

EL MURO DE JORGE OTEIZA

Un sistema para proyectar en el espacio

Joaquín Lizasoain Urcola
2017

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
PREPARACIÓN DEL MURO.....	10
Los inicios exploratorios. Entre el objeto y el relieve (1927-1934)	10
Escultura, pintura y arquitectura en los años de formación	11
Primeros acercamientos a la arquitectura	11
La importancia de la pintura	14
La búsqueda de un camino personal en la escultura	16
Primeras propuestas escultóricas	18
La aproximación a la estética. José Ortega y Gasset y Wilhelm Worringer	19
Maduración artística y estética para una propuesta teórica de muro (1935-1944).....	23
El contexto artístico americano y sus influencias.....	23
La exposición de la sala Witcomb. Buenos Aires (1935)	23
La llegada de la abstracción a Latinoamérica. Joaquín Torres-García.....	29
Fundamentos de un arte mural. David Alfaro Siqueiros	32
El reencuentro con las vanguardias. Santiago de Chile (1935-1937)	35
Tiempo de investigación estética. Buenos Aires (1937-1942)	41
<i>Imágenes.....</i>	<i>45</i>
PRESENTACIÓN DEL MURO	60
Condiciones para una formulación del muro. Popayán, Colombia. (1942-1945).....	60
La carta a los Artistas de América. Arte y muro.....	65
La necesidad de una nueva Estética. El espacio como nuevo objeto de investigación artística.....	65
La crítica dialéctica del arte. Vanguardia versus indoamericanismo	66
La perspectiva renacentista y el <i>Guernica</i> . Antecedentes para el muro.....	69
El muro funcional. Un nuevo sistema espacial.....	72
La toma de conciencia del espacio. La influencia de Wilhelm Worringer	76
Una nueva escultura a la luz del muro. Los retratos de Luz Valencia y el relieve en homenaje a	
<i>Guernica</i>	87
La construcción de un proyecto estético personal frente a las nuevas vanguardias	90
Primeros tanteos para una nueva estatua. Del muro a la <i>Transestatua</i>. Buenos Aires (1947-1948)	
.....	102
El espacio común de la arquitectura. La sombra de Le Corbusier.....	105
<i>Imágenes.....</i>	<i>108</i>
<i>EL ESPACIO Y LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL. UNA PANORÁMICA</i>	
<i>DESDE LAS CRÍTICAS DE LA ESCULTURA, LA PINTURA Y LA ARQUITECTURA.....</i>	118
<i>Carola Giedion-Welcker y Herbert Read. Dos visiones desde la crítica de la escultura</i>	<i>120</i>
<i>Clement Greenberg. Una visión desde la crítica de la pintura</i>	<i>130</i>
<i>Sigfried Giedion. Una visión desde la crítica de la arquitectura</i>	<i>134</i>
<i>Jorge Oteiza. Un escultor de su tiempo</i>	<i>144</i>

EVOLUCIÓN DEL MURO.....	145
El regreso a un nuevo contexto artístico	147
Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Interferencias con el muro	150
Segundos tanteos para una nueva estatua ¿sin muro?.....	153
Escultura y arquitectura. Un encuentro en el muro. La Basílica de Arantzazu, la Iglesia de los Dominicos en Valladolid y la Capilla en el Camino de Santiago.....	162
La Basílica de Arantzazu (1951–1959).....	162
La iglesia de los Dominicos en Valladolid (1953-1954)	184
La capilla en el camino de Santiago (1954)	186
Los relieves murales (1953-1957).....	191
El muro en el <i>Propósito experimental 1956-1957</i>. Una revisión desde la pintura abstracta.....	196
El muro en la arquitectura. La casa-taller de Irun, el memorial al Padre Donosti, y el monumento a José Batlle.	208
La casa-taller de Irun. 1957-1958.....	209
Memorial al Padre Donosti. 1957-1958	213
El monumento a José Batlle y Ordoñez (1858-1960)	217
El muro fuera de la estatua.....	226
El salto a la ciudad. El reconocimiento del espacio urbano para la integración del hombre.....	226
La poesía y el muro	233
La presencia del muro en el cine, la música y el teatro	239
El muro en la antropología estética vasca. <i>Quosque tandem...!</i> y <i>Ejercicios espirituales en un túnel</i>	244
<i>Imágenes</i>	247
CONCLUSIONES.....	289
BIBLIOGRAFÍA.....	293

INTRODUCCIÓN

La obra de Jorge Oteiza se define por la multiplicidad de sus intereses. Escultura y artes plásticas, arquitectura, cine y teatro, filosofía y antropología, lengua y poesía, historia, religión y ciencias, fueron las principales disciplinas que conformaron su amplio universo intelectual. La escultura constituyó el gran eje articulador de toda su experimentación plástica y de la primera fase de su pensamiento teórico, mientras que las otras disciplinas formaron parte de su trayectoria apareciendo como campos de investigación autónomos, pero también recurrentes para expresar planteamientos transversales. A través de ellos desarrolló resultados plásticos y reflexiones con planteamientos renovados y críticos, que con el tiempo se han convertido en un continuo campo de investigación.

Las décadas de 1940 y 1950 centran el periodo de máxima producción escultórica y de elaboración de los principales textos relacionados con ésta. Durante estos años, Oteiza desarrolla un trabajo de investigación a partir del cual su estatua evoluciona de una masa figurativa hacia un vacío abstracto cargado de significado. Su evolución tiene como protagonista al espacio, concepto sobre el que Oteiza desarrolla un conjunto de reflexiones que van siendo elaboradas a medida que avanza su proceso explorativo. Este interés de Oteiza por el espacio coincide con un momento en el que las artes plásticas –pintura y escultura- y la arquitectura están cuestionando sus formatos, también en función de esta variable.

A lo largo de estas dos décadas -40 y 50- Oteiza desarrolla todo un trabajo que se ocupa en la renovación de la escultura - de su escultura- que puede considerarse un proyecto en sí mismo. Un proyecto con el espacio como materia protagonista, y en el que las investigaciones e intereses de Oteiza le llevan a estudiar las disciplinas próximas a la escultura, así como otros campos del conocimiento aparentemente menos cercanos.

Dentro de esta conjunción de objetivos e intereses de Oteiza en torno al espacio aparece localizado el concepto de *muro*, elemento que sirve de base de arranque para su programa de investigación. Un concepto planteado para la nueva escultura, pero que mantiene estrechas relaciones con la pintura y la arquitectura.

Esta investigación tiene el objetivo de identificar el proceso constitutivo del muro dentro de la obra y el discurso Oteiza en relación con el espacio, su origen y función, así como las diferentes fases en que se desarrolla. Este análisis, se analizarán las influencias e intereses manejados por Oteiza que le sirvieron para plantear sus ideas sobre el espacio y el muro, y las relaciones o cruces con otras disciplinas, en particular con la arquitectura. Esta transversalidad supondrá un foco destacado del estudio por cuanto puede alumbrar aspectos que resulten interesantes para la propia arquitectura.

Con esta tesis se pretende profundizar en un tema, el *muro*, que ha sido identificado en el ideario y en la obra de Jorge Oteiza a través de sus investigadores¹ como una de sus aportaciones más destacadas, pero del que aún no existe un estudio específico que analice sus orígenes y su evolución una vez identificado.

El concepto de *muro* aparece en el ideario de Jorge Oteiza asociado a sus primeras reflexiones sobre el espacio presentadas en la *Carta a los artistas de América*², primer texto destacado dentro de su producción teórica. Es por tanto el primer concepto espacial elaborado por Oteiza, el lugar imaginario a partir de la cual planteará aspectos fundamentales de su discurso teórico sobre el espacio. El *muro* aparece como un tipo de sistema o herramienta intelectual para pensar y proyectar en el espacio, habilitadora del resto de conceptos espaciales nacidos posteriormente.

Junto a esta hipótesis, la definición ofrecida por Oteiza en su *Quosque Tandem...!*³ (1963), libro publicado seis años después de haber presentado su *Propósito Experimental*⁴ (1957), y cuatro más tarde de dar por cerrado su labor como escultor, permite establecer el campo plástico e intelectual dentro del cual se mueve este concepto:

*Va a quedar vacío. Apenas depende ya de la arquitectura. El hombre lo acerca o lo aleja con la mano, lo descubre o lo cierra. El muralismo prehistórico tampoco ha sido pared de la vivienda. Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el muro ha sido como un corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducirnos en una anatomía del espacio, para experimentar en él una circulación o fisiología formal, una topología nuestra. El primer artista prehistórico es el que golpea con su mano débil, con su mano herida, en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta. La respuesta de que el muro es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa. Lo que sale del hombre es rojo, lo que sale de la Naturaleza (de la noche entonces del mundo) es negro. Pregunta y contesta, recibe y responde, juega el artista con su pared como en la de un frontón, la apuesta difícil, lenta, de su pintura con la vida, hasta dominarla.*⁵

En esta explicación Oteiza condensa las claves que ha manejado previamente durante sus años de investigación para entender el *muro*. Por un lado, constituye un método intelectual para permitir un reconocimiento (anatomía) del espacio a través de la experiencia del individuo, un nuevo sistema que se da entre los campos de la arquitectura y la pintura, dando lugar a una

¹ El *muro* aparece tratado en prácticamente todas las revisiones del trabajo escultórico de Oteiza. Se destacan las siguientes por su relevancia: Oteiza. *Propósito Experimental*, 1988, Badiola, T.; *Interpretación estética de la estatuarla megalítica americana*, edición crítica, 2007, Muñoz, M.T.; *La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*, 2008, Echeverría, J.; *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, 2012, Sánchez Simón, I. *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua masa al espacio urbano (1948-1960)*, 2015, López Bahut, E.; *Oteiza. Catálogo razonado de escultura (volúmenes I y II)*, 2015, Badiola, T.

² *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Revista de la Universidad de Cauca nº 5. 1944. En adelante se citará como *Carta a los artistas de América* y como *Carta*.

³ *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, 1963, Oteiza, J.

⁴ Se conoce por *Propósito Experimental* el conjunto de diez familias de esculturas presentadas por Jorge Oteiza a la IV Bienal de São Paulo, con las que logró el primer premio de escultura. El trabajo iba acompañado de una memoria explicativa con el título de *Propósito experimental 1956-1957*.

⁵ *Quosque tandem...! (Ed. Crít.)*, p.368.

nueva experiencia artística. Por otro, aparece como un corte virtual en la arquitectura, pensado como sistema espacial, cuyo origen está en la toma de conciencia del artista prehistórico, en su pulso creativo con las paredes de las cuevas de la naturaleza.

Junto a esta ambivalencia funcional, con el uso del término *muro* Oteiza enmarca el ámbito en el que se desplaza esta idea utilizando una palabra con un valor polisémico ambiguo, variable según la disciplina y el momento histórico en que se trate. Dentro de la plástica y la arquitectura la palabra *muro* se asimila principalmente al plano de la pared de la pintura y al plano construido de la arquitectura. En la pintura aparece como soporte, asociado en origen a la superficie de la cueva, para saltar más adelante a las paredes de las construcciones y después a los lienzos. En la arquitectura define el elemento constructivo formado por elementos resistentes y de dimensiones donde la altura y la anchura superan su espesor⁶. En la pintura mural genera una ilusión visual; en la arquitectura el muro divide el espacio en dos, definiendo generalmente un exterior y un interior, o dos tipos de espacio del mismo orden. Su valor en una y en otra disciplina es contrario. En la pintura tiene la capacidad de generar mediante recursos expresivos un espacio más amplio, mientras que en la arquitectura el muro acota constructivamente el espacio. En la escultura, y solamente en su modalidad de relieve, el muro aparece como soporte arquitectónico no del todo propio. Su producción ha consistido tradicionalmente en crear objetos que ocupan el espacio definido por la arquitectura.

Por otro lado, fuera del arte el *muro* puede adquirir significaciones negativas y positivas. Puede suponer un elemento de división o de encuentro. *Muro* y *morar* aun teniendo raíces etimológicas distintas (*murus*-muralla, pared/*morari*-detener, entretenerse, quedarse)⁷ parecen mantener vínculos profundos. Con los muros históricamente se ha construido la morada, la habitación del hombre. El hombre parece dar sentido al *muro*.

Oteiza, escultor de la materia en sus primeros años, decide emplear el término *muro* para revisar la orientación del arte y posibilitar una nueva escultura mediante una organización espacial revisada. El *muro* trata de expandir así su significado. Surge como un principio intelectual, abierto y flexible, para imaginar y controlar la creación artística en el espacio. Esta intuición responde a un análisis profundo de las vanguardias artísticas y del muralismo mexicano, donde identifica un primer agotamiento en sus resultados. La pintura se convierte así en el campo donde observar qué logros y qué fracasos ha producido y está produciendo el arte, y desde este estudio ordenado, analítico, pensar cómo se puede superar la situación de crisis en la que considera que se encuentra.

El *muro* supone por tanto, dentro del conjunto de la obra escultórica de Jorge Oteiza, el primer concepto teórico determinante en su evolución. Una idea que surge en un momento

⁶ *Diccionario básico de arquitectura*, Paniagua, P., p. 224: MURO. Del lat. *murus* (orig. desc)=muro, muralla. Estructura de albañilería, formada a base de materiales o elementos resistentes superpuestos de manera orgánica, pudiendo estar unidos por algún tipo de argamasa, según la naturaleza de dichos materiales, pero donde la altura y anchura superan su espesor. Funciona generalmente como elemento de cierre de espacios, a veces con carácter defensivo, y otras como sostén de otra estructura. Muralla. V. Pared, paredón, tapia.

⁷ *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana*, Corominas, J.

fundamental, los años en los que Oteiza comienza el tránsito de un trabajo principalmente figurativo a proponer una nueva escultura de carácter cada vez más abstracta, con el espacio como cuestión central de su exploración. Esta necesidad de espacio para entender la escultura le aproximará progresivamente a la arquitectura, lugar donde se establecen las relaciones entre los hombres y con los objetos que producen, sin olvidar los vínculos que mantienen con la naturaleza y el universo.

En el proceso de trabajo de Oteiza en relación con el *muro* se pueden distinguir tres fases. Una primera de maduración, en la que la práctica escultórica avanza sin una presencia evidente de la cuestión del espacio *habitable* pero que posibilita su aproximación mediante diferentes planteamientos organizativos de la estatua, y en la que la identificación de determinados objetivos estéticos, alimentados desde el estudio de las distintas disciplinas artísticas y de materias aparentemente ajenas, permitirán la aparición de la idea de *muro*.

Una segunda fase en la que el muro aparece explicado en la *Carta a los artistas de América* como *concepto-sistema* para operar en el espacio, un periodo coincidente con la elaboración de un tratado de estética objetiva, y de muy escasa producción escultórica.

Y una tercera fase en la que el muro se despliega de múltiples maneras. En este periodo se distingue una aplicación práctica en la escultura con distintos tipos de conjugación mural en el espacio, y otra, posterior a la conclusión del trabajo escultórico de Oteiza, en la que se propone una reflexión adaptada del concepto de *muro*, de menor intensidad, cobrando cuerpo en otras disciplinas como el urbanismo, la poesía o el cine.

La primera parte de esta tesis analiza sus años de formación entre Madrid y San Sebastián (1929-1934) y sus primeros años pasados en América (1935-1944), desde su llegada a Buenos Aires hasta su llegada a Popayán, Colombia, lugar donde puede identificarse por primera vez la idea de *muro*. La investigación de este periodo consiste en una revisión del camino vital realizado por Oteiza, centrada en el análisis del tipo de planteamiento escultórico que realiza, y acompañada de una visión paralela de las soluciones empleadas por las vanguardias pictóricas y arquitectónicas tan próximas a sus intereses. Este recorrido incluye también la identificación de las influencias principales en el campo de la estética que pudieron influir en la concepción del *muro* oteiciano.

El estudio de la *Carta a los artistas de América* y el contexto en el que surge ocupa la segunda parte de la investigación, en la que se trata la presentación del muro como método funcional para la nueva escultura. Corresponde a los años transcurridos en Colombia y en Buenos Aires hasta su regreso a España (1944-1947). En estos años Oteiza se encuentra centrado en sus estudios sobre estética, en los que utiliza como caso práctico el trabajo de los “hacedores” de

las estatuas precolombinas de los yacimientos arqueológicos de San Agustín y San Andrés⁸, a la vez que comienza un cambio de planteamiento en su producción escultórica.

Entre la segunda y la tercera fase en las que se estructura esta investigación, se propone un análisis contextual de la situación en la que se encuentran la escultura, la pintura y la arquitectura. La propuesta realizada por Oteiza a los artistas americanos para una renovación del arte, integrando una nueva conciencia del espacio -con su idea de *muro* como posible soporte práctico- coincide con una refocalización de los planteamientos artísticos y arquitectónicos en torno a este mismo tema en la cultura occidental. En la primera mitad del siglo XX existe un interés creciente por el significado del espacio en relación con las artes plásticas que cuenta con el análisis crítico de los principales historiadores de estas disciplinas. Coincidiendo con el periodo en que Oteiza desarrolla su investigación espacial, Clement Greenberg⁹ en la pintura, Siegfried Giedion¹⁰ en la arquitectura, y tanto Carola Giedion-Welcker¹¹ como Herbert Read¹² en la escultura, ofrecen una visión crítica sobre la escultura y el papel jugado por el espacio en relación con las otras disciplinas artísticas.

Dentro de la tercera fase se analiza la evolución vital del *muro* dentro de la producción escultórica y teórica de Oteiza. Una vez presentado el *muro* este se convierte en un elemento articulador que permite la transición de una obra figurativa planteada desde la materia hacia una obra de carácter abstracto con el espacio como principal materia. Junto a esta idea de *muro* como elemento o herramienta que posibilita la exploración de nuevos rumbos para la escultura de Oteiza, puede entenderse también como sistema intelectual que permite la aparición de la obra desarrollada a partir de entonces. Así, entre su viaje a América y la fase conclusiva de finales de los años 50, se puede pensar que, con distintas graduaciones, subyace la idea de *muro* como punto de arranque de sus propuestas.

El carácter abierto de este concepto permite pensar que las obras que realiza a partir de su publicación en la *Carta* pueden quedar englobadas bajo esta idea. El nuevo muro ofrece la

⁸ Esta investigación desarrollada a lo largo de estos años aparecerá publicada a su vuelta a España, en el año 1952, bajo el título *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*.

⁹ Clement Greenberg (1909-1994). Crítico de arte estadounidense especializado en las vanguardias artísticas. La pintura constituyó el objeto principal de su crítica, aplicando un análisis en el que domina la experiencia visual de la obra. Está considerado como uno de los principales defensores del expresionismo abstracto en los Estados Unidos. En relación con esta investigación destacan los artículos que analizan el estado de la escultura y sus vínculos con la pintura y la arquitectura de la primera mitad del siglo XX.

¹⁰ Siegfried Giedion (1888-1968). Historiador especializado en la arquitectura moderna del siglo XX. Fue secretario de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), desde 1923 a 1956. En su libro *Space, Time, Architecture* plantea un análisis del movimiento moderno en continuidad con los procesos históricos, dando forma a la idea de "nueva tradición".

