ugarte*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1991.

- «Oteiza y Chillida: la escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º 42, 1, 1997, pp. 13-26.

- *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza y Nerea, Donostia/San Sebastián, 2003.

- «Clasicismo y vanguardia en la obra de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 189-216.

Amestoy, Santos

- «Homenaje». *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988.

Amestoy Eguiguren, Ignacio

- «Carta de Pamplona». *Unidad*, 11 de julio, 1974.

Amézaga Urlezaga, Elías

- *Consejos a un recién muerto*. Ellacuría, Bilbao, 1965.

- «Carta reseña a Jorge Oteiza». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXIX, 2, julio-diciembre, 1984.

- *Euskadi al cruce de tres culturas*. Autoedición, Bilbao, 1989.

- (ed.). *Jorge Oteiza. Ahora que tengo que irme*. Txalaparta, Tafalla, abril, 2003.

- «Desentrañando al artista de Orío», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Navarra, 2007, pp. 156-158.

Amón, Santiago

- «Oteiza desdeña la materia y Chillida parte de un profundo respeto hacia ella». *Egin*, 31 de agosto, 1983.

Anasagasti de Miguel, Pedro de

- «Aránzazu». *Aránzazu*, n.º XLIII, 1963, p. 253.

- «Jorge Oteiza». *Aránzazu*, n.º XLIX, 1970, pp. 42-46.

Angulo Barturen, Javier

– *Ibarrola, ¿un pintor maldito?* Luis Haramburu. Donostia/ San Sebastián, 1978.

Apalategi Begiristain, Jaione

– «La experiencia de Jorge Oteiza en la educación», en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 57-78.

– «Jorge Oteizaren esperientzi estetikoak hezkuntzan». *Huarte de San Juan*, n.º 8-9, 2000, pp. 33-44.

– «Jorge Oteiza, Altzuzako gotorlekuan maisuaren oinarri estetikoak ezagutzen». *Nabarra, Euska Herriko kultur hilabetekaria*, n.º 43, 2004, pp. 8-13.

– «Oteiza: irakasleen konpromiso heziketa estetikoan». *Hik hasi*, n.º 14, 2004, pp. 8-19.

– «Jorge Oteizari omenaldia. Hitzaurrea-Prólogo», en VV. AA. *Artea oinez 2008*. Jaso Ikastola, Pamplona/Iruña, pp. 6-17.

Apalategi Begiristain, Joxemartin

– «Modelo para la codificación de la producción oral», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/ San Sebastián, 1986, pp. 129-167

Arana Cobos, Juan

– *Jorge Oteiza: Art as sacrament, avant-garde and magic*. University of Nevada, Center for Basque Studies, Reno, 2008.

– *Oteiza y Unamuno: dos tragedias epigonales de la modernidad*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Aranzadi Barandiarán, José Miguel de

– «El escultor y ex colegial Jorge de Oteiza y Embil». *Revista de Lecároz*, n.º 80, 1979.

Areán González, Carlos

– *Escultura actual en España: Tendencias no imitativas*. El Duero, Madrid, 1967.

– «Escultura», en VV. AA. *El arte y el hombre*. Planeta, Barcelona, 1967.

– *Treinta años de arte español: 1943-1972*. Guadarrama, Madrid, 1972.

– *Cinco momentos en 100 años de arte español*. Sala, Madrid, 1973, p. 180.

– «Obra abstracta de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 203-212.

Aresti Segurola, Gabriel

- «A un profeta (queriéndoselo explicar a J. O.)», en *Harri eta Herri*. Luis Haranburu, Donostia/San Sebastián, 1979.

Arnaiz, Ana

- «Entre la escultura y el monumento. La estela del Padre Donosti para Agiña del escultor Jorge Oteiza». *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 25, pp. 305-325.

- «El espacio receptivo como dispositivo cultural: Jorge Oteiza y Roberto Puig. Monumento a José Batlle Ordóñez, 1958», en *Arte en el espacio público: revitalización urbana*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 105-131.

Arregi, Ana

- «Para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo». *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*. Jorge Oteiza. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1995.

Arribas, María José

- *40 años de arte vasco. 1937-1977. Historia y documentos*. Erein, Donostia/San Sebastián, 1969.

Artetxe, José de

- «La exposición de Balenciaga, Lecuona y Oteiza». *Yakintza*, n.º 13, 1935, pp. 72-74.

- *Camino y horizonte*. Gómez, Pamplona/Iruña, 1960.

- «Tres acontecimientos de Aránzazu». *Aránzazu*, n.º LXIV, julio-agosto, 1964, pp. 202-206.

- *Rectificaciones y añadidos*. Bardulia, Donostia/San Sebastián, 1965.

- *Discusión en Bidartea*. Itxaropena, Zarautz, 1967.

Arzoz, Iñaki

- «Prólogo», en VV. AA. *Jorge Oteiza profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 8-30.

Ascunce, José Ángel

- «Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra», en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

Aurtenetxe Marculeta, Carlos

- «Tras de los árboles abiertos», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 289-290.

- *Jorge Oteiza. La piedra acontecida*. Bermingham, Donostia/ San Sebastián, 1999.

Ayerza, Ramón

– «Visita de Jorge Oteiza a Barcelona en 1965», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 21-38.

Ayestarán Úriz, Ignacio

– «Heidegger, Oteiza, Chillida: los límites del espacio de la modernidad», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 397-403.

Azanza López, José Javier

– *Crónica de un fracaso: Jorge Oteiza, Felipe IV y el VIII Centenario de San Sebastián (1950)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.

Azcona Mauleón, Jesús

– «Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional», en Jesús Azkona. *Etnia y nacionalismo vasco, una aproximación desde la antropología*. Anthropos, Barcelona, 1984.

– «Oteiza y lo sagrado, notas de una relectura inconclusa», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 71-73.

Badiola Mazariegos, Txomin

– «Un invierno primaveral para Jorge Oteiza». *Chivato*, año II, n.º 15, 1982.

– «Oteiza escultor en la frontera», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, p. 219.

– «Oteiza. Propósito experimental», en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 41-63.

– «Oteiza. Propósito experimental». *Guadalimar*, n.º 95, 1988.

– «Oteiza». *Il giornale dell'arte*, febrero, 1988.

– «Oteiza. Propósito experimental». *Pérgola*, julio, 1988.

– «El gran fracaso de Jorge Oteiza». *El Correo*, 13 de abril, 2003; *El País*, 13 de abril, 2003.

– «Catálogo», en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 105-294.

– «Jorge Oteiza / Lygia Clark: La vida después del formalismo», en VV. AA. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Turner, Madrid, 2013, pp. 132-137.

Bados Iparraguirre, Ángel

– «En un principio debió ser la soledad de Dios». *Cyan*, n.º 8, febrero-marzo, 1988.

- *Oteiza. Laboratorio experimental*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008.
- «El Laboratorio experimental (o el trazo del escultor)», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 311-334.

Bakedano Sarrionandia, José Julián

- «Oteiza y el cine», en *Anuario 1991*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1991, pp. 89-114.
- «Oteiza, cineasta», en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 97-139.

Barañano, Kosme de

- «Arte vasco: cuatro reflexiones y un epílogo». *Cuadernos de Alzate*, n.º 8, enero-abril, 1968.

Basterretxea Arzadun, Néstor

- «Oteiza». *Punto y Hora de Euskal Herria*, 2-8 junio, 1977.
- «¿Cómo está Jorge?». *Ars Mediterránea*, n.º 3, enero, 1998, pp. 15-18.
- «Agur Gorka Agur», en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, p. 46.
- «Prólogo», en Jaime Rodríguez Salis (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu Kulturtaidea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 5-8.

Beguiristain Alcorta, María Teresa

- «Oteiza: el hombre que Androcanta y sigue». *Ars Mediterránea*, n.º 3, enero, 1998, pp. 6-14.
- «Oteiza o la astucia del cocodrilo». *Ars Mediterránea*, n.º 3, enero, 1998, p. 19.

Binns, Niall

- «Chile 1935, la prehistoria de la poesía de Oteiza», en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 43-71.

Bonet, Juan Manuel

- *Espagne. Art Abstract 1950-1965*. Artcurial, París, 1989.

Bozal Fernández, Valeriano

- «Arte y vanguardia. Un nuevo lenguaje». *Cuadernos para el Diálogo. Col. Los Suplementos*, n.º 9, 1970, pp. 42-50.
- «Escultura y monumento (Oteiza y el racionalismo de 1957)». *Cuadernos*

Hispanoamericanos, n.º 462, 1988, pp. 156-160.

– *Arte del siglo xx en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

– *Antes del Informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección de Arte Contemporáneo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

Bustamante, Enrique

– «Artes plásticas: de Arteta a Oteiza e Ibarrola. La cultura vasca de hoy». *Cuadernos para el Diálogo. Col. Los Suplementos*, n.º 44, 1974, pp. 31-34.

Caballero Bonald, José Manuel

– «El espacio poético de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 54-65.

Cabanne, Pierre

– *Diccionario universal del arte*. Tomo IV. Argos Vergara, Barcelona, 1979.

Calvo Serraller, Francisco

– «Del futuro hacia el pasado. La conciencia histórica del arte español», en VV. AA. *El siglo de Picasso*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

– «Los artistas», en *Enciclopedia de arte español del siglo xx*. Tomo I. Mondadori, Madrid, 1995.

– *Escultura española actual*. Fundación Lugar, Madrid, 1992.

– «Oteiza "postscriptum"», en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 51-63.

– «El túnel del tiempo», en *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.

– «Oteiza a fondo». *Oteiza 1956-1959*. Antonio Machón, Madrid. 2002, pp. 11-17.

Camnitzer, Luis

– *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. University of Texas Press, Austin, 2007, pp. 142-144, 202.

Campoy, Antonio Manuel

– *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid. 1973.

Capa Sacristán, Eduardo y Rosales Barrios, Alberto

– «Reconocimiento a Jorge Oteiza. Recuerdos de un fundidor de escultura», en VV. AA. *Oteiza: Paisajes, dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 49-57.

Castellano, Rafael

– *Vascos heréticos*. Luis Haramburu, Donostia/San Sebastián, 1976.

– «El rapto de los Sabinos. El busto icono de Sabino Arana, obra de Jorge Oteiza». *Punto y Hora de Euskalherria*, 25 de octubre-1 de noviembre, 1979, pp. 16-17.

– «Memorias de un apátrida. Jorge Oteiza». *Punto y hora de Euskalherria*, n.º 200, 6-13 de noviembre, 1980, p. 40.

Castro Arines, José de

– «Jorge Oteiza». *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 19 de marzo, 1950.

– «Los artistas en su estudio. El escultor Oteiza». *Informaciones*, 8 de mayo, 1984.

Catalán Sánchez, Carlos

– «Oteiza el genio indomeñable», en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 7-27.

Chamorro Ayllón, Eduardo

– «Oteiza del hueco al infinito». *Cambio 16*, febrero, 1988.

Cirlot, Juan Eduardo

– «Plástica abstracta en España. Formas y conceptos de Oteiza». *Papeles de Son Armadans*, año V, tomo XVI, n.º XLVIII, 1960, p. 329; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 257-261.

Cirlot, Lourdes

– (ed.). *De la crítica a la filosofía del arte. (Correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzini, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura)*. Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1997, pp. 172-179; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 252-255.

Clavería Ibañez, Alberto

– «El escultor de la Basílica. Un revolucionario concepto de la estatuaria para Arantzazu». *La Voz de España*, 2 de octubre,

Corrales Rodrigáñez, Capi

– *Cuando veo esto, pienso esto. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Corredor-Matheos, José

– «Aproximación a la obra y la figura de Jorge Oteiza», en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 36-45.

Crespi, Gonzalo

– «Jorge Oteiza. Una nueva visión del arte y su función». *El Español*, n.º 465, 1957, pp. 20-22.

Crespo García de Madrid, Ángel

– «La primera exposición Forma Nueva». *Nueva Forma*, n.º 18, julio de 1967, pp. 41-44.

– «Jorge Oteiza, humanista», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 3.

De la Mata, José Luis

– «Símbolo y signo en los textos/obras de Oteiza (21 de mayo 1986)», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 75-105.

Del Valle de Lersundi, Pilar

– «Oteiza: espazio eraldatzailea». *Hik hasi*, n.º 14, 2004, pp. 20-29.

Delgado Orusco, Eduardo

– «Artrópodos y omatidios. El proyecto de Jorge Oteiza para el Edificio Beatriz. Una historia inconclusa». Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009.

Díaz de Ulzurrun, Pedro

– «Oteiza eskultorea eta Arantzazu». *Revista Príncipe de Viana*, n.º 50, abril de 1970, p. 2.

Díaz Ereño, Gregorio

– «Oteiza 1935-1975», en *La casa del ser*. Caja de Burgos, Burgos, 2010.

– «La cueva de Oteiza en Alzuza. Breve historia de la Fundación», «Desde mi pequeño crómlech», «La poesía como arte plástico», en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 13-19, 25-59, 257-259.

– *El entierro del Conde de Orgaz. La traslación de la mirada*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Díaz López, Javier

- «Adán y Eva de Jorge Oteiza». *Trasdós, Revista del Museo de BB. AA. de Santander*, n.º 2, 2000.

Duque, Félix

- «Despachando vacío en verdad. Obra plástica, otra plástica» en VV.AA., *Heidegger y el arte de verdad*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, UPNA, Pamplona, 2005, pp. 141-192.

- «Oteiza. Metafísica del origen», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 89-121.

Durozoi, Gérard

- (Dir.) *Arte del siglo xx*. Akal, Madrid, 1997.

Echeverría Plazaola, Jon

- «Notas a la edición», en Amador Vega (ed.). *Edición crítica de Quousque tandem...!* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008.

- *La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2008.

- «Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 245-270.

- *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950- 1971*, en VV. AA. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 13-170.

Egaña, Xabier

- «Oteiza'ren lana obeto ulertu aal izateko oarpen koskorrak». *Jakin*, n.º 27-28, 1967.

Elizegi, Antón

- «Arantzazu tradición y vanguardia». *Bertan*, n.º 3, 1993.

Elustondo, José Agustín

- «El asunto de Arantzazu. (Incluye dictamen del jurado sobre los bocetos de pintura de la nueva basílica de Arantzazu)». *Arantzazu*, diciembre, 1989.

Eraso Iturrioz, Miren

- «Oteiza y la vanguardia». *Cuadernos de Artes Plásticas*, n.º 6, 1988, pp. 36-138.

Ercilla Abaina, Roberto

– «Oteiza desde la arquitectura». *Diversa, Revista Universitaria de Arte y Arquitectura*, n.º 1, febrero, 1994.

Esparta, Txema

– «La escultura y la belleza (carta abierta a Javier González de Durana y Kosme de Barañano)». *Arbola*, n.º 4, diciembre, 1986.

Esteban, Iñaki

– «La estética esencialista y la clausura del arte». *Arbola*, n.º 13-14, noviembre-diciembre, 1987.

Etxebeste Espina, Elixabete

– *Oteiza y la música*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Fernández Aparicio, Carmen

– «Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 15-123.

Fernández Molina, Antonio

– «Oteiza poeta». *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988, pp. 17-18.

Ferrie, Jean-Louis

– (ed.). *El arte del siglo xx. 1950-1990*. Salvat, Barcelona, 1989.

Figueres Milá, Abel

– «Desmitificar a Oteiza para aprehender su obra». *Cimal*, n.º 35, 1988, pp. 29-32.

Flores Kaperotxipi, Mauricio

– *Arte vasco*. Ekin, Buenos Aires, 1954.

Flórez Albert, Elena

– «Jorge Oteiza». *Goya*, n.º 203, marzo-abril, 1988.

Fullaondo Errazu, Juan Daniel

- «Jorge de Oteiza, escultor», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 2
- (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967.
- *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.
- *Doble retrato. Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*. Kain, Madrid, 1991.

García, Aurora

- «Caja vacía». *Art-forum*, n.º 26. verano, 1988.

García, Carmen

- «Oteiza, un conspirador cultural». *Euzkadi*, n.º 175, 31 de enero, 1985, pp. 24-28.

García Marcos, Juan Antonio

- «Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 273-279.
- *Historia de una inquietud*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2003.
- «Un antes y un después», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/ San Sebastián, 2004, pp. 39-66.
- «Biografía cronológica», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/ San Sebastián, 2004, pp. 149-172.

Garmendia Larrañaga, Juan

- «Oroitzapena-Evocación», en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 88-93.

Gaya Nuño, Juan Antonio

- *Escultura española contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1957.
- *Entendimiento en arte*. Taurus, Madrid, 1959
- «Arte del siglo xx», en *Ars Hispaniae*, tomo XII. Plus Ultra, Madrid, 1967.

Gil, Manolo

- «Conversación con Oteiza», en VV. AA. *Manolo Gil*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1995, pp. 52-55; Manuel Muñoz Ibáñez (ed.). *Manolo Gil. Escritos sobre arte*. Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2001, pp. 135-137; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 203-206. (Fragmento.)

Gil Bera, Eduardo

– «Solo ver la ciencia con la óptica del artista y ver el arte con la óptica de la vida». *Pamiela*, 26 de octubre, 1995.

Giménez Pericás, Antonio

– «Oteiza y Basterretxea». *Acento Cultural*, n.º 9, 15 de mayo, 1960, pp. 6-7.

Giralt Miracle, Daniel

– «La conspiración de Gorka Oteiza». *Destino*, 21 de abril, 1973.

– «Oteiza filósofo de la escultura». *Arte y Parte*, n.º 54, diciembre 2004-enero 2005, pp. 14-23.

Golvano, Fernando

– *Constelación GAUR: una trama vanguardista del arte vasco*. VV. AA. Fundación Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz, 2004.

– «Oteiza y las fronteras de la modernidad», en *EL PAÍS*, 21 de octubre de 2008, p. 2 edición País Vasco.

– «De la memoria y de las apropiaciones» en el catálogo *Oteiza. Memoria y apropiaciones*, Ayuntamiento de Pamplona, , pp. 5-15.

– «Telos y conclusión del arte», en *Revista DHuarte* n.º 4, noviembre 2008-febrero 2009, p. 17.

– «Ley de los Cambios. Historicidad y creación», en Fernando Golvano (ed.). *Ley de los Cambios. Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.

González, José Luis

– «Jorge Oteiza: Itziar (elegía) y otros poemas». *Pamiela*, 1992.

González de Durana, Javier

– *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu, 1950-1955*. ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2003.

González Riera, Borja

– «Centro de estudios», en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 281-282.

Guasch Ferrer, Ana María

– «Crónica de una vanguardia». *Guadalimar*, n.º 25, octubre, 1977, pp. 51-59.

– «Ideología y praxis en el arte vasco, 1940-1980». *Batik*, n.º 61, mayo, 1981, pp. 45-50.

- «Oteiza y Chillida: las diferencias entre el ser y el estar». *Guadalimar*, n.º 83, febrero-marzo, 1985, p. 7.

- *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Akal, Madrid, 1985.

- *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La escultura dinámica de Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008.

- «La memoria del futuro: Oteiza y el minimalismo», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 219-241.

Gullar, Ferreira

- «Oteiza e o problema da desocupaçao do Espaço». *Jornal do Brasil*, 27 de octubre, 1957.

- «IV Bienal de São Paulo». *Suplemento Dominical, Jornal do Brasil*, 22 de diciembre, 1957.

Haramburu Altuna, Luis

- «Oteizarekin, noiz arte..! Quousque tandem...! Noiz arte». *Zeruko Argia*, n.º 433, 20 de junio, 1971.

Hernández Cava, Felipe

- «Oteiza Jorge, Quousque tandem...!». *Lápiz*, n.º 109 y 110, 1995.

Hernández Mendizábal, Tomás

- «J. Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 286-287.

Huarte Beaumont, Juan

- «Acerca del mecenazgo», en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 141-172.

Huércanos, Juan Pablo

- «Oteiza en el Alto Magdalena». *Art & Co*, n.º 4, otoño, 2008, pp. 82-85.

- «Museo Oteiza. Espacio para el espíritu», en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 291-315.

Huyghe, René

- *El arte y el hombre*. Planeta. Barcelona, 1977.

Humanes Bustamante, Alberto

- «Jorge de Oteiza, arquitecto», en VV. AA. *Oteiza, elarquitecto*. Fundación Cultural COAM y Editorial Pamiela, Pamplona/Iruña, 1996.

Ibarrola, Agustín

– «Oteiza». *El Punto de las Artes*, n.º 16, noviembre-diciembre, 1986.

Iglesias, José María

– «Oteiza. Propósito experimental». *Formas Plásticas*, n.º 24, 1988.

Iglesias del Marquet, Josep

– «La lliçó d'Oteiza». *La Libreta*, n.º 15, julio-agostoseptiembre, 1988.

Insausti, Gabriel

– «El celo del profeta, una constante en la poesía de Oteiza», en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 167-209.

Irigaray, José Ángel

– «Oteiza kaos-ordenaren artekaria». *Pamiela*, 26 de octubre, 1995.

– «Existe Oteiza a poniente», en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, p. 49.

Iriondo, Lourdes

– «Oteiza». *Garaia*, n.º 25, 17-24 de febrero, 1977.

Iturbide, Joaquín de

– «Las verdades de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 227-232.

Iturralde, Joxemari

– «Tolosa Hiri Eskulturala». *Zehar*, n.º 26, julio-agostoseptiembre, 1994.

Jaureguiberry, Michel de

– *Euskal zizelkariak / Escultores vascos/ Sculpteurs basques*. Arteaz, Ziburu-Ciboure, 2011.

Jiménez, Carlos

– «Jorge Oteiza». *Arte en Colombia*, n.º 37, septiembre, 1988.

Jiménez de Aberasturi, Luis María

– «Crónica personal de un desencuentro», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 81-99.

Jiménez de Aberasturi Apraiz, Estíbaliz

– «Introducción, Jorge Oteiza: Promotor de la actualización del arte vasco. Aportaciones al modelo educativo», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 5-11, 67-80.

Juaristi Linacero, Jon

– «Oteiza/lbarrola: el artista vasco». *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988.

Kortadi Olano, Edorta

– «Oteiza: Banoa baina bertan geldituz. Elkarrizketa beharrea dago erria». *Zeruko Argia*, n.º 602, 15 de

septiembre, 1974.

– «Arantzazu tradición y vanguardia». *Bertan*, n.º 3, 1993.

– «Oteiza y Arantzazu. Lo sagrado y el arte contemporáneo», en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 76-87.

– *Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico*. Erein, Donostia/San Sebastián, 2005.

Kortazar, Jon

– «Oteiza eukal poesian», en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 121-139.

Krutwig, Federico

– «De ejercicios espirituales a computer shock Vasconia». *Pamiela*, n.º 7, 2001.

Lapayesse, Concha y Gazapo, Darío

– *Oteiza y la arquitectura. Múltiple reflejo*. Pamiela, Pamplona/ Iruña, 1996.

– «Oteiza: Paisajes. Dimensiones», en VV. AA. *Oteiza: Paisajes. Dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 17-35.

– «La dimensión de la memoria en Oteiza... paisajes ausentes», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 405-413.

Larralde, Jean-François

– «Métaphysique de l'espace», en VV. AA. *Oteiza. Métaphysique de l'espace*. Atlántica,

Biarritz (Francia), 2007, pp. 7-10.

Larruquert, Fernando

– «Quinientas pesetas por una escultura», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Navarra, 2007, p. 163.

Lázaro Uriarte, Luis

– «En torno a la concepción plástica de Jorge Oteiza». *Hierro*, 14 de diciembre, 1951.

– «Arte en la universidad. Dos hermanas de Jorge Oteiza». *Muga*, n.º 43, verano, 1994.

Leahy, Kristian

– «Colección Huarte. Encuentro con el Arte del Siglo xx. Zoom a cuatro emblemas. Jorge Oteiza. El Búho. 1955- 1956». *Redacción*, abril, 2008, pp. 16-17.

Lekuona Berasategui, Juan Mari

– «Herri-Poesia eta Oteitzaren ulerkuntza estetikoa», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986. VV. AA. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 58-69.

Lertxundi, Ángel

– «Oteitzaren nerabazaroko egunkari apokrifotik», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 152-154.

Lete Bergaretxe, Xabier

– «25 años de cultura vasca (Jorge Oteiza y su *Quousque tandem*)». *Garaia*, n.º 8, 21-28 de octubre, 1976.

– «Entrevista con Oteiza». *Garaia*, n.º 23, 3-10 de febrero, 1977, pp. 26-35.

Linazasoro, Iñaki

– «Visita de Oteiza a Aránzazu». *Aránzazu*, n.º XLVIII, pp. 140-142.

Lizundia Zamalloa, José María

– *Vasca cultura de altura: retorno estético a Oteiza e Ibarrola*. Hiria Liburuak, Alegia, 2000.

Lojendio, José María

– «Arantzazu giroa». *Aránzazu*, julio-agosto, 1964.

López Bahut, Emma

- *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-1960.* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- «Notas a la edición», en Francisco Calvo Serraller (ed.). *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida.* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.
- «La ciudad como obra de arte. Origen de la reflexión espacial de Jorge Oteiza sobre la ciudad», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza.* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 415-423.

Lujambio, Nerea

- *Jorge Oteiza: jenio hutsa.* Elkar, Donostia/San Sebastián, 2008.

Macera, César Francisco

- *Siete días sin hablar.* Autoedición, Lima, 1948.

Manterola Armisén, Pedro

- «Cinco pasos en torno a la pasión de Jorge Oteiza» en VV. AA. *Oteiza-Moneo.* Príncipe de Viana, Pamplona/Iruña, 1992, pp. 23-39.
- «Fabuloso Oteiza». *Zehar*, n.º 38, Donostia/San Sebastián, 1998.
- «La pasión de Jorge Oteiza», en *Premio Manuel Lekuona.* Eusko Ikaskuntza, Donostia/San Sebastián; en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral.* Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 1999, pp. 197-216.
- *El jardín de un caballero. La escultura vasca de posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida.* Arteleku-Diputación de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián, 1993.
- «Oteiza: pasión de la ausencia y la nostalgia». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º 48, julio-diciembre, 2006, pp. 551-576.
- *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación.* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.
- «Propósito experimental 1956-1957», en VV. AA. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil.* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 93-126.
- «Lo mismo y lo distinto», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza.* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 382-390.

Manterola Ispizua, Ismael

- «Cuatro ejemplos de una obra única», en Estíbaliz Jiménez de Aberasturi, (ed.). *Acercarse a Oteiza.* Txertoa, Donostia/ San Sebastián, 2004, pp. 101-114.

Manzanos, Javier

– «Viaje a São Paulo». *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil*, en VV. AA. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 13-92.

Maraña. Félix

– «Jorge Oteiza, desde (en) la poesía», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 221-225.

– «Oteiza, el silencio pronunciado». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXIII, 1, enero-junio, 1988, pp. 47-53.

– «Oteiza Embil, Jorge», en *Diccionario Enciclopédico Vasco*, tomo XXXV. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1993, pp. 288-304.

– «Oteiza en, entre, para, por... desde Bilbao. El escultor eligió esta ciudad a su vuelta de América». *Pérgola*, n.º 120, octubre, 1998.

– *Elogio del descontento*. Bermingham, Donostia/ San Sebastián, 1999.

– *Oteiza visual y verbal*. Casa de Cultura de Orío, Orío, 2000.

– «Las palabras y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano», en Gabriel Insausti, *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 73-120.

Marchán Fiz, Simón

– «Una poética de la desocupación y del vacío: el transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura», en VV. AA. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 2003.

Marín-Medina, José

– «Oteiza. Una manera nueva y necesaria de pensar el espacio», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 199-201.

– *La escultura española contemporánea. 1800-1978*. Edarcón, Madrid, 1978.

Maroto, Jesús Manuel

– «Oteiza y el descubrimiento de la raíz ARR», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 107-125.

Marrodán, Miguel Ángel

– «El hervidero de un hacedor fanático. Jorge Oteiza o el fruto de un talento», en Miguel

Ángel Marrodán. *Seres con corona de papel*. E. P., Zalla, 1968.

– «Estilo vasco y estilo internacional de dos maestros independientes de la escultura: Oteiza y Chillida», en VV. AA. *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980.

Martín Martín, Elena

– «La colección del Museo Oteiza», en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 67-82.

Martínez, Julián

– «Jorge de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 271-272.

Martínez Gorriarán, Carlos

– *Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*. Primitiva Casa Baroja, Donostia/San Sebastián, 1989.

– *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas*. Universidad del País Vasco, Donostia/San Sebastián, 1991.

– «Oteiza, imaginador de la modernidad cultural vasca». *Hika*, n.º 21-22, mayo, 1992.

– *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad*. Alberdania, Irun, 1995. (En colaboración con Imanol Agirre Arriaga.)

– *Jorge Oteiza hacedor de vacíos*. Marcial Pons, Madrid, 2011.