¹¹ Carola Giedion-Welcker (1893-1979). Crítica de arte muy próxima a los círculos de vanguardia suizos donde introdujo a su marido Siegfried Giedion. Su libro *Contemporary Sculpture* supone la primera recopilación de la escultura moderna de la primera mitad del siglo XX hasta el año 1959.

¹² Herbert Read (1893-1968). Filósofo, poeta, novelista y crítico de arte inglés cercano a los movimientos de vanguardia británicos, especialmente a los escultores Henry Moore y Barbara Hepworth. En relación con la escultura escribió dos obras señaladas, *The art of Sculpture* y *Modern Sculpture. A Concise History*.

posibilidad de operar espacial y temporalmente con una nueva libertad y nuevos objetivos artísticos, expandiendo el proceso explorativo en la escultura de Oteiza.

Ligado a esta consideración, la escultura realizada por Oteiza después de su definición del concepto de *muro* permitiría dos líneas de exploración del espacio: una primera, formada por aquellas obras en las que el concepto de *muro* explora su condición *original* ligada a la superficie; y otra en la que el muro alcanza un nivel de abstracción superior, pasando a ser un sistema virtual empleado por el escultor, y en el que el *muro* resulta irreconocible físicamente, sin aparecer de manera explícita. Dentro de la primera línea se encuentran los relieves murales integrados en conjuntos arquitectónicos, con Arantzazu como ejemplo paradigmático; y dentro del segundo, el conjunto de familias presentadas en el *Propósito experimental*, ganador del premio de la Bienal de São Paulo del año 1957, donde revisa el concepto de *muro*, y presenta la idea de *pared-luz*. El muro evoluciona permitiendo la combinación de un nuevo lenguaje abstracto.

Sus últimas experiencias en colaboración con arquitectos, en la que observa campos más amplios para la exploración espacial, coinciden con una fase de reflexión analítica de su escultura -en relación con la situación del arte y sus ciclos históricos- que le servirá para reducir al mínimo su expresión formal en la búsqueda de un espacio aislado, esencial. El sistema experimental desarrollado por Oteiza con su estatua entra en una etapa conclusiva en la que se queda sin ella. En esta etapa el *muro* se silencia acompañando al espacio, a la vez que se produce un tránsito hacia otros medios de experimentación de los lenguajes artísticos. Se produce por un lado una traslación funcional del *muro* hacia otras disciplinas -poesía, cine, teatro- y por otro, una reflexión profunda del término *muro* desde áreas del conocimiento que exploran en las raíces del hombre.

PREPARACIÓN DEL MURO

Los inicios exploratorios. Entre el objeto y el relieve (1927-1934)

Hasta la formulación de su personal concepto de *muro*, la trayectoria escultórica de Oteiza se caracteriza por la producción de esculturas planteadas desde la materia, en su mayoría resueltas como objetos independientes pero realizando también algún relieve de manera esporádica. Son obras de estilo figurativo, en las que trata principalmente cabezas de personas cercanas – amigos, familiares o figuras próximas- y temas religiosos o de inspiración primitiva. En ellas, Oteiza evita el naturalismo fiel, trabajando de una manera cercana a la de las primeras figuraciones de las vanguardias europeas. Pero en estas esculturas masivas se observa, desde los primeros planteamientos del artista, un rasgo común en una parte importante de su producción. Son estatuas concebidas para su observación desde una posición frontal que, aunque permiten ser rodeadas, carecen de talla en su cara posterior. Esta doble cualidad - frontalidad elaborada y ausencia de labra en resto de superficie- se observa vinculada a la plástica del relieve, un campo de exploración ligado al concepto de muro, idea que se encuentra a medio camino entre la pintura y la arquitectura.

La formación escultórica de Oteiza estuvo desde un principio enmarcada por su interés en estas disciplinas tan próximas a la escultura. Desde los primeros años de aprendizaje, los que van del año 1927 en que llega a Madrid, hasta el año 1935, en que sale de San Sebastián con destino a América, la vida entre estas dos ciudades le ofrece la posibilidad de entrar en contacto con sus círculos artísticos. Sus diferentes ambientes van conformando la personalidad del artista con estímulos bien distintos. Por un lado, los inviernos en Madrid, ciudad en la que Oteiza decide ser escultor, después de intentar matricularse en arquitectura e iniciar estudios de química y medicina. Por otro, las largas estancias en San Sebastián durante los veranos, con sus amigos artistas y donde realiza sus primeras exposiciones. Tras experimentar una crisis espiritual¹³, Oteiza se vuelca en el mundo del arte y la cultura en la búsqueda de una nueva identidad. Los contrastes entre Madrid y su País Vasco de origen contribuirán también en esta crisis de identidad personal, a la vez que le ofrecerán el alimento espiritual y artístico adecuado.

En su aprendizaje de escultor, Oteiza amplía instintivamente sus campos de interés. Medicina y bioquímica, filosofía y estética, materias que salvo la última no están directamente ligadas al mundo del arte, servirán a Oteiza para proponer un discurso original y novedoso dentro del panorama artístico en el que comenzaba a crecer como artista. Junto a esta actitud de mirar transversalmente hacia campos del conocimiento aparentemente ajenos al mundo del arte, Oteiza, a través de su trabajo en la escultura, tratará de encontrar respuestas a preguntas existenciales que van más allá del arte. Su capacidad por interesarse en materias del conocimiento que le permitan ampliar su manera de entender el arte, será una constante en

¹³ Oteiza. *Propósito experimental*, Badiola, T., p.31;y Oteiza. *La vida como experimento*, Muñoa, P., p.31.

su trayectoria. A partir de esta actitud planteará sus objetivos artísticos, más que como producción de obras y objetos, como un proyecto de realización personal.

Escultura, pintura y arquitectura en los años de formación

Una serie de vivencias y circunstancias llevan a Oteiza a decidirse por ser escultor. Recordadas por él mismo, y recogidas en los distintos estudios realizados sobre su obra y figura, su vocación tiene una extraña combinación de azar e intuición: de niño suceden sus primeras experiencias espaciales (cavando pozos en la playa de Orio o con sus primeras perforaciones en la piedra gracias al cincel regalado por uno de sus primos)¹⁴; después de terminar sus estudios en Lekaroz, la lectura del *Examen de ingenios para las ciencias*, obra del Renacimiento español escrita por Juan de Huarte de San Juan (1529-1588)¹⁵, lleva a Oteiza a identificarse con el perfil que aconsejaba dedicarse a las bellas artes y la arquitectura, circunstancia que con el tiempo influirá en su ingreso en la Escuela de Artes y Oficios, una vez ya instalado en Madrid. Junto a estos recuerdos, en los relatos y análisis de los primeros años de formación de Oteiza se refleja un contexto artístico y cultural en el que la pintura y la arquitectura establecen un marco fundamental para su primera formación escultórica¹⁶.

Primeros acercamientos a la arquitectura

Dos situaciones reflejan el interés y cercanía de Oteiza por la arquitectura en sus primeros años de madurez. Su intento de iniciar los estudios de arquitectura y su contacto con el estudio de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen durante sus estancias veraniegas en San Sebastián.

La llegada a Madrid de Oteiza coincide con una circunstancia que determinaría su personal manera de plantear el arte, la elección de sus estudios universitarios. La primera opción de Oteiza fue intentar matricularse en arquitectura, seguramente influido por las recomendaciones del texto de Juan de Huarte. Una serie de problemas burocráticos le impidieron acceder, optando por trasladarse a Salamanca para iniciar los estudios de química. Un año después logra un traslado de expediente para volver a Madrid con la intención de estudiar medicina, donde llega hasta el tercer curso cuando decide matricularse en la escuela de artes y oficios y convertirse en escultor. De esta manera los estudios de medicina resolvieron una situación transitoria hasta que vio claro su rumbo en el campo de las artes, ya sin la intención de dedicarse profesionalmente a la arquitectura. Oteiza no se olvidará de estas enseñanzas científicas aplicándolas más adelante en su proyecto escultórico.

¹⁴ *Quosque tandem...*, p.75; *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, 1978, Pelay Orozco, M. pp. 62-65.

¹⁵ *La vida como experimento*, Muñoa, P., pp. 25-26. El libro se edita por primera vez en Baeza en el año 1575.

¹⁶ Sobre los datos biográficos de Jorge Oteiza se puede consultar: *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, 1978, Pelay Orozco, M.; *Jorge Oteiza, pasión y razón*, 2003, Álvarez, S.; *La vida como experimento*, 2006, Muñoa, P.; *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, 2011, Martínez Gorriarán, C. La última revisión realizada es la recogida en *Catálogo razonado de escultura (volúmenes I y II)*, 2015, Badiola, T.

La arquitectura había sido la primera intención que tuvo Oteiza para dirigir sus estudios, pero no tendrá una relación directa con ella hasta pasados unos años, una vez que ya se encontraba centrado y decidido en la escultura. En San Sebastián conoce el estudio de los arquitectos Labayen y Aizpúrua, un lugar donde además de practicar una arquitectura racionalista rompedora con los gustos locales, se seguía muy de cerca las novedades de las vanguardias artísticas europeas. Era un despacho abierto, en el que los jóvenes artistas que lo frecuentaban podían consultar las numerosas revistas de arte y arquitectura que llegaban periódicamente, *Cahiers d'art*, *L'architecture vivante*, *Gaceta de Arte* y *AC Documentos de Actividad Contemporánea*¹⁷.

José Manuel Aizpúrua fue un referente en las numerosas actividades culturales que se promocionaban en la ciudad en aquellos años, a la vez que desempeña un papel muy destacado dentro del panorama arquitectónico nacional. En los últimos años veinte y principios de los años treinta, la arquitectura en España comienza a mostrar ejemplos de renovación. Aizpúrua participa en los congresos del CIRPAC y del GATEPAC, lo que le permite conocer directamente los nuevos derroteros de la arquitectura y aplicarlos en sus proyectos¹⁸.

San Sebastián simultáneamente despuntaba como lugar de vanguardia artística y arquitectónica en España. Su atractivo como ciudad de verano fomentaba la realización de numerosos actos culturales y gracias a Aizpúrua y Labayen la nueva arquitectura hizo acto de presencia. En el año 1929 se inaugura el Club Náutico ((0.1), el nuevo tótem arquitectónico de la ciudad. Su atractiva solución racionalista hace que aparezca dentro de las obras seleccionadas por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson para su libro *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*¹⁹. El carácter marino del edificio, resuelto con líneas limpias y volúmenes de formas elementales maclados, responde con maestría al lugar a la vez que rompe con la arquitectura tradicional y academicista que se realizaba en San Sebastián.

En sus viajes por Europa Aizpúrua había conocido a Le Corbusier y también a Van Deosburg²⁰. La arquitectura de este último le sirvió de inspiración para proyectar varias obras anteriores a la del Club Náutico que no llegaron a realizarse. Los proyectos de un restaurante en el monte Ulía (1927) ((0.2) y de una villa de Ondarreta (1928) fueron trabajos en los que Aizpúrua experimentó con las nuevas soluciones formales de *De Stijl*, utilizando en ellos la característica combinación tridimensional de planos coloreados utilizada por Van Doesburg.

¹⁷ Oteiza, *la vida como experimento*, Muñoa, P., p. 62.

¹⁸ Jorge Oteiza, *hacedor de vacíos*, Martínez Gorriarán, C., p.58. *Entre 1924 y 1934 visitó nueve ciudades de cinco países para conocer directamente los mejores ejemplos de la arquitectura moderna. (...) Fue elegido miembro del CIRPAC (Comité International por la Réalisation de Problèmes d'Architecture Contemporaine) y sobre todo del GATEPAC, el grupo liderado por Josep Maria Sert que reunía a los seguidores españoles de Le Corbusier. Fue uno de los raros colectivos verdaderamente vanguardistas de la arquitectura hispana, con secciones en Barcelona, Madrid y San Sebastian. En Holanda estudio los trabajos de Rietveld, Le Corbusier y Mies van der Rohe, y, con Fernando García Mercadal, asistió al segundo y tercer congreso del CIRPAC, llamados CIAM. Colaboró en la comisión preparatoria del II CIAM en 1929, junto a Bourgeois, Marcel Breuer, Le Corbusier, Häring, Sartoris y Giedion, entre otros.*

¹⁹ *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Hitchcock, H-R. Y Johnson, P., pp. 190-191.

²⁰ *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Martínez Gorriarán, C., p.58.

A su vez Van Doesburg visitó España en el año 1930. Carlos Sambricio²¹ explica la presencia del arquitecto holandés en Barcelona y Madrid, destacando su labor de difusión de la nueva arquitectura que se venía realizando en Europa a la vez que se interesaba por la realidad arquitectónica de España. En la conferencia de Madrid, Van Doesburg expuso la nueva arquitectura neoplástica, para lo que revisó sus principios fundamentales de su artículo de 1925. Estos diecisiete puntos, que Bruno Zevi repasa en su conocido texto sobre la *Poética de la arquitectura neoplástica*²², informaban de una corriente prácticamente inédita en España. La importancia del espacio, la autonomía de la pared en favor de la planta abierta, la toma de conciencia del tiempo como ingrediente del orden arquitectónico, el aspecto plástico aportado por la cuarta dimensión del espacio/tiempo o la integración del color eran conceptos que estaban transformando la arquitectura europea y que se presentaban ahora en la Residencia de Estudiantes. Por ella habían pasado antes como conferenciantes Le Corbusier y Gropius, por lo que las nuevas corrientes arquitectónicas comenzaban a ser conocidas en Madrid, y en ello seguramente colaboraría Aizpúrua, antiguo alumno que pasó por esta institución²³.

En la década de los años 20 Van Doesburg actuaba como uno de los mayores difusores de las nuevas corrientes artísticas y arquitectónicas. Su labor editorial y crítica la canalizó a través de ensayos y la revista *Het Bouwbedrijf*²⁴, donde publicaba la arquitectura alternativa que se estaba produciendo por Europa. Tras su visita a España, el trabajo de Aizpúrua y el de arquitectos como Fernández Shaw o Sert fueron dados a conocer en Europa a través de esta revista²⁵.

Para Oteiza, una vez tomada la decisión de ser escultor, la arquitectura se convirtió en un campo de interés secundario. Con Aizpúrua debió contactar a través de las celebraciones culturales y concursos artísticos que el arquitecto se encargaba de organizar, y en los que Oteiza participó con éxito. Pero entre ellos, además de una diferencia generacional, existían diferencias sociales y políticas que no les acercaban²⁶.

Si bien no existió amistad entre ellos, el papel de agitador cultural jugado por Aizpúrua en el conservador panorama artístico donostiarra, debió llamar la atención de Oteiza. En distinto grado de acuerdo a su trayectoria, ambas personalidades manifestaron actitudes similares en relación con el mundo de la cultura. El interés por las diferentes artes y sus disciplinas asociadas, el compromiso con la vanguardia artística o la organización de grupos y actividades culturales de todo tipo, fueron características que Oteiza desarrolló a lo largo de su vida y que bien pudo observar como ejemplo en Aizpúrua. Así lo recordaba años más tarde:

Quisiera decir algo, algo digo en un libro mío inédito como es natural, pues quisiera explicarme y no me explico todavía bien lo que en aquellos años nos sucedía hacia el 30 fundación del Gatepac, para nosotros

²¹ *La crítica arquitectónica de Theo Van Doesburg: la arquitectura española de final de los veinte*, Arquitectura. 1959. Nº.305. Sambricio, C.

²² *Leer, escribir, hablar de arquitectura*, Zevi, B.; *Poética de la arquitectura neoplástica. El lenguaje de la descomposición cuatridimensional*, pp.324-327.

²³ José Manuel Aizpúrua, *fotógrafo. La mirada moderna*, p.41.

²⁴ *La crítica arquitectónica de Theo Van Doesburg: la arquitectura española de final de los veinte*, Arquitectura. 1959. Nº.305. Sambricio, C

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Martínez Gorriarán, C., pp.58-62.

Aizpúrua hombre en vanguardia de los arquitectos en España, para el grupo de artistas vascos que acudíamos a su estudio de la calle Prim, yo no iba mucho, no podía mi desastrosa situación económica, pero debo recordar que con el pintor Juanito Cabanas en ese estudio de Aizpúrua y Labayen vi por primera vez una "Cahier d'Art" y abrí los ojos a lo que pasaba en París, aunque esto debió sucederme unos años antes, pues con el pintor Ramón Gabarain trazamos sobre esa misma revista un plan audaz para ir a vivir a París en el 31, y yo me quedaba ese mismo año haciendo mi servicio militar en África. Comentábamos al poeta Maiakowski "que había que sacar la República del barro", pero no debimos entender del mismo modo esas palabras, nos dolió la oposición de nuestros amigos del Renacimiento vasco, Aitzol, Euzko Pizkunde, a los que tratábamos de interesar inútilmente en los movimientos de renovación del arte contemporáneo, nos dolía la persecución en la URSS del arte nuevo, y hacia el 33, el 34, nuestro grupo vasco de artistas se orientaba hacia el fascismo italiano, Giménez Caballero, Marinetti, solamente faltas tu me vino a decir un día Soraluze, no era yo solo el que faltaba.²⁷

Estas posibles resonancias en la personalidad, con sus matices y grandes diferencias, no tienen su reflejo en el campo de la producción artística. La racionalidad de las formas arquitectónicas de Aizpúrua no encuentra eco en las primeras estatuas de Oteiza. Estas tenían un marcado sentido expresivo a través de la materia, alejándose conscientemente de los lenguajes abstractos manejados por las vanguardias. No será hasta el final de la década de los 50, con su *Propósito experimental*, cuando Oteiza desarrolle una escultura elaborada a partir de principios racionales de raíz abstracta. A ella llegaría a través de un largo recorrido de depuración de su obra y pensamiento, en el que la aparición de la idea de muro significaría un hito en el cambio de dirección hacia ella.

Pero para llegar al concepto de muro, los horizontes abiertos por Aizpúrua en San Sebastián tendrán su importancia. El contacto y la cercanía al estudio de Labayen y Aizpúrua le permiten el acceso a la nueva estética del racionalismo arquitectónico, el neoplasticismo, la Bauhaus, el constructivismo ruso, o el futurismo italiano. Un material estético que dejará su poso en el joven escultor.

La importancia de la pintura

Desde el momento en que Oteiza ve claro su compromiso con el mundo del arte, la pintura se convierte en una materia que no deja de estudiar a lo largo de sus años de producción escultórica. Su interés por ella en los primeros años tiene que ver también con sus circunstancias vitales. Por un lado, los años de estudiante pasados en Madrid le permiten acudir a conferencias y círculos artísticos, pero, fundamentalmente, conoce y le causan una profunda impresión las obras de los grandes maestros españoles del Museo del Prado; por otro, durante los veranos pasados en San Sebastián entabla una gran amistad con los artistas Nikolas de Lekuona y Narkis Balenciaga, con los que participará activamente por lograr una renovación del arte vasco que fuese más allá de la pintura costumbrista.