Mena, Raúl

– «Oteiza-Newman. Espacios compartidos», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 425-432.

Menekes, Friedhelm

– «Joseph Beuys y Jorge Oteiza: caminos hacia una nueva imaginación», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 145-164.

– «Las huellas de lo espiritual en el arte contemporáneo», en VV. AA. *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 171-206.

Merino, José Luis

– «Oteiza ¿qué es hoy la política?». *Euzkadi*, n.º 31, abril, 1982.

– «Oteizar la vida». *Euzkadi*, n.º 221, 1985.

– *Habla Oteiza*. Avance Proyectos, COAVN, Bilbao, 2008.

– *Hablan los artistas*. Autoedición. Bilbao, 2012.

Michelena, Eduardo

– «Oteiza, romántico», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 433-434.

Millares, Manolo «Sancho Negro»

– «Oteiza. Un comentario a propósito del gran premio de escultura en São Paulo». *Punta Europa*, n.º 2, octubre, 1957, pp. 123-124; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 243-245.

Mitxelena, Koldo

– «Jurgi Oteiza'k esan digu». *Egan*, n.º XII, 1959, pp. 115-120.

– «Oteiza». *Egan*, 1963.

Molina Foix, Vicente

– *La Edad de Oro*. Aguilar, Madrid, 1997.

Moneo Vallés, Rafael

– «Jorge Oteiza, arquitecto», en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 4; en VV. AA. *Oteiza-Moneo. Exposición Universal de Sevilla*. Caja de Ahorros Municipal, Pamplona/Iruña, 1992, pp. 53-54.

– «Sin título», en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa. Donostia/ San Sebastián, 2000, pp. 16-19.

Monforte García, Isabel

– *Arantzazu: arquitectura para una vanguardia*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Urbanismo y Arquitectura, Donostia/San Sebastián, 1994.

Moral Andrés, Fernando

– «Oteiza: Arquitectura como desocupación espacial», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 435-440.

– *Oteiza: Arquitectura desocupada. De Orio a Montevideo*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona/Iruña, 2011.

Moraza, Juan Luis

- *Mitosis*. Autoedición de 1.000 ejemplares numerados y firmados. Bilbao, 1986.
- «Un modelo de hombre para cada hombre en cada aquí. Sobre Oteiza, para ahora (apunte fractal)». *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988.
- *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites. Realidad y demonismo*. Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián, 1990.
- *Dispositivos de discontinuidad (Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo)*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995.
- «El amante de lo real (efímero fasto)». *El Correo*, diciembre, 1998.
- «Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío a propósito de la obra de Oteiza». *Arte y Parte*, n.º 54, 2006, pp. 24-47.
- «El reverso del dibujo», en VV. AA. *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 145-181.
- «Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)». *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 26, pp. 65-102.
- «Proyecto como crisis», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 53-85.

Moreno Galván, José María

- «Oteiza». *Triunfo*, n.º 260, 27 de mayo, 1967.
- *La última vanguardia*. Magias. Madrid, 1969.
- «Escultores vascos». *Triunfo*, 10 de febrero, 1973.
- «Oteiza y Tàpies». *Triunfo*, n.º 291, 26 de enero, 1974.
- «Forma y medida en el arte español actual». *Triunfo*, noviembre, 1977.

Moreno Ruiz de Eguino, Iñaki

- «La figura de Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 280-281.
- «Oteiza: Evocación del último arúspide, indagador, esteta del espacio metafísico», en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 20-41.

Moya, Adelina

- *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo*. Electa España, Madrid, 1994.
- «Oteiza y Alberto, un modo de entender la función del arte», en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española, 1930-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 125-160.
- «Sala Stvdio (1948-1952)», en VV. AA. *Sala Stvdio (1948- 1952). Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2008, pp. 11-30.

– «Rupturas y restauraciones. Jorge Oteiza en la tradición moderna», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 273-308.

Munárriz, Fermín

– «Debemos hacer algo, o cómo creó Jorge Oteiza la imagen de Gara», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 160-161.

Muñoa, Pilar

– *El escultor Oteiza. Un necesario reconocimiento. Cuadernos de Alzate*, n.º 2, primavera, 1985.

– *Oteiza. La vida como experimento*. Alberdania, Irun, 2006.

Muñoz, María Teresa

– «Arte, ciencia, mito», en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 13-69.

Murua, Tomás

– «Oteiza, eskulturgile eta irakasle», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 282.

Niebla, Antonio

– «Oteiza, el obrero metafísico», en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 32-35.

Onaindia, Mario

– «Visión oteizana de Euskal Herria», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 115-133.

Ortiz-Echagüe, Javier

– *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz. Mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Ortiz-Osés, Andrés

– «Simbología vasca de Oteiza», en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 79-96.

Oteiza, Pilar

- «La sculpture d'Oteiza à Biarritz», en VV. AA. *Oteiza. Métaphysique de l'espace*. Atlántica, Biarritz, 2007, pp. 5-6, 15-16.
- *Los límites de la transparencia*. Fundación Canal, Madrid, 2010.

Otxoa García, Julia

- «Ley de los cambios de Jorge Oteiza». *Leer*, n.º 42, mayo, 1991, pp. 64-65.
- «Itziar, elegía y otros poemas». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXVIII, 2, 1993, pp. 201-205.
- «Cuatro libros para terminar un año: el origen de la lengua». *Leer*, n.º 80, diciembre, 1995.

Pagola, Manuel

- «Oteiza en su relación con el cine». *Arbola*, n.º 10, verano, 1987, p. 47.

Pelay Orozco, Miguel

- *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.
- «Sobre Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 169-189.

Peñalver, Xavier

- «Los crómlech pirenaicos, Oteiza y la investigación arqueológica», en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 135-148.

Pérez-Lizano Forns, Manuel

- *El escultor Jorge Oteiza*. Universidad Central de Bayamón, Bayamón (Puerto Rico), 2001.

Pérez Moreno, Lucía C.

- *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966- 1975)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015.

Pericás, Antonio G.

- «Oteiza y Basterrechea». *Acento Cultural*, n.º 9, 15 de mayo, 1960, pp. 6-7.

Plazaola, Juan

– «La escuela vasca de escultura», en *Cultura Vasca*, vol. 2. Erein, Donostia/San Sebastián, 1978.

Power, Kevin

– «Jorge de Oteiza: 1908». *Flash Art*, n.º 141, verano, 1988, p. 147.

Rementeria, Iskandar

– «Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga: la modernidad desubicada», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 441-446.

Rodríguez Salís, Jaime

– (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003.

Rolleri López, Celina

– «Un gran artista de vanguardia». *Marcha*, 30 de abril, 1960.

Rosales Barrios, Alberto

– «Más allá de la escultura», en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 11-56.

– «Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza», en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 173-195.

– «Escultura dinámica. Presentación y notas», en VV. AA. *Oteiza: Paisajes, dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 60-75.

Rowell, Margit

– «Una modernidad intemporal», en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 15-25; en VV. AA. *De varia commensuración. Jorge Oteiza / Susana Solano. Pabellón español en la XLIII Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos Exteriores-Ministerio de Cultura, 1988.

– «Sentido del sitio / Sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 25-49.

Sádaba, Javier

– «Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 288.

Sáenz de Gorbea, Xabier

– *Escultura vasca 1889-1939*. Banco de Bilbao, Bilbao, 1984.

– *Arte en Bilbao (1945-1989): una aproximación*. Vol. II. Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, Bilbao, 1990.

– *Las medallas de Oteiza. Memoria y revisión*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

Sáenz de Oiza, Francisco Javier

– «Jorge de Oteiza. Néstor Basterrechea», en VV. AA. *Jorge de Oteiza. Néstor Basterrechea*. Sala Neblí, Madrid, 1960.

– «Discurso pronunciado por Francisco Javier Sáenz de Oiza, con motivo del Acto de Entrega del Premio Manuel Lekuona otorgado a Jorge Oteiza». *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*. vol 41-1, 1996; en *Oteiza*. VV. AA. Catálogo Sala Kubo Kutxaespacio del Arte. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 45-53.

Sáenz Guerra, Javier

– *Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romání, 1954*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

Saizarbitoria, Ramón

– «Kultura zar dugu Chillidaren kontra. Chillida-Oteiza bitasuna». *Jakin*, n.º 69, marzo-abril, 1992.

San Martín, Francisco Javier

– «Oteiza. Proyecto, dibujo» y «Oteiza entre los artistas», en VV. AA. *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 11-141.

Sánchez Camargo, Manuel

– «El triunfo de Jorge Oteiza en la Bienal de São Paulo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º XXXIII, 1958, pp. 80-83.

Sánchez Dragó, Fernando

– «Oteiza contra el sistema». *Época*, n.º 423, 5 de abril, 1953. Sánchez Marín, Venancio

– «Homenaje a Chillida, Oteiza, Miró, Artigas, Tàpies y Palazuelo». *Goya*, n.º 29, mayo-abril, 1959, p. 333.

– «Jorge Oteiza y Néstor Basterretxea». *Goya*, n.º 36, mayo-junio 1960, p. 403.

– «Los seleccionados por el museo de Arte Moderno de Nueva York». *Goya*, n.º 37-38, julio octubre, 1960.

– «Crónica de Madrid. Exposición Forma Nueva». *Goya*, n.º 78, mayo-junio, 1967, pp. 416-420.

Sánchez Simón, Ignacio

– *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Sartoris, Alberto

– *L'Architecture Nouvelle*. Hoepli, Milán, 1954.

Sarriugarte Gómez, Íñigo

– «Renovar o morir. La escultura en el País Vasco en la década de los 80». (CD-Rom). *Servicio editorial de la Universidad del País Vasco*, 2008; en *Trasdós, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, n.º 7, 2005, pp. 65-89.

– «Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores en los años 80». *Sancho el Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, n.º 25, 2006, pp. 115-138.

Serra, Richard

– «Un lenguaje para la inmensidad». *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 21 de octubre, 1998.

– «Sin título», en VV. AA. *Oteiza*. Haim Chanin Fine Arts, Nueva York, 2003.

– «Notas sobre Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 99-101.

Serrano, Miguel

– *Memoria de él y yo. Volumen II. Adolf Hitler y la granGuerra*. Ediciones la Nueva Edad, Santiago de Chile, 1997, pp. 32-41.

Spiegel, Olga

– «Jorge Oteiza, el último artista incómodo». *La Vanguardia*, 5 de junio, 1988.

Sureda, Joan

– «Realidad y existencia de la escultura vasca». *Guadalimar*, n.º 25, octubre, 1977.

Talens, Jenaro

– «El “vacío habitable” de Jorge Oteiza y la interrogación sobre el sentido», en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 273-300.

Teitelboim, Volodia

– *Huidobro, la marcha infinita*. BAT, Santiago de Chile, 1993.

Tellechea Idígoras, J. Ignacio

– «Instantánea», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 233-234.

Torre, Alfonso de la

– «La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de São Paulo (1957)», en VV. AA. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 127-193.

– (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009.

Torres Murillo, José Luis

– «Del espacio al tiempo. Oteiza deja la escultura y entra en el cine». *Noray*, n.º 1, mayo, 1963, pp. 47-49.

Txapartegi, Josu

– «Bada Oteitzaren esaldi bat kontrenitu ezinik nabilena», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, p. 155.

Ugalde, Martín de

– *Hablando con los vascos*. Ariel, Barcelona, 1974.

– «Oteiza'k arantzazu'ko lana bukatu du». *Zeruko Argia*, 16 de noviembre, 1969.

Ugarte de Zubiarrain, Ricardo

– «Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, p. 285.

– «Oteiza. La vital lucidez de un genio». *Ongi Etorri*, n.º 10, 1988.

Ugarte Elorza, Luxio

– *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/ Chillida*. Siglo xxi de España, Madrid, 1996.

Umbral, Francisco

– *Un ser de lejanías*. Planeta, Barcelona, 2003, p. 55.

Unsain, Joxan

– «Munstro bat bertatik ezagutu nueneko», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 159.

Uranga, Andrés

– «Un hombre prehistórico hoy», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 283-284.

Urbeltz, Juan Antonio

– «Un lugar en la barca de Oteiza». *Pamiela*, 26 de octubre, 1995.

– (En colaboración con Mikel Urbeltz). *Crómlech vasco y zorro japonés. De Jorge Oteiza a Akira Kurosawa*. Obra Social Kutxa-Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Ureña, Gabriel

– *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940- 1959*. Itsmo, Madrid, 1982.

Urquijo Labrador, Javier

– «Jorge Oteiza. La presencia del tiempo en el arte de Euskalherria». *Informe de las Artes y las Letras*, n.º 1, diciembre, 1976, pp. 4-5.

– «Desde la imagen y el pensamiento de Oteiza». *Batik*, n.º 61, mayo, 1981, pp. 65-69.

Urtasun, Aitziber

– «Obra inicial. Escultura figurativa; Arantzazu. Un proyecto para la historia; El Laboratorio experimental. Un universo de formas; La activación espacial de la estatua; La investigación abstracta desde la apertura de poliedro; IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957. São Paulo; El movimiento en el espacio. La desocupación de la esfera; Últimas series. En busca del espacio sagrado», en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 84-253,

– «La educación como herramienta de transformación social», en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 285-287.

Vadillo, Miren

– *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza: El Intituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona/Iruña, 2007.

Valverde, Antonio «Ayalde».

– *Ibar Exilean*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1970.

– «Regoyos, Oteiza». *El Bidasoa*, Irun, 20 de febrero, 1960.

– «Utsa (Jorge Oteitzari)». *Olerti*, 1959, pp. 156-157.

Varela Froján, Emilio

– «La estatua y el libro. Ensayo de continuidad para una obra concluida», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 447-449.

Vázquez Romero, Andrés

– «Oteiza y nosotros. El monumento a Batlle». *Marcha*, 8 de julio, 1960.

Vega, Amador

– «Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 65-83.

– (ed.). *Edición crítica de Quousque tandem...!* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

– «La imagen plástica de un misterio. Jorge Oteiza y el pensamiento estético religioso», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 125-141.

Vergez, Valérie

– *Jorge Oteiza*. Atlantica, Anglet, 2003.

Viota, Paulino

– «Contar hasta cero. (El *Quousque tandem...!* y el cine)», en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 203-271.

Viar, Javier

– «Las artes plásticas en el País Vasco. La escultura (II)». *Gaceta del Arte*, n.º 38, 28 de febrero, 1975.

Vitiello, Vincenzo

– «Jorge Oteiza y el pensamiento de su época», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 23-50.

VV. AA.

– Alonso, Andoni, et al. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Astero, Pamplona/Iruña, 2007.

– Arnaiz, Ana, et al. *La colina vacía. Jorge Oteiza, Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez (1956-1964)*. EHU press, Bilbao, 2008.

– Arnaiz, Ana, et al. *261141 Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.

– Badiola, Txomin, et al. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

- Barañano, Kosme de, et al. *Arte en el País Vasco*. Cátedra, Madrid, 1987.
- Corral, María, et al. *De varia commensuración. Jorge Oteiza / Susana Solano. Pabellón español en la XLIII Bienal de Venecia*. Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1988.
- Díaz Ereño, Gregorio. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.
- Díaz Ereño, Gregorio, et al. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.
- Jiménez Aberasturi, Estíbaliz. *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004.
- Manzanos, Javier, et al. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957 São Paulo Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- Martínez Aparicio, Carmen. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010
- Moreno Ruiz de Eguino, Iñaki, et al. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000.
- Moya, Adelina, et al. *Sala Studio (1948-1952). Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Museo dBellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2008.
- Paul, J. de, et al. *Jorge Oteiza, vanguardia e historia: espacio, poética y discurso de la escultura vasca contemporánea*. Cursos de Verano de la UPV/EHU, Donostia/San Sebastián, 1995.
- Rosales, Alberto, et al. *Oteiza: Paisajes. Dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000.
- Rowell, Margit, et al. *Oteiza. Mito y modernidad*. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2005.
- San Martín, Francisco Javier, et al. *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.
- Urtasun, Aitziber, et al. *Homo ludens, el artista frente al juego*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.
- Zulaika, Joseba, et al. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986.
- Zunzunegui, Santos, et al. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011.

Wilkin, Karen

- «Oteiza's protocols of sculpture». *Art in America*, vol. 93, n.º 10, noviembre, 2005, p. 142.

Zavaleta, Carlos Eduardo

- «Vallejo y Oteiza: tres impresiones», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 191-197.

Zuaznabar, Gillermo

- *Jorge Oteiza. Animal fronterizo*. Actar, Barcelona, 2002.

– *Piedra en el paisaje*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

Zuazo Akesolo, Iñaki

– «Principio de interioridad y educación estética en Oteiza», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 451-456.

Zubiaurre, José Luis

– «Guipúzcoa. Hombre y nombres: Jorge Oteiza». *Guipúzcoa*, n.º 6, 1972.

Zulaika, Joseba

– «Oteiza y el espacio estético vasco», en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 23-43.

– (ed.). *Oteiza's Selected Writings*. Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno, 2003.

– «Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas», en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 85-97.

– «Muerte y carcajada de Oteiza», en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Astero, 2007, pp. 142-151.

Zunzunegui, Santos

– «Subordinaciones heterogéneas. Las “artes prohibidas” de Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 13-67.

9.3 Otras referencias bibliográficas utilizadas en la tesis

- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, en *Obra completa*, 7, Akal, Madrid.
- ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (1997): *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid.
- AGAMBEN, Giorgio (1998): *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, [1970].
- AGUILERA CERNÍ, Vicente (1966): *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama.
- (1978): «Panorama del nuevo arte español» en PELAY OROZCO, Miguel (1978): *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, pp. 328-334.
- AGUIRRE, Imanol y MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos (1995): *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882-1966)*, Irún, Galería Altxerri-Editorial Alberdania.
- ALONSO, Andoni y ARZOZ, Iñaki (1996): *Arte y pensamiento (Oteiza en Alamu)*, Editorial Cibergolem, Iruña, 1996. Edición digital.
- (2007): «Elogio y refutación del genio vasco» en VV. AA., *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*, Herritar Berri SLU / Astero, Iruña, pp. 9-30.
- ÁLVAREZ, María Soledad (1983): *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980 (medio siglo de una escuela vasca de escultura)*, Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de San Sebastián.
- (2002): «De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000» en VV.AA., XV Congreso de Estudios Vascos, Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- (2003): *Jorge Oteiza, razón y pasión*, San Sebastián, Nerea.
- AMÓN, Santiago (1976): «La representación "no oficial" de España en la Bienal de Venecia», *El País*, 8 de mayo.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1987): *Caligramas*, Cátedra, Madrid.
- ARANA COBOS, Juan (2012): *Oteiza y Unamuno: dos tragedias epigonales de la modernidad*, FMJO, Alzuza.
- ARRIBAS, María José (1979): *Cuarenta años de arte vasco (1937-1977). Historia y documentos*, San Sebastián, Erein.
- ASPIUNZA, Jaime (2012): «Nietzsche, el lenguaje y la verdad: algunas precisiones actuales» en *ESTUDIOS NIETZSCHE*, 12, Madrid, pp. 13-24.
- AUDI, Robert [editor] (2004):: *Diccionario Akal de Filosofía*, Akal, Madrid.
- AYERZA, Ramón (2004): «Visita de Jorge Oteiza a Barcelona en 1965», en VVAA, *Acercarse a Oteiza*, San Sebastián, Txertoa.
- BADIOLA, Txomin (1983): «La escultura vasca y las últimas tendencias del arte», conferencia en los cursos de verano, San Sebastián.
- (1988): «Oteiza propósito experimental», en VV.AA., *Oteiza. Propósito experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones.

- (2003): «El gran fracaso de Oteiza», *El Correo*, Bilbao, 13 de abril.
- (2015): *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I y II, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra.
- BADIOU, Alain (2005): *El siglo*, Manantial, Buenos Aires.
- BADOS, Ángel (2010): «El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)», en *Oteiza y la crisis de la modernidad*, FMJO y la UPNA, Alzuza.
- BARTHES, Roland (1970): *Elementos de semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- (2003): «La actividad estructuralista» en *Ensayos críticos* (1964), Seix Barral, Barcelona.
- BASTERRECHEA, Néstor; LARA, Pascual de, y OTEIZA, Jorge de (1954): «Carta al Muy Rvdo. P. Madariaga, 6 de diciembre de 1954», reproducida en GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (2003): *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, pp. 132-135.
- BAUDELAIRE, Charles (2000): *Poesía completa, escritos...*, Espasa, Madrid.
- BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*, FCE, Argentina, [2000].
- BENJAMIN, Walter (2010): «Destino y carácter» en *Ensayos escogidos*, El cuenco de plata, Buenos Aires.
- BENSE, Max (1957): *Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BERGSON, Henri (1942): *La evolución creadora*, Espasa Calpe, Madrid, 1985, 2ª ed.
- (1943): *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cayetano Calomino Editor, La Plata, Argentina.
- BERMAN, Marshall (2014): «Aún sólido, aún desvaneciéndose...» en Brenna, J. E. y Carballo, F., (eds): *De ruinas y horizontes: La modernidad y sus paradojas (homenaje a Marshall Berman)*, México DF, UAM-X, , pp. 43-53.
- BETTELHEIM, Ch. y ROSSANDA, R. (1975): *El marxismo y la dialéctica en Mao*, Anagrama, Barcelona.
- BINNS, Nialls (2006): «Chile, 1935: la prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza», en *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Poesía*, Alzuza, Fundación Museo Oteiza-Museo Fundazioa.
- BLOOM, Harold. (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Trotta.
- BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001): «Vicente Huidobro: lo que nos dice su biblioteca», en *Salle XIV Vicente Huidobro y las artes plásticas*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, abril-junio.
- BOSI, Alfredo (2002): «Prólogo» en Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México.
- BOZAL, Valeriano (1973): *Historia del arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Istmo, 1988.

— (1996): (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Visor, Madrid, 1996.

BRIHUEGA, Jaime (1999): «Alberto y el Cerro Insomne», en www.vadevallecas.org/cabecera/HISTORIA/albertosanches/AlbertoyelCerroInsomne.htm.

BUBER, Martín (1960): *¿Qué es el hombre?* [1942], FCE, México – Buenos Aires.

— (1984): *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre Religión y Filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

BURGÜER, Peter (1994): «La verdad estética» en la revista *Criterios*, nº 31, La Habana, enero-junio, pp. 5-23.

CALVO SERRALLER, Francisco (1988): «Mil experimentos con un mismo propósito», *El País*, Madrid, 6 de febrero.

— (2011): «Prólogo. El túnel del tiempo» en Oteiza (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de la nuestra identidad perdida*, Fundación Museo Oteiza, Alzuza, pp. 51-63.

CALINESCU, Matei (1991) *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Tecnós.

CASSIRER, Ernst (1995): *Filosofía de las formas simbólicas, II (el pensamiento mítico)*. México. Fondo de Cultura Económica.

CASTORIADIS, Cornelius (1993) «La época del conformismo generalizado» en *El mundo fragmentado*, Editorial Altamira, Buenos Aires, Argentina, [1990].

— (1998): «La institución de la sociedad y la religión» (1978-19) en *Los dominios del hombre*, Gedisa, Barcelona, tercera edición, pp. 177-192.

— (1998): «Antropología, filosofía, política» en *El ascenso de la insignificancia*, Cátedra-Universitat de València.

— (2006): «¿Hay vanguardias?» (1987) en *Una sociedad a la deriva (1974-1997)*, Katz, Buenos Aires, Argentina.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (2004): «La comunidad del vacío [estelas o, mejor, *etza* (tierra baldía) y conceptos-crómlech para Gaur]», en *Constelación Gaur. Una trama modernista del arte vasco*, Vitoria, Fundación Caja Vital-Kutxa Fundazioa.

CASULLO, Nicolás [ed.] c81993): *El debate modernidad / posmodernidad*, Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires.

CERTEAU, Michel de (2007): *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, Buenos Aires, Katz, [2005].

COLERUS, Egmont (1943): *Historia de la matemática: de Pitágoras a Hilbert*, Buenos Aires, Progreso y Cultura. Traducción: N. Caplan.

CROCE, Benedetto (1943): *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*, Buenos Aires, Imán. Traducción: Francisco González.

— (1973): *Estética*, Nueva visión, Buenos Aires. Prólogo de Adelchi Attisani. Traducción: del prólogo: M. Belloni; del texto: A. Vegue y Goldoni.

- (2002): *Breviario de estética. Aesthetica in nuce*, Madrid, Aldebarán Ediciones. Traducción: Jesús Bregante.
- (2005): *La historia como hazaña de la libertad*, FCE, México.
- DANTO, Arthur C. (1995): «El final del arte» en *EL PASEANTE* 23-25, 1995, Madrid, pp. 28-54.
- (1999): *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, [1997].
- DELLA VOLPE, Galvano y LEFEBVRE, Henri (1969): *Ajuste de cuentas con el Estructuralismo*, Albert Corazón Editor, [1967].
- DE ROKHA, Pablo (1949): *Arenga sobre el arte*, s.n., Santiago de Chile.
- (1990): *El amigo piedra. Autobiografía*, Santiago de Chile, Pehuén.
- DE TORRE, Guillermo (1925): *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3ª ed., Madrid, Guadarrama, 1974.
- DÍAZ EREÑO, Gregorio (2010): «Mi piedra catalejo» en *Oteiza 1935-1975*, Caja Burgos, 2010, pp. .
- DILTHEY, Wihelm (1945): *Poética*, Losada, Buenos Aires. Traducción: Elsa Tabernig.
- DUQUE, Félix (2003): «La mirada y la mano» en Heidegger, *Observaciones relativas al arte —la plástica— el espacio. El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, UPNA, 2003, pp. 13-60.
- (2005): «Despachando vacío en verdad. Obra plástica, otra plástica» en VV.AA., *Heidegger y el arte de verdad*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, UPNA, Pamplona, 2005, pp. 141-192.
- (2010): «Oteiza. Metafísica del origen», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 89-121.
- ECHEVERRÍA, Jon (2014): *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*, FMJO, Alzuza, Navarra. Colección Centauro.
- ECO, Umberto (1984) *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini [1962 y 1967]
- ELIADE, Mircea (2005): «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo» en *El vuelo mágico y otros ensayos*, Siruela.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1962): «Las aporías de las vanguardias» en *Detalles*, Anagrama, Barcelona, 1985.
- ESCUADERO, Jesús Adrián (2009): *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*, Barcelona, Herder.
- EINSTEIN, Albert (2011): *Mis ideas y opiniones*, Antonio Bosch editor, Barcelona.
- FARRE, Luis (1966): *Categorías estéticas*, Aguilar, Madrid.
- FERRATER MORA, José (1944): *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, Losada, Buenos Aires.
- FINK, Eugen (1981): *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Editorial. Madrid.
- FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio (1954): *Arte vasco*, Buenos Aires, Ekin.
- FRONDIZI, Risieri (1962): *¿Qué son los valores?: introducción a la axiología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, 2ª ed.

- FULLAONDO, Juan Daniel [ed.] (1967): *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid.
- (1976): *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- (1991): *Doble retrato. Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*, Madrid, Kain.
- FUSI, Juan Pablo (2006): *Identidades proscritas. El no nacionalismo en las sociedades nacionalistas*, Barcelona, Seix Barral.
- GADAMER, Hans-Georg (1997): *Mito y razón*, Paidós, Barcelona.
- GARCÍA, Elio (2007): *Arte y pensamiento científico*, 2007. Inédito. [Archivo de FMJO].
- GARCÍA CALVO, Agustín (2006): *Razón común. Heráclito*, Editorial Lucina, Zamora, 3ª edición.
- GARCÍA LEAL, José (2002) *Filosofía del arte*, Editorial Síntesis, Madrid.
- GARAUDY, Roger (1970): *Perspectivas del hombre*, Editorial Fontanella, Barcelona.
- GEIGER, Moritz (1946): *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, Argos, Buenos Aires. Traducción: Raimundo Lida y D. V. Vogelmann.
- GHYKA, Matila C. (1953): *Estética de las proporciones*, Poseidón, Buenos Aires.
- GIEDION, Sigfried (1961): *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (2005): «Oteiza, filósofo de la escultura» en *ARTE Y PARTE* nº 54, diciembre 2004-enero, Madrid, 2005, pp. 14-23.
- SARTRE, Jean-Paul: *El existencialismo es un humanismo*, en la edición digital de www.webliboteca.com.ar
- GIUSTI, Miguel (Ed.) (2011): *La cuestión de la dialéctica*, Anthropos, Barcelona.
- GOLVANO, Fernando (2005): «Grupo Orain: poiesis vanguardistas y algunas querellas modernas», en *Grupo Orain 5+1 Orain Taldea*, Vitoria, Fundación Caja Vital-Kutxa Fundazioa.
- (2008): «Oteiza y las fronteras de la modernidad», en *EL PAÍS*, 21 de octubre de 2008, p. 2 edición País Vasco.
- (2008a): «De la memoria y de las apropiaciones» en el catálogo *Oteiza. Memoria y apropiaciones*, Ayuntamiento de Pamplona, , pp. 5-15.
- (2008b): «Telos y conclusión del arte», en *Revista DHuarte* nº 4, noviembre 2008-febrero 2009, p. 17.
- (2013): «Ley de los Cambios. Historicidad y creación», en Fernando Golvano (ed.). *Ley de los Cambios. Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.
- (2016): «Grupo Gaur: memoria de una constelación efímera» en *1966/ Gaur konstezaiok / 2106*, Fundación Donostia / San Sebastián 2016 Fundazioa y STM, Donostia, 2016, pp. 21-39.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (2003): *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium.
- GRASSI, Ernesto (1968): *Arte y mito*, Nueva Visión, Buenos Aires.

- GRENE, Marjorie (1961): *El sentimiento trágico de la existencia*, Aguilar, Madrid.
- GUASCH, Ana María (1985): *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)* Madrid, Akal.
- GUIRAND, Félix [dir.] (1965): *Mitología general*, Editorial labor, Barcelona.
- GUIRAUD, Pierre (1960): *La semántica*, México D.F., FCE [1955].
- HABERMAS, Jürgen (2008): *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz Editores, Madrid, [1985].
- HALLIDAY, M. A. K., (2001) *El lenguaje como semiótica social*, Buenos Aires, Argentina, FCE.
- HEGEL, G. W. F. (2001): *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, [1835].
- (2006): *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826), ABADA Editores, Madrid.
- HEIDEGGER, Martin (1958): *La época de la imagen del mundo*, Ediciones de los Anales, de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- (1963): *¿Qué es metafísica?*, Cruz del sur, Santiago de Chile, [1949].
- (2006): *Arte y poesía*, FCE, México DF.
- (2007): «Construir, habitar, pensar» en *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2007, pp. 207-232.
- (2009): *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder, [1969]
- HESSEN, Johannes (1970): *Tratado de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Traducción: Juan Adolfo Vázquez.
- HUYSEN, Andreas (1988): «Cartografía del postmodernismo» en VV. AA., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 189-248.
- (2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, Argentina.
- IBAÑEZ, Raúl (2012): *La cuarta dimensión*, RBA, Madrid.
- IVARS, José Francisco (1977): «El arte», en *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo.
- JARAUTA, Francisco (1988): «Fragmento y totalidad. Sobre los límites del clasicismo» en VV. AA., *Los confines de la modernidad*, Granica Ediciones, Barcelona, pp. 55-78.
- JARQUE, Fietta (1988): «La primera exposición antológica de Oteiza revela su íntima relación con las vanguardias europeas», *El País*, Madrid, 6 de febrero.
- JAUREGUI, Gurutz (1981): *Ideología y estrategia política de ETA. Análisis de su evolución entre 1959 y 1968*, Madrid, Siglo XXI.
- JIMÉNEZ, José (1992): *Imágenes del hombre*, Tecnos.
- (2002): *La vida como azar*, Destino, Barcelona, 1994.
- (2002): *Teoría del arte*, Tecnos / Alianza, Madrid, 2002
- JIMÉNEZ, Carlos (2003): «Jorge Oteiza», *Artnexus*, vol. 2, núm. 1, Miami, 21 de abril.
- JIMÉNEZ DE ABERASTURI, Luis María (2004): «Crónica personal de un desencuentro», en *Acercarse a Jorge Oteiza*, San Sebastián, Txertoa.
- KANDINSKI, Wassili (1986): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, [1912].

- (1985): *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma.
- KANT, Immanuel (1977): *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid [1790].
- KIRK, G. S. y RAVEN, J. E. (1981): *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 3ª edición.
- KIS, Danilo (2013): «El mito de Prometeo» en *Revista de Occidente* N° 385, junio 2013, Madrid, pp. 67-85.
- KORZYBSKI, A. (1933): *Science and Sanity: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics*, International Non-Aristotelian Library Publishing Company, New York.
- KRAUSS, Rosalind E. (1985): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- LALO, Charles (1935): *Nociones de estética*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile. Traducción: Norberto Pinilla.
- LEYTE, Arturo (2015): *Heidegger. El fracaso del ser*, Batiscafo, Valencia.
- LIVIO, Mario (2008): *La proporción áurea*, Ariel, Barcelona.
- LÓPEZ BAHUT, María Emma (2006): «Oteiza, 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta», en *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Actas Preliminares, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.
- (2016): *Jorge Oteiza y lo arquitectónico*, FMJO y Universidad da Coruña, 2016.
- LORENZO ESPINOSA, José María (1994). *Txabi Etxebarrieta. Armado de palabra y obra*, Tafalla, Txapalarita.
- LLÓRENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1993): «Equipo 57», en *Equipo 57*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MACERA, César Francisco (1948): *Siete días sin hablar*, Autoedición, Lima.
- MAETERLINCK, Mauricio (1928): *La vida del espacio*, Montevideo, Claudio García.
- MALDONADO, Tomás (1955): *Max Bill*, Nueva visión, Buenos Aires.
- (1974): *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998): «La acción restringida» en *Mallarmé en castellano, vol. III: Divagaciones*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 227-232.
- MANTEROLA, Pedro (1993): *El jardín de un caballero*, Arteleku, DFG, Donostia.
- (1996): *Jorge Oteiza Embil*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos.
- (2006): *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.
- «La pasión de Jorge Oteiza» en Eusko Ikaskuntza: <http://www.euskonews.com/0089zbk/gaia8906es.html>.
- MARAÑA, Félix (1999): *Jorge Oteiza, elogio del descontento*, Bermingham, Donostia-San Sebastián.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1992): *La estética de la cultura moderna*, Alianza editorial, Madrid, 1992.

- (1993): «El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia», en *Equipo 57*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (1994): *La historia del cubo. Minimal Art y fenomenología*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde.
- (2003): «Una poética de la desocupación y del vacío. *El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura*» en VV. AA. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA, Madrid, 2003, pp. 205-240.
- MARTÍN VELASCO, Juan (2003): *El fenómeno místico*, Trotta, Madrid, 2ª edición.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos, (1989): *Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*. Primitiva Casa Baroja, Donostia/San Sebastián,
- (1990): «El artista como personaje único y la unicidad del arte. Algunas claves en torno al enfrentamiento Oteiza-Chillida», *Claves de Razón Práctica*, núm. 8, Madrid.
- (1991): *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas*. Universidad del País Vasco, Donostia/San Sebastián.
- (2011): *Jorge Oteiza hacedor de vacíos*. Marcial Pons, Madrid, 2011.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos, y AGIRRE ARRIAGA, Imanol (1995): *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882-1966)*, Irún, Galería Altxerri-Editorial Alberdania.
- MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid.
- MERINO, José Luis (1995): «Entrevista a Jorge Oteiza», *El Mundo*, Madrid, 24 de diciembre.
- (2002): «Cuestión de escala», *El País*, Bilbao, 26 de mayo.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006): *Elogio de la filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- MEUMANN, Ernst (1946): *Introducción a la estética actual*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, Argentina. Traducción: José J. De Urries y Azara.
- MICHELI, Mario de (2006): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, [1966].
- MOORE, Henry (1981): *Henry Moore. Escultura. Con comentarios del artista*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- MORAZA, Juan Luis (2010): «Proyecto como crisis», en VV.AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, 1^{er} Congreso Internacional Jorge Oteiza, FMJO, Alzuza, pp. 51-85.
- MORPURGO-TAGIABUE, Guido (1971): *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires.
- MOYA, Adelina (1988): *Nicolás Lekuona, 1913-1937*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, pp. 271-308.
- (2003): *Nicolás de Lekuona. Imágenes y testimonios de la vanguardia*, Vitoria, Artium-MNCARS.
- (2010): «Rupturas y restauraciones: Jorge Oteiza en la tradición moderna», en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.
- MÜLLER, Alöys (1940): *Introducción a la filosofía*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires.

- MUÑOYA, Pilar (2006): *Oteiza. La vida como experimento*, Irún, Alberdania.
- NAKOV, Andréi (2007): «Prólogo» en Malévich, K., *Escritos*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, pp. 13-213.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996): *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, Tecnos, Madrid.
- (2002): *Consideraciones intempestivas 1873-1876*, Alianza, Buenos Aires.
- (2008): *Fragmentos póstumos v. IV*, Tecnos, Madrid.
- ODEBRECHT, Rudolf (1942): *La estética contemporánea*, Suplemento al número 8 de *ANALES DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS*, UNAM, México, 1942. Traducción: José Gaos.
- ONAINDIA, Mario (2003): *Visión oteiziana de Euskal Herria*, Vitoria, Ikusager.
- ORTEGA Y GASSET, José (1928): *El tema de nuestro tiempo*. Revista de Occidente, Madrid, 2ª edición.
- (1956): *Estética de la razón vital*, Ediciones la Rreja, Buenos Aires, junio.
- (1958): *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Revista de Occidente, Madrid.
- Osborne, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia.
- OTEIZA, Jorge (1934): «Carta a Narciso Balenciaga, Madrid, 28 de abril de 1934», en *Arte y artistas vascos de los años treinta*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986, pp. 219-220.
- (1935) «De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez», *Revista de Arquitectura*, núm. I, Santiago de Chile, agosto de 1935.
- (1944): «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra», *Revista de la Universidad del Cauca*, núm. 5, Popayán, Colombia, octubre-diciembre de 1944.
- (1947a): «Del escultor Oteiza por él mismo», *Revista Cabalgata*, Buenos Aires, 1947.
- (1947b): «Reinvención de la estatua», *Revista de Arte y Cultura Continente*, Lima, abril de 1947.
- (1951a): «Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua», conferencia en el Nuevo ateneo de Bilbao el 26 de noviembre de 1951, publicada en *Espacialato. Oteiza*, Pamplona, García Castañón, 2000, pp. 95-112.
- (1951b) «La investigación abstracta en la escultura actual», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 120, Madrid, diciembre de 1951
- (1951c): «Idea de la escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 94 ss.
- (1951d): «El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo», en *El Correo Literario*, 31, l-XI-1951.
- (1952a): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.

- (1952b): «Carta al P. Lete. Madrid, 30 de abril de 1952», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 107 ss.
- (1952c): «Carta al P. Lete. Madrid, 14 de mayo de 1952», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, p. 112.
- (1953a): «Carta al RP. Guardián de los PP. Franciscanos de Aránzazu 15 de marzo de 1953», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 114 ss.
- (1953b): «Carta al RP. Guardián de Nuestra Señora de Aránzazu, 7 de abril de 1953», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 116 ss.
- (1953c): «Explicación de mi labor en la estatuaría de Aránzazu, 1 de diciembre de 1953», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción. 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 120 ss.
- (1954a): «Carta al RP. Guardián de los PP Franciscanos, 27 de mayo de 1954», *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética. Vitoria, Artium, 2003, pp. 126 ss.
- (1954b): *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*, en *Dios existe al noroeste*, Pamiela, 1990.
- (1955a): Néstor BASTERRETXEA, Pascual DE LARA y Jorge OTEIZA, «Informe del escultor Jorge Oteiza» adjunto a la Memoria dirigida «A la muy Ilustrísima Comisión Romana de Arte Sacro», justificando las obras respectivas en la nueva Basílica de Aránzazu, reproducido en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*, Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 135-141.
- (1955b): «Carta al P. Xavier de Eulate, 2 de noviembre de 1955», en J. GONZÁLEZ DE DURANA, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955. Los cambios*. Apuntes de Estética, Vitoria, Artium, 2003, pp. 145-146.
- (1957a): *Oteiza. Propósito Experimental, 1956-1957*, catálogo IV de la Bienal de São Paulo, Madrid.
- (1957b): «Memorial en honor al Padre Donosti, capuchino y musicólogo», en *Munibe*, núm. 3, San Sebastián, Sociedad Aranzadi.
- (1958): «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)», en *Espacialato*, 2000.
- (1959a): «Escultura dinámica», en VV. AA. *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1959, pp. 225-247.
- (1959b): «Memoria del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez (en colaboración con el arquitecto Puig). Montevideo (Uruguay), 1959», en VVAA, *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.

- (1961): «El arte hoy, la ciudad y el hombre», reproducido en *Quousque Tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 3.^a ed., San Sebastián, Txertoa, 1975.
- (1963): *Quousque Tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 5.^a ed., San Sebastián, Txertoa, 1993.
- (1964): «Ideología y técnica, desde una ley de los cambios para el arte», en *Ejercicios espirituales en un túnel*, San Sebastián, Lur, 1983, pp. 163-169.
- (1967): «Epílogo de Oteiza», en Fullaondo, J. D. (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 75-103.
- (1968): *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamplona, Pamiela, 1995.
- (1973): «Un modelo de hombre para el niño en cada país», en Jesús UBALDO MERINO, *La psicología entre la física y la ecología*, Santander, Manufacturas Jean, 1973.
- (1976): «Carta de Oteiza al escultor navarro. Aizkorbe, nuevo escultor en escuela vasca», en María José ARRIBAS, *40 años de Arte Vasco*, San Sebastián, Erein, 1979.
- (1978): *Carta a Pedro Manterola*, Zarautz, 18-12-78, archivo FMJO-5056.
- (1980): «Mi reconocimiento a Alberto», en *Alberto*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1983a): *Ejercicios espirituales en un túnel. De antropología estética vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada*, San Sebastián, Lur.
- (1983b): «Nota con resentimiento para esta cuarta edición», en *Quousque Tándem...!*, 4.^a edición, San Sebastián, Hordago.
- (1986): «Política de sepultureros en Ametzagaña», *El País*, 13 de enero.
- (1988): «Oteiza como epílogo. Utopía y fracaso político del arte contemporáneo», en VV. AA. *Oteiza, Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, pp. 258-275.
- (1990a): *La Ley de los Cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz.
- (1990b): *Existe Dios al noroeste*, Pamplona, Pamiela.
- (1991): *Libro de los plagios*, Pamplona, Pamiela.
- (1993): «Prólogo a este libro ya inútil en cultura vasca traicionada», en *Quousque Tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 5.^a ed., Pamiela.
- (1994): «Muero de impotencia ante el genocidio cultural», *El País*, Madrid, 24 de marzo.
- (1995a): *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamplona, Pamiela.
- (1995b): *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, Pamplona, Pamiela.
- (1997): *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza-Museo Fundazioa.
- (2003): *Ahora tengo que irme*, edición a cargo de Elias AMÉZAGA, Tafalla, Txalaparta, 2003.
- (2006): *Poesía*, edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.
- (2007a): *Quousque Tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, edición crítica a cargo de Amador Vega, en colaboración con Jon Echeverría Plazaola,

- Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.
- (2007b): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Edición bilingüe. Edición crítica de María Teresa Muñoz en colaboración de Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007. 1ª edición de la *Interpretación* en 1952, y de la *Carta* en 1944.
 - (2011): Oteiza (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de la nuestra identidad perdida*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza. Edición crítica con un prólogo de Francisco Calvo Serraller y notas a cargo de Emma López Bahut.
 - (2013): *Oteiza. Ley de los cambios*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza. Edición crítica con un prólogo y notas a cargo de Fernando Golvano.
 - (2015): *Oteiza, catálogo razonado de escultura*. Volumen I y II. Edición a cargo de Txomin Badiola, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Alzuza, Navarra.
- OTTO, Rudolf (2001): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, [1963].
- OYARZÚN, Pablo (2001): «La vacilación del animal *rationale*» en *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*, Cuarto Propio, ARCIS, Santiago de Chile.
- (2013): «Categorías estéticas» en Sobrevilla y Xirau (eds.), *Estética*, Editorial Trotta, Madrid.
- PELAY OROZCO, Miguel (1978): *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- PÉREZ CARREÑO, F., (2006): «Jorge Oteiza», en *Obras de una Colección*, MAEC, Fundación Juan March, Palma, 2006. (www.march.es).
- PÉREZ MORENO, Lucía C. (2015): *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966- 1975)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.
- PLATÓN (1992): *La República*, Espasa Calpe, Madrid.
- PLAZAOLA, Juan (2006): *Arte sacro actual*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
- POINCARÉ, Henri (1946): *Ciencia y método*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 2ª edición, [1944].
- QUINN, Arden (1945): «Manifiesto de Arte Concreto-Invención», en *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatariy otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques (2008): «Las paradojas del arte político», en *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, Castellón, 2010.
- (2009a): *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Herder, Barcelona, 2011.
 - (2009b): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Editorial LOM, Santiago de Chile.
 - (2010): «La política de la estética: Jacques Rancière», en entrevista con Nicolas Vieillescazes en http://artecontempo.blogspot.com/2010_12_01_archive.html
- RELLA, Franco (1989): *Metamorfosis. Imágenes el pensamiento*, Espasa Calpe, Madrid.
- ROMERO, Francisco (1941): *Filosofía contemporánea*, Losada, Buenos Aires.
- (1953): *¿Qué es la filosofía?* Editorial Columba, Buenos Aires, Argentina.

- RODRÍGUEZ DE SALÍS, Jaime (2003): *Oteiza en Irún*, Irún, Luis de Uránzu Kultur Taldea-Alberdania.
- ROSALES, Alberto (ed.), *Jorge Oteiza, creador integral*, Alzuza (Pamplona), Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Jorge Oteiza.
- ROWELL, Margit (1988): «Una modernidad intemporal», en VV.AA, *Oteiza Propósito experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones.
- RUBY, Christian, (1994): *Historia del filosofía*, Talasa Ediciones, Madrid.
- SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier (1999): «Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza», en Alberto ROSALES (ed.), *Jorge Oteiza, creador integral*, Alzuza (Pamplona), Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Jorge Oteiza.
- SÁENZ GUERRA, Francisco Javier (2004): *Francisco Javier Saénz de Oiza, José Luis Romany, Jorge Oteiza. Una capilla en el camino de Santiago, 1954*, Madrid, Rueda.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier, y MORAZA, Juan Luis (2006): *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- SÁNCHEZ, Alberto (1960): «Sobre la Escuela de Vallecas», en www.vadevallecas.org
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (2008): *God & Gun. Apuntes de polemología*, Destino, Barcelona.
- SÁNCHEZ SIMÓN, Ignacio (2012): *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, FMJO, Alzuza.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1992): *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza editorial.
- SCHELER, Max (1938): *El puesto del hombre en el cosmos*, Losada, Buenos Aires.
- (1939): *El saber y la cultura*, Espasa-Calpe, Buenos Aires-México.
- SCHILLER, J. C. F., (1990): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona.
- SCHWARTZ, Jorge (2002): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México.
- SEBRELI, Juan José (2000): «El fin de la vanguardia» en *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 293 y ss.
- (2008): *Heidegger, el lugarteniente de la nada*, Buenos Aires, Editorial pi.
- SOURIAU, Etienne (1965): *La correspondencia de las artes*, FCE, México, [1947]. Traducción: Margarita Nelken.
- SPENGLER, Oswald (1983): *La decadencia de occidente I*, Espasa-Calpe, Madrid. 1ª edición en español en 1923. Traducción: Manuel García Morente.
- SUBIRATS, Eduardo (1989): *El final de las vanguardias*, Anthropos.
- (1997): *Linterna mágica. Vanguardia, Media y cultura tardomoderna*, Siruela, Madrid, 1997.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987): *Historia de la Estética I. La estética antigua*, Akal, Madrid.
- THEILARD DE CHARDIN, Pierre (1964): *Himno del universo. La misa sobre el mundo...* Taurus, Madrid.
- TEITELBOIM, Volodia (1993): *Huidobro, la marcha infinita*, Santiago de Chile. Editorial

Sudamericana.

TODOROV, Tzvetan (2004): *Poética estructuralista*, Losada, Madrid, [1968],

(2006): *Los aventureros de lo absoluto*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.

TORRES GARCÍA, Joaquín (1935): *Estructura*, Alfar, Montevideo.

— (1984): *Universalismo constructivo 2*, Madrid. Alianza Editorial.

UBALDE MERINO, Jesús (1973): *La psicología entre la física y la ecología*, Santander, Manufacturas Jean.

UMBRAL, Francisco (1997): «Oteiza y Chillida», *El Mundo*, Madrid, 28 de marzo de 2002.

UNAMUNO, Miguel de (2006): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alba Libros [1913].

— (1994): *San Manuel Bueno mártir. Cómo se hace una novela*. Alianza editorial, Madrid.

UNZUETA, Patxo (1979a): «Artistas vascos reclaman para Guernica el famoso cuadro de Picasso», *El País*, 4 de diciembre.

— (1979b): «Cultura vasca y *euskal kultur*», *El País*, 12 de septiembre.

— (1981): «Jorge de Oteiza desestima una propuesta para que done su obra al Gobierno de Euskadi», *El País*, 1 de agosto.

— (1984): «Algo se mueve en la cultura vasca», *El País*, 25 de marzo.

UREÑA, Gabriel (1982): *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*, Madrid, Istmo.

VALLEJO, César (1930): «Autopsia del superrealismo», *Amauta*, núm. 30, Lima.

VATTIMO, Gianni (1990): *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona.

VEGA, Amador (2005): *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Pamplona.

— (2007a): «La "estética negativa" de Oteiza: lectura de *quousque tandem! ...*» en Oteiza, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, edición crítica a cargo de Amador Vega, en colaboración con Jon Echeverría Plazaola, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, pp. 17-44.

— (2010): «La imagen plástica de un misterio. Jorge Oteiza y el pensamiento estético-religioso» en VV.AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, FMJO y la UPNA, Alzuza, 2010, pp. 123-142.

VICO, Giambattista (1985): *Principios de ciencia nueva*, Orbis, Barcelona, [1725].

VITIELLO, Vincenzo (2010): «Jorge Oteiza y el pensamiento de su época», en VV.AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*, FMJO, Alzuza.

VV.AA. (1968): *Oteiza: 1933-1968*, Madrid, Nueva Forma-Alfaguara.

— (1977): *La cultura bajo el franquismo*, editado por J. M. CASTELLET, Barcelona, Ediciones de Bolsillo.

— (1982): *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatariy otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

— (1986a): *Arte y artistas vascos de los años treinta*, Guipúzcoa, Diputación Foral de San Sebastián.

- (1986b): *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones (RSBAP).
 - (1988): *Oteiza. Propósito Experimental*, Catálogo de la exposición antológica comisariada por Txomin Badiola, Madrid, Fundación Caja de Pensiones.
 - (1993): *Equipo 57*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 - (1995): *Arte y artistas vascos de los años 60*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea-Diputación Foral de Gipuzkoa.
 - (1999): *Jorge Oteiza, creador integral*, Pamplona-Alzuza, Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Jorge Oteiza.
 - (2000) *La historia de ETA*, coordinado por Antonio ELORZA, Madrid, Temas de Hoy.
 - (2001): *Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 - (2004a): *La operación H*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores-Fundación Museo Jorge Oteiza.
 - (2004b): *Acercarse a Oteiza*, San Sebastián, Txertoa.
 - (2004c): *Constelación Gaur. Una trama modernista del arte vasco*, Vitoria, Fundación Caja Vital-Kutxa Fundazioa.
 - (2004d): «Revisión del arte vasco entre 1875-1939», en *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 23, Eusko Ikaskuntza
 - (2005a): *Oteiza. Mito y modernidad*, Bilbao, Museo Guggenheim.
 - (2005b): *Grupo Orain 5+7 Orain Taldea*, Vitoria, Fundación Caja Vital \ Kutxa Fundazioa.
 - (2007) *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*, Herritar Berri SLU / Astero, Iruña, 2007.
 - (2010): *Forma. Signo y realidad*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra.
 - (2011): *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1980): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, cuarta edición.
- (1995): *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid, Espasa Calpe,
- WÖLFFLIN, Heinrich (1945): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 2ª ed.
- WORRINGER, Wilhelm (1953): *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.
- (1955): *Problemática del arte contemporáneo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1955.
- YARZA, Ignacio (2004): *Introducción a la estética*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), Barañáin, Navarra.
- ZACARÉS, Amparo (1998): *Filosofía y poesía*, Institució Alfons El Magnánim, Valecia.
- ZUAZNABAR, Guillermo (2001): *Jorge Oteiza animal fronterizo. Casa-taller. Irún, 1957-1958*, Barcelona, Actar.
- ZUBIAUR, Francisco Javier (2004): «Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular», en *Anales de Historia del Arte*, núm. 14.

ZULAIKA, Joseba (1987): *Tratado estético ritual vasco*, La Primitiva Casa Baroja, Donostia.

ZUNZUNEGUI, Santos (2011): «Subordinaciones heterogéneas. Las “artes prohibidas” de Jorge Oteiza», en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 13-67.

Documentos del Archivo de la FMJO utilizados en la investigación:

FMJO-1185.

FMJO-1563 (1981).

FMJO-2418,

FMJO-3152 *Estética estructural*.

FMJO-3189 *Sentimiento trágico del arte actual y sus antecedentes americanos*.

FMJO-3195.

FMJO-3324 (1956).

FMJO-3227 (1958).

FMJO-3642.

FMJO-4666.

FMJO-5080.

FMJO-5083.

FMJO-5170 (1965).

FMJO-5262.

FMJO-5274.

FMJO-5420 (1966).

FMJO-5495.

FMJO-6049 (1973) *Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor*.

FMJO-6050 (1973).

FMJO-6501.

FMJO-6684.

FMJO-6811.

FMJO-6814 (1975). *Parentesco con Mao*.

FMJO-7343 (1935). *Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo*.

FMJO-7344 *Oriente y Occidente*.

FMJO-7839 *La Estética como destino de la Filosofía y la Religión* (1938).

FMJO-7843.

FMJO-7845 *Momento político del arte* (1933).
FMJO-7852 (1945).
FMJO-7877 *Matemáticas*.
FMJO-8304.
FMJO-8315.
FMJO-8659 (1938).
FMJO-8692.
FMJO-9447.
FMJO-9582.
FMJO-9730 (1966).
FMJO-9763 *El armario y la ventana*.
FMJO-9906 *Sobre estética existencial*.
FMJO-9910 *Wittgenstein y estética*.
FMJO-9949.
FMJO-9972.
FMJO-9956.
FMJO-9961 *Hacia un arte crómlech*.
FMJO 10011.
FMJO-10054.
FMJO-10758 *Apéndice a la estética*.
FMJO-11067 *Estética*.
FMJO-11318
FMJO-12921 *Mi mundo*.
FMJO-13806.
FMJO-13984.
FMJO-15088.
FMJO-15119.
FMJO-15315 *Anotaciones*.
FMJO-15726.
FMJO-16189 (1945).
FMJO-16478.
FMJO-17223.
FMJO-17658, 1966.
FMJO-19518 *Hacia un arte receptivo* (1958).
FMJO-22319 *Mis relaciones con Moore*

Anexos

I. FMJO-7343 (1935). *Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo.*

II. FMJO-7839 (1938). *La Estética como destino de la Filosofía y la Religión.*

III. *Propósito experimental*, Sao Paulo, 1957.

IV. FMJO-7843 *Espacio y tiempo en el mecanismo estético.*

IV. FMJO-6049 (1973). *Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor*

Anexo I: FMJO-7343 (1935). Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo. *

- *texto de la conferencia impartida en la exposición de Oteiza y Balenciaga en la sala Wittcomb de Buenos Aires en 1935, tras su llegada a Argentina. Puede ser el primer texto de Oteiza que se conoce.*

En esta conferencia, que va a ser brevísima, no pretendo la menor insinuación polémica sobre cuestiones estéticas ni políticas. Solamente quiero deciros una noticia del espléndido movimiento Renacentista que se inicia en nuestro país. Quiero señalaros el camino por el que nos llega al arte actual nuestro pueblo vasco. Debéis prestar la atención porque posiblemente, le veréis marchar por ese camino que hoy se afanan por encontrar todos los pueblos que quieren dar un arte expresión de nuestro tiempo y forma de su cultura y de su raza.

Os hablo como escultor de una época en que el artista necesita pensar y los demás necesitan de su pensamiento. Hoy el artista no puede aislarse, de modo infecundo y cobarde, en un misterio ridículo en que el pintor produce ilustraciones de calendario y el escultor confecciona figuritas de pisapapeles. Hoy resurge con la pintura mural una pintura para las masas y la escultura, queriendo revivir como escultura, vuelve al campo y a la calle donde el artista vive como pueblo que es, sintiendo como nunca, con su misión social, el interés y el conocimiento de la pureza y de las verdades estéticas.

En el arte se da claramente toda manifestación histórica, toda la vida, toda la respiración de un pueblo. El nuestro, el pueblo vasco, geográficamente, es pequeño, como era también el pueblo griego y el pueblo etrusco, hermanos en nuestra raza primitiva Euskeldun ó Lagu-gorri.