La inclinación artística de Oteiza se había manifestado por primera vez al abandonar el colegio en Lekaroz. Ya en Madrid, tomada la decisión de ser escultor, pasa por la Escuela de Artes y

²⁷ *Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpúrua, 1904-1936*, Nueva Forma nº40, mayo 1969. Oteiza, J.

Oficios, un lugar alejado de las enseñanzas academicistas de la escuela de Bellas Artes. En ella aprenderá los recursos gráficos del dibujo sobre papel, pero sin llegar a pintar ningún tipo de tema sobre lienzo con técnicas pictóricas. Esta autolimitación de controlar su expresión en el soporte bidimensional, confirma su firme voluntad de conocer las respuestas del arte desde el desarrollo del dominio y el ejercicio de la escultura.

Para Oteiza, en su descubrimiento de los valores y significados del arte, la pintura se convierte en una fuente de conocimiento fundamental. Los cambios radicales que venían produciéndose en el mundo del arte a partir de las vanguardias del fin del siglo XIX, habían encontrado en la pintura su mejor vehículo, en detrimento de la escultura²⁸. Consciente o no de ello, Oteiza fijará su atención en la pintura de una manera silenciosa pero receptiva, para más adelante, en sus años de madurez, ofrecer desde su análisis reflexiones que influirán directamente en una propuesta de escultura renovada. En estos años de toma de contacto con el arte, destaca su atención a las pinturas de El Greco, Velázquez y Goya en sus visitas al Prado; Las obras de estos artistas y ellos mismos entrarán a formar parte de su red de referencias dentro de su propuesta reflexiva sobre el arte.

Pero junto a los grandes clásicos de la pintura española Oteiza debió conocer y estudiar en cierto grado la obra de los artistas de la vanguardia pictórica. Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Picasso o Dalí le interesarán a lo largo de su vida artística, apareciendo recurrentemente en sus escritos. El momento e interés de Oteiza por cada uno de estos artistas variará a lo largo del tiempo en función del problema artístico que tratará.

Adelina Moya en su libro *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nikolas de Lekuona y su tiempo*²⁹, ofrece una revisión del contexto cultural en el que se desarrolla la pintura durante aquellos años en España, y más concretamente en el País Vasco, con Guipúzcoa y San Sebastián como focos de interés. La lenta renovación artística que sucede en España, contrasta con el éxito de los artistas españoles en Francia, donde el estilo y características de su obra es referencia para las vanguardias parisinas. Este despertar de la vanguardia cuenta con el empuje de grupos artísticos y arquitectónicos, como la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos), el fugaz Grupo Constructivo de Joaquín Torres-García o el GATEPAC, y de revistas como *Arte* o *Gaceta del Arte*. Desde estos grupos y revistas se reivindica un nuevo compromiso con el arte de valores universales, contrario al arte académico, y en el que el artista debe investigar sus intereses estéticos.

San Sebastián, mientras tanto, muestra las contradicciones culturales que se vivían en el País Vasco. Su aire de ciudad veraniega favorece la presencia de exposiciones en las que exponer el nuevo arte, con París como referente. Pero a su vez la sociedad reivindica una renovación artística apegada a temas costumbristas. Entre estas dos tendencias se encuentran las inquietudes de los dos grandes amigos pintores de Oteiza. Nikolas de Lekuona, estudiante de

²⁸ Ver punto 3.2. *Clement Greenberg. Una visión desde la crítica de la pintura.*

²⁹ *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nikolas de Lekuona y su tiempo*, Moya, A.: *La vanguardia española durante el periodo de la República*, pp.17-26, y *Exposiciones de arte de vanguardia en el San Sebastián de los años treinta*, pp.61-78.

aparejador en Madrid, cercano a Aizpúrua, desarrolla una sensibilidad que mira al surrealismo, y que, en su expresión a través de la fotografía, tiene puntos en común con la plástica visual de Moholy-Nagy –creador polifacético que destacaba en la Bauhaus- pero también con la vanguardia surrealista ((0.3). Mientras, Narkis Balenciaga, artista autodidacta que tiene como protector al pintor Ignacio Zuloaga, investiga su crecimiento como pintor mediante una personal interpretación de los temas próximos al folklorismo, pero introduciendo nuevos valores pictóricos como la luz ((0.4).

Mientras en el País Vasco y en España el arte de la pintura se debatía entre un arte nuevo comprometido con valores universales y un arte de carácter identitario, los grandes avances producidos por la pintura no acababan de asimilarse, ni se lograba una respuesta práctica mediante propuestas innovadoras con un sello característico. El arte abstracto, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo, el neoplasticismo, el constructivismo o el futurismo habían nacido y crecido en un lapso de tiempo común -las dos primeras décadas del siglo XX-, en distintos focos europeos con una fuerte pulsión cultural. En España en cambio, las sucesivas crisis políticas no permitieron la consolidación de las nuevas tendencias vanguardistas.

En Europa la revolución vivida por la pintura se centraba en dos cuestiones principales, la exploración de nuevas cualidades expresivas, mediante temas y técnicas alternativas, y la revisión del espacio bidimensional del lienzo. Ambas cuestiones no ocupan el debate en España pero Oteiza fijará su atención en ellas, buscando en ello las razones de su personal sentido del arte.

La búsqueda de un camino personal en la escultura

En una época en la que el aprendizaje artístico todavía se realizaba a través de los talleres de los artistas reconocidos o mediante una relación próxima a ellos a través de su docencia académica, Oteiza decide lanzarse a la escultura sin un guía cercano. Su formación, por tanto, carece de maestros directos. Y de manera parecida, tampoco busca a otros escultores como referentes concretos para sus primeros pasos. Esta situación tiene su razón muy probablemente en el momento de incertidumbre que vivía la disciplina. Mientras que la pintura y la arquitectura estaban cambiando rápidamente, la escultura se encontraba en un momento en el que los cambios se producían con mayor lentitud. Un arte que en España mostraba, todavía, un grado de parálisis mayor debido a la escasa formación académica y a la falta de referentes de vanguardia próximos.

Únicamente dos escultores, atendiendo a los recuerdos de Oteiza, le causaron una impresión lo suficientemente honda: Alberto Sánchez ((0.5) y Dimitry Tsapline ((0.6). Pero la influencia de estos escultores, señala Txomin Badiola, se encuentra más en su actitud vital que en su universo formal. Su compromiso artístico, alineado con las vanguardias europeas, le sirve a Oteiza de ejemplo para dirigir sus primeros pasos.

Junto a estas influencias, Oteiza personalizó en sus primeros pasos artísticos la dualidad de un arte de vanguardia de renovación plástica a la vez que buscaba una transformación en la proyección del arte vasco. Esta dicotomía a la que se enfrentaba Oteiza, era compartida por sus amigos Lekuona y Balenciaga. En Madrid, su acercamiento a escultores como Díaz Yepes y Cristino Mallo³⁰, que habían decidido trabajar en la búsqueda de un arte nuevo de expresión de carácter nacional, le llevó a tomar conciencia de su posición, alejándose de los cantos de sirena producido por el éxito de Pablo Picasso o Julio González, artistas españoles que triunfaban en París.

Esta actitud reivindicativa en búsqueda de una identidad para el arte nacional se realiza, no obstante, explorando las nuevas corrientes de las vanguardias europeas. Dentro de estas, la evolución de la escultura sigue la estela de la pintura, en cuanto que, como indica Badiola, hace también suyo el proceso de desmaterialización iniciado en el impresionismo³¹. Aparecen dos líneas de exploración, una centrada en la masa propiamente escultórica y otra que pone su énfasis en los factores constructivos. Las figuras y ejemplos que las representan son claros para Badiola. Brancusi y su *Beso* de 1908((0.7), y Picasso con su *Guitarra* de 1912((0.8). Ambas tendencias coinciden en los años treinta en un proceso de hibridación. La escultura de raíz constructiva o cubista, representada por artistas como Picasso Archipenko, o González, aportaría un camino alejado de la materia, mediante construcciones livianas y que acabaría alumbrando el constructivismo.

La primera producción escultórica de Jorge Oteiza no muestra relación directa alguna con la pintura o la arquitectura, no aparecen en ella signos evidentes de transversalidad explorativa que sí se observarán más adelante. En sus ejemplos se advierte un camino propio que, como recuerda Txomin Badiola, sin mostrarse moderna o racionalista, obliga, a partir de su fuerte carácter expresivo, a usar la razón como herramienta indispensable para su producción³². Esta exigencia llevaría a Oteiza a estar constantemente alerta en relación con el panorama cultural, procediendo progresivamente a una revisión de las vanguardias artísticas. A partir de esta actitud, Oteiza se encomendará al objetivo de completar el trabajo inacabado que, desde su análisis, dejaron por realizar las vanguardias³³.

En sus primeras obras Oteiza se muestra como un escultor que trabaja con la masa, con la materia. Este arranque puede interpretarse como un proceso de aprendizaje de la disciplina a partir de su condición más característica y primigenia, la construcción de un volumen expresivo con las manos, a partir de su condición háptica. Pero en este proceso Oteiza introducirá elementos que irán definiendo su evolución. Complementariamente, comenzará a solapar con este trabajo práctico de la escultura una labor de reflexión sobre el mismo que acabará dándole sentido, y ampliando su lectura. En este proceso, Oteiza, necesitará, como ya se ha dicho, del pensamiento para elevar su escultura a un resultado razonado.

³⁰ CRJO-I, p.40.

³¹ *Oteiza, propósito experimental*, Badiola, T., p.33.

³² *Ibid.* p. 31.

³³ *Ibid.* p. 33.

De sus primeras esculturas Oteiza no dejó ningún tipo de explicación escrita. En este periodo de formación aún no había iniciado su labor teórica de razonamiento de la estatua y de la estética con la que su trabajo alcanzará otra dimensión. Sí se observa en cambio el inicio de un proceso de experimentación que a la larga será, en ciertos aspectos, el campo de pruebas de sus posteriores teorías. Esa incipiente experimentación canalizará el flujo expresivo realizado a través de distintos materiales, formatos y temas.

Primeras propuestas escultóricas

En las esculturas realizadas por Oteiza hasta el año 1935, momento en el que decide trasladarse a América, domina la materia. Una materia trabajada desde la expresión de temas figurativos, con cierto grado de abstracción, tratada toscamente, con un carácter más tosco que orgánico. Se advierte una original interpretación de la realidad, buscando en ello, desde el principio, un camino personal de descubrimiento de la escultura. En este punto cero de su trabajo – la primera mitad de la década de los treinta- se aprecian distintos tipos de tanteos escultóricos. Destaca, en el interés de su relación con la idea de muro que ocupa esta tesis, la condición frontal de muchas de estas obras. Pero junto a esta cuestión aparecen otras como pueden ser la aparición de elementos formales característicos y exploraciones ligadas al descubrimiento de una escultura con sello personal.

La condición frontal, asociada a la tradición del relieve escultórico, asoma en las primeras esculturas de Oteiza. *Maternidad* ((0.9) o *Adán y Eva, tangente S=E/A* ((0.10), son obras en las que la dimensión Z tridimensional, la de profundidad, es sensiblemente inferior a las otras dos, X e Y, de anchura y altura.

Maternidad, su primera obra catalogada³⁴, reproduce las figuras de una madre y su hijo. Los elementos formales que la definen, hacen hincapié en las formas redondeadas de las dos cabezas frente al ángulo recto del brazo materno y las líneas horizontales de sus dos manos. El rostro de la madre se modela con mayor detalle en sus rasgos. Un pliegue en el comienzo del cabello, y el conjunto de ojos nariz y boca, claramente reconocibles, contrastan con la débil caracterización del niño, donde solo la prominencia de la nariz, cierta volumetría maxilofacial y un ligero abultamiento del ojo, ayudan en su reconocimiento. La espalda de la figura enmudece mediante la convexidad de su forma frente a la sintética y fuerte expresividad frontal.

Un año más tarde a la realización de esta cerámica, en 1931, Oteiza presenta en la *IX Bienal de Artistas Noveles Guipuzcoanos* en San Sebastián una pieza de cemento a la que titula *Tangente S=E/A*³⁵, trabajo con el que gana el primer premio de escultura. *Adán y Eva* son sus protagonistas. En ella, el marcado antagonismo de los lenguajes empleados – la fuerza expresiva y primitiva de la materia frente a la abstracción científica de la fórmula matemática, utilizada como resignificante de la pieza- queda fijado en una posición exclusivamente frontal.

³⁴ CRJO-I, p.35.

³⁵ Esta escultura es conocida como *Adán y Eva, tangente S=E/A*.

La tridimensionalidad del objeto se reduce a la profundidad de la volumetría de las dos caras enmarcadas por los cabellos ondulantes de Eva y la oreja y el pelo lacio de Adán. La expresión simiesca de los rostros se refuerza con la simetría y la apariencia siamesa de su fusión. El ojo compartido, se sitúa en el eje del contacto de las dos caras, en su simetría, donde también aparece en la parte inferior la incisión matemática. Un hecho destaca en el conjunto. El ojo derecho de Adán aparece perforado, clavando la mirada en el observador situado justo enfrente. Esta puntuación de la estatua mediante una pequeña oquedad logra establecer una conexión ineludible con el espectador, objeto y sujeto quedan de esta manera vinculados por la obra de arte. Una cuestión que será perseguida más adelante por Oteiza y en la que la idea de muro jugará su papel.

Ese mismo año realiza una obra bien distinta aunque con elementos comunes. *San José y María encinta* ((0.11) es una talla en madera en la que explora la forma cilíndrica propia del tronco original, tratando de descubrir lo que la materia orgánica le permite. Esta vez, la dualidad de San José y María le permite indagar distintas cuestiones formales. Existe un único rostro reconocible con dos representaciones que recuerdan a soluciones cubistas: una visión de frente y otra de perfil yuxtapuestas. Corresponden a la figura de María. Mientras, San José carece de rostro. Su figura aparece en negativo, como vacío mediante talla, en una concavidad que aparece reforzada expresivamente gracias al contraste de las canaladuras de una cabellera vertical. El brazo de María aparece en posición vertical, con la mano grabada finamente, mientras que el brazo de San José se apoya en la masa que conforma el brazo de María y su embarazo, con un dibujo tosco de su mano. Aunque la estatua aparece como un objeto rodeable en sus 360 grados, mantiene un aparente eje frontal situado en el vientre de María, en el que se apoyan los brazos, sobre el que se encuentra el vacío entre las dos caras y bajo el que se talla un diedro inferior reflejando el encuentro de las dos figuras. En su observación circular, la talla de las espaldas, con menor contenido narrativo, dibuja el encuentro de los dos peinados y explora distintos tipos de vaciado: una merma de forma trapezoidal y plana en su fondo, y un pequeño cubo sustraído organizan la composición de estos “vaciados” junto a elementos modelados, definiendo una talla de aspecto arcaizante.

La aproximación a la estética. José Ortega y Gasset y Wilhelm Worringer

El análisis de estas tres primeras esculturas, realizadas prácticamente en paralelo, lleva a una primera reflexión sobre qué tipo de razón expresiva podía manejar Oteiza, más allá de las contextuales ya vistas. A diferencia de sus contemporáneos europeos abrazados a las estéticas de vanguardia, Oteiza parece buscar elementos distintivos, en una raíz original y personal, recorriendo desde ese punto de origen un camino de investigación en el que se observa una clara toma de conciencia de la razón y el significado de la escultura. Mientras en París, Picasso y Julio González, ya planteaban una obra de clara raíz abstracta, Oteiza buscaba dar sus primeros pasos evitando voluntariamente este nuevo lenguaje.

Sobre el proceso de toma de conciencia artística desarrollado a través de su práctica escultórica, Oteiza recordará años más tarde sus años de formación de Madrid:

Yo atendía como podía mi afición a la escultura y para trabajar vivía de linotipista. Al mismo tiempo, era en Madrid, estudiaba (podéis figuraros con que dificultades) el tercer año de medicina. Casi no podía seguir con los estudios cuando descubrí en la bioquímica mi verdadera vocación experimental para la escultura. Los encadenamientos del carbono, la disposición de estas unidades tetravalentes para establecer equilibrios y desequilibrarse en verdaderos juegos narrativos, fue para mi un descubrimiento de lo que debía entender por anatomía del espacio, por fisiología o circulación de las formas, por topología en el arte, en una autentica biología del arte, un saber estructural (y no una vieja anatomía del cuerpo humano). (...)

(...) yo en Madrid, también me acerqué a la facultad de filosofía. Fue cuando dejé medicina. Pasé a la escuela de Bellas Artes, pero estuve tres días, el tiempo suficiente para darme cuenta del atraso en que estaba y que nada de lo que allí hacía tenía relación con el arte (...) Fue cuando intenté estudiar filosofía, era la gran época de los grandes cursos de Ortega. Había salido además una disposición de la República que permitía al alumno trazar un plan para sus estudios, mostré el mío al encargado de examinarlo, que era el profesor García Morente. Me dijo que veía claramente que mi interés era la estética y que podía ser el primer licenciado en esa materia en España. Pero entre los estudios que agregé a los de las listas, incluyó idiomas entre ellos el griego como indispensable. Eso me desanimó y lo dejé”³⁶.

Junto a la formación científica de sus estudios de medicina, Oteiza señala su interés por la filosofía, coincidiendo con el prestigio creciente de la figura de José Ortega y Gasset (1883-1955), y un primer acercamiento a la estética por recomendación del profesor Manuel García Morente (1886. Este último contacto le tuvo que hacer interesarse por esta disciplina prácticamente desconocida en España, pero que ya contaba con un importante reconocimiento en Centroeuropa. Tanto Ortega y Gasset como García Morente habían pasado temporadas en Alemania profundizando sus conocimientos sobre filosofía y estética, y en su vuelta a España, de distinta manera, difundieron el nuevo pensamiento que se discutía en las universidades alemanas. Un par de años antes de la llegada de Oteiza a Madrid, en 1925, los dos filósofos publicaron sendos textos que, muy seguramente, dejaron una profunda huella en el joven estudiante que acababa de decidir ser escultor. Ortega y Gasset escribe *La deshumanización del arte*, y García Morente traduce del alemán *La esencia del estilo gótico*³⁷, primera obra publicada en España de Wilhelm Worringer. Años antes, en 1911, Ortega y Gasset había publicado en el periódico *El imparcial*, una serie de artículos bajo el título *Arte de este mundo y del otro*³⁸, en los que desarrollaba las ideas presentadas por Worringer en su ensayo sobre el gótico y en el que también hacía uso de la reconocida tesis doctoral del profesor alemán, *Naturaleza y abstracción*³⁹. Las ideas estéticas de Worringer habían ejercido una gran influencia en la evolución del arte de vanguardia europeo. Gracias a su tesis los revisados valores de la abstracción habían reconquistado el campo del arte desde íntimas necesidades evolutivas. Según su punto de vista, los artistas contemporáneos, interesados en los nuevos problemas creativos, habían comprendido intuitivamente y puesto en práctica en paralelo su propuesta. A la vez que expresa estas ideas⁴⁰, Worringer se encuentra publicando su segundo texto de importancia, *La esencia del estilo gótico*. En él revisa y amplía sus puntos

³⁶Ejercicios espirituales en un túnel, Oteiza, J, pp. 53-54.