Está entre Francia y España y ha vivido siempre aislado en sus montes del Pirineo. El espíritu vasco es extraordinariamente libre y aventurero, pero nunca ha estado tan cerca de su verdadera libertad como hoy que, políticamente y por primera vez ha perdido su ejercicio. La más hermosa aventura de su historia la comienza ahora: y es su propio conocimiento, su renacer. No nos podemos, p(ilegible) extrañar de que fuera se nos desconozca. Pero todos los que tenemos la f(ilegible) de irlo conociendo, tenemos el deber de contribuir por lo menos, a interesar conocer a un pueblo auténtico y primitivo, que, en las mismas costas que hoy está llegó y quedó un día, en toda su pureza y en todo su misterio, aislado y detenido para la marea de las civilizaciones. Pueblo auténtico y primitivo, del tronco racial que en la antigüedad más remota fue origen de todas las civilizaciones desde Persia, Egipto e Indostaní hasta América y cuyo idioma, el euskera, el nuestro de hoy, explica el origen de las lenguas como el copto, el sánscrito, maya y el antiguo griego. (fin hoja 1)

Estos datos acerca de nuestro origen los tomo especialmente, de vuestro gran filólogo y prehistoriador y geógrafo el vasco Florencio de Basaldúa en su segundo tomo de la Historia de la América editada en Francia y que creo que pronto será puesto aquí a la venta. Basaldúa estudia y plantea el problema de las lenguas y de las razas de una manera atrevida en apariencia, pero inteligente y documentada; clara y serena la mirada entre el confusionismo y el interés de nuestro origen que aumenta cuanto más lo van conociendo

porque aumenta naturalmente la dificultad de explicarse dentro del marco prefijado y pequeño en que se quiere investigar. Pero por aquí pasarán nuestros hombres de las ciencias, nuestros escritores, nuestros poetas y nuestros plásticos y ellos os hablarán con más detenimiento acerca de este punto al que yo no me refiero más que con el interés de abreviar el enfoque de las cuestiones que voy a tratar. Porque yo ahora, a mi paso por Buenos Aires, sólo pretendo anticipar, con una noticia generalísima y sintética de nuestras cosas, una idea clara del estado y porvenir de nuestra plástica. Mi conferencia es parte de un trabajo en estudio y en formación con el pensamiento de desarrollarlo en el mismo campo que nos ha impulsado a realizar este viaje, Perú, Méjico, Persia, y Egipto. No sabía como llevar este material de varias conferencias a las dimensiones insuficientes de una sola. Me vais, pues a disculpar este aparente desorden con que os leo alguna de esas notas con la tinta aún fresca de ayer. Hemos salido no como representación de nada, sino como una parte viva de nuestra juventud Renacentista en busca del hecho estético, del signo, de los renacimientos de las culturas Precolombinas y en iniciación de un intercambio artístico con los pueblos –y no con sus escaparates oficiales- que tenemos que visitar. Y así, sencillamente, se nos ha entregado un certificado de la Sociedad de Estudios Vascos, se nos ha indicado la conveniencia de salir ahora, aunque más tarde pudiéramos haberlo hecho en mejores condiciones y se nos ha dicho: estudiad mucho y llevad un abrazo a los pueblos y a sus juventudes Renacentistas. Y así hemos salido Balenciaga y yo.

Balenciaga como uno de nuestros pintores, sin más pretensiones. Su pintura es vasca, no de esa falsa escuela vasca que han pretendido explotar algunos (fin hoja 2) comerciantes: no era escuela ni falta que nos hace escuelas: un gran estilo racial, sí. Y esa escuela que ya debía conocer ni tampoco podía pretender ser escuela porque los retratos llevasen boinas y los motivos fuesen nuestros. Balenciaga es un pintor –y hoy ser un pintor es más difícil que ser un gran pintor-. Vuestra crítica está de acuerdo en que tiene un gran temperamento. Su visión campesina es sencilla y llena de cariño para las cosas de nuestra tierra. Busca la luz como un protopintor, quizá como un impresionista, y los colores saltan a su tela como pececitos vivos. Luego los sujeta y equilibra en volumen con las más diversas expresividades tonales. Sus cuadros, son fiestas de color en la intimidad de nuestro paisaje vasco y encuentro personal y un signo de la unidad de sinceridad y pureza que guía el frente racial de nuestros artistas de todas las tendencias. De ellos no os traigo ningún nombre. No pasará mucho tiempo sin que de ellos conozcáis aquí una muestra colectiva que os permita haceros una idea cierta de nuestra verdadera plástica. Os podía dar algunos nombres que conocéis, pero esos no están.

De la misma pintura española –hoy con la nueva poesía y la vanguardia del movimiento Europeo- los nombres que de ella conocéis, no os sirven de nada. Y de pasada, siquiera, no puedo callar una sincera protesta en nombre de nuestro buen compañero el artista español, que algunos mercaderes del arte se interesan en silenciar y en traeros aquí con una terquedad periódica y digna de peor suerte, un verdadero saldo de paparruchas pictóricas y de colorines, pintura falsa e inactual que aquí debe tener su clientela y más dentro del mayor carácter oficial con que se procura exponer estas cosas y la pomposa y gratuita etiqueta de arte español (a mano: para esta mercancía averiada)

Y es que, efectivamente, la nueva sensibilidad artística siente en sus capillas de arte tiempos de revolución. El artista se apresta con sus armas a la lucha social. Postura incómoda para él, pero noble, puesta con fe su mirada en un próximo y magnífico renovar. Oscar Wilde, comentando en unos ensayos el Renacimiento Inglés decía, y ahora hago más sus palabras – que intentar aislar ese Renacimiento del progreso, del movimiento y de la vida social del siglo que lo había producido sería privarle de su verdadera vitalidad y hasta, posiblemente, equivocarse de su verdadera significación. Y no era Guyeau quien decía esto sino Wilde. Ya conocemos las exposiciones de este carácter de la Rusia de hoy y

conocemos las de Méjico y ahora tenemos noticia de la que prepara Italia en París. El arte en verdad debe cumplir ahora una misión social que el artista tiene la obligación moral de sentir y comunicar. El arte y su goce estético son problemas de sensibilidad. La sensibilidad está, ligada íntimamente a la cultura. De la cultura dice Keyserling que es consecuencia de la política, de la filosofía y de la religión. Sobre estos conceptos creo que diré algo luego. Y con razón habla de la pintura futurista como de un arte precultural. Parece pues que, ha interesado al artista consciente contribuir directamente a este ambiente necesario para la libre pura creación estética, y que ya se anticipa y se realiza en la misma obra actual de los plásticos revolucionarios; y he querido decir esta realidad española -universal- porque ha habido un momento en que algunos artistas vascos hemos participado también; pero que ahora lo vivimos desde más lejos, es decir, desde más adentro de nosotros mismos, que cada vez vemos mejor las características bien diferenciadas y distintas de nuestro renacimiento, no como una simple búsqueda de formas nuevas de expresión sino como toda una manifestación total y popular, de su idioma, de sus costumbres y de su libertad. El sentido tradicional de nuestro renacimiento no puede confundirse con un movimiento romántico ni su tradición con la epidermis católica de unas horas de historia. Nuestra mitología cristiana nos la han impuesto desde fuera. En cambio el mito pagano encierra con nuestra alma toda la inquietud social y religiosa de nuestros campesinos en los que nace, para, envuelto en la forma característica del mito -religión o poesía- perdurar en el tiempo. Hasta hoy, en que nuestra misión frente a estos mitos de tanto interés, no ha de ser el representar plásticamente el mito objetivado. La función específica del arte no es la idolatría sino des-objetivar, desentrañar el mito y dar expresión plástica actual y con la forma nuestra a sus valores universales y humanos.

Y debo indicar -pronto lo voy a aclarar mejor- que al hablar de mito digo simplemente contenido. Tanto da para el valor esencial de la obra artística el mito mágico del cazador prehistórico como el pagano, o el cristiano, o el social que ya anda también por nuestros campos vascos.

Así encontramos todavía en algún monte al leñador que guarda reminiscencias del antiguo culto al hacha y que la coloca con el filo dirigido hacia arriba en su puerta para conjurar los rayos en los días de tormenta. En estos días, refiere nuestro prehistoriador Barandiarán, que un labrador del caserío de Ceánuri suele salir con una hierba del *uztai* arrollada en la muñeca de la mano izquierda mientras que con la mano derecha señala la tormenta el camino que ha de seguir para no estropear su cosecha. Es el mito que he querido interpretar en una de la esculturas que he expuesto en Wittcomb. El dios malo Mikelas personificación de la tormenta (el trueno es el ruido que produce su arma de piedra cuando indignado la arroja por el suelo del cielo) es hijo de la diosa Andramari (genio antropomórfico subterráneo que tiene su entrada en la cuevas de Amboto). En la escultura este dios Mikelas tiene el puño suspendido con la amenaza de trueno y del granizo. El dios bueno, su hermano Atarrabi que intercede por él es la humanización del cielo por el campesino, por esa ley llamada de participación. Insisto algo en estos temas mitológicos porque no estoy nada de acuerdo con que, algunos, sistemáticamente, pretendan suprimirlos con un catolicismo falso y estrecho. Se parece algo mi situación en este sentido a la de un pintor prerrafaelista inglés que protestaba contra el materialismo de la ciencia moderna y decía: cada vez pintaré más ángeles, sus alas serán un argumento en pro de la inmortalidad del alma. (Creo que se lo decía a Wilde)

Hoy nuestros ritos y nuestras costumbres paganas están convertidas exteriormente al catolicismo, tenemos el caso de la fiesta de San Juan (*a mano*: aquí he suprimido una parte acerca de nuestra mitología porque iba a resultar muy largo. No se si ahora va a resultar muy breve. Siempre es mejor)

He dicho antes que nuestro pueblo es de un espíritu extraordinariamente libre ya aventurero. Esto nos ha proporcionado una universalidad falsa y accidental, porque el vasco ha salido por todas las dimensiones del mundo pero hoy es dándonos a nosotros mismos que buscamos nuestra única y verdadera universalidad. Y este es el hecho histórico. Ahora, no es libre el pueblo que nunca conoció la servidumbre. Francia con su revolución de hace 142 años se apoderó de nuestros tres estados vascos de la parte continental del Pirineo y hace 58 España ultimó de arrancar nuestra libertad, así, toda el alma de este pueblo se había llenado de fatiga y de dolor y su respiración tenía toda la hondura terrible de su necesidad de vivir. Nuestro mar, nuestro campo y nuestra juventud, todo esto como un símbolo rojo, blanco y verde, como un pájaro de anunciación de epifanía que hoy está en todos los balcones de nuestras casas, en todas las lanchas de nuestras rías y en todos los pechos de nuestros hombres y de nuestras mujeres. Un pueblo que ama la belleza como el nuestro no puede morir. Siempre entre sus hijos vivirá el poeta. (a mano: Sabino de Arana, fue en este caso el maestro bueno que nos llamó). Alguna razón movió a Schiller para decir que incluso a la libertad política se llega por el camino de la belleza. Si nosotros hubiésemos dado nuestra obra, si en los siglos pasados hubiese sido nuestro momento, hoy en Europa no seríamos un pueblo sin libertad, pero si hoy no fuese el momento de nuestra manifestación es que como pueblo habíamos ya muerto para siempre.

El grito de protesta y de rebeldía sube por nuestros montes y llega y despierta al vasco en su caserío donde guarda con toda su pureza de origen nuestra raza libre, étnica, religiosa y socialmente, su idioma y su familia. El artista está también en pie de lucha y de creación, entre compañeros de formación extraña y decadente que por intereses mezquinos y particulares pretenden entorpecernos, pero que muertos por el arte y para la patria estamos enterrando ya. Así se ha iniciado el renacimiento magnífico de nuestra música en posesión de una tradición riquísima y a su frente está una de las primeras autoridades de Europa, y seguramente su sensibilidad más elegante y delicada, el Padre José Antonio de San Sebastián. La poesía ha sido nuestra literatura: nuestras leyendas y nuestros romances se nos han transmitido verbalmente con la ternura y facilidad poética de nuestro bardo popular el bertsolari. Hoy se multiplican los concursos y torneos populares entre nuestros poetas. Los nuevos cuentan ya con un maestro en Lizardi y se ha traducido Tagore a nuestro idioma vernáculo de aitor o aitori (he ahí el padre) Aita-or (hijo del faraón). [a mano: Mene quien condujo a un grupo de ekitus o egipcios a nuestro país. Nuestro escudo nacional y nuestros nombres son exactamente iguales a los del estandarte nacional de los antiguos faraones de Ekitu y al simbólico lobo de la primitiva Otsó, la actual Tebas]

El idioma nuestro cuyo estudio se está haciendo necesario en las investigaciones prehistóricas de los pueblo y que sólo en nuestro país se conserva, no ha podido ser muerto por España y hoy se salva para siempre en nuestro renacimiento. Este pueblo, que decía Voltaire del nuestro, que era un pueblo que baila en el Pirineo, reestudio sus danzas en toda su plasticidad, en todo su sentido y en todo su vigor populares.

Pero tengo que referirme a la plástica.

Dejo de lado la arquitectura que tiene en el caserío (la casa solar nuestra) todos los elementos tradicionales y necesarios para su perfecto renacimiento, desde la más primitiva forma de vivienda que el vasco construyó fuera de su cueva natural del paleolítico.

Tenemos una cerámica sin trabajar en nuestro país y tenemos una pintura y una escultura sin tradición y esto es muy importante, la forma de expresión plástica.

Luego, se precipita todo el periodo falso del romanticismo en el que el contenido hace huir de vergüenza a la forma en manos de modelistas y escritores de un mundo con mentalidad de sastre, de un mundo de chabacanería y anécdota, de chalecos y sillas de bronce en medio de las plazas. Y aparece Rodin como un Miguel Angel adolescente y torturado que sujeta los pies de sus estatuas como un coloso de formas densas, pero luego se revuelve y no sabe lo que hacer con el resto. Bourdel sabe más aunque es menos escultor que él, y finge una escultura robusta y fuerte que no tiene. Es el padre del escultor moderno en serie (estándar) del que hace dibujos con un sentido decorativo de confitería y luego los va inflando de un concepto dudoso de escultura. Su centauro herido, a mí me ha parecido cuando lo he contemplado junto a vuestro mueso que de un momento a otro tenía que cambiar de postura.

Y ahora, los últimos escultores con la inquietud, la tortura universal de nuestro tiempo representada por el ejercicio que inicia la obra de Picasso. Picasso el pintor, tortura científica y filosófica en la gestación, serenidad conceptual en su obra. En cambio Picasso no es escultor ni se escultura no aparece liberad incluso, ni de su misma tortura. Y ahora con la actualidad del arte primitivo, de los descubrimientos y de las civilizaciones precolombinas el arte buscándose en el vientre cansado de los pueblos y entre todos los pueblos, en Europa, uno, el pueblo vasco, el de Altamira, el que se cruza en todos los mares con los primeros navegantes del mundo, el que en el siglo noveno tiene pesquerías en el Canadá, el que asocia las empresas de otro pueblo constructivo y fuerte como él (Castilla), el que terminada esta empresa pierde su libertad por España (esa cosa esa por esa Castilla y de la que habla Ortega y de su particularismo en la España invertebrada).

Es el pueblo que queda encerrado y sin libertad en la casa de huéspedes de España y que Castilla guarda la llave. Es ese mismo pueblo que hoy se levanta por su libertad y por su arte en este nuevo tiempo en busca de la nueva técnica y de la nueva perspectiva, del nuevo ritmo y de la nueva forma.

Es ese descendiente último y probable del remoto tronco racial de Aust(*ilegible*) patria rota se refiere su etimología vasca al rompimiento, hundimiento del continente austral desaparecido y del que surgieron las ramas civilizadoras ayer de Méjico y Perú, de Persia y de Egipto y que hoy con su idioma salvado, con su fuerza y su pureza raciales engastadas, encontramos varado despertándose en ese rincón maravilloso de Europa que es nuestro pueblo vasco y del que os traemos queridos argentinos y hermanos vascos un abrazo, especialmente de nuestra juventud renacentista que hoy es como decir, un abrazo del mismo corazón de nuestro pueblo.

II. FMJO-7839 (1938). *La Estética como destino de la Filosofía y la Religión.*

1

LA ESTETICA COMO DESTINO DE LA FILOSOFIA Y DE LA RELIGION

Cada profesional ve y piensa con el lenguaje de su profesión. Pero no todas las profesiones componen su lenguaje con los materiales inmediatos de su técnica formal. Hay una profesión, que es la del arte, donde, junto al procedimiento material de los medios de comunicación, existe la naturaleza específica del mensaje. Junto al oficio del artista está el problema de la responsabilidad social en sus revelaciones populares. Las voces más profundas y violentas, las más impacientes y difíciles, verifican universalmente su lenguaje en el territorio del arte. De él parten a la comunidad, y cuando las comunidades se renuevan, necesitando nuevos mensajes, el mensaje, silenciado, de la obra antigua regresa a su territorio de partida, donde el esqueleto descarnado de su voz conserva, como un idioma muerto, el mecanismo, complicado y vivo, de su garganta de formas.

La obra que el artista auténtico realizó para generaciones desaparecidas, se retira con ellas, pero las sobrelleva en su silencio secreto y da testimonio eterno de su cultura, como una declinación o un verbo muerto que quedan como testimonio vivo de un idioma y de un pueblo antecesor. (Recuerdo esta nota de Juan Ramón Jiménez: Tiene dos momentos buenos la obra de arte; su instante y, poco después, su eternidad)

El oficio poético del artista hace a sus obras sagradas; las da una sobrevida. Pero su responsabilidad religiosa las ha de hacer útiles para sus contemporáneos. Las son comunicaciones escritas con síntesis rotundas y libres de su mundo social y cultural. La ESTETICA no es otra cosa que un sistema general de comunicaciones plásticas, entendiendo por PLASTICA la materia determinada por un orden a un destino colectivo o ARTISTICO. Por esta dimensión se alcanza la profecía y la divinidad.

Y, a ora bien, ¿cómo ha de trasladar el artista a su lenguaje formal el tiempo científico y social de su época? Porque este traslado significa la creación para el pueblo de un resultado lógico de conducta, de una actuación religiosa. He aquí el problema de cuyo planteo acertado puede deducirse, rigurosamente, la desaparición

ción de la filosofía y de la Religión como ciencias mayores en el sentido tradicional e independiente, y la vuelta consiguiente del Arte a su primer plano original poético y religioso, desinteresado y libre.

La reeducación del hombre y la orientación precisa del niño ya no pueden emprenderse más que por el camino estético. La nueva Estética, como método práctico de valorar y de utilizar el Arte, es el único método que, racionalmente, pone en manos del individuo la comprensión del mundo vivo al que pertenece y a cuya incorporación lo invita con el funcionamiento integral de toda su naturaleza. La Estética describe la geografía espiritual del hombre. Y dentro de una anatomía funcional del Espacio, señala todas las rutas de movilización del individuo hacia los otros hombres por la dimensión poética de Dios y la dimensión religiosa de la Filosofía.

DEPENDENCIA DE LA FILOSOFÍA Y DE LA RELIGIÓN

En un principio la Filosofía contiene, embriológicamente, a todas las ciencias, hasta su mayoría de edad, hoy alcanzada por todas. El papel de la Filosofía es ya hoy el de una introducción o fisiología de las ciencias, una política del conocimiento, una geometría, un itinerario. El trabajo del científico, en cuanto a la ubicación de su esfuerzo investigador, es ya un trabajo filosófico. Lo mismo que el esfuerzo del artista. De aquí, la proyección de los trabajos de Einstein para una popularización auténtica del ejercicio filosófico. La popularidad de las teorías de la relatividad alarmaron, por esto, al sabio filósofo de Heidelberg, Hans Driesch. El no puede ni acomodarse en su torre de marfil, porque su terreno científico debe ser inviolado de toda sugestión relativista. La filosofía clásica no puede ser invadida, es un terreno privado, Y hoy no puede haber nada privado, so pena de seguir manteniendo al mismo hombre privado de sí mismo. En otra ocasión señalaré el carácter específicamente no euclidiano del Espacio artístico, cuya sola insinuación hace gritar a Hans Driesch: "Me han pedido fundamentos relativista para mi vitalismo, y aun aconsejarán al escultor, esculturas relativistas".
 Yo soy escultor y lo he aconsejado a mí, y en mi cuenta propia sé lo que eso significa y representa.

JORGE OTEIZA

EL ARTISTA CREADOR DE ESPACIOS

Todo pueblo tiene su arte, porque todo pueblo encuentra algún modo universal para comunicarse. El artista es un buscador de este lenguaje superior. Suprime el lenguaje inferior, porque es la fijación del diálogo entre el Hombre y Dios en el lenguaje más perfecto, en aquel que el hombre encuentra en medio de sí con lo colectivo, y en lo más profundo de su individualidad, con lo eterno. Pero la realidad objetiva del artista -la obra de arte- no puede ser nunca el conocimiento de Dios a través de un planteo sentimental. El conocimiento artístico es un pre-sentimiento. Una intuición. No conoce a Dios a través de los sentidos ni del corazón. El artista reconoce a Dios, reconoce a la misma creación, es ella misma, es el poner voz a las cosas, el devolverles su libertad, su posición, su comodidad o su diálogo, su participación. El artista da a las cosas una gravitación superracional-divina, una nueva dirección de su peso. Que no es la dirección individual de cada forma, sino la funcional, esto es, la relativa a su Espacio o forma colectiva. Por esto he dicho que el espacio plástico no es euclidiano. El camino más corto entre dos puntos plásticos nunca es una línea recta. Toda obra es artística sólo en función de su espacio. El Espacio es la auténtica creación del artista. Toda creación de lenguaje es creación de espacio para el hombre, de libertad. ^{Toda libertad acontece cuando se comunica.} Todo lenguaje es arte si es auténtico en su espacio, si está vivo su movimiento. Por esto el artista no corrige a los hombres sino a las cosas, pero las cosas corregidas lo son porque se ha creído sobre ellas, desde más allá de ellas mismas-Espacio-, el lenguaje, la voz, la propia libertad individual. Sobre la forma física, su oculta forma abstracta, ^{la verdadera} su universalidad. Equivale a decir, sobre el hombre su oculta forma divina, su eternidad. Así, el artista influye sobre los hombres a través de su obra, por su misma obra, más por su constitución interior que para lo que, exteriormente, ha sido constituida. Es así que todo arte verdadero es arte religioso, ~~también~~ ~~en~~ ~~la~~ ~~Religion~~ ~~como~~ un resultado moral del conocimiento.

Si un pueblo utiliza el arte que le corresponde, su sentido será religioso, pero si un pueblo no tiene artistas, surgirán los falsos intermediarios, los sacerdotes de un dogma no para descubrir a Dios, porque para esto hay que crear

en él, sino para corregir al hombre directamente sobre un molde divino. Y decir un molde divino, es traicionar a la divinidad, al movimiento.

~~LA RELIGION VERDADERA ES INESTABLE~~

El sacerdote sólo puede recobrar su verdad en función del Arte. Pero el sacerdote no crea, resucita el arte antiguo, con su mitología y sus ritos. No tiene sentido popular ni verdadero. El renacimiento de cualquier Dios, ^{significa} ~~es~~ desenterrar un cadáver cualquiera. El servicio de un dogma pierde al artista, porque su misión no se servir a un dios sino construirlo. Constantemente.

LA RELIGION VERDADERA ES INESTABLE

Dios es la explicación provisional de lo no averiguado. Significa la libertad del hombre, la armonía, la articulación entre el mundo conocido y el mundo ignorado, presentido. Por esto necesita el hombre a Dios, y por esto lo crea el artista perpetuamente; ~~desinteresadamente como finalidad poseída~~. De esta forma, la Religión verdadera se caracteriza por su inestabilidad y por su evolución aliado de la evolución del hombre. Dios es así la medida de la estatura espiritual de los pueblos. La cultura nos da la proporción de Dios y proporciona al artista sus medidas. ^{Dios es el tránsito cósmico de un estado universal a otro.}
El Dios de los cazadores primitivos, el de los egipcios, el de los israelitas del antiguo testamento, el de los católicos romanos, como todos los dioses revelados directamente por el hombre, resultan tan naturalmente distintos como el tamaño de las culturas que los ~~predecesores~~ fabricaron. Tan verdaderos en su originalidad artística (el pintor de los bisontes, danzarinos, poetas, ~~romanos~~) como falsos en sus pretensiones a la revelación misteriosa del cielo y a la posteridad. No puede el Hombre vivo resucitar ningún dios muerto, más que a expensas de su propia felicidad y de su vida y a expensas de la libertad y de la felicidad de los demás.
Sólo la ciencia, como una teoría general de las técnicas de conocimiento, y el Arte como un sistema práctico de la expresión de estos resultados, pueden clasificarse como verdaderas ciencias. La Filosofía viene a reducirse hoy a una ciencia particular o política del conocimiento, y la Religión a una proyección ^{colectiva} del arte, a su verificación colectiva.

El Hombre es íntimamente creder, por esto el hombre no puede vivir con una religión que no sea suya, con una religión que no sea religiosa, viva y popular.

El sentido religioso del hombre es el que le provoca la necesidad de señalar ^{se} una explicación general y objetiva a su mundo -un Arte- y de fijarse una voluntad colectiva -una moral- a su interés particular. Por esto los dioses antiguos que permanecieron en apariencia, es gracias al esfuerzo de una clase poderosa que tiene en ello un gran aliado para sus intereses terrenales. Sin este esfuerzo, los dioses muertos, como los objetos abandonados, se enterrarían solos.

LA FILOSOFÍA HINDÚ

La Filosofía Hindú tiene para el occidental escasa simpatía práctica. Su filosofía parece deducirse de un propósito interesado religiosamente. Es una moral con explicaciones vagas de carácter filosófico. El ~~interés~~ desinterés general de los visitantes hindúes por las especulaciones riquísimas de la filosofía occidental, producen una desagradable sensación opuesta. El desdén y el silencio por occidente es falta de estudio y de moral filosófica. Junto al esfuerzo filosófico de un investigador occidental, el filósofo hindú no pasa de ser un inocente moralista.

El occidental está más cerca de la ciencia. El hindú, más cerca del arte. El Arte en la India se mueve monotonamente. Por medidas inmóviles. La línea del arte occidental se corrige constantemente, se restablece, irregular, apasionante y desigual. ^{Por un lado está el ser humano y por el otro el Dios o el mundo} El artista tiene una información filosófica; un material científico proyectado sobre lo inseguro y lo posible, sobre más posibilidades de Dios. Dios se agita perpetuamente en el cielo occidental, en busca de reposo y de forma, a pesar del esfuerzo de las catedrales católicas por subirla ~~un apoyo~~ y robarle el escándalo ~~de~~ íntimo de su movilidad, ~~ese si pudiera ocultarse en una jaula vacilante~~, el misterio humano de la sustancia inestable de Dios. Y Dios, como un resultado, se sucede y varía, de sí mismo. Bajo la responsabilidad del artista auténtico cuyo instrumental creador es científico y cuya voluntad es filosófica. De esta forma sus resultados son verificaciones religiosas verdaderas. ^{ése}

JORGE DIEZ

pero del mapa general del pensamiento hindú, modernamente, toma relieve preciso

el escritor Jinarajadasa. Para sus valoraciones filosóficas toma contacto franco con Spinoza y Bergson. De aquí, la catalogación completa del conocimiento, de éste la definición exacta de la intuición. Y Jinarajadasa, que cree también como único posible renacimiento humano el apoyado en la generación de los que actualmente son niños, pide para ellos la restauración de la intuición como eje fundamental de toda arquitectura del espíritu.

LA GUERRA RELIGIOSA DE ESPAÑA

También, nosotros, los que dentro del arte español nuevo hemos tenido que rehacer la vieja plataforma política de nuestra voluntad, hemos encontrado en la intuición el principio ordenador para los modernos planteos de la educación. De una nueva educación documental, estética y religiosa del mundo en armonía con el mundo científico y social que gobiernan nuestras experiencias vivas.

En Salamanca, un obispo faccioso, denunció al levantamiento de Franco "cruzada religiosa". Todas las mentes sanas señalaron la falsedad y el cinismo de aquellas palabras. Sin embargo, cruzada católica, sí lo es. Es una guerra religiosa. El casarazon vacío de una religión, el edificio deshabitado de un pueblo trasladado, contra la multitud religiosa de un pueblo sin albergue adecuado a su nueva alma. La momia de un Dios levantada comercialmente por una casta fanática y sin escrúpulos contra la nueva voz de Dios-el pueblo español-pidiendo la libertad de ser. Y así, ha renacido, desgarrada en sangre la Patria, una joven eternidad de la eternidad vieja de España. ~~Pueblo y artistas nos vemos anunciados en el cielo político. En Asturias apareció la estrella y pasó al corazón impostergable de nuestra realidad. Era el año 34. Luego ya no lo pudo ocultar nadie. Había nacido Alguien. Era el pueblo español. La conciencia de su destino.~~



JORGE OTEIZA

La nueva España estaba allí. En medio de los campos y de los pueblos. Se iniciaron las fiestas de la cultura. Expediciones de universitarios y artistas llevaron por todas las carreteras los regalos del nuevo espíritu. Cuadros, romances y teatro. Las misiones pedagógicas. Y las reproducciones de cuadros y la representación del teatro de nuestro siglo de oro, de nuestra tradición olvidada. Pero por entonces, recuerdo, yo leía ávidamente a Waldo Frank, el gran escritor americano. Él acababa de escribir que, entre los nuevos valores espirituales, faltaba uno cuya creación estaba encomendada, precisamente, a los artistas. El de una nueva filosofía y el de una nueva Religión.

Un grupo de artistas vascos, estudiando para nuestra misión nacional, un modo de acordar los preceptos católicos, aparentemente nacionales, en nuestros registros plásticos, en nuestra obra, tuvimos, honradamente, que exigirnos la libertad de nuestra alma. Fuera de los dogmas eclesidásticos, dimos, en nosotros mismos, con toda la profundidad religiosa de nuestros antecesores rurales y populares. Así, luego, en la guerra, la condición mística del heroísmo vasco es lo que ha dado fundamento a la teoría de nuestra catolicidad, siendo así que nuestra catolicidad no pudo darnos lo que ya teníamos. El mismo heroísmo de los otros pueblos ~~peninsulares~~ peninsulares, es de idéntico mecanismo religioso. Su catalogación y desarrollo, a través de una coordinación de las formas de creación y de sus contenidos, es labor ~~espléndida~~ de la Estética. Ella se hace indispensable como introducción a toda disciplina y oficio, especialmente en la educación integral, humanista, de los niños, que son la verdadera esperanza para una nueva Humanidad.

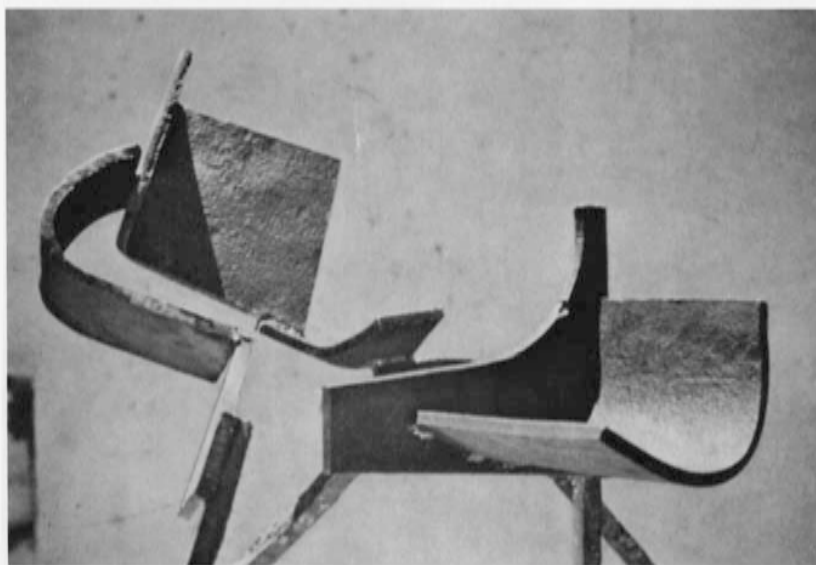
ms. 201 - 2 - 1 - 10 - 1940

JORGE DE OTZITA



JORGE OTZITA

Anexo III: *Propósito experimental*, Sao Paulo, 1957.



OTEIZA

IV BIENAL DE SAO PAULO

setiembre mil novecientos cincuenta y siete

ESCULTURA DE OTEIZA

CATALOGO

- I
 - 1 Rotación espacial con la Unidad Malevitch abierta. (Homenaje a Malevitch.)
 - 2 Expansión espacial por fusión de Unidades abiertas.
 - 3 Ordenación en espacio definido. (Control hiperespacial.)

- II
 - 4 Respuesta triple de un sólido al Espacio exterior.
 - 5 Prueba de desocupación activa del Espacio con la Unidad plana abierta, en tres fases.

- III
 - 6 Construcción vacía con tres Unidades positivo-negativo.
 - 7 Primera variante (vacíos en cadena).
 - 8 Segunda variante (conurrencia vacía).

- IV
 - 9 Par espacial ingrávido.
 - 10 Poliedro abierto, en flotación.
 - 11 Piedra para jardín, contra muro ciego.

- V
 - 12 Teorema de la Desocupación cúbica (Notación para una desocupación del Muro).
 - 13 Fusión con dos sólidos abiertos.
 - 14 Fusión con tres sólidos abiertos. (Estela funeraria para España.)
 - 15 Fusión con tres sólidos abiertos y núcleo vacío.
 - 16 Poliedro abierto, con módulo de luz.
 - 17 Poliedro vacío (versión de la anterior).
 - 18 Permeabilidad del Poliedro.

- VI
 - 19 Desocupación de la esfera.
 - 20 Conjunción dinámica de dos pares de segmentos livianos.

- VII
 - 21 Suspensión vacía. (Estela funeraria. Homenaje al constructor aeronáutico René Couzinet.)

- VIII
 - 22 Desocupación del cilindro.

- IX
 - 23 Respiración espacial.
 - 24 Núcleo en contracción.
 - 25 Piedras en cadena. (Estela funeraria para unas Monjitas de Durango.)

- X
 - 26 Unidades rectas cerradas en orden dinámico rectilíneo. (Línea experimental rechazada y Recuerdo para Mondrián.)
 - 27 Estela funeraria para el fundador de la Nueva Basílica inacabada, de Aránzazu, Padre Lete.
 - 28 Estela funeraria-capilla ("Tú eres Pedro").

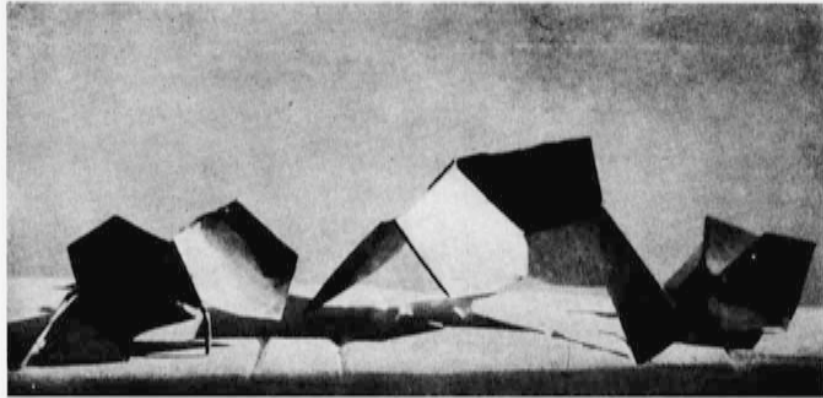
26 cms.	Hierro.	1957	
70	Hierro.	1957	
52	Hierro.	1957	
34	Piedra.	1956	Col. Juan Huarte, Madrid.
40	Hierro.	1957	
25	Hierro.	1957	
32	Hierro.	1957	
35	Piedra.	1957	
25	Acero.	1956	
33	Piedra.	1956	
70	Piedra y hierro.	1956	
21	Piedra.	1956	
35	Piedra.	1957	
32	Piedra.	1957	
31	Piedra.	1957	
28	Piedra.	1956	
19	Acero y latón.	1957	
30	Acero.	1957	Col. Juan Huarte, Madrid.
50	Hierro.	1957	
55	Hierro.	1957	
60	Hierro.	1957	
50	Hierro.	1957	
23	Hierro.	1956	
44	Hierro.	1957	
50	Piedra.	1956	
46	Hierro.	1957	
23	Hierro.	1957	
20	Piedra.	1957	

advertencia personal.

Me ha sorprendido mi selección para esta IV Bienal de São Paulo, en un momento de mi investigación poco propicio para la exhibición en público de mi obra, puesto que no he de alterarla por ningún concepto hasta la solución de determinados problemas que me he propuesto. Trabajo en formatos muy reducidos y con numerosísimas variantes que no concluyo. Desprecio el material, fuera de su condición formal y luminosa, estrictamente espaciales. Persigo una Estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular, de toda intención superficial de parecer original y sorprender. Es por esto que creo necesario acompañar con alguna explicación la modestia de mi envío.

El espacio libre o proporción vacía, constante de la escultura contemporánea, o pertenece al sitio que la escultura ocupa o pertenece a su propia naturaleza, como campo vivo de energía. Observo esta relación: a mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente, o totalmente ajeno, a la misma obra. A la inversa, a escultura menos complicada, un espacio libre más activo. Justifico en parte, así, con esta simple observación, el carácter de la obra que envío. En ella me planteo la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial, exactamente, la desocupación activa de la Estatua por fusión de unidades formales livianas. A ello se refiere el informe que acompaño a continuación.

OTEIZA



Desarrollo abierto del poliedro.

PROPOSITO EXPERIMENTAL 1956-1957

A Juan Huarte y Charo Jiménez de Huarte

La estatua como Des-
ocupación activa del Es-
pacio por fusión de uni-
dades formales livianas.

Ensayo, precisamente, este tipo de liberación de la energía espacial en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación.

Parecerá que rechazo como ilegítimo el sistema contrario, el de la división de la masa, y así es. El paralelismo entre este enfoque para la liberación espacial de la energía estética y el de la liberación de energía en la Física nuclear, parecerá también evidente. Lo es y aun con anticipación en el terreno artístico. Hemos ya olvidado aquellos años en que la figura en el arte parecía caprichosamente engordar, exagerar su pesadez: se estaba configurando un verdadero isótopo de la estatua griega — la trasestatua —, que permitiría volar su núcleo por perforación — creación del vacío por fisión del cuerpo tradicional pesado — y que la obra monumental de Moore, destacándose oportunamente, popularizó. En la grandeza de ese expresionismo actual no está, sin embargo, la estatua nueva. Una estatua nueva no es la alteración de una anterior. El expresionismo es una prolongación pero no un nacimiento. Nace la Estatua por una forma nueva y necesaria de pensar el Espacio. Y antes que la misma idea de algo nuevo que la estatua pueda traducir, la Estatua es algo, por sí mismo, capaz espacialmente de ser. De nada sirve que el escultor trabaje — el ingenio y el capricho del escultor —, es preciso que la escultura sea, con su primera, actual y más desnuda objetividad.

Situación estética.

La verdad en Arte, es ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista. La historia de la Escultura la hace un solo escultor, que cambia de nombre personal. La escultura de hoy quiere tener demasiados nombres, distintos e importantes a la vez. Pienso así, pues creo que es la Estatua la que hace al escultor y no el escultor a la estatua. Lo más difícil de nuestro esfuerzo es por descifrar la naturaleza de esa estatua sólo sospechable en el espíritu de su tiempo y a través de datos de la más diversa naturaleza, siempre distinta a la que nosotros tenemos la responsabilidad de averiguar y de producir.

Así juzgada nuestra tarea, la lista de nombres en la creación contemporánea, queda muy reducida, íntimamente relacionada y en un mismo campo abstracto y experimental.

Kandinsky.

En este campo experimental, tenemos como precursores a Kandinsky, Mondrian y Malevitch, fundamentalmente. Ellos, todavía, son más justificación de nuestra obra que nosotros confirmación del tiempo que de ellos nos separa. Es el drama de nuestra situación actual. Seguimos utilizando a Kandinsky como si sus ideas fuesen verdaderas anticipaciones: Expansión espacial y flatibilidad formal, como caracteres visibles de una sustantiva y contemporánea naturaleza artística, en Kandinsky significan, contrariamente, grave limitación para nosotros. Son una solución de continuidad con el Cubismo, una engañosa ruptura, que aquí tratamos de aclarar.

plica, asimismo, una predisposición al movimiento. Y el movimiento no es naturaleza estética. Más tarde, por el camino de ensayo, para eliminar uno de los tres puntos de apoyo, di con los dos medio discos (Cat. 9) como aparato inestable sobre dos puntos, que podía considerarse como principio lógico de la movilidad en la estatua y que he traducido como concepto de flotación.

Me he permitido citar estas ideas mías, porque estoy tratando de ajustar mi escultura a la esencia, impersonal, de la estatua, en la imaginación espiritual de nuestro tiempo. «Las cosas, los entes — explica Ortega — se anticipan a toda ocupación nuestra con ellas, pero el ser, la esencia, es algo que tiene que ser buscado por el hombre, que si encuentra, es al cabo de un esfuerzo a veces penosísimo.» Me parece que, sin gran esfuerzo, estamos deduciendo de nuestros precursores, conceptos que a ellos, además de haberles costado mucho, a pasar de su apariencia actual, no nos sirven.

Espacio y color desnudos.

En 1956, cuando pude reiniciar mi escultura, advertí que caía involuntariamente en un Malevitch, el Malevitch de hace cuarenta años, y que lo mismo sucedía a los artistas que consideraba más avanzados y le acababa de suceder a Le Corbusier, al mostrarse con mayor independencia plástica en su Capilla de Ronchamp. Intenté un replanteamiento de Malevitch, desde mi vieja ampliación mural que, acabo de resumir, y fijé unas conclusiones que cifré aproximadamente en este poliedro (Cat. 12), con destino a hacerle desaparecer su parte sólida y negra, equivalente a la parte anterior del Muro y pasar, de mi serie de poliedros abiertos, a los poliedros vacíos. Permanecía la cara triangular, gris, y la cara curva, blanca. Las conclusiones para el Muro, eran: Razón estética: el Muro, corte resumen de un hipespacio compuesto limitado por una pared ideal anterior y otra posterior y más próxima al Muro. Las formas elementales y solas viven dentro del vacío, desde una biología ahora rudimentaria. Como en un espacio congelado intencionalmente, ibernado, se despiertan, nacen como matrices de un medio espacial nuevo, aprendiendo a organizarse, se declinan, trascienden. Razón física: el Muro es gris. El negro no está en el muro físico, es la pared anterior. La posterior es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente los que, mucho más tarde, leería que Kandinsky los designaba como no-colores. (En 1936, corregí para mí los tres colores que en una tabla de correspondencias entre la superficie y el color, el Bauhaus señalaba como fundamentales: el rojo, el azul y el amarillo. Lo hice entonces por un instinto espacial, experimental. Hoy comprendo su clara estirpe psicológica, antiespacial y ocupada, que el Bauhaus tomó de Kandinsky y divulgó.)

El gris corresponde al juego diagonal del Muro. El Muro es gris, «triangular», y a él le pertenece la misión céntrica en el plano. La Unidad Malevitch, con su diferente capacidad para situarse es el agente formal. El negro pertenece al sistema anterior y ortogonal del plano. El blanco a las incurvaciones, negativas y positivas, al fondo, nunca como fondo de perspectiva lineal, sino por intensidad de inmersión espacial y por velocidad o incurvación, por presión funcional de fuerzas a resumir muralmente.

Ahora es cuando el problema pintura cuenta con un régimen reactor abstracto. Ahora es cuando un amarillo, un color como ocupación espacial, puede ser administrado, citado y dominado.

En la Exposición Internacional del Premio Guggenheim (París, noviembre, 1956), se me hizo por vez primera visible, la intención de adelantar el plano de la pintura en los artistas más importantes. Pero el sistema me tuvo que parecer erróneo y teatral. Salía esta pintura del Cubismo como una figura que sale de espalda por la pared. Y, sin embargo, la ruptura con el Cubismo la había realizado Malevitch. Pero allí era Kandinsky quien se manifestaba. Inmediatamente, al regresar, preparé unas maquetas de vidrio.

La pared - luz.

Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con Unidades Malevitch, recortadas en papel e intercaladas. Y las dos que reproduzco, aproximándome a la idea de mi espacio mural compuesto: un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante. Toda la pintura plana sobre el vacío, desde Malevitch se nos revela de una rigidez mortal. Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topología. El aire se ha convertido en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí, una forma, puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen.

¿Con qué pintura puedo relacionar lo que observo en este vidrio? Las cosas aquí suceden distinto en apariencia a como yo me figuraba. En realidad, no debo encontrar más que aquella que desciende de Malevitch. Y la he encontrado. Pero yo esta línea la considero cerebral y no de la intuición. Y aquí encuentro a los que yo consideraba sencillamente intuitivos. Sólo suprimo esta contradicción cuando comprendo que la línea racionalista, la del formalismo más espacial y abstracto, viene con la carga romántica de Kandinsky. Pienso en los pintores de la Exposición Guggenheim, particularmente en un fragmento central del friso de Mortensen. Había allí un sutil ejercicio para la transparencia del plano físico. Con mayor racionalismo experimental (quizá, las formas más sueltas, en función del vacío original. Menos sólido y caliente el color aquí donde la dureza de la falsa perspectiva lineal de todo el friso, casi desaparece), ese pedazo central y solo, de Mortensen, era el verdadero premio, como revelación experimental en estos momentos. Pero no veo a Mortensen en este vidrio, es que no

procede de Malevitch sino de Kandinsky. Pero en el juego de sombras que rodean a las unidades formales aisladas, en estas ampliaciones de penumbra formal, reconozco esa fosforescencia misteriosa de las formas de Manesier y el juego lúcido y la fortuna experimental de sus superposiciones, que me figura inconscientemente e instintivamente. Me figura la ganancia que, a veces, supone para el encuentro de recursos y soluciones formales, la carencia de un verdadero espíritu analítico y cerebral. Le ha favorecido seguramente a Manesier, confundir este vacío Malevitch, que todavía no era luz, con la luz. Dorival, hablando de Manesier, y desde una zona estética totalmente ajena a la mía, dice: «La luz no solamente es fenómeno físico que ilumina los objetos, es cosa espiritual, y más todavía, agente de espiritualización.»

Y está aquí Staal, con el halo emocionante de sus formas locadas por una presión expansiva, con el estremecimiento o temblor de una nueva vida espacial. Y veo también que se define un Ullas, clarísimos los cortes vacíos de un control hiperespacial semejante a un boceto mio («Control hiperespacial de la Unidad Malevitch»: con su «Tableau aux fragments d'ardoise, 1955.» Quizá veo más, pero no conozco el nombre de los que van a venir. El muro futuro es para mí este plano como un corte de luz fundado en el grta para la creación formal, condensación y vacío, calculada desde un orden exterior y pluridimensional.

Y vuelvo a mí estatuí: la pinto como este espacio desocupado que puede observarse en la reproducción de la maqueta de vidrio y que he marcado con una equis.

Del Espacio ocupado a la Dinámica del vacío.

Una verdadera ruptura con el Cubismo: Tallin, Malevitch. El Cubismo ha ocupado formalmente toda la pared física de la pintura, son formas llenas, yuxtapuestas y trabadas. Un pionismo denso. Picasso está ocupada en la creación de unos relieves figurativos y collages. Tallin, en Moscú, observa estas últimas producciones de Picasso. Miles de pintores las están viendo. Pero es Tallin (1913), solamente es Tallin, quien levanta unas esquinas de los collages, quien despega unos planos enteros hasta la altura de los relieves. Y, Tallin, sustituyendo estos planos, en materiales de escultor —madera, estaño, hierro — construye el primer objeto espacialmente simple y abstracto, el primer relieve-pintura, hijo directo del Cubismo, con nueva y menos densidad formal: planos formales sólo parcialmente sujetos al fondo, con campos por primera vez compuestos con el espacio exterior.

Ahora es Malevitch (1915), que observa estos relieves abstractos, impuros como pintura. Es Malevitch, que se detiene en este aire intercalado entre los planos materiales y que él decide aislar, cortando las piezas fundamentales (sin terminar de despegar en el ensayo de Tallin) para reintegrarlos, uno a uno, al plano físico y vacío de la pintura. De este primer grupo de planos independientes, concretará Malevitch su Unidad formal dinámica, primera señal auténtica de una nueva biología del plano, después del Cubismo.

La falsa ruptura con el Cubismo: Kandinsky, Doesburg. El pensamiento de Kandinsky (1912, «De lo espiritual en el Arte») se produce desde la vieja situación histórica y formal del Cubismo, representa el estiramiento rítmico de una mecánica formal que no se podía comprometer en asumir funciones tan distintas a aquellas que debía su verdadera razón de ser, funciones radicalmente superiores, y que el tiempo iría precisando con claridad y rapidez. Pero en aquellos momentos heroicos de la iniciación abstracta, se mezclan y confunden los propósitos, se precisan mucho mejor los resultados que su propia definición. Es por esto que hoy, para una lógica continuidad, sea más urgente en nosotros, que nuestros mismos resultados inmediatos, nuestra preocupación en definir y orientar nuestra tarea.

Cuando Doesburg introduce el agente dinámico de su línea oblicua en el plano Mondrian no traiciona al pensamiento de Mondrian, sino al de Malevitch. Esa línea oblicua era el agente ideal, el estímulo funcional que, sin ocupar el plano vacío de Malevitch, había proporcionado nueva cualidad dinámica a su unidad formal aislada. Esta costosa independencia queda así rota, por lo menos desnaturalizada, encadenada al plano Mondrian. Pero pareciera como si el mismo Malevitch hubiera previsto esta confusión, en la que él también fue y quisiera defenderse. En lo que también le cabe el arte contemporáneo. E insiste en estas dos emocionantes afirmaciones: «1915. Cuadrado negro sobre blanco», reiteración física de la extensión formal. Y «1916. Cuadrado blanco sobre blanco», reiteración metafísica del vacío. (El espacio, conciencia metafísica.)

Desviaciones actuales,

El pensamiento de Kandinsky ha llegado a ser guía del artista contemporáneo. Por esto, en lugar de una Estética (raíz metafísica) nos estamos conformando con una Psicología del Arte (destino óptico de una física de la representación). Propósito, vocabulario, técnica como una impropia adaptación en la actualidad del Cubismo sobreviviente en la profeta (expansión y flotabilidad) de las deducciones de Kandinsky. A saber: a) «De la extensión que puede alcanzar un espacio por medio del dibujo.» b) «Del color, que empleado convenientemente, se adelanta o se retira, y hace de la imagen un ser flotante en el aire.» Funda su pensamiento en *un deseo* — que atribuye al Cubismo — de escapar a la limitación y a superar la pintura sobre una sola superficie, después de haber suprimido la tercera dimensión, y en suma, al Cubismo, «convierte las superficies triangulares en pirámides».

Es así como podemos explicarnos a la pintura actual, no pudiendo adelantarse al plano sino en combinaciones cerradas con resonancia histórica de viejas perspectivas o escenarios que precisamente el Cubismo había logrado desmontar y que, ahora, resurserían volteados de espaldas, empujados hacia fuera, en esta especie de prolongación (Mortensen, por ejemplo) de un Cubismo hemisférico, con su dura geometría saliente de diedros y vértices que el pintor — sólo el seguro instinto del

pintor — se fuerza por no cerrar, faltándole el vacío que ninguno de sus planos podrán proporcionarle desde su llena y anterior ocupación espacial. Ocupaciones amarillas, rojas y azules, que no hemos sabido rectificar. Porque una investigación abstracta comienza en abstracto por el vacío. Y el vacío no se ocupa, no se pinta, se piensa. Se piensa con el «no-color». No podemos renovar el espacio si no somos capaces de desnudarle, como operación previa, estética, de la inteligencia. Diseño, pero del espacio.

Naturaleza y Arte.

Así, en la investigación abstracta no hemos terminado de desalojar «lo figurativo». Desde el principio, nuestros precursores, han seguido proporcionándose sus temas de trabajo desde la Naturaleza. No eran los mismos del período anterior del Cubismo, cosas y rostros de la Naturaleza, pero sí costumbres y sensaciones, fenómenos, igualmente naturales (el vuelo, la atracción, la ascensión de unas burbujas). Pero, en cambio, así como el Cubismo, en operación legítimamente creadora, destrozaba y recomponía, estéticamente, sus motivos, lo Abstracto se conforma en traducir sus motivos con un método mucho más directo y curiosamente naturalista y figurativo.

Los avances de la técnica han contribuido a ampliar la Naturaleza, a acercarnos un mundo de tentaciones enriquecidas pero que en nada varía su condición de sensible y figurativa realidad. La lluvia en un paisaje es lo mismo que el paisaje interior de una gota de agua que la microfotografía pone a nuestro alcance. Una puesta de sol que una mancha de humedad puesta en una pared. Una botella o la cinta de Möbius. Un desnudo de mujer o un cristal de carburo de silicio. Si la revelación gráfica de una galaxia no se descompone debidamente, ontológicamente, en nuestro tratamiento estético, su importancia en el Arte es la misma que la de un huevo frito.

Las dos tradicionales vías de acceso del artista a la Naturaleza, son el ojo y la inteligencia: la Óptica y la Física, como matemática. La Óptica es un capítulo del ojo, sus datos pertenecen a la Naturaleza. Hay una ciencia, no ciencia del Arte, que es una Psicología de la visión. La física es un capítulo del concepto, sus datos pertenecen idealmente a una inteligencia del Espacio, al orden estético, como ciencia particular.

Una gran parte de la juventud está resumiendo sus afanes abstractos, en ejercicios menores, que son capítulo de una Óptica recreativa. Otra gran parte se desvía en un figurativismo «abstracto», casi traducción literal, bajo pauta académica «de lo bello», de ideas, imágenes y modelos de la ciencia. El escultor hace ya tiempo que ha incorporado a la estatua el movimiento, no como una ecuación de fuerzas, sino como tal manifestación de la Naturaleza, en un arranque feliz de aficionado. Así se le ha agregado a la estatua vida natural también, pero no vida estética. Por esto, un escultor que hoy triunfa como abstracto, al día siguiente se manifiesta en un humanismo expresionista, porque el día anterior, como abstracto, no era más que un figurativo.

Plásticoactividad y Arte popular.

Una Psicología aplicada a la traducción de las nuevas ideas, de los nuevos hechos científicos, de las nuevas revelaciones, de la Naturaleza, queda en Teoría de la decoración. Con las mismas materias que el Arte resuelve sus específicas intenciones — todas las artes son espaciales —, se fabrica el espectáculo diario de nuestra visión. El paisaje de la ciudad, con la vida del hombre, los sitios y las cosas. El gran móvil, como escultura y espectáculo natural, que se acelera o retarda, se concentra o dilata, se oye, se enciende o se calla en una incesante plásticoactividad, en una misteriosa telegrafía en la que se producen relámpagos de eficacia estética, instantes en que la interferencia de formas cambiantes, la carga o descarga vital de movimientos, pueden ser aislados, limitados y percibidos en el espacio por el ojo educado y vigilante del artista verdadero y por cualquier hombre de una educación más afortunada que la que hoy se nos permite popularmente adquirir.

Esta nueva educación estética elemental, en el futuro, hará innecesario el tipo general de Arte que hoy produce el artista — un Arte espectáculo — en tanta rivalidad con la Naturaleza. Enriquecida espiritualmente la visión popular, el mismo anhelo oculto, anónimo y general de la creación artística, quedará notablemente aplacado o en condiciones facilísimas de producirse, al estilo actual, en cualquier hombre y con los elementos al alcance de su oficio y de su mano. Las dos tendencias abstractas que hoy, desde el artista, parecen tener un carácter profesional, no son más que dos categorías populares de Arte, sin justificación histórica superior. Por el lado del racionalismo abstracto — el campo experimental al que pertenezco y que he intentado examinar — un formalismo manual y decorativo, de raíz culta. Por el otro campo, el de la irracionalidad creadora, un «Arte Otro», de raíz secundaria y temperamental, un expresionismo temporalista, automático, muscular y folklórico, de vital y líquida geometría.

Consistir estético y raíz metafísica.

Al dejar así reducido tan considerablemente el terreno profesional de nuestra actividad, me parece más fácil acertar a aclarar lo que siento por finalidad esencial en el Arte: Arrancando nuevamente de una conciencia metafísica, poder explicarnos, no ya el ojo ni la misma inteligencia, sino, en solución estética, el propio vacío existencial de nuestra alma. Es desde esta zona espiritual donde hallé mi identificación con Malevitch. Es desde aquí donde entiendo las relaciones y diferencias, para una justa catalogación de la voluntad formal. El vacío Malevitch puso al Cubismo en el pasado. De Kandinsky y Mondrian y de Mondrian y Doesburg — de un Doesburg que sin Malevitch no es más que Mondrian —, se llega por el Bauhaus a Max Bill. Pero no a mí, pues yo llego de Malevitch directamente, y de mí, de mi propia conciencia metafísica, que me cambia de una fisiología del hombre a una fisiología del espacio, de la curación del cuerpo a la curación de la muerte,

Y aquí, del «Cuadrado negro sobre blanco» al «Cuadrado blanco sobre blanco», a la metafísica de la Estatua y curación del vacío.