³⁷ *Formprobleme der gotik*, 1912, Worringer, W.

³⁸ Este texto aparecerá incluido en las ediciones posteriores de *La deshumanización del arte*.

³⁹ *Abstraktion und Einfühlung*. 1908.

⁴⁰ Prefacio a la tercera edición de *Abstracción y naturaleza*, aparecida en 1910.

de vista sobre la abstracción, analizando el estilo artístico considerado como seña de identidad por el pueblo alemán. Como ya se ha señalado, estas cuestiones -el nuevo arte y la toma de conciencia de la identidad de los pueblos a través del arte y de su estética original característica- comenzaron a ocupar el debate intelectual español una década después de la mano de Ortega y Gasset.

Oteiza, en aquellos años de estudiante, seguramente tuvo que conocer este último texto traducido por su mentor en el campo de la estética. La metodología y los planteamientos del segundo libro de Worringer sugieren resonancias en la manera en que Oteiza plantea sus primeras obras, y en cómo, años más tarde, comienza a plantear su labor teórica en torno a la estética, complemento fundamental en su futuro proyecto artístico. La sombra de Worringer asomará por tanto de diversas maneras y en distintos momentos a lo largo de la trayectoria artística de Oteiza. Tendrá, además, su importancia concreta en la elaboración de su propuesta de muro.

La toma de conciencia artística por parte de Oteiza parece seguir el hilo conductor del pensamiento expresado en *La esencia del estilo gótico*. Se puede conjeturar que Oteiza quiere comenzar su andadura partiendo de cero, de manera similar a como lo hizo el artista primitivo descrito por Worringer, estableciendo su personal modo de relacionarse e interpretar el mundo exterior. Muy parecido a como lo habían planteado años antes los artistas expresionistas alemanes y a los que Worringer había defendido públicamente. Dice así el pensador alemán sobre los primeros “tipos fundamentales de la humanidad”:

Crear arte significa para el hombre primitivo eludir la vida y sus caprichos, fijar en la intuición algo permanente que trasciende de los fenómenos y en donde queda superada la caprichosidad y la mutabilidad de los fenómenos. Parte, pues, de la línea rígida, en su esencialidad abstracta e inánime, sintiendo obscuramente su valor propio, inexpresivo- es decir libre de toda representación vital- como parte de una regularidad inorgánica superior a todo viviente. En ella se encuentra el hombre primitivo – torturado por la caprichosidad de la vida, y por tanto de la mutación- paz y sosiego, porque es ella para el la única expresión intuitiva de lo inánime, de lo absoluto. Así, el hombre primitivo persigue las restantes posibilidades geométricas de la línea, crea triángulos, cuadrados círculos, ensarta igualdades, descubre la regularidad y, en suma, produce una ornamentación que representa para él no solo el goce del adorno y del juego, sino una tabla de valores que simbolizan la necesidad y, por tanto, satisfacen las profundidades de su alma.....La ornamentación primitiva es un conjuro que pretende anular el terror ante el mundo ambiente, inconexo e incomprensible...⁴¹

Para más adelante exponer:

El hombre primitivo sustrae al ininterrumpido flujo del devenir, los objetos del mundo exterior que quiere retener y fijar en la intuición; luego los despoja de sus contigüidades falaces, de su inmersión en el espacio, y reduce sus formas cambiantes y diversas a las notas decisivas y permanentes; por último, traduce esas notas a su idioma lineal abstracto, las incorpora a su ornamentación y las hace de esa suerte absolutas y necesarias. (...)

⁴¹ *La esencia del estilo gótico*, pp. 29-30.

La reducción artística de los fenómenos queda, pues, adherida a la línea incorpórea, inexpresiva y, siguiendo la tendencia fundamental, al plano. El plano es el correlato de la línea, y solo en el plano es posible la fijación integral intuitiva de una imagen. La tercera dimensión, la dimensión de profundidad, constituye propiamente la corporeidad del objeto. Y la corporeidad es la que opone mayor resistencia a la aprehensión y fijación uniforme, conclusa del objeto. Porque la corporeidad incluye al objeto en el espacio y, por tanto, en el ilimitado relativismo de los fenómenos. Así, el primer propósito de esta tendencia a convertir en formas absolutas y permanentes lo relativo, lo que fluctúa en el espacio del mundo, había de ser, pues, la eliminación de la espaciosidad corpórea, traduciendo la profundidad en anchura. Solo en las representaciones planas podía encontrar el hombre primitivo un símbolo de necesidad para la imagen formal del objeto particular; porque las tres dimensiones de la realidad quitaban efectivamente a la imagen ese carácter absoluto, libre de toda accidentalidad sensible y de toda contaminación especial con otros fenómenos.(...)

Pero aunque el plano es el único apropiado para el propósito artístico del hombre primitivo, la representación plástica, sin embargo, no es del todo inepta para el uso artístico. El carácter de eternidad que posee el material pétreo, incita a veces al primitivo a emplear la piedra en sentido plástico, y entonces el hombre se esfuerza por superar la obscuridad que el producto cúbico opone a la percepción uniforme, acentuando por modo sencillo la conexión de los planos, conservando lo más posible la cerrazón cúbica, empleando un modelo que excluye los efectos espaciales, inaprensibles y accidentales. El resultado de este propósito estilístico, que tiende a alejarse de la vida, es una aproximación a las formas abstractas cúbicas elementales.⁴²

Estas ideas de Worringer sobre el hombre primitivo parecen encontrar su reflejo, de algún modo, en las primeras esculturas de Oteiza explicadas anteriormente. Además de una posible identificación estética, en ellas se observa tanto el uso de líneas precisas para grabar en la piedra o en la madera, un modelado controlado para evitar cualquier impresión de espacio, como el uso de formas elementales combinadas para construir la estatua. Existe una doble exploración, mantenida después por Oteiza a lo largo de su trayectoria escultórica, entre la frontalidad, casi bidimensional, de *Adán y Eva* y el carácter cúbico, masivo, de *San José y María encinta*. Un doble campo de juego que Oteiza mantendrá siempre a distintos niveles.

Pero las estatuas inmediatamente posteriores, realizadas entre 1931 y 1934, ofrecen nuevos aspectos que también mantienen su correspondencia con otros capítulos del texto de Worringer. *Retrato de Ernesto Diehl*, *Jesús en el Jordán*, o *Formas en el camino y Obrero muerto*, explican exploraciones alternativas, complementarias a las anteriores. Y en ellas se pueden entender las distintas etapas artísticas de la humanidad -primitiva, clásica, oriental-, en las que pueden encontrar una correspondencia. Worringer había propuesto la revisión de la historia del arte utilizando un nuevo punto de vista construido desde la estética, al que incorpora supuestos psicológicos y culturales para establecer sus nuevas hipótesis.

⁴² *Ibíd.*, pp. 31-32.

Maduración artística y estética para una propuesta teórica de muro (1935-1944)

El contexto artístico americano y sus influencias

La etapa americana de Jorge Oteiza resulta decisiva para la construcción del concepto de muro. Es en ella donde madura y se presenta. La idea ve la luz en Colombia, país al que llega en el año 42. Pero los ocho años anteriores, transcurridos entre Buenos Aires y Santiago de Chile, perfilan su aproximación. En estas dos ciudades, además de continuar con su trabajo escultórico, ofrece una nueva dimensión de su compromiso con el arte al exponer por primera vez sus teorías estéticas. En el tiempo que va desde su conferencia de presentación a su llegada a Buenos Aires⁴³ hasta su texto de despedida del continente americano⁴⁴, Oteiza despliega, junto a su trabajo de escultor, un pensamiento estético propio. Este largo proceso de madurez personal se alimenta de numerosas influencias con las que Oteiza va armando su discurso. El estudio del muralismo mexicano, la revisión de las vanguardias europeas, el interés por los grandes avances científicos, el análisis renovado de las culturas primitivas precolombinas, o la atención que presta al pensamiento estético y filosófico centroeuropeo, aparecen como los temas principales en los que centra su interés a lo largo de todos estos años, y a partir de los cuales define su pensamiento crítico, que queda resumido en su primer texto de referencia, la *Carta a los artistas de América*. Será en este texto donde la idea de muro aparecerá razonada por primera vez.

La exposición de la sala Witcomb. Buenos Aires (1935)

A su llegada a Buenos Aires Oteiza se encuentra con una ciudad en pleno crecimiento y desarrollo (Fig. 0.12). A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, el planeamiento de las grandes avenidas, la construcción de los edificios monumentales y el crecimiento residencial en altura fueron determinando la evolución urbanística de la ciudad, a la vez que las poblaciones aledañas eran absorbidas hasta conformar la gran metrópolis que Oteiza deja a su marcha. Esta transformación radical de la ciudad vive una evolución paralela en su panorama cultural. De una ciudad conservadora en sus gustos pasa a convertirse en uno de los centros de la vanguardia artística latino americana. Oteiza vive de cerca esta transformación pero sin implicarse activamente en ella, creciendo paralelamente en su camino personal de reconocimiento e interpretación del arte.

Oteiza, desde su llegada a la Argentina tiene clara la razón de su viaje. Esta no es otra que conocer de cerca los lugares de origen de las culturas precolombinas. Con este propósito había

⁴³ *Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo*, Conferencia en Galería Witcomb de Buenos Aires, abril de 1935. En *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, vv.aa.

⁴⁴ *Del escultor Jorge Oteiza. Por él mismo*, Revista Cabalgata, Buenos Aires, 1947. En *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, vv.aa.

partido de San Sebastián con su amigo Narkis Balenciaga, un viaje largamente planeado y al que no llega a sumarse Nikolas de Lekuona⁴⁵.

El estudio de las culturas primitivas se había convertido en una materia de investigación por parte de las nuevas ciencias sociales aparecidas en centro Europa en la segunda mitad del siglo XIX, pero también por parte del mundo del arte y la estética. El auge del primitivismo en el arte está directamente relacionado con el advenimiento de las vanguardias de finales del siglo XIX. Después del viaje de Gauguin a las islas de la Polinesia, recogido en sus textos autobiográficos, los artistas de Europa se afanan por acercarse a estas culturas en la búsqueda de las raíces del arte. A través de este interés por las culturas antiguas y originales, el arte busca un camino alternativo al del academicismo sostenido en las continuidades del arte clásico renacentista. Explotado el filón de las herencias de Grecia y de Roma, las expediciones arqueológicas del XIX sacan a la luz los tesoros artísticos de Egipto y de Mesopotamia, y las rutas comerciales, con las colonias de Oceanía, América, África y Asia, suministran un material artístico completamente original. Los historiadores y arqueólogos publican sus estudios científicos y las nuevas corrientes artísticas de finales del XIX tratan de buscar un arte renovado mediante la reivindicación de estas fuentes primigenias. Si Gauguin fue el primero de los artistas en enfrentarse al *establishment* de la academia de París, su ejemplo se convertiría en un modelo que siguieron los precursores de las vanguardias del siglo XX. Picasso, Matisse, o los expresionistas alemanes, buscarían parte de su identidad artística en las culturas antiguas. Las estatuas ibéricas, las máscaras africanas, el sensualismo norteafricano, o el primer arte románico centroeuropeo se convertirán en el patrón artístico a seguir por parte de estos artistas volcados en la renovación del arte⁴⁶.

Unos años más tarde que las primeras vanguardias, Oteiza recorre su particular camino de reconocimiento del arte primitivo. Antes de partir camino de América para conocer las culturas precolombinas, ya había probado a esculpir piezas antropomórficas caracterizadas con rasgos muy elementales. En América continuará experimentando en esta línea, a la vez que expresará sus primeras ideas sobre el arte.

Oteiza ofrece su primera conferencia al poco tiempo de instalarse en Buenos Aires, en abril de 1935, aprovechando una exposición de su obra en la galería Witcomb⁴⁷, junto al trabajo de Narkis Balenciaga (Fig. 0.13). Llevaba por título *Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo* y en ella explica su visión del momento artístico en el que se encuentra el pueblo vasco, “un pueblo auténtico y primitivo, del tronco racial que en la antigüedad más remota fue origen de todas las civilizaciones desde Persia, Egipto e Indostán hasta América”⁴⁸, que está viviendo un renacimiento cultural y del que él mismo y Balenciaga son sus representantes en América. A partir de esta introducción Oteiza presenta la oportunidad de un

⁴⁵ *Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco*, Moya, A. En los capítulos III, IV, V y VI se ofrece una visión amplia del ambiente cultural en Guipuzcoa, y en particular de San Sebastián en torno a los años 30, tratando las relaciones entre los tres artistas amigos.

⁴⁶ *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*. Cap.1903.

⁴⁷

⁴⁸ *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo*, p.198.

intercambio artístico entre el pueblo vasco y los pueblos americanos, en busca del hecho estético a partir de los renacimientos de sus culturas, la vasca y la precolombina, objetivo que se propone llevar a cabo con su viaje.

El contenido de la conferencia apunta algunos temas en los que Oteiza había estado reflexionando los años anteriores, entre Madrid y San Sebastián. La cuestión identitaria, la función del arte y su significado como modo de manifestación de los pueblos o el arte primitivo, habían ocupado su pensamiento y producido un primer tanteo escultórico. Ahora, en Buenos Aires, compartía por primera vez con el público estas reflexiones a la vez que presentaba un conjunto de esculturas como testimonio de su reflexión artística.

En la descripción del pueblo vasco, Oteiza elabora una visión entre romántica y psicológica de su carácter, que determina su actitud en el renacimiento artístico que está viviendo. Este tipo de análisis –la interpretación psicológica en el arte- había tomado fuerza en Centroeuropa con la irrupción del psicoanálisis en el cambio de siglo. Las teorías de Freud y de Jung⁴⁹ habían permitido ofrecer una nueva visión del arte para sus analistas. Un claro ejemplo de ello se encuentra en el pensamiento de Worringer y de Ortega y Gasset, y que era seguido de cerca por Oteiza⁵⁰. Worringer, en *La esencia del estilo gótico*, había defendido la necesidad de revisar la historia del arte desde una psicología de los pueblos, método con el que analizaba el gótico alemán destilando cierto espíritu nacionalista⁵¹. A su vez Ortega, seguidor de las ideas de Worringer, había postulado la existencia de una estética española en *La deshumanización del arte* empleando para ello, también, puntos de vista psicológicos⁵². Esta nueva manera de pensar sobre el arte y su relación con los pueblos es interiorizada por Oteiza. La visión que ofrece del pueblo vasco en su conferencia se apoya en interpretaciones psicológicas pero también en intuiciones construidas a partir de los estudios antropológicos con los que el nacionalismo vasco construía parte de su ideario⁵³. Una visión subjetiva, alejada del rigor científico, y próxima al tipo de planteamientos ofrecidos por Worringer para formular una nueva reinterpretación la historia del arte.

En la conferencia Oteiza habla por primera vez de la pintura mural, un tema aparentemente ajeno a su disciplina escultórica, y en el que encuentra una función fundamental a través de su capacidad de comunicación social con las masas. Oteiza reivindica esta misma función para la escultura, en una nueva actitud de contacto del artista con la sociedad a través de la calle, en la búsqueda de la pureza y verdades estéticas. Junto a esta nueva función, en cuya búsqueda se encuentra la razón del nuevo renacimiento artístico de los pueblos, Oteiza insiste en

⁴⁹ Las teorías sobre el psicoanálisis de Sigmund Freud aparecidas a principio de siglo revolucionan el sentido del arte. A partir de la interpretación de los sueños de los sujetos individuales, el arte rompe con las cadenas que lo tenían prisionero. Más adelante, a principios de la segunda década del siglo XX, Carl Jung defenderá, más allá del inconsciente individual, la existencia de una memoria colectiva de los pueblos que cada persona lleva como patrimonio propio de toda la humanidad.

⁵⁰ Sobre esta cuestión véase la tesis *Pulsiones del espacio. Oteiza y la aproximación a la arquitectura como vacío activo*, Marín, A., punto 8.2.

⁵¹ *La esencia del estilo gótico*, p. 16.

⁵² *La deshumanización del arte*, p.111.

⁵³ Oteiza en su conferencia cita a Florencio de Basaldúa (1853-1932), ingeniero emigrado a Buenos Aires que realizó estudios de la raza y lengua vasca desde un punto de vista étnico-nacionalista.

recuperar el concepto de mito para el arte, una idea asociada a la razón del arte primitivo con la que a través de su desobjetivación propone resignificar el sentido del arte.

Estos objetivos artísticos apuntados por Oteiza se ven acompañados por referencias al arte de vanguardia europeo, campo en el que trata de inscribir el renacimiento artístico de los pueblos americanos y vasco. El trabajo de Picasso, de los futuristas italianos y de los constructivistas rusos le sirve para señalar o criticar los nuevos rumbos del arte. Todas estas ideas tienen sus fuentes, como se verá más adelante, en el nuevo pensamiento que se está fraguando en torno al arte desde América, a partir de las nuevas propuestas y proclamas realizadas por los muralistas mexicanos.

Pero el verdadero sentido de la conferencia es contextualizar las obras que presenta en la galería. Con sus palabras, la propuesta artística se muestra soportada por un discurso razonado sobre su origen, una dualidad propositiva simultánea – el ejercicio práctico de la escultura y su razón teórica- que se convertirá en un rasgo característico de toda su producción escultórica posterior.

Las seis esculturas presentadas en la sala Witcomb mantienen aspectos formales comunes con las de sus últimas obras realizadas antes de partir de San Sebastián, a la vez que muestran una mayor homogeneidad entre ellas. El primitivismo se hace de nuevo presente con distinto grado en todas ellas, en una línea que va desde el bloque maclado cúbico a la pieza de talla exclusivamente frontal. *Maternidad* (Fig. 0.14), *Volumen que despierta el surco en la tierra* (Fig. 0.15) y *Mikelats y Atarrabi* (Fig. 0.16) reflejan el interés de Oteiza por la masa. Todas ellas crecen hacia un volumen de proporciones más cúbicas pero en el que se mantiene el dominio de la frontalidad propio de las tallas antropomórficas.

*Volumen que despierta el surco en la tierra*⁵⁴ representa a una figura estática, en cuclillas, clavando en el suelo un cincel entre sus bastos pies. La composición ortogonal de las maclas de hombros, brazos, manos, piernas pies, y dedos contrasta con la forma ovalada de la cabeza, en la que se dibuja una cara mediante una concavidad excavada tímidamente, donde aparecen reconocibles los ojos la nariz y la boca.

⁵⁴ Conocida también por *Figura comprendiendo políticamente*.

La escultura número 3 del catálogo -*Mikelats y Atarrabi*⁵⁵- combina la intersección de dos figuras humanas, erguidas pero en movimiento que quedan entrelazadas por sus manos. Las cabezas –de una talla más plana y aplastada- miran en diferentes direcciones, y las variadas posiciones diagonales de las piernas construyen unos diedros dinámicos en la parte inferior. Un tercer volumen, a la altura de las cabezas, reproduce la piedra sostenida por Mikelats⁵⁶, equilibrando la composición hacia un prisma rectangular. Entre este friso superior y la línea horizontal formada por los brazos, aparece un segundo orden de diedros conformando el pecho de los dioses.