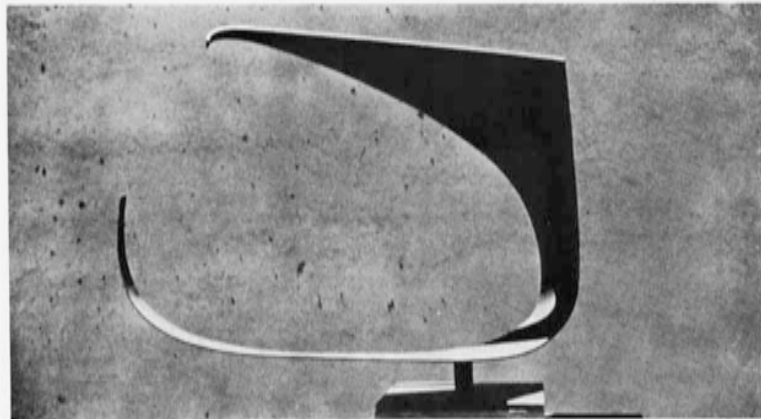
Sé que esto es muy difícil, pero no lo será tanto si uno se empeña en verlo. Si tuviéramos una estética independiente, una ontología del Arte, ganaría en concentración nuestro trabajo. Posiblemente, en dos simples disciplinas, tendríamos ya ordenado nuestro conocimiento — en lugar de depender de tantos criterios como ciencias que, desde su particular objeto, tratan de nosotros —: En una metafísica, para nuestra frontera con las ciencias del espíritu, y una epistemática, para nuestra frontera con las ciencias naturales. Por la metafísica podríamos explicarnos nuestro propio espíritu y la ley espiritual que recorre todos los factores ontológicos de las materias que se citan en nuestras manos para su conversión estética definitiva. («Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.» Madrid, 1952. Ed. C. H.)

La misma dificultad actual para clasificar nuestras tendencias, desaparecería. Aunque tengo puntos de contacto con Max Bill no podría llamar a mi escultura «concreta». No solamente porque el término viene de Kandinsky, y se entiende desde una Psicología del Arte. Prefiero designar a mi tendencia como «objetiva», que quiere decir lo mismo, que concreta, pero que directamente se refiere a la totalidad del Ser estético, como objeto de una ciencia particular del Arte, una Estética Objetiva.

La Estela funeraria.

Hoy oriento todo mi interés, más que a la integración funcional de la Estatua con la Arquitectura y el mundo — que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos — a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio solo, espiritual, para el alma sola del espectador. Personalmente confieso que estoy harto de lo próximo, del escándalo vital de lo móvil y cambiante, del Arte, al fin de cuentas, como espectáculo y exhibición. Busco que la Estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en mi escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro — duro, en cierto modo hacia fuera —, desnudo, protestante — protestante, en cierto modo hacia fuera —, insoluble y trascendental.

Por esto, puedo decir ahora, que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua, lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo así, de lo religioso a la Estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir, Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece.



Cat. 21

DOCUMENTACION GRAFICA

**unidades formales abiertas
y mecánica de la fusión**

1 /Cat. 1,

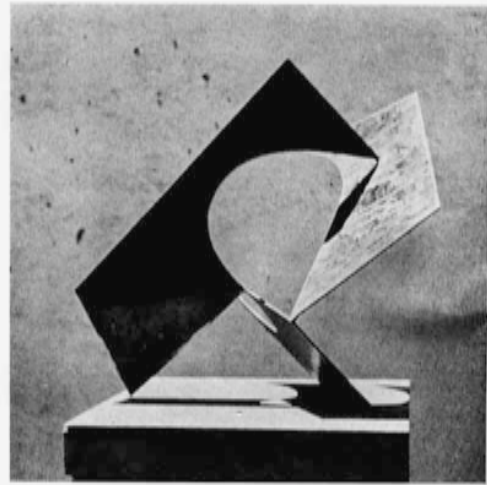


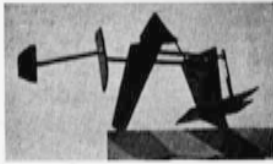
4 /Cat. 2,



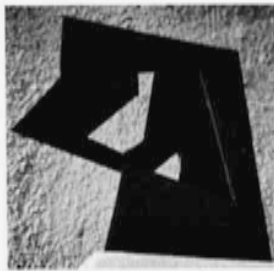
2 /Cat. 4,

3 /Cat. 5,



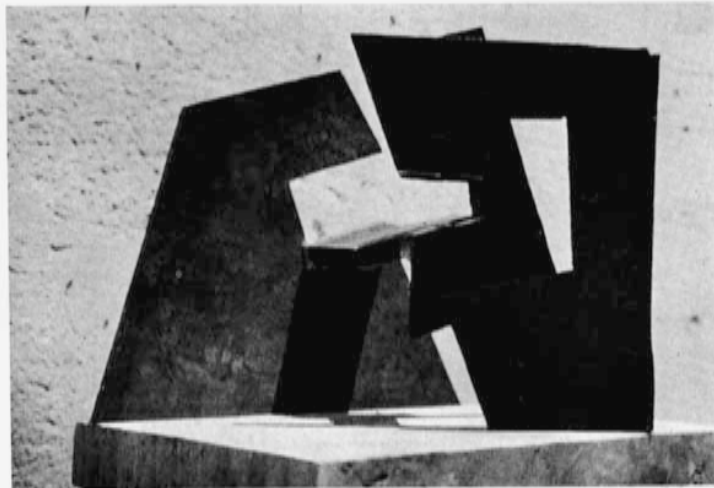


5

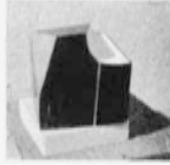


6 /Cat. 6.

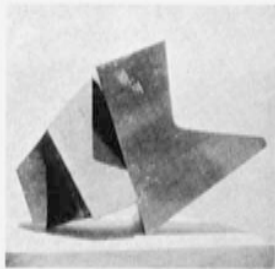
7 /Cat. 7.



- 1 Sometida la Unidad plana Malevitch a la acción de un espacio curvo, reacciona, en una primera derivación elemental, permaneciendo entera, pero toda ella incurvada. Aquí se prueba su desplazamiento por fusión, en un giro completo.
- 2 En una segunda derivación elemental, la Unidad plana Malevitch, sufre un corte abierto curvo, permaneciendo plana. La escultura reproducida es la respuesta de un sólido equivalente a la Unidad plana Malevitch (todas sus caras estaban definidas por esta unidad cerrada, cuya apertura se ensaya), y aquí se muestran abiertas, con capacidad espacial intrínseca para sus nuevas funciones.
- 3 La nueva Unidad formal plana y abierta, en tres fases distintas (tres caras del sólido resultante en la experiencia anterior), iniciando una expansión vacía en espiral.
- 4 Ensayo de expansión, utilizando, por fusión, los dos tipos de unidades formales abiertas, obtenidas de la Unidad Malevitch en la lógica espacial descrita. (Fragmento reproducido en la cubierta.)
- 5 Agrupación espacial con Unidades Malevitch, antes de su tratamiento.
- 6 Hemos ensayado una tercera derivación formal de la Unidad Malevitch, intentando su apertura por choque frontal entre dos unidades, obteniendo la Unidad abierta positivo-negativo. Aquí se muestra una construcción vacía por fusión de tres de estas unidades.
- 7 Comienzo de un desarrollo de vacíos en cadena con esta tercera unidad formal abierta, positivo-negativo. (Otra versión en piedra, en la página siguiente, «Concurrencia vacía», Cat. 8.)



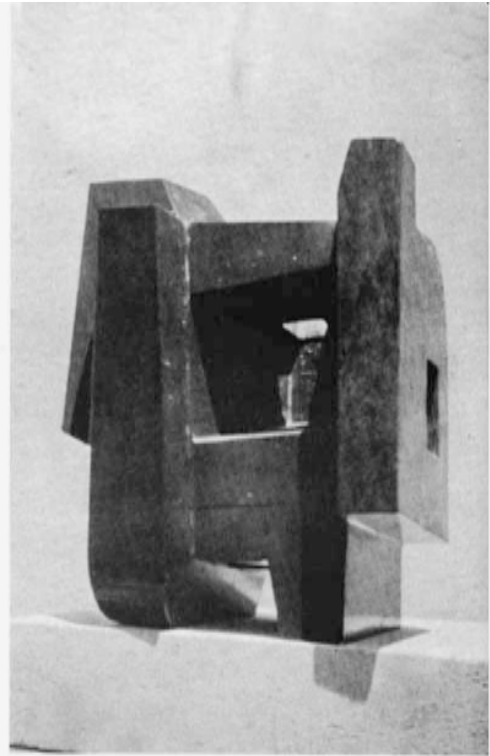
Cat. 12.



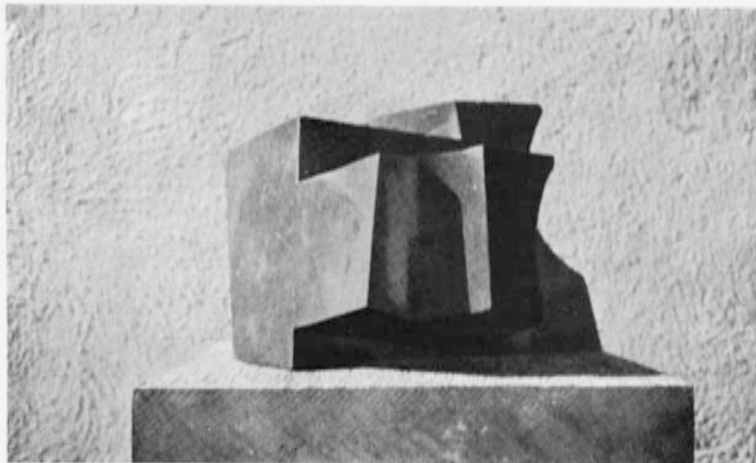
Cat. 13.



Cat. 15.

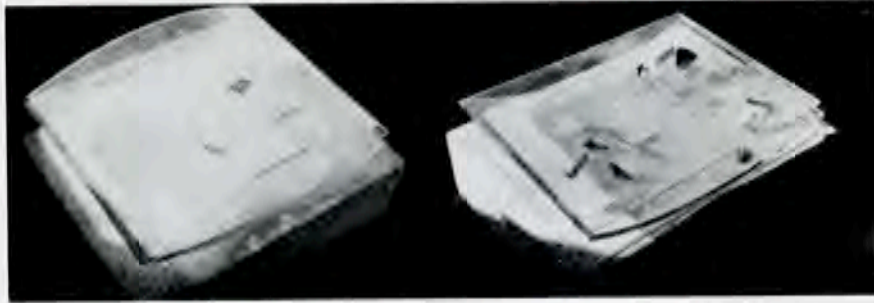


Cat. 8.



**fusión de poliedros
abiertos.
configuraciones vacías
internas y externas.
permeabilidad.**

Cat. 14.



Maquetas de vidrio utilizadas en la investigación sobre la nueva naturaleza hiperespacial del plano en pintura y del vacío en la estatua. (En el texto: «Ampliación funcional del Muro», «La pared-luz»). Ahora podemos agregar a la vista del documento gráfico.

Este corte en la luz, que es el vidrio plano que corresponde al plano físico del Muro, es una placa desocupada, transparente y alerta a todo acontecer espacial, dentro de un campo variable, del que no es más que una parte estratégica y sensible, que opera por revelación, nunca por ciega ocupación de cargas desde el exterior; cae así en el pasado, muere con la máxima facilidad. El Muro proporciona la referencia física formal, pero nada más. El plano es vacío y por su dinámica sensible, se concentra o debilita, comunicándose en el propio juego formal de su lenguaje liviano y abierto. Válidas para el pintor las deducciones formales que hemos analizado para la escultura. Desde Malevitch, es preciso entender, que la materia formal se revela en el plano del vacío mural. El supuesto vacío es mayor que el supuesto concreto formal. A mayor ocupación formal, menor actividad vacía (expansión más lenta y menor flotabilidad). Contrariamente a la línea de Kandinsky en que las cosas suceden desde el plano, desde un plano rígido que se carga hacia afuera de añadidos formales, cuya suma es mayor que la destinada formalmente en la nueva naturaleza estética mural.

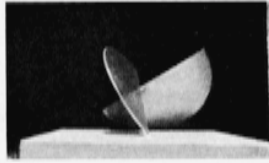
Con una equis (X), hemos señalado en el vidrio reproducido a la derecha un vacío definido por referencias formales, y que se aproxima a nuestra idea de la naturaleza desocupada de la estatua

Cat. 17.



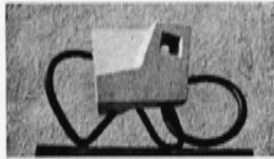
Cat. 18.



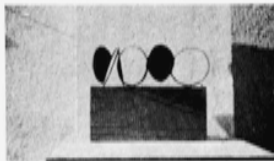


Cat. 9.

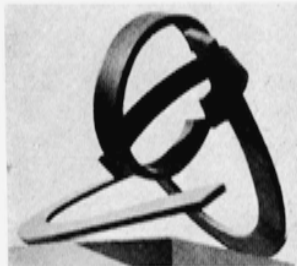
Ver texto «Ampliación
Funcional del Muro»



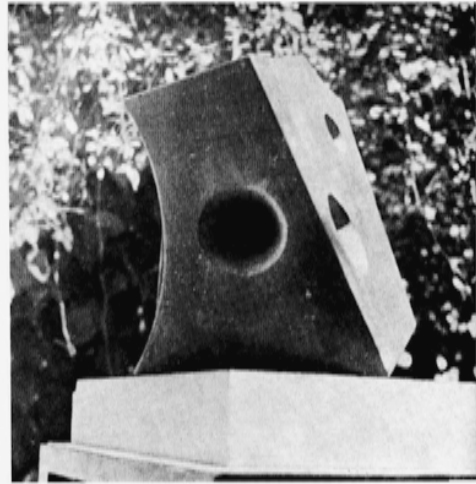
1.



Cat. 23.



Cat. 20.

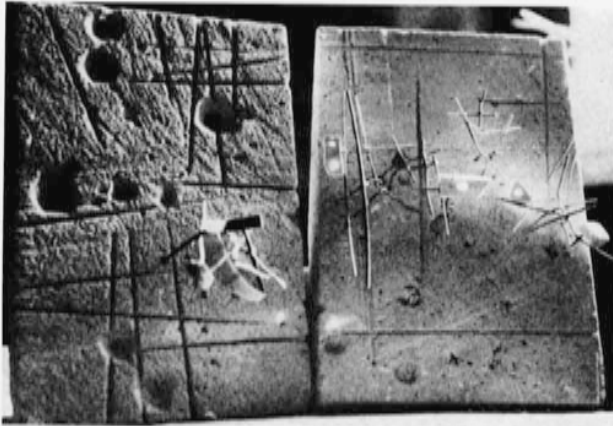


Cat. 10.

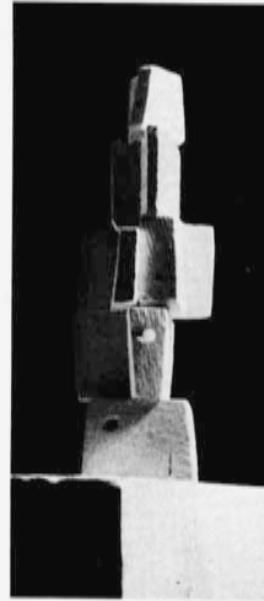
**dinámica de la flotación
y aplicación en arquitectura**



2.

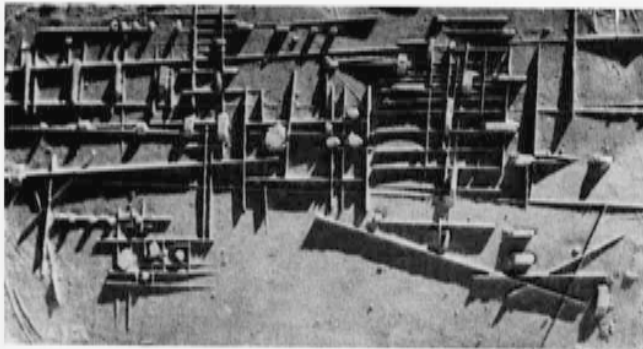


3.



4.

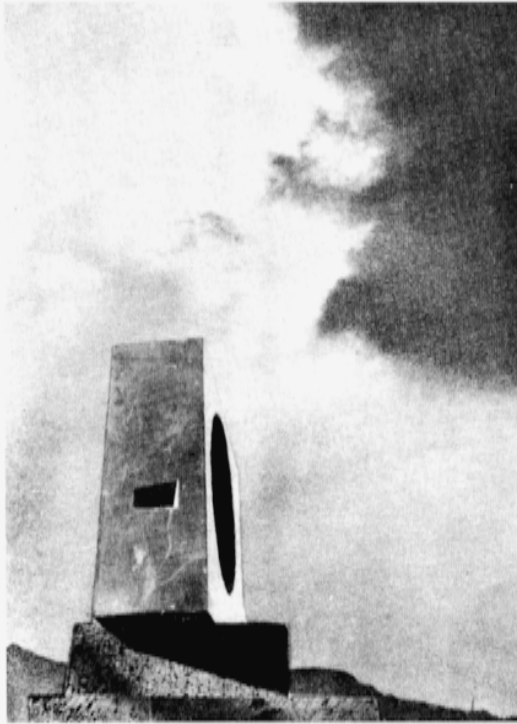
- 1 Módulo de luz, por relación de dos perforaciones incompletas, cuya carga luminosa se define con la dirección de la perforación y el ángulo de encuentro en el interior de la masa formal. Hallado en la necesidad de debilitar el peso de la piedra o del cemento de las combinaciones formales en cadena.
- 2 Utilización de módulos de luz en relieves con salientes de material encofrado o piedra.
- 3 Encofrado de formas exentas, con módulos de luz, aprovechando la armadura metálica del hormigón.
- 4 Disposición en columna de unidades abiertas, en un proyecto de reloj de luz, por la colocación de las perforaciones.
- 5 Distribución de formas exentas en un estudio para hormigón desnudo y armadura descubierta.
- 6 Un ensayo de relieve directo por el encofrado del hormigón.



6.



5.



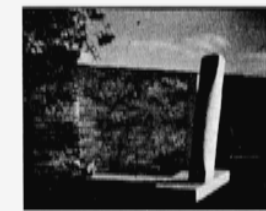
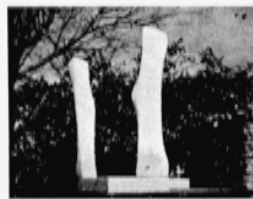
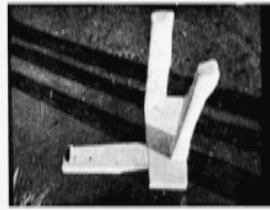
1 Estela funeraria, en paisaje vasco con cromlechs. Recuerdo al Padre Donosti.

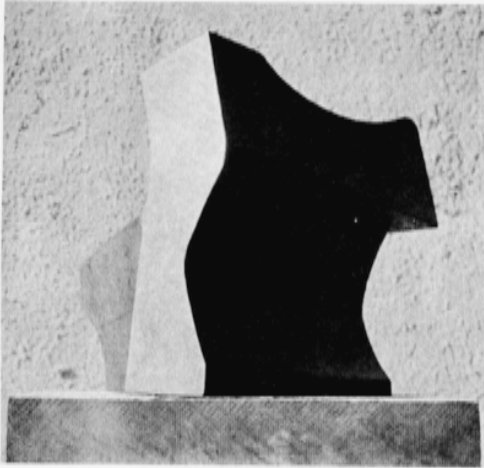
2 Maqueta del Monumento para el Prisionero Político Desconocido. Seleccionada en la Exposición internacional de Londres, 1953. (De la Memoria presentada: «Hemos partido del concepto de hiperboloide como expansión del cilindro, como nueva unidad geométrica y sensible del nuevo concepto del universo en expansión constante y, al mismo tiempo, como imagen espiritual del hombre nuevo, obligado moralmente, políticamente, a poner su corazón en el exterior, exactamente la actitud del prisionero político, la naturaleza del verdadero prisionero político». «Hemos concebido este monumento como una articulación simple y abierta de un sistema formal liviano. El conjunto está constituido por tres líneas divergentes: una, caída sobre el suelo, y dos levantadas, columnas cambiantes, que se separan de la tierra, configurando un vacío interior que es la sustancia expresiva y trágica del monumento». «El doble contorno exterior se expresa como un gran hiperboloide vacío, como nueva imagen prometeica, triunfante, con su corazón activo en el exterior, en forzosa comunión con cada espectador»).

3 Fusión de dos poliedros abiertos, definiendo tres vacíos divergentes

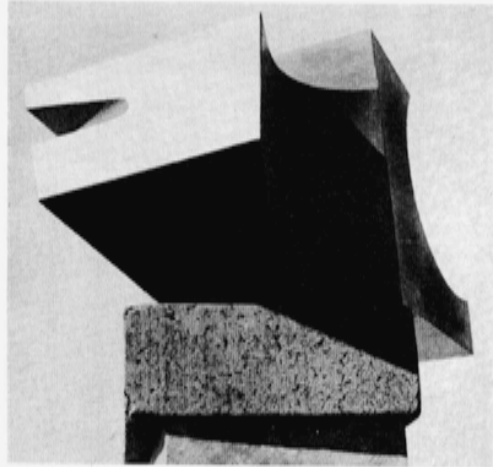
1

2





Cat. 14.



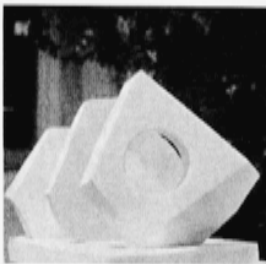
3.

la estela funeraria.

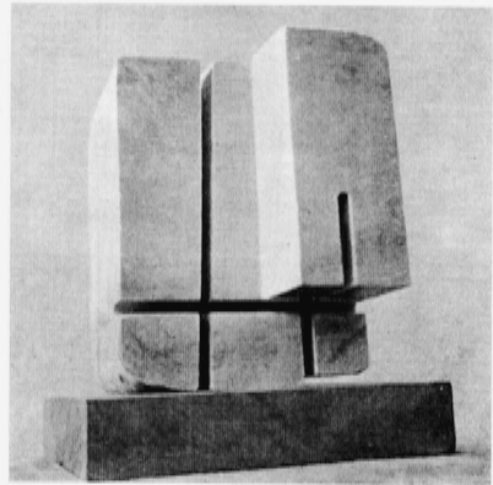
Cat. 27.



Cat. 26.



Cat. 25.



Cat. 28.



nota biográfica

- 1908 nacido en Orio (Guipúzcoa), Jorge de Oteiza Embil.
- 1931 San Sebastián. Bienal de Artistas Guipuzcoanos, primer premio escultura. Abandona Facultad de Medicina, tercer año (Madrid).
- 1933 San Sebastián, Bienal Artistas Guipuzcoanos, primer premio.
- 1934 San Sebastián. Exposición individual.
- 1935 Buenos Aires. Exposición individual.
Santiago de Chile. Exposición individual, con materiales encontrados Informe sobre el «Encontrismo». Posibilidad de seleccionar, entre la producción contemporánea, cuatro unidades formales para su conjugación, como unidades standard, y duda sobre su legitimidad. Elección personal de la forma de pirámide invertida, sobre su vértice («Escultura de Altazor.» Col. Vicente Huidobro).
- 1941 Buenos Aires Profesor de la Escuela Nacional de Cerámica.
- 1942 Bogotá. Contratado por el Gobierno de Colombia para la organización de la enseñanza oficial de la cerámica.
- 1944 «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra» (Revista de la Universidad de Popayán, Colombia). Idea de un nuevo arte mundial, americano. Crítica del muralismo mejicano. Ampliación funcional del Espacio y concepto estético de Tiempo y dimensión.
- 1946 Bogotá. En el segundo centenario del nacimiento de Goya. Dos conferencias: «Significación espacial desde El Greco, a Goya y Picasso» y «Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete).»
- 1947 Quito (Casa de la Cultura). Informe sobre una Estética objetiva y la investigación de la estatuaría megalítica en América.
Trujillo (Perú). En la Escuela de Ingenieros: Curso de química cerámica.
En la Universidad: Génesis del arte nuevo. (Miembro de honor de Investigaciones científicas de la Universidad.)

- Lima (En los cursos de verano de la Universidad). Una técnica de colores térreos sobre engobe blanco, para los alfareros del Cuzco.
En la ANEA (Asociación Nacional de Escritores y Artistas). Dos conferencias sobre arte contemporáneo.
- 1948 Buenos Aires, «Informe sobre mi escultura», Revista «Cabalgata» (en el último número de su publicación). Ideas sobre los tres puntos de apoyo, sobre el hueco, la expansión y la apertura de los poliedros.
- 1949 San Sebastián. Primer premio, Concurso nacional para un monumento a Felipe IV (sin realizar).
Madrid. Proyecto de una Escuela hispanoamericana de cerámica (sin realizar).
Bilbao. Dirección técnica de una industria de porcelana eléctrica.
Exposición «Cinco plásticos vascos» (cuatro pintores y un escultor), Gal. Studio.
Fundación del Nuevo Ateneo (artículos y conferencias).
Proyecto de una Escuela-fábrica (sin realizar).
Madrid, «Salón de los Once» (10 pintores y un escultor), Gal. Bisca.
- 1950 Aránzazu (Guipúzcoa). Adjudicación por concurso de toda la estatuaría para la nueva Basílica (suspendida en la etapa última de la realización, por orden oficial eclesiástica).
Barcelona. Exposición «4 escultores abstractos». Galerías Layetanas.
Bilbao. «4 escultores abstractos». Gal. Studio.
Madrid. «4 escultores abstractos». Gal. Bucholz.
- 1951 Milán. Diploma de honor, en la IX Trienal (una escultura con ensayo de lo simultáneo).
Santander. En el curso internacional de arte, de la Universidad de verano: Informe sobre la escultura contemporánea. (Del cilindro al hiperboloide. Fases últimas del volumen. Aparición del hueco. Posibilidad de un juicio sobre el vacío vertical en el escultor español, frente al vacío acostado en el anglosajón. Error de que España no es pueblo de escultores.)
- 1952 «Interpretación estética de la Estatuaría megalítica americana», Ed. C. H. Madrid.
Santander. En el curso internacional de verano, «Escultura dinámica.» (En «El Arte abstracto y sus problemas», Ed. C. H., 1956.) Y un proyecto de Escuela-taller, como replanteamiento del Bauhaus en España (sin realizar).
Madrid. Exposición colectiva. Gal. Xagra (variaciones formales desde el hiperboloide, en metal, y un bodegón, montaje en madera, con una botella por síntesis de tres elementos simples, aislados y en expansión. (El estudio correspondiente en la Revista «Lekaroz» sobre la naturaleza espacial de esta composición en oposición al significado del tipo de mutilación parcial de un cuerpo en el rompimiento picassiano.)
- 1953 Londres. Único seleccionado español, en Londres, para el monumento al Prisionero político desconocido.
Madrid. «Exposición de arte fantástico» (colectiva). Gal. Clan.
Madrid. Concurso nacional para una imagen de San Isidro en el Instituto Nacional de Colonización. (Distinción especial en el fallo con descalificación de honor.)
- 1954 Madrid. Premio nacional de Arquitectura (en equipo).
Escultura del ábside, en aluminio. (De la iglesia de PP. Dominicos de Valladolid, premiada en el concurso de arquitectura religiosa de Viena.)
«Androcanto y sigo» (ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera). Pro Manuscrito.
- 1955 Madrid. «Arte abstracto» (colectiva). Gal. Fernando Fe.
Para los arquitectos de la Universidad Laboral de Tarragona: Solución y bocetos de relieves en piedra para fachadas, con unidades sueltas salientes. Y esculturas por encofrado y con aprovechamiento de la estructura de hierro para desarrollos en cadena (sin realizar).
Período completado con estudio de relieves, positivos y negativos, en el hormigón desnudo por el encofrado directo. Y escultura, interior y exterior, desde la armadura del hormigón por encoframiento de formas exentas, con módulos de luz.
- 1956 Madrid. Para el Instituto de Inseminación Artificial (Ciudad Universitaria). El relieve de fachada con piedra saliente.
- 1957 Madrid. Montaje del pabellón español para la Feria Internacional de Bruselas de 1958 (por concurso nacional, en equipo).
Representación de la escultura abstracta en el envío español para la IV Bienal de São Paulo (período apenas inicial y previo en la etapa actual del escultor).

bibliografía

SARTORIS: L'Architecture Nouvelle (Ed. Hoepli, Milán, 1954).

GAYA NUÑO: Escultura Española Contemporánea (Ed. Guadarrama, Madrid, 1957).

artistas que se citan

Denis.

Doesburg.

Kandinsky.

Malévitch.

Manesier.

Max Bill.

Mondrian.

Moore.

Mortensen.

Picasso.

Stäel.

Tatlin.

Ubac.

Vasarely.

De este Catálogo monográfico se han editado 500 ejemplares en español y 500 en francés, en los talleres de Gráficas Reunidas, S. A., Madrid, con 37 grabados en negro y uno en color, de Gráfico Hispano, al final del mes de agosto de 1957.

Anexo IV: FMJO-7843 *Espacio y tiempo en el mecanismo estético.*

ESPACIO Y TIEMPO EN EL MECANISMO ESTETICO

Hey, no constituye un hecho particular y aislado la vocacion personal del artista a intervenir en la constitucion universal de las nuevas ideas de arte. Es más, solamente el apuro decidido de su conocimiento practico y de su verdadero interés en la resolucion exacta de sus problemas, puede resolverlos de un modo universal e historicamente favorable a la marcha positiva de los acontecimientos estéticos.

Si el filósofo, ni el matemático, pueden intervenir con la responsabilidad y la solvencia del propio artista en la fisica de su mundo de realizacion de arte, para la instancia ultima y acabada de una teoria estetica. Las fronteras diversas de las esferas del conocimiento deben estar establecidas con definiciones y conclusiones claras de sus problemas internos, con sintesis precisas en las que han de tomar contacto y vecindad-biológica sucesión-las otras esferas y territorios en que progresivamente se ha ido subdividiendo la Tierra complicada del espíritu.

Una de esas territorios, situado en la convergencia de los demás y a través del cual las aguas de las más diversas especulaciones, se hacen conciencia practica y aplicación particular, es la Estetica, el sistema utilizado por el artista para la valoración logica y trascendental de sus comunicaciones. Comunicaciones estas resueltas desde su mecanismo particular, del mismo modo que la vida resuelve su misterio, con la clara simplicidad de una confirmación verdadera, de una interna sabiduría, que hace de la profesión artistica un oficio religioso.

Esta conciencia de su personalidad, denuncia hoy, al presentarse el artista en las fronteras de sus vecinos investigadores, ~~que el mundo no dispone de un esquema general de los conceptos universales, reclamando sus resultados~~ reclamándoles sus resultados, que el mundo no dispone de un esquema general de los conceptos universales.

Ante esta reclamación justa del artista, ante este retraso en formular los distintos niveles del conocimiento su situación honrada en la hora presente, el filósofo, especialmente, se encara, disgustado, con el artista y le reprocha su pasión de conocimiento y su prisa de información, (1) H. Dilthey.

Es esta necesidad de información que hace al artista tomar, también, su propia y e intervenir en los vecinos campos del conocimiento, cuya tradicional independencia fué hasta esta hora sostenida sobre una organización imperial, en la que, precariamente, facilitaba asistencia el filósofo al mundo particular de la estética, cuya verdadera independencia coincide hoy, con el debilitante y confusión de la filosofía como única creadora de bases y movimientos de carácter general.

La matemática ha pasado a primer plano, como generadora de conceptos filosóficos, al mismo tiempo que el arte premia al filósofo y aun le sustituye en la formulación de esquemas vivos de elaboración espiritual, ocultando

Pero no desconcertemos a nadie con el secreto de este mecanismo. En lugar de molestar con la independencia tradicional del investigador, debiera invitarse a trasladar sencillamente sus resultados, por muy elementales que pareciesen, al realizador de arte, ya que con ellos ha de informar él sus comunicaciones, y dar una explicación estructural a sus ideas.

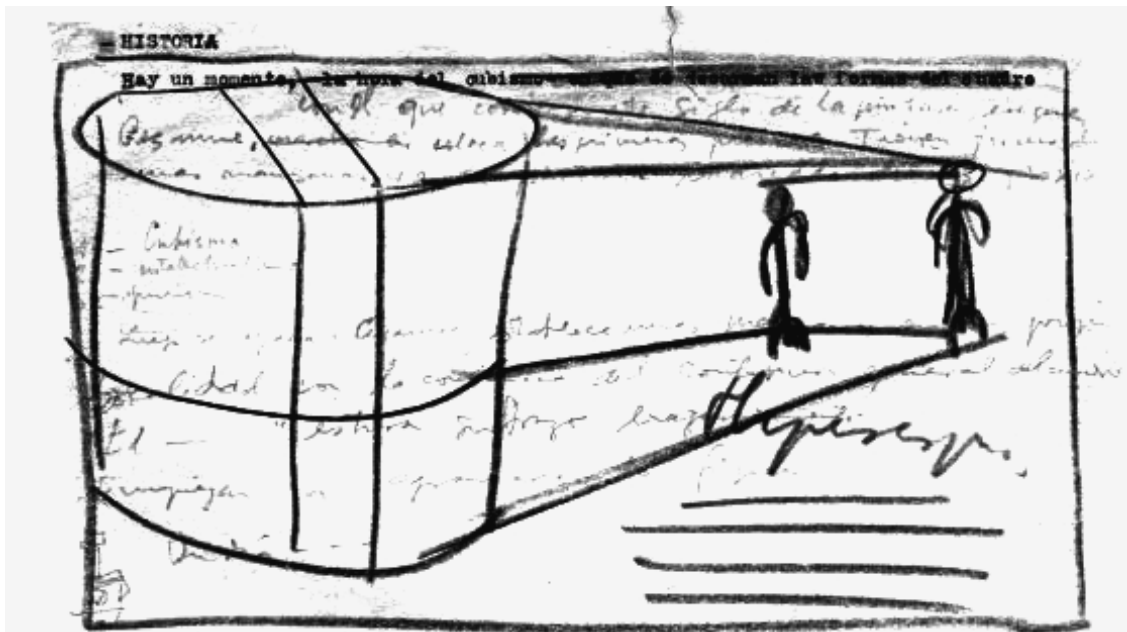
El protagonista actual de semejante labor arduadora es el artista, que así viene a reivindicar para su tarea el carácter primitivamente religioso de su oficio.

Hey, más especialmente que nunca, entiende el artista que la instancia última de toda teoría de arte, la realidad aplicable de toda investigación es un problema personal al artista. El arte se realiza con elementos físicos y al mismo material hemos de reducir todo concepto y teoría. Lo que nosotros vemos con los ojos hemos de dejarlo redactado al lenguaje de las manos. Tan simplemente como un lenguaje animal. Exactamente; irracional.

EL CILINDRO COMO CONCEPTO PRACTICO

Tomemos con las manos la concepción cilíndrica del mundo. El cilindro conceptual de Einstein, se convierte en un cilindro cualquiera de verdad. Tiene una superficie interior y otra exterior. Y un agujero en medio. Entramos en relación con él, por sus paredes, y podemos atravesarlo. Una vez en su interior, podemos volvernos dentro, sepultarnos vivos, como el recuerdo y la herencia. Pero podemos volverle a atravesar y reaparecer al exterior, voluntariamente como la experiencia y el conocimiento; involuntariamente, como el sueño y el instinto. Un cilindro es el hombre. Un cilindro es el mundo. Un cilindro es el arte.

No nos interesa el cilindro que veía Cezanne, cuando se aproximaba un hombre. Era una manzana.



El Renacimiento significa el más alto empeño de investigación lineal en la composición de la obra, considerada como un sistema cerrado e independiente, a pesar de su función ornamental. Es el segundo gran ciclo occidental del equilibrio en arte. El primero lo representó Grecia. El tercero, lo realizará nuestra época, ya que el siglo XIX fracasó al cerrarse sobre sí mismo y chocar con el pasado. Una rectificación instintiva-a pesar de su rotulación científica-fue el Impresionismo. No logró tampoco, sino dar una marcha penosa y circular alrededor de la luz, obteniendo de nuevo el color en su primitiva pureza. Con él advierte Cezanne a recuperar la localidad precisa de unas manzanas dentro de la conciencia general del cuadro. Antes, Rodin como Miguel Angel rompe el equilibrio antiguo de los clásicos, inventando el músculo en la estatua. Y de nuevo se tierra en la oscuridad. Cezanne sortea este procedimiento, alargando el brazo de su "no por el camino de su constitución física, sino por la dimensión fisiológica del propio cuadro, por el donde una misma manzana podría continuar su trayectoria. Se comienza a experimentar tenazmente sobre el aparato sensible del cuadro. Se agrandan las figuras, se acumula el relato sobre un trazo del cuadro, se ausculta el sitio, se prueba la resistencia del espacio. El espacio es bueno. Se le respeta. Se le estudia. El cubismo desarma los temas que quedan alineados en el taller del pintor como una colección de "restos visuales" precedentes de la percepción externa. Ya había llegado nos contaba Zuloaga a una de nuestras tertulias con Picasso; un escultor belga con una estatua construida con pequeños cubos. Luego dirá André Breton "Es solamente el trabajo de reagrupamiento de estos elementos desorganizados-los restos visuales-por el que expresa el artista lo que hay de individual y de colectivo en sus reivindicaciones". Se vuelven así a instalar los temas en el cuadro con un nuevo conocimiento del espacio plástico. En este período las figuras están agigantadas. Precipitadamente, en su "Decadencia de Occidente" Spengler profetiza: "Este agrandamiento de las formas es la señal que se repite en la decadencia de las culturas". Sí, este denuncia una decadencia. Pero este no es la decadencia. Este no es un arremetida acumulación muscular. Este no es el barroco. Son los primitivos de un nuevo clasicismo. De un nuevo equilibrio abierto, con el exterior. Estamos en presencia del Espacio compuesto. En presencia del propio Tiempo del Espacio. Y es en este instante, mientras los grupos de pintores acentúan sus cuidados a algún aspecto parcial y distinto de la nueva pintura, que el Arte, con plena conciencia de su responsabilidad histórica, reclama para sí de los técnicos del conocimiento, un período de consultas y de atención, para redactar, si quiera sea provisionalmente, pero en sus líneas fundamentales de acuerdo con el nuevo esquema general del hombre y del mundo, una carta geográfica, una base evidente-cierta, un programa universal de trabajo.

El artista actual, no dispone para la economía y provecho de su labor-esta es la verdad-ni para su divulgación, ni de un vocabulario, ni de una técnica de notación, ni de un lenguaje. En lugar de una anatomía del espacio, tenemos una geografía del cuerpo humano. En lugar de una gramática, como lectura y anotación técnica de nuestra lenguaje de formas, tenemos media docena de adjetivos incorrectos. Y en lugar de una

Estética, como teoría y práctica, del sistema de comunicaciones que constituyen el arte, una serie innumerable y accidental de puntos de vista particulares desde el campo especulativo de la filosofía.

Enrredamente el artista no se satisface ya con apreciaciones sobre arte, por muy exactas que ellas sean. quedan siempre a distancia de sus manos. El artista no pide al filósofo, una estética. Le pide un esquema gráfico de su filosofía. El artista hace el arte con sus manos. El se hace también estética. El artista pide esquemas claros, que se vean, de lo que los demás saben del mundo y del hombre. Lo demás le hará él. Un arte concreto y veraz. Y un análisis de su obra y de su mecanismo, técnicamente. La Estética.

Este es el motivo de la incursión personal del artista en los campos del conocimiento. Como tan impropio como el contrario. Pero el artista ha necesitado ^{de} ~~amplazablemente~~ realizar esta labor de ordenación fuera de su propio terreno. Más que nunca, hoy se oye la voz del artista, sobre la propia labor de sus manos. Es una voz tímida, pero apretada claramente, directamente, sobre la verdad que necesita ver. Escribe pequeñas páginas de historia, que son historia de hechos resumidos poderosamente. Formula teorías sobre especies raras de propósitos. Es cuando parece que grita, porque no puede apretar entre sus dedos lo que quiere. Es cuando no sabe si su postura es correcta, para el filósofo o el matemático, pero tiene la seguridad de que está apoyado sobre la verdad que quisiera presenciar con mayor proximidad, con el físico contacto de sus ojos.

Junto a los nombres de los grandes investigadores de nuestro tiempo, la plástica debe tener unos nombres propios que colocar a su lado, a cuyo esfuerzo teorizador deben las nuevas generaciones su mejor lección; Gropius y LeCorbusier desde el campo de la arquitectura, han explicado el sentido interno y físico de la Materia fundamental, los sólidos y los planos, y el espacio funcional de las operaciones del constructor. Pero acercándonos más al terreno de los hechos en pintura, de nuevo nos encontramos con una insuficiencia práctica, con una falta de experiencia y de seguridad, al distribuir fundamentalmente, la narración plástica de la superficie a pintar. ~~Y es~~ que es aquí, en estas virtudes internas que ~~supone~~ ^{entraña} una concepción de armar una pintura, que reside la prueba clara ~~de la manifestación viva que da el artista de su época.~~

La naturaleza específica del mensaje del artista está en su intimidad material, en su física de la comunicación. La historia más permanente de las cosas, verifica universalmente su lenguaje en el terreno del Arte. Del arte parten sus centenares a la comunidad, pero cuando las comunidades se renuevan necesitando nuevos mensajes, el mensaje, silenciado de la obra antigua desaparece, pero queda como testimonio vivo de esa época el mecanismo vivo, la garganta complicada de la obra, como una declinación e un verbo muertas, son testimonio vivo de un lenguaje y de un pueblo antecesor.

El oficio postico del artista, hace a sus obras sagradas; las da una sobrevida, con su propia mecánica - al identificarlas con su propia mecánica. Mecánica adquirida de la síntesis de la cultura actualidad cultural. Mecánica, que es el proceder estético, sobre los materiales plásticos. Entendemos por Plástica, la materia determinada por un orden, a un destino colectivo-arte-.



JORGE OTEIZA

4 relacionada

Todo pueblo tiene su arte, porque todo pueblo encuentra un modo universal para comunicarse. El artista es el buscador de este lenguaje superior. Superior, por que fija el dialogo entre la intimidad del hombre y lo colectivo, en un conocimiento espontaneamente verdadero y objetivo. El conocimiento artistico es un pre-sentimiento. Una intuicion. No conoce a Dios a traves de los sentidos ni del corazon. Es el re-conocimiento de Dios, la misma operacion de crear, el poner voz a las cosas, al libertar su voluntad, dar su posicion, su dialogo, su presencia. El artista da a las cosas una nueva direccion de su peso, una gravitacion sobre-natural, comunica entre si sus espacios, animandolos de sus propios tiempos, como de sus propias almas. Asi acontece toda libertad, cuando se comunica. Asi es arte cualquier lenguaje, cuando el artista da union quimica a un espacio y aun tiempo. En esta combinacion intima, las formas se reducen a su verdadera abstraccion, a su indiferencia o eternidad. El artista influye sobre los hombre, corrigiendo las cosas. viva
Es asi que es religioso este oficio, cuya funcion no es servir a Dios, sino construirlo. Pero **ENSAYEMOS**. A esta religion verdadera la caracteriza su inestabilidad, al lado de la inestabilidad del hombre, de su propia vida. La cultura nos da la proporcion de Dios, y facilita al artista sus medidas. Dios es asi el acuerdo entre lo averiguado y lo no averiguado. El transite cosmico de un momento/universal a otro.
del hombre

Solo la Ciencia, como una teoria general de las tecnicas del conocimiento, y el Arte como un sistema practico de la expresion de estos resultados, pueden clasificarse como verdaderas empresas de universalidad. La Filosofia queda reducida a una ciencia particular e politica del conocimiento, y La Religion a una proyeccion civil del arte, a su verificacion colectiva.

El artista esta más cerca de la ciencia. El sacerdote, más cerca del arte. Esa seria la distribucion profesional. El arte no se puede mover monotonamente, por medidas inmutables y dirigidas. La linea del arte se corrige constantemente, se restablece, irregular, apasionante y desigual. El artista se proyecta sobre lo inseguro y lo posible, sobre más posibilidades de Dios. Dios se agita perpetuamente en el ciclo del arte, en busca de reposo y de forma, de objetividad. Solo el arte, en una catedral, en un pueblo, puede manifestar la sustancia inestable de Dios, su propia verificación, su historicidad.

W.F.

LA ALARMA DE HANS DRIESCH

El artista comparece poeticamente ante toda aventura del conocimiento. El milagro creador de sus manos no puede prevenirse por ninguna geometria. Toda geometria nos corresponde, si documenta nuestra libertad, y nos invita a nuevas ideas. De aqui viene la alarma de Hans Driesch por la ^{divulgacion} popularidad de las teorias relativistas de Einstein. Porque ellas han popularizado el ejercicio del pensamiento filosofico. "A mi mismo-Dios enojado el biologo de Heidelberg-me han aconsejado ya que dé fundamentos relativistas a mi vitalismo. Y frente le aconsejarán a los escultores que trabajen relativistamente" Es mi propio caso. Pero por la sugestion de mis propias manos. Ya me han dicho: "Tu piensas asi, porque como escultor, estas viendo siempre el espacio y crees que la misma pintura se origina en el espacio y la pintura es superficie" *me dice H. Pallas. (ha cambiado de i)*

ENSAYEMOS ESQUEMATICAMENTE ESTE SENTIDO hiperespacial de la pintura.
La pintura como proyeccion e articulacion de espacios-hiperespaciales.



JORGE OTEIZA

5

La pintura, proyección hiperespacial

Como ensayo de esta presencia activa del hiperespacio en arte, tomamos ahora esquemáticamente el caso concreto de la pintura.

EL HIPERESPACIO

La geografía normal en que actúa el plástico es el Espacio, dividido en su Materia envolvente o vacía y su Materia rellena o corporal. Dos cuerpos determinan un Espacio para ellos dos cuerpos son suficientes. Y dado un Espacio, es suficiente un solo cuerpo para que se establezca automáticamente una función plástica.

CUERPOS Y ESPACIO constituyen una sola entidad inseparable. De aquí el muro denuncia su espacio exterior.

ESPACIO Y TIEMPO constituyen una sola entidad inseparable. Aquí está el problema de la nueva pintura yóóóó de todo arte en general. Ya antes de Hilbert intentaron los matemáticos representar los cuerpos correspondientes a los poliedros regulares de tres dimensiones-cuerpos platonicos- en un espacio de 4. Riemann señala la tridimensionalidad y curvatura positiva del espacio de nuestra experiencia. ...

Después de Einstein, y Weil, es precisado este espacio del tipo riemanniano (elíptico) a cuatro dimensiones inscripto en un universo a cinco dimensiones. De la misma forma que en la geometría ordinaria la superficie de una esfera es un espacio a 2 dimensiones inmerso en un universo a 3, el Espacio de nuestra actuación tiene prácticamente las dimensiones corrientes de su material. Sin embargo, el considerar para las operaciones del artista otros espacios de influencia o actuación nos enfrentan con el concepto a resolver, del Hiperespacio o categoría, para nosotros, complementaria y superior. Nosotros comprendemos la serie creciente de las sucesivas dimensiones de un espacio, tomando un punto fuera de cada espacio anterior y desarrollando en esa nueva capacidad espacial su movilización.

Se conciben que el punto engendra una línea, la línea una superficie y la superficie un volumen, y el volumen un espacio de una dimensión más, o hiperespacio, sino a la inversa.

Así en pintura, la superficie o muro, dentro de una biología normal, no puede aislarse nunca de su dependencia del espacio tridimensional del cual se nutre y participa.

fig.

La obra pictórica es la articulación en una existencia plana o bidimensional, de un mundo de formas que virtualmente se agrupan no en cualquier parte de la mente del artista como contenidos de representación, sino en el espacio lógicamente próximo y natural del recinto arquitectónico. El MURO es concebido así como un aprehensión o carta plástica que resume los caminos de relación de las formas. Estas en tres se pueden considerar, 1º una inmovilidad o equilibrio estático-SISTEMA INMOVIL.

2º un movimiento equilibrado centralmente-SISTEMA MOVIL ESTÁTICO

3º un movimiento excéntrico o inestable-SISTEMA MOVIL DINÁMICO

El 1º caracteriza al arte antiguo. El 2º, al arte clásico. El tercero, puede caracterizar al de hoy. La composición central es una información independiente del propio plano. El tercer tipo o composición excéntrica nos ha de manifestar su dependencia de uno o de varios espacios. indiscreto(neta)

De inmediato descubrimos estos puntos:

a/ El equilibrio de la composición es inestable y regresa-repitiéndose en un movimiento ilimitado y finito, este es, curva, carácter que podemos denominar relativista.

b/ La pintura aparece como una proyección en un espacio y en un tiempo de su hiperespacio, el cual es revelado al observador.

c/ Esa pintura aparece en su primera significación, como un fragmento inestable de una composición que se extiende fuera de ella misma.

Esta particularidad podría concebirse como una fórmula fundamental de las características de una nueva pintura y su aplicación puede ocultar dos procedimientos específicamente diferentes.

JORGE OTEIZA

Uno, como continuación de la pintura tradicional, aproximada al sentido funcional de la arquitectura.
Otro, más lógicamente nuestro, y al cual creo corresponde el devenir y la continuidad de la verdadera atención del esfuerzo poético



esquema

- La sección de una esfera partida por un plano, es una circunferencia
- una Hipersfera cortada por un espacio a 3 dimensiones es una esfera
- un Hiperespacio cortado por un espacio a 4 dimensiones es un muro, es una superficie e pintura de las características que estamos tratando de expresar.

Esta pintura mural resultaría para nosotros, el canon y medida de lo que en arte nos es permitido y conveniente tener como el espacio más rico o universo hiperespacial. Ya sabemos que la geometría moderna es analítica, puramente abstracta e independiente de la experiencia. Ya sabemos que la geometría de nuestro verdadero interés, es aquella que nuestras manos pueden recorrer experimentalmente. También sabemos, la condición exclusivamente exploradora y plástica de los descubrimientos del artista. No caben equivocaciones científicas en los hombres cuyo lenguaje no es científico. En el artista, el acuerdo poético con los datos científicos le proporciona un conocimiento específico que enriquece su mecanismo mental. El artista al perseguir el conocimiento eleva a religión su poesía, tema a Dios sin detenerle. El artista imagina siempre a los datos científicos como seres vivos en trance de efectuarse plásticamente y en equivalencia universal. "LA VERDAD LLEVA CONSIGO UN PODER DE CONVENCION - ha escrito Bergson- Y HASTA DE CONVERSION, que es la señal que la da a conocer. Cuanto más grande sea la obra, cuanto más profunda sea la verdad entrevista, tanto más tarde podrá ser el efecto, pero tanto mayor será su tendencia a hacerse universal. La universalidad está en el efecto producido y no en la causa". El lenguaje del artista se mide por los acontecimientos que él origina y no por los que traduce.

EL MURO El muro señala como una carta geográfica la historia plástica del espacio. denuncia la posición de las formas en una especial proyección plana, es la adaptación activa del hiperespacio al muro. Una proyección triunfante, viva, móvil, inestable. Da idea de los contenidos de arte en el conjunto del aire, con pruebas y elementos sensibles. En una nueva plástica, con un orden distinto. Las formas, son las posiciones planas de aquellos objetos que se mueven en el muro, giran y conducen al espectador, no por donde el espectador quiere sino por donde tiene que conducirse. Así se van sucediendo en la composición-ordenadamente-sucesos tras sucesos. Así va contando su historia que no es una proyección de cine, sino una conversión. No es una solución en tiempo, de espacios SINO una poesía química de sucesos constituidos personalmente con su espacio y su tiempo.

Desfile inestable, que quiere decir, que se sucede interminablemente sobre una trayectoria curvada sobre sí misma. Así cada forma es ya un cuerpo, un móvil del espacio. Un tiempo, una DURACION, un problema de posiciones vivas en una comunidad arquitectural.

Las formas permanecen en esta concepción hiperespacial, al modo de un cultivo biológico sumergido en una composición cuyas unidades moleculares fueran entidades espacio-temporales (Un solo cuerpo, el ESPACIO TIEMPO, constituido por la unión inquebrantable de dos unidades monovalentes, el tiempo y el espacio).

El artista-crea y en este período cultural ha de acentuar la experimentación de esta nueva cultivación de la forma empresa tradicional y esencia de su vocación.

EL MURO SE PINTA POR LOS DOS LADOS. quiere decir, que lo que se ha de colocar de fondo -representación de la tercera dimensión-ha de considerarse colocado en el fragmento de espacio curvo situado posteriormente.

El caso más simple sería el que el espacio anterior al muro, fuera igual al posterior. La perspectiva sería igual a 0.

Otro caso simple. Espacio anterior igual a 1, el cubo. Espacio posterior, el pequeño rectángulo de la β . El rectángulo total de β constituiría el corte longitudinal del espacio total.

En este espacio se considera trazado el sistema de coordenadas. Se diagrama también el muro secundariamente con los trazados directores corrientes y se determina el espacio total a imaginar los contenidos de representación, señalando los ejes, puntos y

líneas fundamentales que han de movilizar legalmente la proyección o conducción del contenido a la forma. El traslado. Con su cualidad y sustancia hiperespacial. El espacio y todo elemento que lo integra tiene carácter racional y paramétrico, nunca es arbitrario.

En el mundo hay puntos de distinto valor, de distinta duración. Puntos definidos por mas líneas, que resumen mayores relaciones, acreditan mayor duración que otros apenas concurren y apartados de las líneas de mayor interés. El tiempo ha de participar siempre del valor general. Un tiempo igual a 0, es un espacio vacilante. Cuando un Espacio es igual a 0, el tiempo es repentino. Un mundo de un solo color, significa que en esa superficie no ocurre nada. Los espacios, los cuerpos, se alcanzan y se suceden. Podemos hacer chocar violentamente dos colores opuestos, lo mismo que la luz que cuando viene al encuentro de la tierra o la Luna siguiendo la línea, choca siempre con la misma intensidad, porque el espacio y el tiempo, no son dos cosas distintas que se afectan mutuamente, sino dos aspectos diferentes de una misma cosa, un solo continuo, un CRONO-TOPO, el espacio tiempo. Este es el origen de la experimentación científica de la relatividad.

Hemos venido justificando anticipadamente este penetrar del artista en campos que no le son personalmente propios. Hemos anticipado el carácter desinverosadamente científico de estas pruebas de contemplación poética y diversa del artista. Dikemos también que es corriente la investigación empeñosa del artista en este sentido y sus beneficiosos resultados.

No fueron inútiles los esfuerzos de los matemáticos por demostrar el V Postulado indemostrable de Euclides-per un punto, fuera de una recta ¿podía pasar una sola línea paralela?-. Gracias a estos esfuerzos, GAUSS y LOMATSCHESKY descubren independientemente la geometría no euclidiana.

DARWIN y WALLACE, separadamente, bajo la influencia de MALTHUS redactan la teoría de la selección natural.

El astrónomo ZOLLNER, convence que el espiritista SLATE hacia aparecer y desaparecer los objetos idea el espacio físico de 4 dimensiones. Así puesto un objeto en la cuarta dimensión desaparece para los concurrentes, que solo conocen la tercera.

Para la veracidad plástica del artista, tiene tanta importancia los experimentos de un matemático como los de un espiritista. En el medio en que recibe el artista-en sus manos-toda información, toda información se deshace de sus elementos extraños a nuestra propia sustancia, dejando magistralmente sus equivalencias en disposiciones físicas, un arquetipo un trayecto, una dimensión.

El éxito de Einstein fue el aplicar la geometría de 4 dimensiones de Riemann al mundo físico. Nuestro mundo se perpetúa en su propio universo. Yes aciertes y las esperanzas de su época-su verdadera historia-, la mas íntima pasión de su mundo con la indiferencia de sus términos eternos. Es en esas indiferencias que residen los participios nativos del arte, las raíces del lenguaje, la delgada trama de relaciones para cuya justificación no disponemos aun de geometrías suficientes. Seria bien torpe que nosotros mismos contribuyéramos a limitarlas.

Nos permitiremos pues, no desdeñar cuanto pueda aclarar y documentar el proceso estético, librado a nuestro propio empeño. Recordando el problema del PARALAJE, nos permitiremos pensar que ya no es correcto en el artista de hoy el uso de su terminología tan distante de la verdadera significación de las operaciones que quiere relatar.



JORGE OTEIZA

Anexo V: FMJO-6049 (1973). Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor.

Para NAIRO ARMIÑO *Adjunto Grabación Paréntesis Néi Desser*
10-73-DF-14
Aclaraciones sobre mi comportamiento como escultor

Defino el campo de actividad

Considero 2 campos desiguales, uno muy grande y que incluye a la mayoría de los artistas, y otro muy reducido. Aquellos de una actividad continua, el de los productores de mercancía para el consumo. Este, puede considerarse intermitente, político, el de los investigadores. Lo llamo político, está al servicio del hombre. En los cambios históricos, reasignación de los consociados, cambios de cada sociedad, reajusta la imagen del mundo, del hombre, eltera un nuevo tipo de sensibilidad audiovisual y se corpora al arte, se percipida y control del espectáculo exterior, etc. Antecedente histórico más remoto, para mí el totemismo es tático del artista vasco de los santuarios prehistóricos, que busca su protección espiritual a través de un sistema de panteón de imagen (esta era la misión del artista socialista en la URSS, en lugar del reaccionario y falso realismo socialista. Suprematismo y constructivismo rusos, pueden considerarse que trabajan en esta misión. Estos son también mis antecedentes. Todos arrancamos de Cézanne y del Cubismo. Más exactamente de Cézanne y Futurismo)

Antecedentes del Arte contemporáneo

Hay un modelo social revolucionario que acompaña siempre a la revolución en el arte. Revolución burguesa del 89 francés con Goya y William Blake. Culturalmente arranca de aquí nuestra suya de experiencias. Goya y el impresionismo, Blake y el simbolismo y Art Nouveau.