La segunda *Maternidad* (Fig. 0.14) realizada por Oteiza repite el esquema de prisma cúbico. En relación con su primera escultura sobre este tema, las figuras ofrecen una mayor rigidez, en consonancia con el tipo de masividad cúbica que se encontraba ensayando. Oteiza exagera la desproporción entre las cabezas y sus cuerpos, de una manera similar a las tallas románicas tan admiradas por Worringer, evitando cualquier rasgo de naturalismo escultórico.

Contrarias al volumen cúbico de estas piezas son la escultura renombrada como *Piedad* (Fig. 0.17) y el retrato del boxeador *Paulino Uzkudun* (Fig. 0.18). Las dos son menos profundas en su dimensión de fondo, con lo que se establece una relación exclusivamente frontal con el observador utilizando planteamientos bien distintos en cada una de ellas. La forma rectangular de la *Piedad* se asemeja a un marco pictórico. Dentro de este marco una forma triangular compuesta por las cabezas y las grandes manos de la madre y el hijo, desbordan sus límites puntualmente. Los elementos figurativos reconocibles -los brazos y hombros, las manos con sus dedos, las cabezas con sus atributos- son todos de una convexidad tirando a plana, mediante unas superficies tersas y blancas, dibujados por intersecciones profundas que se encargan de definirlos con nitidez. Todo ello logra un efecto dinámico en la composición frontal. Mientras, el *retrato de Paulino Uzkudun* se caracteriza por su brutalismo. Pero su frontalidad, propia de un relieve, queda cuestionada al tratarse de una cabeza de perfil puro. Con esta posición Oteiza exagera los rasgos faciales, la mirada, la nariz y la boca, que se muestran muy protuberantes. Mientras, la oreja no aparece representada como tal sino como una oquedad rectangular, exagerando metafóricamente el sentido del oído.

⁵⁵ *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo*, p.202. En la conferencia Oteiza explica: *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 conjugar los rayos en el día de tormenta. En estos días, refiere nuestro prehistoriador Barandiarán, que un labrador de un caserío de Zeanuri suele salir con una hierba de uztai arrollada en la muñeca de la mano izquierda mientras que con la mano derecha señala a la tormenta el camino que ha de seguir para no estropear la cosecha. Es el mito que he querido interpretar en una de las escultura que he expuesto en Witcomb; el dios malo Mikelas personifica la tormenta (el trueno es el ruido que produce su armada piedra cuando indignado la arroja por el suelo del cielo) es hijo de la diosa Andramari (genio antropomórfico subterráneo que tiene su entrada en las cuevas de amboto). En la escultura este dios Mikelas tiene el puño suspendido con la amenaza del trueno y el granito. 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.*

⁵⁶ De acuerdo con el texto de la conferencia, esta es la única obra a la que hace referencia en ella, explicando el significado mitológico de estos dioses en la tradición vasca.

Entre estos dos extremos propositivos -la masa cúbica y el relieve frontal- Oteiza realiza dos cabezas en las que explora diferentes posibilidades. Una presentada en la exposición, el *Retrato de la pintora Bibi Zogbe* (Fig. 0.19). Y la otra, el *Retrato del escultor Miguel Angel Gómez*⁵⁷ (Fig. 0.20). El tratamiento de la primera refleja unos rasgos naturales pero muy sintéticos, cuya modelación expresa la mano del artista. La segunda en cambio, deforma la volumetría propia de la cabeza mediante un juego de concavidades y cortes planos que anuncian nuevos intereses plásticos.

El conjunto de esculturas presentadas por Oteiza en Witcomb muestran nexos y diferencias con su trabajo antes de viajar a América que explican el momento experimental en el que se encuentra. El vínculo brutalista, primitivo, rudimentario, que comparten esta piezas con algunas de las obras realizadas antes en España es explorado ahora con una plástica diferente, a través de nuevos planteamientos cúbicos acabados con diferentes texturas y calidades. Domina una experiencia de lo táctil, a la vez que no existe todavía un tanteo manifiesto sobre el espacio. Las oquedades y las convexidades asoman de forma intuitiva, con fuerza significativa pero sin reflexión espacial asociada. Los temas tratados están directamente relacionados con lo expuesto en la conferencia. Temas religiosos, sociales o identitarios en los que el mito y el primitivismo se expresan utilizando esta vez una plástica brutalista de escasa evolución formal en relación con su obra anterior. Se puede observar que la investigación se encuentra más en el campo teórico que en el formal, no aparecen nuevas técnicas o materiales ni nuevas temáticas relacionadas con corrientes dominantes como el surrealismo o la abstracción. Sin embargo Oteiza sigue manteniendo ese doble campo de trabajo de exploración de la masa tridimensional, de pieza autónoma en el espacio, frente al relieve, cuya percepción es exclusivamente frontal y que se asocia a la pared o muro arquitectónico.

Esta primera estancia bonaerense de Oteiza, de apenas un año, confirma el primer objetivo que Oteiza había fijado con su amigo Balenciaga cuando salieron de San Sebastián. El estudio de las culturas precolombinas serviría para reconocer las razones artísticas de los pueblos en sus primeras etapas culturales a través del caso americano. Este objetivo superaba al de las vanguardias artísticas europeas, que principalmente habían centrado su interés en los pueblos primitivos como fuente de inspiración para su trabajo, sin llegar a profundizar más allá en los comportamientos y las motivaciones de los primeros artistas. Coincidió este interés de Oteiza con una corriente reivindicativa por parte de los artistas americanos de buscar las raíces de un nuevo arte en clave identitaria, atendiendo más al legado cultural de los pueblos precolombinos que a los movimientos artísticos internacionales. Dos artistas latinoamericanos, Joaquín Torres-García (1874-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), participaron de una manera muy destacada en este nuevo replanteamiento artístico. Después de una destacada experiencia internacional -los dos habían pasado por España, el país de referencia para Latinoamérica, habían recorrido Europa para conocer y formarse en las nuevas vanguardias artísticas, y habían vivido en Nueva York viendo la transformación de la gran urbe y sus cambios sociales- ambos pretendían la transformación artística del continente con distintos

⁵⁷ Esta escultura no fue presentada en la exposición de la sala Witcomb.

objetivos. Cuando Jorge Oteiza llega a Buenos Aires Siqueiros acaba de dejar la ciudad después de haber pasado dos años para volver a México⁵⁸, y Joaquín Torres-García llega a Montevideo para quedarse definitivamente. Los tres coinciden en la necesidad de reivindicar y estudiar las culturas originales de América como principal seña de identidad del futuro arte del continente, pero cada uno de ellos lo explorará de una manera diferente. Torres-García será uno de los principales responsables de introducir la abstracción artística en el cono sur americano, Alfaro Siqueiros, activista político además de artista, defenderá la necesidad de un arte social que tendrá un profundo eco en todo América, y Oteiza investigará las razones estéticas del arte de su tiempo tomando como caso de estudio la estatuaria megalítica precolombina.

La llegada de la abstracción a Latinoamérica. Joaquín Torres-García

La figura de Joaquín Torres-García ha sido relacionada con Oteiza en numerosos estudios⁵⁹. Mientras Oteiza estudiaba en Madrid, Torres-García llega a la capital española después de un largo viaje de aprendizaje y maduración por Europa y Nueva York⁶⁰. Prácticamente a la vez que el joven escultor emprende el viaje a Buenos Aires, Torres García decide regresar a Montevideo, su ciudad natal. Se encuentra en plena madurez, con sesenta años, después de una intensa experiencia artística muy cercana a las vanguardias originales. Todavía en Madrid, organiza el “Grupo Constructivo” del que muy probablemente Oteiza tendría conocimiento, ya que al mismo asistían artistas cercanos como Alberto Sánchez y Maruja Mallo⁶¹.

Torres-García, a su llegada a Uruguay, proyecta combinar el conocimiento directo del nuevo arte junto con el deseo de identificarse con los valores culturales de su continente. Pero el Cono Sur carece de una base cultural propia si se compara con México o Colombia, y la voluntad de Torres-García de incorporar estos rasgos a su trabajo se limitará al uso de elementos formales figurativos, dominando por tanto su objetivo de introducir el nuevo arte europeo en su país en su aportación para un arte nuevo.

Cuando Torres-García se instala en Montevideo su pintura se encuentra definiendo un lenguaje personal que el mismo denomina como constructivo. Su evolución pasa de realizar una pintura naturalista cuando llega por primera vez a España, a convertirse en un activista de la abstracción. En sus años por Europa, Torres-García conoce a Picasso, Mondrian y Van Doesburg, con quienes logra mantener un distanciamiento estético en relación con su cubismo y su neoplasticismo. En paralelo a su actividad artística, su inquietud didáctica y editorial le llevan a sacar la revista publicación *Circle et carré*, desde la que comienza a explicar su visión

⁵⁸ *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n.35, enero-junio 2008, pp.104-144, *Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata*, Azuela de la Cueva, A.

⁵⁹ Los textos de Pilar Muñoa, Carlos Martínez Gorriarán y Adelina Moya hacen referencia a las proximidades entre los dos artistas.

⁶⁰ Joaquín Torres-García llega a Madrid en 1932 permaneciendo hasta diciembre de 1934.

⁶¹ *Oteiza, la vida como experimento*, Muñoa, P., p. 49: *De 1933 destacaré la presencia en Madrid de J. Torres García, quien, habiendo regresado de París a fines del año anterior, pronuncia varias conferencias y expone en el Museo de arte Moderno y en el Lyceum club. En octubre, con el llamado Grupo Constructivo, heterogéneo conjunto que organizará en colaboración con la Escuela de Vallecas y algunos otros artistas, expuso en la sala XVI del habitual Salón de Otoño madrileño.*

del nuevo arte. Aparecida en París en 1930, su objetivo era difundir la abstracción en las artes plásticas en declarada oposición a las corrientes surrealistas dominantes en la ciudad.

Al llegar a Montevideo Torres-García publica su primer *Manifiesto* artístico⁶², en el que defiende los valores de su arte constructivo frente a los ataques de los críticos locales. Este arte, iniciado en su época parisina, en el postcubismo, presenta como rasgo principal su condición universal, lo que asegura su vocación de arte colectivo. Junto a este cosmopolitismo, Torres-García aprovecha para explicar su deseo de ser un artista primitivo, en el sentido de ser austero en los medios pictóricos, más que en el hecho de identificarse con las culturas originales. Este modo de ser del artista “primitivo” se encuentra cercano a las actitudes modernas de vanguardia, a la manera defendida por Worringer en los debates berlineses de la primera década del siglo. En aquellas primeras polémicas surgidas con el advenimiento de un nuevo arte, el historiador alemán había defendido el valor del arte primitivo y su influencia en las vanguardias expresionistas frente a las críticas conservadoras que lo rechazaban⁶³.

Tal como identifica Estrella de Diego⁶⁴, el trabajo que venía desarrollando Torres-García en Europa reflejaba ya unas señas de identidad particulares. Su pintura abstracta incorporaba rastros figurativos de su primera época, la transcurrida en Nueva York y Barcelona. Unas interferencias cuyo origen puede encontrarse en su condición de extranjero, oriundo de una región americana carente de una cultura autóctona histórica. Con ellas Torres-García rompe el orden ortodoxo impuesto por los máximos representantes del neoplasticismo y el cubismo, abriendo un camino que permitirá, una vez instalado en Uruguay, una interpretación latinoamericana de las vanguardias y su abstracción, al encontrarse menos prisionera de las convenciones originales.

Junto al cubismo y el neoplasticismo, Torres-García lleva en su memoria crítica la obra de los nuevos artistas rusos, en la que encuentra que se dan las condiciones de una nueva estética para un nuevo orden. Entre los artistas que nombra -Lipchitz, Gorin, Doesburg- no se encuentra Malévich, quien sí parece pudo influir en su ideario. Torres-García defiende, al igual que Malévich, la independencia del arte respecto a otras materias y sus narrativas históricas. El objetivo principal del artista es la búsqueda de un arte puro, cuyo único problema es el plástico en su totalidad. El nuevo arte de Torres García parte de la generalización y el ordenamiento, y se muestra en clara oposición con las tendencias surrealistas que había conocido en París.

⁶² *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1943-1973)*, pp. 408-409.

⁶³ En 1911 Wilhelm Worringer mantiene una conocida discusión pública con el pintor Karl Vinnen en relación con el nuevo arte cubista procedente de Francia que se comienza a ver en las galerías y ferias de arte de Alemania, manteniendo posturas contrarias. Worringer defenderá tres aspectos que considera esenciales en relación con el nuevo arte: el primero es la propia actitud del artista en la concepción de la obra, la valoración de la experiencia artística; el segundo es el tipo de visión o mirada que realiza el observador sobre la obra de arte; y el tercer aspecto es el sometimiento del arte a los ciclos históricos, la razón temporal. Para explicar estos conceptos reivindica el arte primitivo, tema que está en el centro de la discusión artística y que sirve tanto de referencia práctica como teórica.

⁶⁴ *Joaquín Torres-García. Un moderno en la arcadía, El regreso al país natal*, De Diego, E., pp. 89-108.

Sin embargo, el renacimiento cultural americano al que se refiere Oteiza no es tanto el de la nueva abstracción, derivada de las vanguardias europeas y que prácticamente no había iniciado su camino americano cuando el escultor llega a Buenos Aires. Su interés parece dirigirse más al arte mural, planteado desde una función social, y que lleva tiempo realizándose en México y comienza a desplegarse por el continente. Son sus figuras más destacadas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y a ellos se refiere también Torres-García en su primer *Manifiesto*. En su defensa de su pintura constructiva abstracta, compara su trabajo mural con el de ellos en los siguientes términos:

(...) dice (el crítico) que sintiéndome impotente para enfocar el problema frente a la realidad busco refugio en las formas abstractas (...) si bien dentro de otra modalidad, he tratado en grandes superficies murales ese tema⁶⁵. Y antes que Siqueiros y Diego Rivera, es decir cuando el primero hacía un arte metafísico, como el de Carrá y Chirico y el otro cubismo y cezannismo –y hay que decirlo- cuando hacían algo mucho mejor que lo que hacen ahora. Porque ellos sí que bajo ningún concepto han resuelto ese problema Es decir, arte de propaganda sí, pero no el arte constructivo, que correspondería a una época constructiva.⁶⁶

Torres-García se defiende de sus críticos comparándose con los muralistas mexicanos, defendiendo su lenguaje constructivo y abstracto. En su opinión, el nuevo arte social defendido por el nuevo muralismo se pierde en la propaganda, abandonando el campo propio del arte. En el caso de Rivera mediante una figuración narrativa postcubista, y en el de Siqueiros mediante otra de corte metafísico-surrealista.

La obra pictórica de Torres-García representa la antítesis del muralismo mexicano. En aquellos años, sus lienzos y tablas manejan dimensiones similares a las utilizadas por las vanguardias europeas -pintura de caballete orientada a los espacios domésticos del cliente burgués- pero sus planteamientos son bien diferentes. En ellos domina el formato vertical, unas veces con composiciones tramadas mediante rectángulos de distintas dimensiones marcados por líneas negras dentro de los cuales aparecen representadas distintas figuras (peces, hombres, letras, símbolos); y otras veces la trama queda dibujada por la tangencia de estas figuras. La pintura aplicada se reduce a gamas de colores reducidas –grises y negro, ocre y negro, blanco y negro- con la que trabaja a veces en una bidimensionalidad pura, o busca una falsa ilusión de profundidad espacial (Fig. 0.21). Esta abstracción utilizada por Torres-García recuerda a los pictogramas egipcios en los que la representación espacial era nula. Junto a estas tablas y pinturas, realiza “construcciones” mediante ensamblaje de piezas de madera con un mayor grado de abstracción. En ellas existe una tridimensionalidad evidente pero su observación está planteada frontalmente (Fig. 0.22). Es posible que Oteiza estuviese informado de estos ejercicios plástico-constructivos de Torres-García pero no parece que dejaran huella alguna, salvo en posibles reflexiones posteriores.

⁶⁵ Se refiere a los paneles del pabellón uruguayo de la Exposición internacional de Bruselas del año 1919, donde representa los temas de la agricultura y la ganadería, y al fresco *La Cataluña eterna* del año 1913.

⁶⁶ *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1943-1973)*, pp. 408-409.

Fundamentos de un arte mural. David Alfaro Siqueiros

Escasos meses antes de la llegada de Oteiza y Torres-García al continente americano, Siqueiros abandona Buenos Aires después de haber pasado dos años en el Cono Sur. Había llegado desde Uruguay tras de haber sido expulsado de su país por su activismo comunista. El artista mexicano era un militante radical desde los tiempos de la Revolución. Su adhesión a la causa campesina y obrera activó su conciencia social, impulsora de la renovadora actitud artística desplegada por Siqueiros a partir de ese momento. Una actitud que era desconocida en el continente americano hasta entonces y que únicamente encontraba similitud con la vanguardia artística rusa y la revolución soviética.

David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco fueron los protagonistas del principal movimiento artístico latinoamericano del siglo XX, el denominado muralismo mexicano. Su fama e influencia se extendió desde México hacia el norte y hacia el sur, alcanzando un éxito destacado en los Estados Unidos. El origen de este movimiento se encuentra tras la revolución agraria del 1910, momento en el que los dirigentes del país deciden apoyar un renacimiento artístico de corte social, en la búsqueda de una identidad nacional basada en las culturas originales americanas.

Alfaro Siqueiros se traslada a Barcelona en el año 1919⁶⁷. Dos años más tarde, publica el manifiesto *Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación*⁶⁸, en el que proclama la necesidad de “crear un arte heroico y nacional, un arte humano y público, con el ejemplo directo y vivo de nuestros grandes maestros y las extraordinarias culturas de la América prehispánica”. Años más tarde, en su segundo manifiesto de 1924, la reivindicación de nuevos principios sociales, políticos y estéticos se expresa desde la influencia constructivista soviética:

*Rechazamos la pintura de caballete (...) porque es aristocrática y elogiamos el arte monumental en todas sus formas porque es un bien público (...) el arte debe dejar de ser la expresión de la satisfacción individual que hoy es, pero debe aspirar a ser un arte combativo, educativo para todos.*⁶⁹

Pero al contrario de los constructivistas rusos, impulsores de una nueva abstracción como evolución del cubismo y el futurismo, estas preocupaciones sociales fueron abordadas por los muralistas mexicanos desde la figuración. A través de ella integraban el imaginario colectivo del pueblo mexicano, sus mitos y leyendas, con los nuevos modelos expresivos propuestos por las vanguardias europeas. El paso por el viejo continente de sus tres principales artistas sirvió tanto para que conocieran los distintos movimientos artísticos con los que se estaba construyendo el nuevo arte del siglo XX, como para que estudiaran las grandes producciones del Renacimiento italiano. De esta manera el programa muralista mexicano logró combinar en

⁶⁷ Es nombrado canciller de primera del Consulado General en representación del gobierno de México.