1908-Cubismo y Futurismo, 1917 la revolución soviética. 1911 primera escuela no figurativa de Kandinsky. 1912 Pietret Lussaire de Schenberg. 1913 Suprematismo de Malevich, Constructivismo de Tatlin... y completo los nombres que a mí me afectan directamente: Mondrian, Deeburg, Gropius, Bauhaus, Le Corbusier

1931, la República en España. Ahora se decide por la escultura, comienza casi de cero. La información de algunos Cahiers d'Art, el conocimiento de Alberto. El proyecto de viaje a París que se cambia forzadamente por viaje a Melilla en servicio militar. Pero llega a la escultura por una verdadera necesidad espiritual, se pasa a la escultura desde la Biología de tercero de Medicina, pensando en la posibilidad de una Biología espacial, una Antropología, una metafísica y una fisiología del espacio. Coincide con crisis religiosa, se acerca al marxismo y al nacionalismo vasco. Tengo que conciliar muchas cosas. Traduce al arte si pasaba religión, el arte como una escuela política se toma de conciencia, salvarme como artista, como hombre conscientemente incompleto, hasta convertirse en un ciudadano nuevo, un revolucionario. El arte no es pues para siempre, el hombre sí. Desde mi primera escultura será la estructura espacial lo que se importa (Tangente S=4/B es el título de mi primera escultura "Xpueseta, San Sebastián, 1931, primer premio de Noventa guipuzcoanas) que acompaña con un espíritu mismo testimonial, acusativo. Cada vez será mi escultura menos para los demás. Trataré de pensar en libertad mi sensibilidad, con prisa de salir del colegio experimental del arte, formase como hombre para la vida, muy concretamente para la vida de mi País vasco.

1936-1945 y 1957 y 1963

El 34 es trágica la República (Bienio negro de Gil Robles, Lerroux). Me interesaba la revolución mexicana y el surrealismo en México, decidí viajar. El 36 estaba en Chile, hasta el 45 fin de la 2ª guerra, trabajo en cerámica industrial y preocupaciones políticas lúcidas. En 1944 publico en la Universidad de Popayán, Colombia, mi Carta a los artistas de América -sobre el arte nuevo en la península-. Es un balance de mi situación experimental y política como escultor vasco y de mi intuición para el futuro próximo inmediato. En este balance falta mi contacto experimental con Malevich, Mondrian, y con el escultor Henry Moore. Estos contactos, salidas y desenlaces, quedan resumidos en mi segundo balance, el Catálogo de mi viaje a la IV Bienal de Sao Paulo, 1957. Hay otro balance más, mi libro Quousque tandem, 1963 en el que hablo de mi Ley de los cambios, y el espacio vasco como conclusión experimental. (El libro que publica Nueva Forma sobre mí en 1968 cree que viene a resumir todo lo sustancial sobre mi escultura, por muy incompleto que a mí me parezca. Quiero decir que en cualquier momento, como ahora, octubre 1973, puede aclarar cualquiera de los aspectos que se tratan en el libro y ampliarlos.)

Mi relación con Malevich y Mondrian

Considero que mi investigación ajusta y completa racionalmente a Malevich y concluye a Mondrian. Me sentí después de conocer la obra y el pensamiento de esta generación anterior de investigadores. Muy avanzadas mi exploración personal es cuando me encuentro en una gran relación con ellos, es cuando verdaderamente trato en profundidad de conocerlos. Y creo que debe ordenar mi pensamiento en continuidad y reconocimiento de lo aportado fundamentalmente por ellos. Mi Homenaje a Malevich es de 1957, cuando defino una unidad matriz de mi relación como Unidad Malevich y el control de unidades espaciales para la circulación mural. En el 58-59 creo que he concluido lógicamente, con mi Ley de los cambios, mi propia experimentación y que puedo decir que he rectificado la exploración Mondrian y la he concluido. Pero vamos por partes, lo más brevemente y con la máxima claridad posible.

Noticia

Vamos a entender el concepto de la definición del estetismo como es este: atri de una estructura estética, ese objeto material es todo organismo especial, estéticamente de una narrativa, de una configuración. El estetismo es una extensión, un espacio continuo que se interrumpe, un espacio que se divide en 2. Se ha estado dice la métrica espacio-temporal. Se han definido 2 especies y su separación que es el tiempo interno y la percepción, tiempo estético. Su fórmula molecular EZT. Un sistema e cámara de (estética, g/espacia) cualquier configuración espacial o narrativa.

(Este estetismo corre por la vía de la física: algunos quietos, para la física en movimiento físico, el tiempo interno y espacial se han unido que se unen con igualdad en los cambios de velocidad y aceleración, etc.)

En Mondrian el cubero no tiene fondo, es un equilibrio de planos de color. Una inmovilización ortogonal de planos. Distingue los espacios, la fórmula en sistema ET, un espacialismo, hemos acentuado el E. Durante 25 años su experiencia permanece en blanco, sin una conclusión. Una de sus ideas más claras con Mondrian es que la investigación debe tener una conclusión. Otra, que la integración del artista con la arquitectura es para una solución de la arquitectura sin obra de arte. Pero no los desviamos de la situación planteada. A veces en pintura de Mondrian multiplica las subdivisiones, a favor del T interno, T y E se equilibran, ET, pero la pintura sigue estancada, repetitiva. Qué posibilidad de experimento se experimenta aún en su problemática. Para mí había 2 soluciones, una se cambió, la que creó Deesburg, y otra se concluyó, la que yo tenía desde la Ley de los cambios.

Von Deesburg en 1924 reaparece con el dogmatismo ortogonal de Mondrian en la calidad de un sistema al ángulo de 45 grados y a la diagonal, introduciendo la movilidad, trasladando el acento puesto por Mondrian en el E, al T (ET). La conclusión fue romper la fórmula ET (E/T) a favor del E, si bien un E (un E solo, un E continuo, no tiene T). Es cuando tuvo conciencia en 1958 que toda conclusión experimental se desmonta en lenguaje en 24 fases y finalizó en un E vacío, un cero negativo (0). Es cuando concluye su reconstrucción del cubo y de la esfera.

En cuanto a Mondrian, ya en Norteamérica su última obra, 1943... Beagie-Woogie en la Victoria, ~~es un ejemplo de un estetismo~~, es una construcción a más bien es una veleidada más, representa su fracaso experimental. Sin embargo se considera esta obra última como su producción más importante. El motivo es para aclarar. En su obra más novedosa, con menor énfasis sobre el espacio, más acento sobre el T interno, es momento en que se va imponiendo la transición a lo óptico, móvil, a los cinetismos. Ha realizado en este gran grupo de inventores desde el Cubismo, ha faltado racionalismo experimental sobre el E. Continúa ideológicamente, sin una liberación de inventos lógicos de trabajo (se refiere a una estética, intuitiva por Kasinsky "la obra de arte es el sujeto viviente de una existencia real, un ser", pero no se es a sí plantear una ontología como fórmula molecular del ser estético, y una lógica de las situaciones de la expresión como guía de la investigación válida para cada tenencia, etc.)

Es largo de explicar en estas breves aclaraciones, pero quiero precisar que la herencia verdaderamente valiosa de esta grupo es su voluntad de investigación y el material anticipado para una verdadera revaloración que no se ha hecho después, y que yo lo he intentado. Conocería destacar las ideologías, misticismos, contra ideologías, de que está plagado el pensamiento de este grupo gestor y casi único, inicial, de la investigación contemporánea. Se ha hecho un balance y una revisión, una rectificación operativa de la experimentación adelantada por ellos. Por carecer de rigor y de ciencia en el campo que he llamado estético, al servicio del hombre, al comienzo de estas notas, ellos mismos se convirtieron y dejaron el campo libre a la producción continua de obra de arte al servicio de los cinetismos publicitarios y del consumo mercantilizado. Dejaron sin experimentación y cerraron la puerta a la línea que arrastraron del Cubismo-purismo correspondía al espacialismo y a las técnicas de inmovilización y reconstrucción de la expresión, al desmontaje de los lenguajes expresivos a favor del hombre (Completaremos luego este punto al hablar de nueva sensibilidad religiosa, no desde la religión, y de la segrata y la polución). Y dejaron abierta ^{casas de estudio} la producción de los cinetismos, temporalidad estética, agresividad y polución de la expresión.

Malevich

Presencia, como Mondrian, del carácter real del E. Su pintura supratentista es un E no real en el que ~~señalamos~~ ^{señalamos} geometrías para reducir sensaciones, movimientos, ritmos, se viole, se atroce, se sonidos metafísicos, de voluntad mística, etc. (Desde la primera abstracción de Kasinsky en 1911, todo es una voluntad de caprichos para la subjetividad de las percepciones ópticas, según Kasinsky a Kiró, que es un Kasinsky de 6 años.) Para Malevich la presencia del cubero alude al infinito. Para mí, si el cuadrado es blanco, porque nada más material y concreto que el cuadrado como símbolo de la tierra. Claro que ~~señalamos~~ ^{señalamos} es el E.T si se logra puede simbolizar la noche, como para Malevich: "He inventado nada, sólo he sentido la noche dentro de mí y, en ella, he entrevisto la cosa nueva que he llama-

de supremacismo. Este se ha expresado mediante una superficie negra que representa un "cuadrado". Tanto a Malevich como a él en nuestra juventud nos ha sabido decir la lectura de Spinoza. También a él le sé Hegel y luego Marx. Pero de un sector de la crítica marxista muy superficialmente se me ha calificado de metafísico. Y se atreve a afirmar que ningún artista contemporáneo ha aportado al marxismo, al materialismo dialéctico en la interpretación del arte, las herramientas fundamentales que desde los subjetivistas marxistas no se han sabido utilizar: la fórmula molecular del ser estético y la dialéctica de los cantos. Y es que acaso el conocimiento experimental se apartó de la desorientación estética de los marxistas para profundizar en la documentación de las experiencias de la vanguardia creadora. Y es que al metafísico no es la metafísica de los metafísicos, ni la metafísica de la psicología ni la metafísica de los sueños sino la metafísica que encuentra respuesta estética a favor del hombre.

De Malevich me apasiona y atrae no lo que dice sino lo que pensó y aplicó, el uso de las unidades cualitativas de las que parte Cezanne para una renovación de la lectura de la realidad y de las narrativas espaciales del artista. Y las ajuste y reorganice para su empleo y su control en la realidad del espacio en el que yo como escultor y como hombre me afirmo, no lo que se dice tierra. Hay una forma rectangular y alargada que se destaca en las formas geométricas cuadradas con una intención dinámica por Malevich. Es la que yo hago retroceder al avanzar para afirmarla allí dinámicamente por un corte de la diagonal de un rectángulo. Es el cuadrado que pierdo así, por lo menos, 2 de sus ángulos rectos, quedando abierta, en cierto, para poder volver a un cuadrado en cualquier dirección. De él deriva una serie de unidades abiertas y unas líneas limitadas por estas caras abiertas y dinámicas. Y llamo en homenaje a Malevichit, Unidad Malevich a esta unidad plana abierta, y Cuboidea Malevich a las líneas correspondientes. (Parte de este experimento está en el Catálogo 1957 de Sao Paulo, y la saqué en algún lugar, creo que últimamente en unas cartillas que preparé para Mª Rosa Galván como invitación para un estudio comparado y de las influencias mutuas entre los escultores actuales. Porque ya está bien de considerar a cada artista aisladamente, como genios espontáneamente surgidos, sin contextos, sin familia y sin país.)

Ocupación y desocupación

El pensamiento operativo en Mondrian, Malevich, etc se trata de utilizar un espacio (distancia o no real, a excepción de los constructivistas, en este sentido yo me dicte constructivista, opera en un espacio real) ocupándolo con formas geométricas y producir sensaciones, en resumen, de estabilidad e inestabilidad (E y NE). Procesa el Cubismo (E) pero se presta está actual como precedencia del Futurismo (NE). Y ocupan el espacio, ocupan, desaparecen cuando la pulsión temporal, se mueven (va a triunfar sobre todos, está triunfando Kahaly-Nagi) finalmente terminan moviéndose.

Desde el principio he sentido siempre la necesidad de proceder dialécticamente por pares por pares de ceptos (En la influencia que me dejó Wolfliin con su lección de los pares palabras). Todos ocupan el E, pero se desocupan. En cuando monte mi par por par Ocupación-desocupación e intuyo el Ley de los cambios de la expresión, montaje y desmontaje del lenguaje, y encuentro sentido al vacío final conclusivo. Y busco finales experimentales en un E vacío (creando realidades vacías, Partenón, Jarufa de Kyoto, etc ya he tratado de este en mi libro de Nueva Forma). Encuentro también que el Blanco sobre blanco de Malevich corresponde a este final pero es involuntario, inconsciente y no tiene resonancia experimental en su obra. Define también el vacío como concepto que no puede ser identificado como ocurre y sigue ocurriendo, con el E como lugar de ocupación. El vacío es algo que se obtiene (como sucede en física, el vacío no existe), en una respuesta estética en la fase de desocupación espacial. El vacío viene a ser la presencia de una ausencia (esto le ha ido repitiendo de sí el sinvergüenza de Pablo Serrano, repitiendo su desocupación del cubo por combustión de su material interno, sin citar mis explicaciones y lecciones dadas a él personalmente). El E vacío como espacio espiritual, como receptividad (término que he enfrentado al de expresividad, como lo conoce a lo convexo), el E vacío como barrera y neutralización o defensa de la agresividad exterior de la expresividad y los cinetismos, a favor del H. (1)

La apatía y la profecía

Esta dicotomía de la realidad, espacios apáticos y espacios proféticos, que históricamente se ha hecho desde las religiones, hoy no tiene sentido. Hay hoy 2 cosas sagradas, la Naturaleza exterior y la conducta del hombre: naturaleza ecológica y comportamiento, dicotomía ecológica, arte ecológico. Las 2 pertenecen a la realidad exterior, la física y los cinetismos publicitarios, la contaminación de expresiones. Es la doble agresión que experimenta el hombre actual desde el exterior, la contaminación física y la contaminación estética de ruido y movimiento. Quiero decir que toda la Naturaleza es hoy sagrada y frente a la doble profanación que está sufriendo, la conducta del artista es a favor del hombre, esta es que es sagrada, es un profeta, una profecía. Esta nueva sensibilidad del artista es su nueva sensibilidad religiosa, y su creación artística responde a un estilo especializado de inmobilización, un arte inmóvil y vacío. (Creo que podría extenderme, pero está claro. Es suficiente, por hoy)

(1)

La definición de si Unidad Malevich eteaceo también al planteamiento ^{estético} de un par polar inmovilización-movilidad a ángulo recto y agudo (inmovilización-movilización) (Nondriam-Deenburg) ortogonalidad y diagonalidad u oblicua. La tesis pictórica de Mondrian es la oposición de 2 fuerzas, la vertical y la horizontal, a su juicio la pintura así y se refleja esto en la incompleta de su relación simbólica e teogónica pictórica. Cree que la oposición de la fuerza vertical y la horizontal de como todo y constituye la vida y que la lucha entre lo vertical y la horizontal representa la lucha entre el bien y el mal. Todo esto es muy simplista e ingenuo, su pensamiento es orientalista, religioso, desde lo calvinista a lo teosófico. Programa su pintura ortogonal contra la línea curva y la oblicua. Cree en la relación única constante del ángulo recto, cuando lo constantemente vital es la oposición entre el ángulo recto y la oblicua, entre el agudo constante de la inmovilización, ~~zaxixxx~~ el ángulo recto y la movilización, el ángulo agudo.

Precisamente en todas sus inmovilizaciones dominan los ángulos rectos que nunca recitan e raramente, exactamente rectos, debido a esa colisión que tenga siempre pre-este entre los 2 campos o, uentes. En arte no tiene sentido sacar ruise de una bolsa de nueces, sino extraer dialécticamente silencio, descomponer el ~~todo~~ ^{todo} tiene sentido crear ángulos rectos desde el ángulo recto, sino inclinarse al campo ortogonal de la inmovilización, el resultado es la oposición del ángulo recto con el ángulo agudo. O viceversa, en la intersección contraria.

Toda una serie blanca y ternaria de pares polares, puede acucirse simplemente observando los factores que intervienen en la fórmula molecular así ser estético, fórmula dialéctica del ser estético (factores reales, factores ideales o geométricos y factores vitales. Bien, ya está publicado este aspecto, así como la lógica de los cambios como operarse dialécticamente)

No me extiendo con más aclaraciones, quiero ser muy racionalista pero se resulta larga y me canso, me pone a los nerviosos. Para Picasso una ~~razona~~ puede ser tan revolucionario como un hombre con un fusil. Yo creo que sí, que una ~~razona~~, y más exactamente que un círculo o un cuadrado pueden ser más revolucionarios que un hombre con un fusil, porque pueden convertir (y el arte trata de esta conversión para mí) al artista en un revolucionario, en actualidad de comportamiento. Hoy la realidad exterior es ya una realidad estética. Es el resultado de la respuesta racional a la metafísica experimental que es la del artista. Lo racional puede ser ya ese equilibrio de ángulos rectos, como creía Mondrian, o su desequilibrio en los ejercicios de Deenburg, o el El ace sobre blanco de Malevich o la Caja vacía, pero como percepción y recreación del pueblo en el espectáculo exterior de la realidad. Esto puede suceder cuando una sociedad, una cultura, ha fabricado su propio paisaje. Esto desde el arte se ha producido ya entre nosotros, pero todavía la nueva sensibilidad estética y religiosa, sigue siendo, a pesar de su destino social, un privilegio que el artista explota como una propiedad privada. Ha habido épocas históricas en que este racionalismo mágico y político ha sido comprendido por la sensibilidad popular, como en el Neolítico vasco el pequeño círculo vacío de ~~pitaxxx~~ piedras, el cromlech microlítico, o en Grecia el rectángulo figurativamente vacío y el grado del Partenón.

(Aigo Mauro, corto, te se dirá si preciso a alguna otra aclaración para tu trabajo)

Kandinsky

En tu etapas finales se habla de una especie de emanación, de ~~shaxoaxos~~ progresivos. Yo quiero ver en esta una relación con la segunda fase de la Ley de los cambios. Quiero ver que está demostrando lenguaje, que ~~trabá~~ ^{trabá} por eliminaciones y se acerca a ese espacio vacío conclusivo, al cero negativo. Quizá sospecha, presiente, que ese cuadrado de Malevich que alude al infinito, será verdaderamente trascendente, sígnos infinito, al ocuparlo, conclusión experimental, equivalente a ese gran cuadrado sin ángulos ni lados de ~~lax-tax~~. (Estoy anotando aquello que verdaderamente creo se puede relacionar con estos grandes maestros y precursores de la no tan extensa investigación estética antes, poréna)

Max Bill

En Nueva York, hace algún tiempo habiendo de Van Deenburg, se me relacionó con él. Últimamente, también en Nueva York, Pauline se habló de Max Bill, me relacionó también con él. Creo que Max Bill es un ecléctico y resume a todos estos grandes precursores que él trató. Para mí, quizá verdaderamente original es Bill y que a mí me impresionó, fue una pintura pequeña que vi en Rio de Sao Paulo, un Cuadrado dividido verticalmente en dos rectángulos de color que imperceptiblemente se iban convirtiendo en un círculo. Como decía antes, todas las experiencias de estos precursores y como puede con nosotros Bill, y ~~trabá~~ ^{trabá} ~~siguax~~ ^{siguax} Moholy Nagy, han desembocado en el Op-art y los actuales cinetismos. Y en estos momentos la confusión epigonal de todas las tendencias y el betin ritual y barnicero de la realidad exterior trasladada en fragmentos a las Galerías. Sin centros de investigación, sin un balance científico de lo logrado y ya realizado, el artista actual y la producción son ~~inaccesibles~~.

Considera a la belleza como uno de los factores funcionales en la ecuación de diseño. Tanto del diseño industrial como del artístico. Para mí esta preocupación de la belleza, preocupación idealista de herencia germánica, ha afectado decisivamente el pensamiento experimental de Max Bill, reasumiéndole rigor racionalismo y rigor e impidiéndole co-crear -a su compañero en Uta el filósofo Max Bense- una Ontología del Ser estético y -a Max Bill y Maldonado- una lógica para la experimentación serial con un carácter ^{racional} de limitación y conclusividad.

Desde Kandinsky, Mondrian y Malevich, pasando por el Bauhaus y la figura ecléctica y epigonal de Max Bill, la noción de belleza ha debilitado todo el pensamiento y la investigación que nos han dejado de herencia estos precursores y máximos protagonistas del arte contemporáneo. Una herencia colmada de subjetivismos vacilantes, imprecisos, de dogmatismos ingenuos que se permitían identificar una orientación personal con el arte contemporáneo. El ejemplo más visible y más importante, aunque debemos reconocer que también el más míope de todos, el de Piet Mondrian. La herencia de estos maestros de apariencia tan racionalista como ingenuos, fanáticos e irracionales y faltos de visión ~~intelectual~~ social y totalizadora, ha desviado a los artistas con experimentalismos superficiales y entretenimientos que han resultado presas ideales para un arte burgués y de consumo. Si han sido maestros de algo, y lo han sido, es preciso concretarlo. Lo que no se puede es estar invocando estos nombres eternamente como pedestal experimental de artistas en cuya obra es patente la falta total de espíritu investigador. Hay que concretar la importancia de las 4 ideas fundamentales de estos precursores. Pero las ideas fundamentales en la investigación contemporánea no son sólo 4, no son muchas más, pero sí son 8 faltan otras 4. Y también hay que concretar los errores, los pensamientos atrasados, superficiales e inconcretos. No podemos seguir repitiendo tonterías y simplezas que hay que denunciar, puesto que hay el peligro que aunque no se repitan se siguen pensando

En Max Bill sus obras más bellas son las que experimentalmente menos interés tienen. Las que muestran mayor interés pertenecen a Mondrian, a Malevich y Vantongerloo. Si la belleza tiene componentes racionales, trabajemos racionalmente con estos componentes, pero prescindamos de la belleza. Es lo que he hecho yo a partir de una formulación molecular del Ser estético, en lugar de considerar a la belleza como un ~~factor~~ componente-función de la obra, del diseño de la obra, artística o industrial. Para mí la belleza es un resultado, no es algo que se sabe -no se debe saber previamente-, será el acompañante ^{sorpresa} lógico de un resultado, en una operación lógica de diseño.

Son hegelianos no materialistas. Aquí con materialismo quiero decir marxismo pero no digo marxismo, porque el marxismo no tenía montado su operador lógico para pensar y comportarse. Insisto que había que formular una ontología del Ser estético, no de la belleza. Lo he intentado yo. Pero al marxista de vía estrecha que identifica su pensamiento burgués artístico con marxismo, no le gusta hablar de ontología ni de metafísica. Todos estos precursores son idealistas y metafísicos. Yo hablo de metafísica y no lo soy, el crítico marxista no ha oído bien. Mi metafísica es experimental, de operatividad estética y de conclusividad ética y social. La metafísica está constituida por preguntas, no por respuestas metafísicas. La vida es el supremo objeto metafísico. La metafísica es para la vida, sus respuestas son para la vida (es cuando deja de ser metafísica). El operador de estas respuestas es estético. El arte transforma estas preguntas de la metafísica en respuestas para la vida, son materialmente respuestas. El final de la metafísica como filosofía concluye en Heidegger como reflexión estética. En mis viejas reflexiones este final lo tenía yo previsto. Está en mis notas sobre Zubiri (Ejercicios espirituales, 1965) y en Parentesco con Heidegger, la obtención del vacío en Heidegger que coincide con mi reflexión anterior ~~con~~ sobre el cronlech vaco, 1963.

Hoy las ideas de estos precursores que en su tiempo ponían en marcha un arte nuevo, resultan plenas de puerilidades y casi diríamos de una aplicación intelectual que se ha olvidado hasta los asombros actuales con una producción estética superficial y sin verdadero interés ni proyección social. Creo además que ya va siendo hora de dejar de hablar tanto de arte y de artistas, de mostrar lo innecesario de esta manía y negociable producción de obras de arte, de realizar un balance crítico y serio del arte actual, de no irse a arrastrar de una vez el arte de las escuelas y de ponerlo en manos de los educadores del gusto. Esta es precisamente la revolución del arte y que el artista especulador no quiera aceptar.

Para Bense y Max Bill hay 3 bellezas, la natural, la artística y la técnica. La belleza como modo de ser del arte, correlación de la obra de arte como correlación que existe pero no funciona, a diferencia de la correlación de la obra técnica, de la belleza técnica, que funciona pero no existe. Para mí estas distinciones son pueriles: lo que existe es porque funciona y todo lo que funciona existe. Yo considero que si vamos a hablar de belleza natural tenemos que aceptar tantas bellezas naturales o naturalismos como antes o más de objetos nos clasifican la teoría de los Dialectos en filosofía: la ciencia de la realidad es de los seres geográficos y de la vida. El ser estético es una estructura fabricada, una co-existencia resultante de la operación dialéctica con esos seres ontológicamente diferenciados. Belleza es la forma subjetiva de poseer esos valores estéticos producidos en la operación grandiosa, de todos modos, lo abstracto o ternario, lo figurativo. La en mi primer libro en que se plantea una estética objetiva, *Regulation américaine 1962*, define esta fórmula molecular del ser estético. Sólo en este libro una sola vez se habla de belleza y es para referirse a que se la voy a utilizar para nada. La belleza pertenece a un lenguaje fabricado en una fabricación y hay de forma lógica de referirnos a ella. Últimamente la obra de arte ~~se convierte~~ únicamente en funcionamiento. Artículos y testimonios que funcionan, vaciados de la realidad exterior. Veraciones directas del naturalismo exterior de los días al grado de las existencias estéticas. La obra de arte ~~se convierte~~ en un naturalismo: si real, ni geográfico ni vital, es una co-existencia, una estructura polivalente, una configuración irreversible.

Max Bill como Mondrian parece que trata de neutralizar la expresión, de silenciarla, pero se trata de purificarla, de purificar la belleza. Todo esto es concluido, lo de ayer y hoy.

MOVILIDAD-IMOVILIDAD
OCUPACION-DESOCUPACION

Estos 2 pares polares de conceptos son aplicables a la voluntad creadora de todo artista. Nos pueden servir para materializar unos esquemas fundamentales y evitar divagaciones, abreviar reflexión, concretar vocabulario, simplificar clasificaciones.

El concepto de movilidad (ET) pertenece a la naturaleza viviente. Pero también la Naturaleza presenta aspectos que imaginamos como inmovilidad. Son los rostros y la máscara que he distinguido en el paisaje, en mi Negativa americana, 1952.

La movilidad puede ser física y estética. El Tiempo como movimiento natural o bien como interrupción de la extensión, como discontinuidad estética, T estético, interno, objetivo en la obra de arte. (v Estetisema)

Una plástica quieta puede expresar sensaciones de movilidad (relaciones topológicas, atracción, velocidad, etc. Suprematismo de Malevich). O más concretamente sensaciones ópticas de cambio y sucesión, movilidad (Op-art). Y el Futurismo.

La inmovilidad va asociada a lo intemporal y a la idea de lo sagrado (como dicotomía religiosa de la Naturaleza en sagrada y profana).

Un motivo o propósito sometido experimentalmente a una serie o sucesión de versiones, nos revelará siempre vamos ocupando cada vez más el Espacio o que lo vamos desocupando. Ya que esto es evidente, lo racional es completar esta comprobación como una Ley para los cambios que lógicamente se compondrá de 2 fases. Hemos llamado a la 1ª convexa o de acumulación saliente o expresiva, y a la segunda cóncava, de desmontaje del lenguaje o fase receptiva. Lógicamente que esta 2ª fase concluirá con un E vacío o desocupado o cero negativo ($\bar{0}$). Ya tenemos una forma rápida y racional para orientarse la conducta experimental del artista dentro de cada tendencia. (Hemos comprobado además que plásticamente las culturas al completarse concretan el símbolo de esta conclusión vacía= cronlech neolítico vasco, Partenón griego, Jardín de Kyoto, etc)

La plástica quieta en el Arte contemporáneo aporta la idea de inmovilidad con el Cubismo, y la de movilidad con el Futurismo. Especialismo inmóvil (ET) y especialismo móvil (ET), o bien Especialismo y Temporalismo. Ambas ~~maximizadas~~ tendencias manejen el E discontinuo, a excepción del constructivismo en Gabo que propone la continuidad o interactividad de los espacios inundados por la luz, en materiales plásticos, en un juego ininterrumpido en el que a los volúmenes convexos suceden los vacíos cóncavos, pero en configuraciones enteras y estéticas. Con Moholy-Nagy el movimiento físico se incorpora a la obra de arte. El lenguaje fabricado de la obra de arte tradicional se hace más natural, se aproxima al lenguaje de la Naturaleza y al de la máquina. En una línea o una extensión continua o en un movimiento, sus partes están definidas por las duraciones, velocidades, énfasis o cambios de intensidad.



JORGE OTEIZA