⁶⁸ Este manifiesto también se conoce como *Manifiesto para los artistas de América*.

⁶⁹ *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*. Cap.1933.

su estilo colorido, plano y decorativo, toda una serie de avances pictóricos con el principal fin de llegar al público⁷⁰.

Por otro lado, el éxito comunicativo logrado por el muralismo permitió de manera asociada su rápida expansión. Rivera, Orozco y Siqueiros se trasladaron a Estados Unidos en la década de los 30 para dirigir programas académicos universitarios a la vez que recibieron destacados encargos⁷¹. La labor docente desarrollada por los tres junto con la difusión de su trabajo sirvió para generar una amplia corriente de seguidores a lo largo de las dos Américas.

En mayo de 1932 Siqueiros es desterrado de México saliendo con destino a Los Ángeles en Estados Unidos⁷². Su militancia comunista le hace concebir de manera indisoluble arte y política, promoviendo en la ciudad norteamericana, como ya lo había hecho en México, “bloques de artistas” con el fin de sembrar un activismo revolucionario desde la plástica. Alicia Azuela explica como la labor artístico-política de estos bloques plantea la percepción de la obra artística como herramienta dialéctica subversiva destinada a lograr el triunfo del proletariado y la certeza de la necesidad de la experimentación artística a nivel de propuestas plásticas, técnicas e instrumentales, incluidos los recursos cinematográficos, para hacer un arte revolucionario⁷³.

Tras ser expulsado de Estados Unidos, Alfaro Siqueiros llega a Buenos Aires el 25 de mayo de 1933, después de haber pasado unos meses en Montevideo. En las dos ciudades continúa con su activismo político, provocando la formación de nuevos bloques de artistas locales, y dando conferencias sobre la función social del arte, la relación entre arte y sociedad, y los modelos de producción y el mercado del arte. Aprovecha para publicar un *Llamamiento a los plásticos argentinos* en el que reclama “la creación en Argentina y Uruguay, tal vez en toda América del Sur, de un movimiento de plástica monumental y multiejemplar para las grandes masas populares” en el que involucra tanto a pintores como escultores⁷⁴.

En Buenos Aires realiza la obra *Ejercicio plástico* (Fig. 0.23), uno de sus murales más personales y reconocidos, que destaca tanto por lo novedoso de su planteamiento como por el tema tratado. El mural se ejecutó en un sótano abovedado⁷⁵, un espacio sumergido con una envolvente de ciento treinta metros cuadrados de superficie. El trabajo duró prácticamente todo el tiempo que Siqueiros estuvo en Buenos Aires y contó para su desarrollo con un bloque de artistas organizado por el pintor mexicano⁷⁶.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n.35, enero-junio 2008,, *Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata*, Azuela de la Cueva, A. P. 123.

⁷³ *Ibíd.*, pp.104-144.

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ *Ibíd.* En la quinta Los Granados en Don Torcuato, propiedad del empresario editorial Natalio Botana. Sobre este trabajo de Siqueiros se ha filmado la película *El mural* y el documental *Los próximos pasados*.

⁷⁶ Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro, grupo que se denominó "Equipo Poligráfico Ejecutor".

Su gestación y ejecución llevó consigo una experimentación plástica totalmente novedosa. Junto a la evolución técnica del mural -Siqueiros introduce el uso de nuevas herramientas y procedimientos como la sustitución de los bocetos por la fotografía, el apoyo del cinematógrafo mediante proyección de imágenes sobre el muro, la sustitución del pincel por la “brocha de aire”, o la aplicación de pinturas industriales mucho más resistentes- en la obra se representa un tema totalmente ajeno a la narrativa adoptada por el muralismo oficialista, y se produce una valoración del espacio en relación con la experiencia del sujeto observador, hasta ese momento desconocida.

Ejercicio plástico trata un tema figurativo con un carácter íntimo que poco tiene que ver con la narrativa social y revolucionaria de la muralidad representativa. Frente al arte de la calle, popular y reivindicativo, de pintar en los muros de las ciudades, Siqueiros realiza esta obra en el sótano de la villa de un magnate de la prensa. La modelo representada es la poeta Blanca Luz Brum⁷⁷, quien fuera pareja sentimental de Siqueiros hasta el momento en que finalizó la obra y partió de Buenos Aires. Distorsionada, solapada, y repetida, la mujer representada mira al espectador inquietando a quién la observa. La pintura envuelve la totalidad de la superficie. Suelos, paredes bóveda, nichos y tragaluces transformados por la imaginación sensual de Siqueiros construyen una espacialidad cóncava en la que, según sus propias palabras, “se descubre el principio de relatividad de las formas geométricas, y la suspensión de la actividad en la pintura por el uso de formas curvas activas en si mismas por el proceso de relación con el espectador”⁷⁸. La escala y el intenso dinamismo de las formas propuestas, obtenidas a base de proyecciones cinematográficas, interacciona con el espectador en movimiento dentro de la sala, logrando un efecto perceptivo de una sensualidad sorprendente⁷⁹. Un efecto completamente distinto al del muralismo que había practicado Siqueiros hasta entonces, en el que la exploración espacial se limitaba a la bidimensionalidad del plano. Con este trabajo el muralismo logra una nueva experiencia espacial al integrar la curvatura del muro en el sistema comunicativo.

Pero más allá de este caso excepcional -más propio de un taller experimental- la labor propagandística de Siqueiros se centra en reclamar al estado argentino el derecho a pintar en los muros. Su objetivo es que estos se conviertan en el nuevo medio expresivo de los artistas a través del cual lograrán comunicarse con las masas populares. Un muro urbano, posible en las nuevas ciudades americanas en permanente desarrollo y transformación. Siqueiros explica como con sus amigos Picasso, Léger y Braque se preguntaban “porque no se vuelve al arte mayor, y ellos nos contestaban que nuestras ciudades europeas ya están construidas, ustedes tiene más posibilidades de trabajar en los muros que nosotros, ustedes están haciendo sus ciudades, también pensaban que algo tenia que pasar en el arte, que lo que se estaba haciendo no era suficiente, que había que llegar a un arte tan poderoso y tan grande como el del pasado.... vamos pues a producir en los muros mas visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares plásticamente más estratégicos de los barrios

⁷⁷

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

obreros, en las casas sindicales frente a las plazas públicas y en los estudios deportivos y teatros al aire libre”⁸⁰.

Al llegar a Buenos Aires Oteiza tuvo que interesarse por esta actividad desplegada por Siqueiros en la ciudad. También parece bastante probable que estuviera al tanto de la fuerte personalidad del artista mexicano antes de emprender el viaje. Se puede pensar que las invitaciones del muralista mexicano a los jóvenes artistas, a través de sus primeros manifiestos, fuera un motivo más para viajar junto con su amigo Balenciaga al continente americano. Ya en la Argentina, el entusiasmo revolucionario expresado por Siqueiros en sus nuevos manifiestos, su defensa del arte primitivo, del arte negro y del arte precolombino⁸¹, y su presencia en la prensa como agitador cultural público, tuvieron que llamar la atención de Oteiza. Su incipiente discurso artístico parece tener presente ciertos aspectos del pensamiento de Siqueiros, y cuestiones planteadas por éste en su manifiesto argentino, como la idea de sacar la escultura a la calle y la importancia de la función social del nuevo arte mural, aparecen reflejadas en la conferencia de Oteiza en la sala Witcomb.

El arte mural mexicano ofrece una doble dimensión a la que Oteiza se mostrará bien atento y sobre la que comenzará una reflexión personal que ocupará un lugar importante en su pensamiento a lo largo de los años posteriores. Por un lado, la importancia de la nueva ciudad contemporánea como lugar para el planteamiento de un nuevo arte capaz de llegar a las masas, y por otro, y directamente ligada con la primera, la capacidad de comunicación de este nuevo arte para educar y transformar al hombre moderno.

En su viaje hacia México, Oteiza sumaba ahora, a su objetivo de estudiar de cerca las culturas precolombinas, su interés por el palpable renacimiento cultural americano, uno de cuyos motores principal era el muralismo. Con estos objetivos llega en agosto del año 1935 a Santiago de Chile, ciudad en la que continuará madurando su universo estético a la vez que crecerá su compromiso político.

El reencuentro con las vanguardias. Santiago de Chile (1935-1937)

En relación con Buenos Aires, Santiago de Chile era una ciudad mucho menor, aproximadamente contaba con la tercera parte de población. Pero pese a esta diferencia de escala de ciudad, el círculo de amistades que frecuentó Oteiza era mucho más dinámico y cosmopolita que con el que trató en Buenos Aires, bastante limitado a la comunidad vasca que le acogió. La capital chilena tenía un tamaño algo mayor que San Sebastián, y al igual que había sucedido en esta ciudad, en aquellos años se daba un atractivo florecimiento estético en el que Oteiza se desarrolló con mayor facilidad que en la burocracia académica de las grandes ciudades como Buenos Aires o Madrid. Este ambiente renovador le permite ampliar sus

⁸⁰ Audio de la película *Los próximos pasados*.

⁸¹ *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n.35, enero-junio 2008, pp.104-144, *Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata*, Azuela de la Cueva, A.

intereses, acercarse de nuevo a la arquitectura y realizar unas pocas esculturas con la que tantea nuevos caminos explorativos⁸².

Tras su breve paso por Buenos Aires Oteiza llega a Santiago de Chile donde tiene contactos con la diplomacia española⁸³. Esto le permite acceder a los círculos culturales de la ciudad, entrando en contacto con los artistas, arquitectos y poetas que luchan por modernizar las artes siguiendo el impulso de las vanguardias europeas. A través de estos grupos Oteiza se aproxima de nuevo a movimientos como el surrealismo y el dadaísmo⁸⁴, cuyos enfoques formales le resultan próximos gracias al conocimiento cercano de la escultura de Alberto Sánchez y de la obra de su amigo Lekuona. A raíz de esta proximidad, Oteiza escribe un texto sobre el escultor madrileño en el que pone en relación su trabajo con la obra de Picasso, Brancusi, Arp y Zadkine, valorando su personal posicionamiento en relación con su tierra castellana. Más allá del comentario sobre la obra Sánchez, interesan los motivos por los que estos artistas pasan a un primer plano en las investigaciones de Oteiza. En la obra de cada uno de ellos, junto con Lipchitz, observa un denominador común formal. Según explica el Catálogo Razonado, Oteiza encuentra en el trabajo de Brancusi, Arp, Picasso y Lipchitz, un proceso de indagación de los elementos organizativos de la naturaleza que puede sintetizarse⁸⁵ en unas formas reconocibles, simbólicas y vitales. Un ejercicio de abstracción del lenguaje formal que Oteiza resume en cuatro tipos de expresión personal: el “huevo” en Brancusi, el “ocho” en Arp, el “bastón” en Picasso y la “forma poliédrica” en Lipchitz (Fig. 0.24).

Este análisis de reducción formal para la escultura al que llega Oteiza en Santiago de Chile recuerda al ejercicio realizado por Le Corbusier sobre los volúmenes básicos de la arquitectura romana (Fig. 0.25), comentados en su recopilación de textos del año 1923 titulada *Hacia una arquitectura*. Su estilo normativo explica la utilidad de su interpretación:

Unidad de procedimiento, fuerza de intención, clasificación de los elementos. Las cúpulas inmensas, los tambores que las sostienen, las imponentes bóvedas de medio punto, todo ello está aglutinado por el elemento romano y sigue siendo objeto de admiración (.....) la fuerza de intención, la clasificación de los elementos, es prueba de un cambio de espíritu: estrategia, legislación. La arquitectura es sensible a estas intenciones, produce. La luz acaricia las formas puras, esto produce. Los volúmenes simples desarrollan inmensas superficies que se enuncian con una variedad característica según se trate de cúpulas, bóvedas, cilindros, prismas rectangulares o pirámides. La decoración de las superficies (vanos) pertenece al mismo grupo geométrico. El Panteón, el Coliseo, los acueductos, la pirámide de Cestio, los arcos de triunfo, la basílica de Constantino, las termas de Caracalla. Nada de charlatanería; ordenación, idea única, audacia y unidad de construcción, empleo de los prismas rectangulares. Sana moralidad.⁸⁶

⁸² CRJO-I, p.70.

⁸³ CRJO-I, p.67. Oteiza es amigo del diplomático Alvaro Rodríguez Aldave –esposo de María Zambrano (1904-1991), ambos discípulos de Ortega y Gasset- de los tiempos en que fueron estudiantes internos del Colegio de Lecaroz (Navarra). Este contacto le permite introducirse entre la diplomacia española y en distintos círculos de la ciudad.

⁸⁴ CRJO-I, p.64.

⁸⁵ CRJO-I, p.64.

⁸⁶ *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier, pp. 127-128.

La síntesis formal propuesta por Oteiza coincide con la actualidad que vive el trabajo de Le Corbusier en Latinoamérica. El arquitecto francés había viajado invitado a Brasil, Uruguay y La Argentina en el año 1929 para pronunciar unas conferencias con las que difundir su nueva arquitectura y sus novedosos planes urbanísticos⁸⁷. De este viaje, el único encargo que prosperó fue la vivienda de descanso del diplomático chileno Matias Errazuriz, en la ciudad balneario de Zapallar, en Chile (Fig. 0.26). Le Corbusier y Errazuriz se habían conocido en París, encontrándose de nuevo en Buenos Aires. El proyecto, que nunca llegaría a construirse, apareció publicado en el año 1931 en *L'Architecture Vivante*, junto a la *Maison Savoye*, el *Pavillon Suisse* de la *Cité Universitaire*, la *Cité-refuge de l'Armée du Salut* y el *Plan Voisin*, toda una serie de propuestas que señalan el camino de la nueva arquitectura propuesta por Le Corbusier. El interés del refugio proyectado para Errazuriz se encuentra en ser su primer proyecto internacional, un trabajo en el que combina la integración de los elementos funcionales de la arquitectura moderna, pero adaptados a los sistemas constructivos de un lugar alejado del centro europeo de la nueva arquitectura.

Más allá de esta circunstancia profesional, la figura de Le Corbusier contaba en Chile con un embajador privilegiado, el poeta Vicente Huidobro⁸⁸. Ambos se habían conocido durante los años que el poeta chileno pasó en París (fig.xxx), donde compartieron un círculo de amistades entre los que también se encontraban los pintores Juan Gris, Fernand Léger y Joaquín Torres-García (fig.xxx). De esta manera Oteiza, participante de las tertulias organizadas en torno al poeta chileno, tuvo información de primera mano de las vanguardias parisinas y se reencontró con las ideas del arquitecto suizo, cuyos proyectos ya conocía a través del estudio de Aizpúrua.

Entre las ideas compartidas en aquellas tertulias y que cobraron importancia para Oteiza se encontraban los estudios matemáticos sobre la proporción y la geometría de Mathila Ghyka. Sus libros *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* y *El número de oro*, habían llamado la atención de artistas como Salvador Dalí, Juan Gris, Joaquín Torres-García y Vicente Huidobro. Antes de partir para América, es probable que Oteiza ya conociera las teorías sobre las proporciones de Ghyka, tal como atestigua la presencia en la biblioteca de la Fundación Oteiza del primer volumen del *El número de oro* en su edición francesa del año 1931⁸⁹ (Fig. 0.27). También apunta esta posibilidad Martínez Gorriarán, aludiendo a la influencia de Torres-García sobre Oteiza a su paso por Madrid⁹⁰.

Este interés de Oteiza por los análisis geométricos de la naturaleza y el arte realizados por Ghyka coincide con el demostrado por éste hacia los “trazados reguladores” explicados por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*. Ghyka se encontraba suscrito a la revista *L'Esprit nouveau*, en cuyos números del año 1925 Le Corbusier había expuesto sus ideas en torno a los trazados reguladores como sistemas de orden para analizar y establecer la arquitectura. En su *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* del año 1927, Ghyka cita a Le

⁸⁷ *La casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto*, Vasquez, C.

⁸⁸ CRJO-I, p.68.

⁸⁹ FMJO BP-1361.

⁹⁰ *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Martínez Gorriarán, C., p.68.

Corbusier y le parafrasea elogiando su interpretación de “la casa como máquina para vivir adaptada a las condiciones de su tiempo, y en su predicción de una purificación de la arquitectura a partir de la organización y de la aplicación de líneas reguladoras tanto a las partes como al conjunto, así como en las modulaciones de contorno y detalles ornamentales”⁹¹.

Le Corbusier continuará desarrollando sus trazados reguladores como herramientas de trabajo hasta llegar a la presentación de *Le modulator*, un ensayo sobre una medida armónica a escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica. Le Corbusier reconocerá la deuda de este ensayo con el número de oro de Matilha Ghyka y verá en ambas proporciones una “base común mágica que hace posible el milagro de los números”⁹².

A su vez, los análisis matemáticos y geométricos de las proporciones de las cosas naturales y artísticas ofrecidos por Ghyka, enlazan con la formación científica universitaria de Oteiza. Las teorías del pensador rumano sobre las entidades geométricas, superficiales y volumétricas, aportan al análisis plástico de un Oteiza escultor, una visión biológica y estructural no alejada de sus estudios de química y medicina, que complementarán y darán un nuevo sentido a sus propuestas estéticas. Los libros de Ghyka, siendo en si mismos una fuente de inspiración y de estudio, ofrecen una cosmovisión matemática de la naturaleza y el arte -en la que se integran diversas filosofías, ciencias y religiones- muy próxima a los intereses que ya proyectaba Oteiza antes de emprender su viaje a América.

La geometría euclídea había resuelto las relaciones de proporción de las figuras en el plano bidimensional y en el espacio tridimensional, pero la presentación de la teoría de la relatividad en el año 1907 revoluciona la concepción del espacio. En sus libros Ghyka desbroza las relaciones entre las leyes de las nuevas matemáticas, la geometría matemática y las leyes de la relatividad de Einstein. A partir de la teoría de Einstein, el espacio experimentado por el hombre tiene cuatro dimensiones. Ya no es euclidiano, se considera elíptico, de curvatura positiva, y queda incluido a su vez en un universo de cinco dimensiones. Esta teoría de las cuatro dimensiones hace posible una serie de cuerpos nuevos que se corresponden con los poliedros tridimensionales, pero que a su vez tienen una correspondencia con cuerpos de una potencia mayor, llegando a cinco dimensiones⁹³.

⁹¹ *Le Corbusier's Modulator and the Debate on Proportion in France. Architectural Histories*, Cohen, J.L.

⁹² *El modulator*, Le Corbusier, p. 16.

⁹³ *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Ghyka, M., p. 289: *cuerpos regulares de cuatro dimensiones correspondientes a poliedros regulares platónicos, capaces de inscribirse en una hiperesfera, que tienen como células-frontera, separadoras del espacio circundante, poliedros regulares de tres dimensiones. La hiperesfera es, en la extensión o espacio en cuatro dimensiones, el lugar de los puntos a igual distancia de un punto dado. Un espacio de tres dimensiones corta a una hiperesfera según una esfera (lo mismo que la intersección de una esfera con un plano da una circunferencia). Una hiperesfera dada puede medirse con la unidad de volumen ordinario de tres dimensiones -el metro cúbico por ejemplo- lo mismo que la superficie de una esfera, aunque sita en tres dimensiones, se mide en metros cuadrados. Hiperpoliedros, o más correctamente politopos. Análisis de la materia propio de la química.*

Para Oteiza, en cuya obra ya latían diferencias geométricas entre el campo del plano y el campo del espacio, todas estas ideas tuvieron que resultar de sumo interés. Pero ante la visión y el análisis de Ghyka, ligados directamente con la tradición de la cultura occidental y explicada desde sus cánones y tipos, se puede pensar que Oteiza decidió plantearse, en un rasgo que comenzaba a ser característico de su personalidad, el desarrollo personal de aquellos aspectos que le resultaron sugerentes para el tanteo de su nueva estatua, y que desde su inicio se había expresado contrario al canon de la belleza occidental.

La escultura, un arte tridimensional, resuelto históricamente como objeto, no alcanzaba a interpretar con medios propios las cuatro dimensiones enunciadas por Einstein. Carecía de los recursos de la pintura para ofrecer descomposiciones de visiones simultáneas. Las múltiples referencias de artistas, científicos y matemáticos así como los ejemplos utilizados por Ghyka construyen una red de referencias que coincidirá, en parte, con las manejadas por Oteiza a partir de aquellos años.

Junto a estas cuestiones relacionadas con la plástica escultórica, la amistad con Vicente Huidobro y el formar parte de su círculo, permite a Oteiza conectar con otras disciplinas como la poesía o el teatro. El *creacionismo* cubista del poeta chileno, con sus ritmos y símbolos sobre el papel, supondrá una clara influencia para su poesía futura, y su participación en los comandos teatrales en Santiago le servirán para plantear, una vez abandone la escultura, sus acciones urbanas con sus experimentos cinematográficos. En ambos casos, poesía y teatro, su concepto de muro cobrará un significado especial y coherente.

En cuanto a la obra plástica desarrollada por Oteiza en Santiago de Chile, se observa en ella una mayor producción y diversificación de intereses en comparación con el conjunto de esculturas expuestas en la sala Witcomb de Buenos Aires. La primera exposición la realizó a los seis meses de instalarse en la ciudad, con veinticuatro esculturas que expresan la evolución de sus inquietudes explicadas anteriormente. Independientemente de éstas, las obras continúan mostrando la dualidad entre trabajos de carácter plano y trabajos volumétricos, siendo estos últimos en su mayoría retratos en los que se sigue acusando la frontalidad de la cara. En ambos casos se evidencia una geometrización de las formas y un simbolismo que responde directamente a sus nuevos intereses.

Retrato de Ofelia Zúccoli (Fig. 0.28 y Fig. 0.29) e *Ilustración a unos versos de Yambier* pertenecen al conjunto de obras asociables a la escultura de relieve. Existen dos retratos de la poeta argentina⁹⁴, uno presentado en la exposición y otro de menor tamaño que le fue regalado. El primero resuelve la talla mediante un bajo relieve de distinta profundidad, pero ejecutado prácticamente en el mismo plano; salvo el cuello que queda acusado por su mayor profundidad y la curva convexa de la cara. Su borde es rectangular, casi cuadrado, enmarcando con claridad unos ojos expresivos, los dedos de una mano y un par de ángulos rectos lineales en proporción aurea como representación del cabello. La segunda escultura también nace de un rectángulo, pero la talla del cuello y de los laterales que conforman un cabello ondulante,

94

logra sacar telescópicamente un primer plano dibujado por el arco de la cara. Esta vez, junto a los ojos tristes de la poeta, se delinean finamente la nariz y la boca. La *Ilustración a unos versos de Yambier*, atendiendo al testimonio recogido en el *Catálogo razonado*, se podría considerar más una tabla resuelta mediante la técnica de collage, en la línea de lo que el mismo Oteiza denominó como “encontrismo”:

Esta obra es una tabla. A la tabla se le ha trazado una raya azul. Esa raya representa el cielo; los versos dicen que un hombre anda sobre el cielo, entonces el escultor a puesto dos palitos cruzados que imitan a un hombre en movimiento. Y claro, en el cielo hay nubes y con una de ellas se encuentra el hombre que anda sobre el cielo. El cielo está representado por tabla que tiene forma de nube. Escultor revolucionaria plástica moderna. Artículo de prensa, autor y publicación desconocidos.⁹⁵

Frente a estas tres piezas figurativas, *El anuncio del Ángel*, (Fig. 0.30), es una obra de relieve en fundición de aluminio resuelta con elementos geométricos. Cuesta reconocer elementos figurativos en ella: únicamente una cara de perfil exageradamente deformada, con cierto aire picassiano, y un ojo inscrito en un triángulo. La abstracción domina la composición, de manera similar a los ejemplos de estatuas precolombinas que comenzaba a analizar.

En Los *Retratos de Miguel María de Lojendio* (Fig. 0.31) y de *Rodrigo Soriano* (Fig. 0.32), Oteiza talla los rasgos principales geometrizando. En el primero, mediante unidades volumétricas - profundas convexidades de las cuencas oculares en contraste con una nariz de forma piramidal-, y en el segundo, mediante unidades lineales -rectas y curvas que dibujan los labios, la nariz, las cejas y los párpados-. Pero la escultura que más llama la atención de la exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes⁹⁶, es el *Retrato de Sadi Zañartu* (Fig. 0.33), un canto rodado y aplanado de forma ovoidal, con un gran ojo grabado en cada uno de sus lados. La piedra se apoya sobre un cubo de ladrillo, imperfecto, ligeramente tronco-piramidal, en proporción similar en altura. Abstracción, forma y significado, temas que ocupaban la reflexión de Oteiza, quedan sintetizados en esta pieza de gran intensidad.

Las características formales y simbólicas del trabajo escultórico realizado por Oteiza para su exposición chilena muestran una solución ligada todavía a la masa. Ya sea en su formato de relieve o en el objeto de bulto, el espacio sigue ausente por más que ciertos aspectos formales expresen sustracciones mediante concavidades, diedros o perforaciones. Como ya se ha señalado, Oteiza comenzaba a interesarse por esta cuestión desde diversos ángulos pero todavía sin llegar a trasladar su reflexión a su escultura. La toma de conciencia del espacio será un proceso largo que le llevará todavía unos años.

⁹⁵ CRJO-I, p.70.

⁹⁶ CRJO-I, p.70.

Tiempo de investigación estética. Buenos Aires (1937-1942)

La segunda etapa bonaerense de Oteiza es la más larga de las tres pasadas en esta ciudad, pero en la que menos esculturas produce. Ante la imposibilidad de poder regresar a España debido a la guerra⁹⁷, Oteiza simultaneará su ocupación de profesor de cerámica con el estudio y la investigación. Comienza su preparación de un tratado de estética objetiva como manual práctico para el nuevo arte, a la que se suma su plan de acercamiento al origen de las culturas precolombinas. Para este objetivo, comenzará a “deconstruir” los estudios arqueológicos de los especialistas Konrad Theodor Preuss y José María Pérez de Barradas. Sus respectivos libros, *Arte Monumental Prehistórico (1931)* y *Arqueología y Antropología Precolombinas de Tierra Dentro (1937)*⁹⁸, servirán a Oteiza como material para contrastar sus teorías⁹⁹.

Dos textos de aquella época reflejan sus nuevos intereses intelectuales. En *La estética como destino de la filosofía y la religión*¹⁰⁰ utiliza el siguiente subtítulo significativo: *El artista creador de espacios*. Este escrito puede considerarse su primera reflexión sobre la cuestión estética relacionada con el arte. En él Oteiza analiza el momento actual del artista, su misión, asignándole un papel de médium social. Su nueva exploración formal debe ser consciente de la realidad científica y social en la que vive. La estética es entendida por Oteiza en este texto como un sistema general de comunicaciones plásticas. A través de ella, el verdadero artista busca un lenguaje superior, una conexión de lo individual con lo colectivo, con lo eterno, con Dios. Este lenguaje, en su sentido funcional, se establece en el espacio. Un espacio que entiende en primer lugar como *forma colectiva*, y que no tiene por qué asociarse a lo euclídeo. Dice Oteiza:

*Toda obra es artística 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 su espacio, si está vivo su movimiento.*¹⁰¹

Del mismo año son unos esquemas titulados *Naturaleza del H*¹⁰², en donde el espacio vuelve a aparecer, pero con un significado ampliado. Dentro de las distintas categorías de “Hombre” que Oteiza establece, identifica la del *Hombre estético*. A este Hombre le corresponde como competencia propia el arte, “como conciencia aplicada al Espacio integral (ejercicio del espacio)”¹⁰³. A continuación propone un triángulo formado por el Hombre (sujeto relativo), el Mundo (objeto relativo) y el Espacio (materia relativa), entre los que funcionará una “anatomía

⁹⁷ CRJO-I, p. 74. Oteiza había regresado a Buenos Aires con la idea de Viajar a España.

⁹⁸ *Arte Monumental Prehistórico* (tomos I y II, Bogotá 1931) y sus libros, *Arqueología y Antropología Precolombinas de Tierra Dentro* (Bogotá 1937) y *Arqueología Agustiniense* (Madrid 1943).

⁹⁹ Sus imágenes fotográficas serán recortadas para ser utilizadas como guión visual de su *Interpretación estética de la Estatuaria Megalítica Americana*.

¹⁰⁰ *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, La estética como destino de la filosofía y la religión*, 16 de julio de 1938, pp.209-215.

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, Naturaleza del H*, p.217.

¹⁰³ *Ibíd.*

del Espacio como Biología del Hombre y del Mundo, una movilización relativa entre el Hombre y el Mundo”¹⁰⁴.

Si en el primer texto el espacio aparece como razón misma del arte y vehículo de comunicación artística, en relación directa con el hombre, en el esquema, el espacio hace de intermediario entre el hombre y el mundo. En este caso, las otras tres categorías de Hombre establecidas por Oteiza, completarán -con sus análisis a lo largo de los años posteriores- el sentido que acabará teniendo el espacio en su obra. Sus reflexiones sobre el *Hombre técnico* desde la ciencia, el *Hombre culto* desde la filosofía y el *Hombre humano* desde la religión, servirán para ir dando forma a su personal concepto de espacio.

Durante este tiempo de transición hasta su viaje a Popayán, mientras Jorge Oteiza se centraba en su investigación estética en un grado próximo al aislamiento, la ciudad de Buenos Aires va preparando su salto a la modernidad en el mundo de las artes. Esta transformación no llegará de manera oficial hasta el año 1944, cuando aparezca el primer y único número de la revista *Arturo*, (Fig. XXX) cuyo contenido recogía los primeros planteamientos de los artistas del llamado Arte Concreto-invencción. Hasta entonces la asimilación de las vanguardias históricas en Argentina se había producido a un ritmo muy lento. El único espacio encargado de promover el nuevo arte, esporádicamente, era la sala Witcomb, en la que precisamente Oteiza había presentado sus primeras esculturas antes de abandonar Buenos Aires por primera vez. La primera exposición vinculada al arte moderno no se realiza hasta en el año 1924.¹⁰⁵ Una muestra anterior del provinciano ambiente cultural de Buenos Aires fue el fracaso vivido por Marcel Duchamp unos cuantos años antes. Instalado en la ciudad a raíz de la participación de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, su intento de montar una exposición del arte cubista con obra que podía conseguir de sus amigos parisinos, no pudo llevarse a cabo ante la falta de interés de los galeristas bonaerenses¹⁰⁶.

Este retraso cultural comienza a desbloquearse gracias a la influencia ejercida por Joaquín Torres-García desde Montevideo. Reconocido como un referente para el movimiento de Arte Concreto argentino¹⁰⁷ el pintor uruguayo había promovido, desde su llegada, una valiosísima labor divulgativa de las corrientes abstractas europeas con las que se sentía afín. Como ya se ha señalado, su análisis de las vanguardias históricas había comenzado en Europa con la revista *Cercle et Carré*¹⁰⁸, en la que defendía el arte abstracto frente al surrealismo. Este arranque editorial entró en crisis a raíz del debate surgido sobre la cabida de un arte figurativo, frente a un arte no objetivo, dentro los principios de la abstracción y la estructura. Torres-García, defensor de un arte abstracto más versátil y cargado de símbolos, explicaría años más tarde,

¹⁰⁴ *ibíd.*

¹⁰⁵ En este año se exhibe la obra del pintor Emilio Pettoruti, ligado a las vanguardias tras sus viajes a Europa. En su última estancia en París conoce al pintor Juan Gris. La exposición del año 1924 supuso un escándalo en Buenos Aires, ciudad acostumbrada a una pintura costumbrista y naturalista. La siguiente muestra no llegaría hasta el año 1933 en el que se presenta la obra de Juan del Prete.

¹⁰⁶ *Marcel Duchamp, Proa. Marcel Duchamp. Vida y obra*, Petruschansky, H., p. 54.

¹⁰⁷ *Joaquín Torres-García. Un moderno en la arcadía, Hallar, crear revelar: Torres-García y los modelos de invención en el Río de la Plata a mediados de la década de 1940*, Alberro, A., p.105.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 106. Revista promovida por él mismo junto con su amigo el artista belga Michel Seuphor.

en un texto aparecido en *Estructura*, su visión flexible al proponer integrar el cubismo, el superrealismo y el neoplasticismo: “...cada uno de estos tres movimientos separadamente, son algo incompleto. Por este motivo, hacia 1929, yo traté de reunirlos (y de ello hablé en una conferencia que leí en nuestra exposición de *Cercle et Carré*), pues entendí que solo así podía llegarse a un arte completo...”¹⁰⁹.

La labor didáctica de Torres-García desde su llegada a Montevideo resulta valiosísima para el progreso del nuevo arte en el entorno del Río de la Plata. Junto a la publicación de sus Manifiestos periódicos de los que ya se ha comentado el primero, el pintor publica textos destacados como el mencionado *Estructura*, *Universalismo constructivo* o su *Metafísica de la prehistoria indoamericana*; ofrece numerosas conferencias¹¹⁰ a través de su “Asociación de Arte Constructivo”, y edita una nueva revista, esta vez bajo el título *Círculo y Cuadrado*. A través de estas acciones divulgativas de Torres-García, artistas como Kandinsky, Mondrian, El Lissitzky, Malévich o Vantongerloo comienzan a ser conocidos en Montevideo y Buenos Aires, a la vez que inicia la reivindicación de una raíz indígena para las nuevas propuestas artísticas que se realicen en América.

De toda esta actividad, el texto que puede encontrarse más próximo a los intereses que está tratando Oteiza en su segunda etapa bonaerense es *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, aparecida en el año 1939¹¹¹. Lejos de ofrecer un análisis profundo del arte primitivo americano a través de sus ejemplos, Torres-García realiza una defensa del arte preincaico –ante la escasa identidad artística aborígen de Uruguay- a partir de una lectura antropológica de las costumbres de los pueblos primitivos, y un conjunto de observaciones sobre la importancia de sus mitos. Las estructuras geométricas de este arte surgen para Torres-García de una conciencia de orden derivada del sentir religioso y de la organización social. Al final del texto, el análisis de la metafísica se convierte en una defensa de los valores del arte original americano frente al introducido por los colonizadores europeos, sin llegar a ofrecer un razonamiento estético o plástico desarrollado.

El indigenismo, presentado como fuente de un panamericanismo artístico, comienza a filtrar la estética abstracta importada de Europa, y de la que Torres-García continuaba siendo su principal valedor. Aparece un nuevo arte que, en palabras de Alexander Alberro “fusionaba el arte del pasado con el del presente, mezclaba figuración y diseño abstracto, así como ideas racionales e intuitivas, de un modo que se retrotraía e inspiraba en el arte de las culturas indígenas de América del sur, definiendo una nueva ideología con sus mitos, símbolos y leyendas”¹¹².

Oteiza parece desarrollar su actividad de investigación ajena a este despertar cultural que comienza a vivirse en el Río de la Plata. De una convivencia bastante intensa con círculos

¹⁰⁹ Joaquín Torres-García. *Un moderno en la arcadia, Hallar, crear revelar, El regreso al país natal*, De Diego, E., p.97.

¹¹⁰ Una antología de ciento cincuenta conferencias se recogen en la publicación *Universalismo constructivo*

¹¹¹ Editado por *Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo-Montevideo*.

¹¹² Joaquín Torres-García. *Un moderno en la arcadia. Hallar, crear revelar, Torres-García y los modelos de invención en el Río de la Plata a mediados de la década de 1940*, Alberro, A., p.106.

próximos al surrealismo vivida en Santiago de Chile, pasa a una interacción aparentemente nula con las corrientes abstractas que comienzan a surgir en Buenos Aires.

Oteiza viaja a Popayán en mayo de 1942¹¹³. Cuatro meses más tarde, Torres-García visita Buenos Aires, donde la galería Müller ha organizado una muestra de sus trabajos, y da una charla en el colegio Libre de Estudios Superiores¹¹⁴. Al igual que en Madrid, esta segunda tangencia de sus recorridos vitales vuelve a aproximar los campos de intereses de los dos artistas.

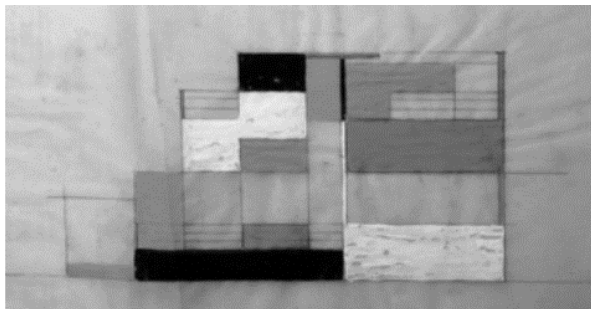
¹¹³ CRJO-I, p. 84

¹¹⁴ Joaquín Torres-García. *Un moderno en la arcadia. Hallar, crear revelar*, p. 203

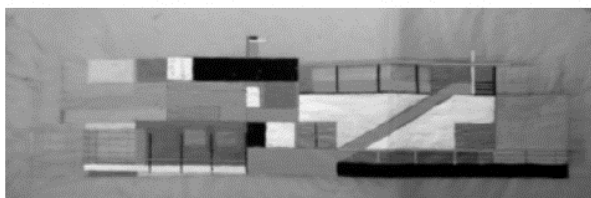
Imágenes



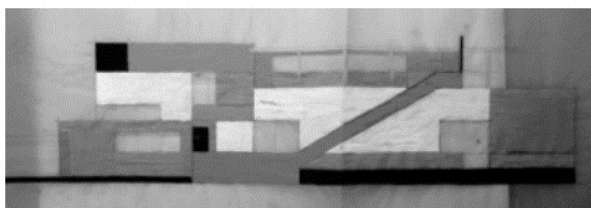
(0.1.) Aizpúrua y Labayen, Club Náutico de San Sebastian, 1929. Fuente: Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco – Adelina Moya.



7



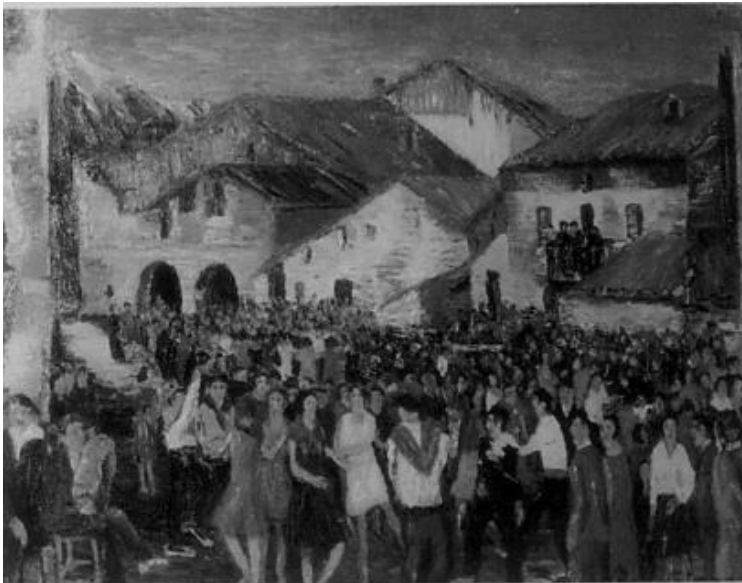
8



(0.2.) José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen, Restaurante en el monte Ulía (1927)



(0.3.) Nikolas Lekuona. Sin título, 1935, Fuente: Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, vv.aa., pág 150.



(0.4.) Narkis Balenciaga, Romería de Ibañarrieta, ca. 1931, Fuente: Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco, Adelina Moya, pág. 40



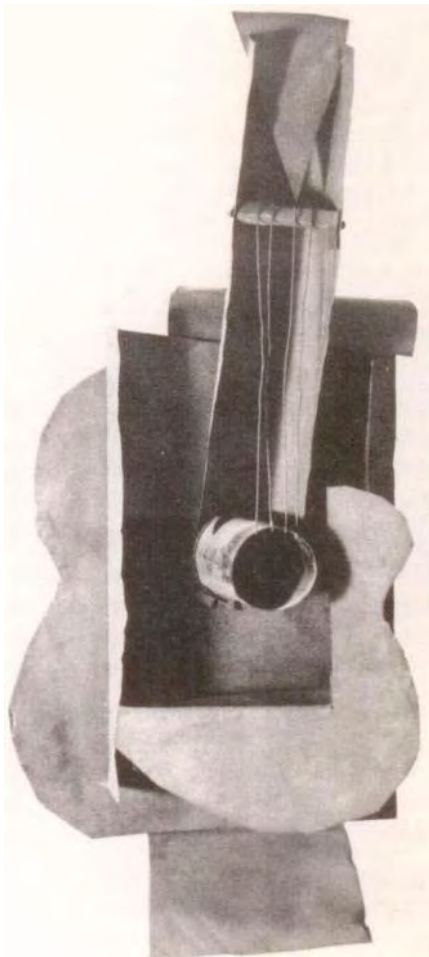
(0.5.) Alberto Sánchez. Maternidad, 1930.



(0.6.) Dmitry Tsapline, Hombre arrodillado, (ca. 1920-1924). Fuente Forma Signo y realidad. Escultura Española 1900-1935 – vv.aa.



(0.7.) Brancusi, Beso, 1908



(0.8.) Pablo Picasso, Guitarra (1912) Fuente: Oteiza, Propósito Experimental, pag 33.



(0.9.) Jorge Oteiza. Maternidad (1928-29), Oteiza, Catálogo razonado de escultura, Vol. I, pag 35.



(0.10.) Jorge Oteiza. Adán y Eva, tangente S=E/A, (1931), Fuente: Oteiza, Propósito Experimental, pag. 69.



(0.11.) Jorge Oteiza, San José y María encinta, (1931), Fuente: Oteiza, Propósito Experimental.



Fig. 0.12 Buenos Aires, Ensanche de la avenida Corrientes, (1936), Fuente Ediciones el viajero 2007.

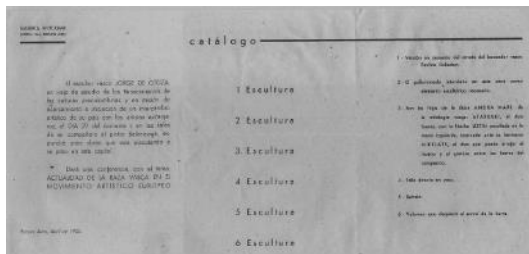


Fig. 0.13. Catálogo de la exposición de Oteiza en la Galería Witcomb, Buenos Aires, 1935, Col. FMJO FB 05932 a y b



Fig. 0.14. Jorge Oteiza, Maternidad, (1935), Fuente Oteiza, Propósito Experimental, pág. 67



Fig. 0.15. Jorge Oteiza, Volumen que despierta el surco en la tierra/Figura comprendiendo políticamente, (1935), Fuente Oteiza, Catálogo razonado de escultura, Vol. I



Fig. 0.16. Jorge Oteiza, Miskelats y Atarrabi, (1935) Fuente: Catálogo razonado de escultura, Vol. I, pag 58.



Fig. 0.17. Jorge Oteiza, Piedad (1935), Oteiza, Catálogo razonado de escultura, Vol. I, pág.58.



Fig. 0.18. Jorge Oteiza, Paulino Uzkudun (1935), Catálogo razonado de escultura, Vol. I, pág.57.

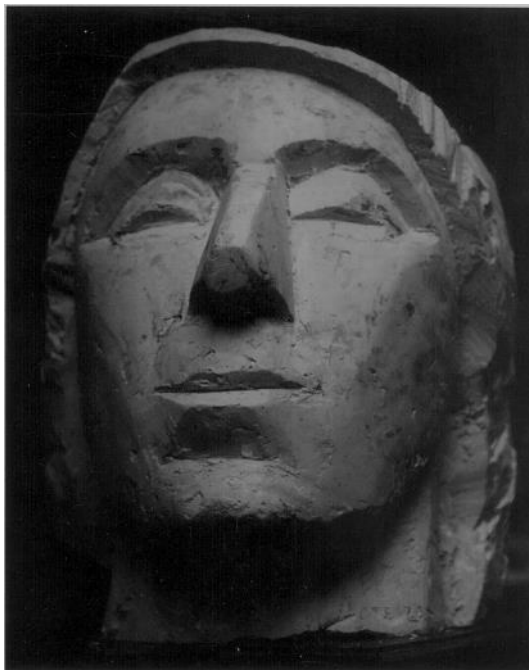


Fig. 0.19 J. Oteiza. Retrato de la pintora Bibi Zogbé, (1935), Oteiza, Catálogo razonado de escultura, Vol. I, pág. 59.



Fig. 0.20. J. Oteiza. Posible Retrato del escultor Miguel Angel Gómez (1935), Oteiza, Catálogo razonado de escultura, Vol. I, pág. 63.

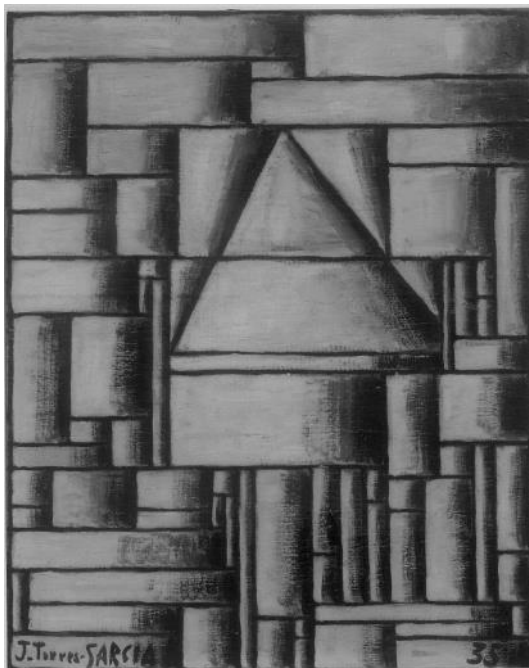


Fig. 0.21 Joaquín Torres García, Estructura, 1935, Fuente: Joaquín Torres García, un moderno en la Arcadia, pág. 148

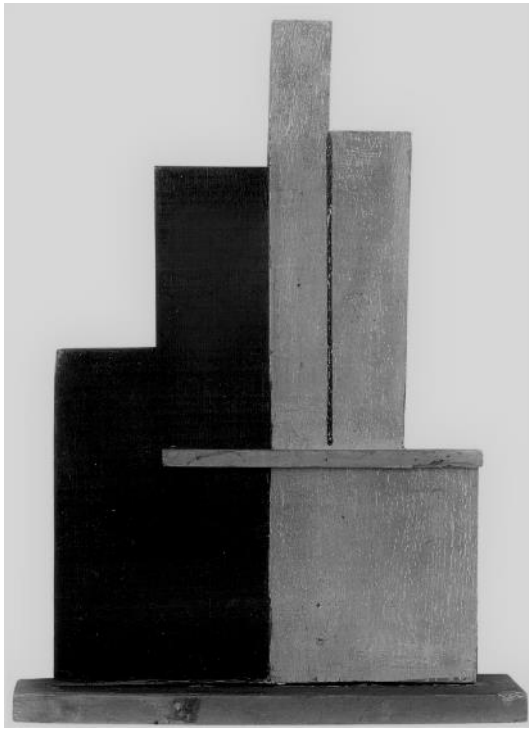


Fig. 0.22 Joaquín Torres García, Estructura en blanco y negro, (1930), Fuente: Joaquín Torres García, un moderno en la Arcadia, pág. 148.



Fig. 0.23 Joaquín Alfaró Siqueiros, Ejercicio Plástico

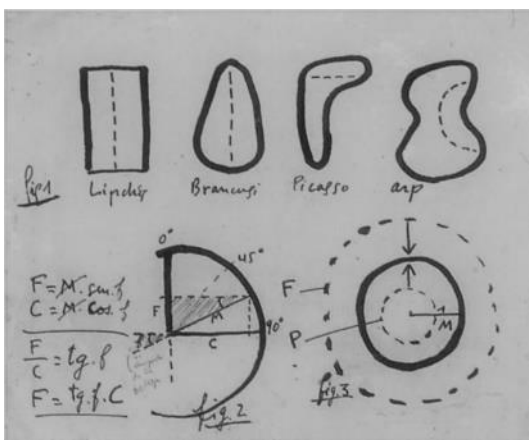


Fig. 0.24 Jorge Oteiza, Formas reconocibles, simbólicas y vitales-Ejercicio de abstracción del lenguaje formal- El huevo, el ocho, el bastón y la forma polihédrica, Fuente, Oteiza, Catálogo razonado de escultura, pagina 64.

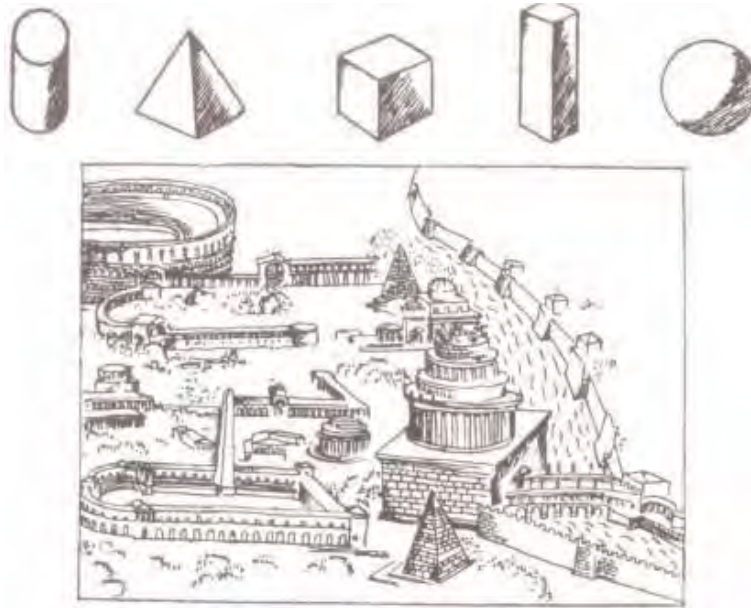


Fig. 0.25 Le Corbusier, Volúmenes básicos de la arquitectura romana, (1923)
Fuente: Hacia una arquitectura, pág.128.

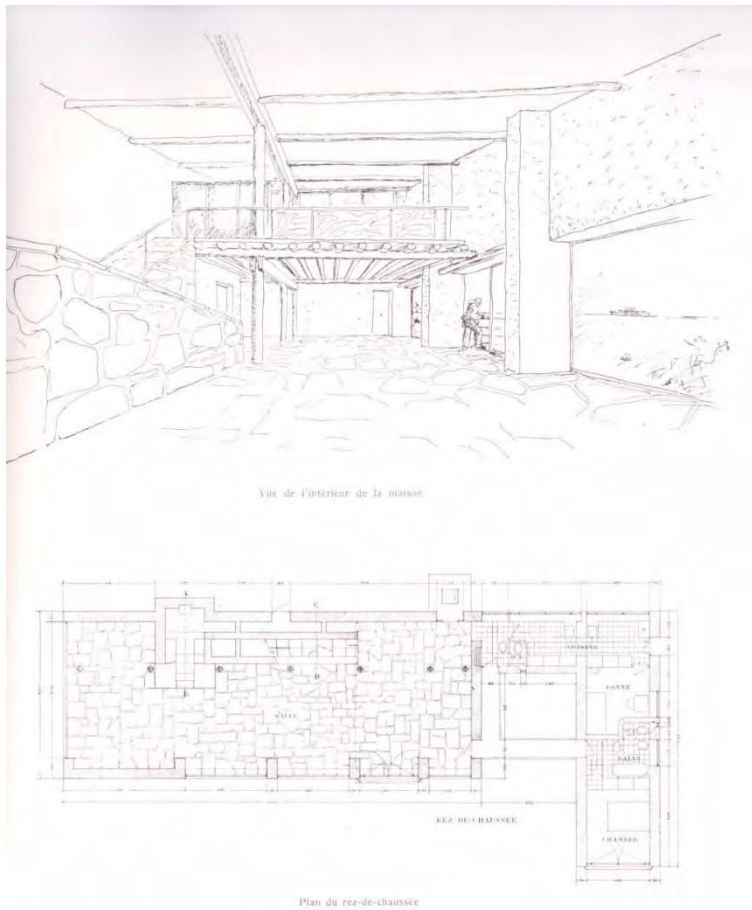


Fig. 0.26 Le Corbusier, Vivienda de descanso Matias Errazuriz.

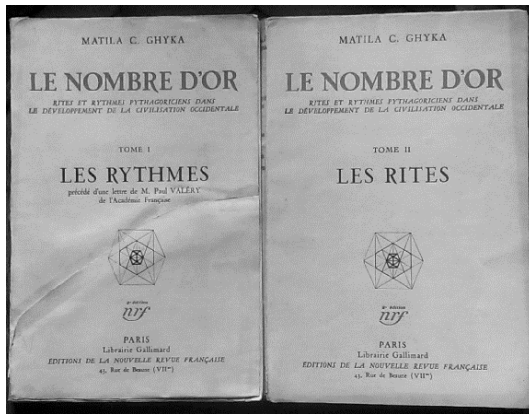


Fig. 0.27 Mathila Ghyka, El número de oro, 1931



Fig. 0.28 Retrato de Ofelia Zuccoli, (1935), Fuente: Oteiza Catálogo razonado de escultura, pag, 75



Fig. 0.29 Retrato de Ofelia Zuccoli, (1935), Fuente: Oteiza Catálogo razonado de escultura, pag, 75



Fig. 0.30 Jorge Oteiza, El Anuncio del Ángel, Fuente: Oteiza, catálogo razonado de escultura, pag. 65

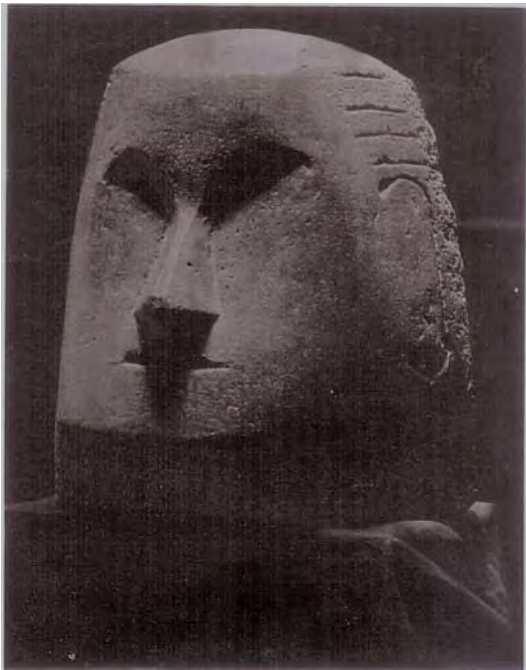


Fig. 0.31 Jorge Oteiza, Retrato de Miguel Maria de Lojendio, (1935), Fuente: Oteiza, Catálogo razonado de escultura, pag. 65.



Fig. 0.32 Jorge Oteiza, Retrato de Rodrigo Soriano, (1935), Fuente: Oteiza, Catálogo razonado de escultura, pag. 69.



Fig. 0.33. Jorge Oteiza, Retrato de Sadi Zañartu, 1935, Fuente: Oteiza, Catálogo razonado de escultura, pag. 71.

PRESENTACIÓN DEL MURO

Condiciones para una formulación del muro. Popayán, Colombia. (1942-1945)

Antes de llegar a Colombia, Oteiza llevaba cerca de ocho años en América y todavía tenía pendiente cumplir el objetivo principal de su viaje, conocer directamente las culturas precolombinas. Gracias a la oportunidad académica ofrecida por el gobierno colombiano¹¹⁵, Oteiza finalmente logrará estudiar *in situ* las estatuas megalíticas, referentes primitivistas de las vanguardias europeas.

La oportunidad de trasladarse a Colombia surge en una fase en la que Oteiza se encuentra centrado en sus investigaciones estéticas entre las cuales tiene especial importancia el estudio de los trabajos arqueológicos publicados por Preuss (Fig. 0.1) y Pérez de Barradas sobre la estatuaria precolombina del Alto Magdalena. Este periodo de intensa reflexión intelectual coincide con una escasa producción de esculturas. El desequilibrio de esta dualidad - pensamiento crítico y práctica escultórica- permite especular que Oteiza se encontraba revisando sus estrategias plásticas, posiblemente saturado de un tipo de respuestas que agotaban su alcance estético.

En Popayán Oteiza encuentra el tiempo y el lugar para plantear las primeras reflexiones que le servirán para orientar el rumbo de sus futuras estrategias artísticas. Desarrolla esta situación desde una doble línea de trabajo. Por un lado, explica su primera declaración de intenciones sobre el nuevo arte a través de la *Carta a los Artistas de América* (Fig. 0.2), y por otro viaja a los yacimientos megalíticos del Alto Magdalena para estudiarlos y abrazar sus estatuas. La *Carta* aparecerá publicada durante su estancia en Popayán, mientras que sus investigaciones sobre el material escultórico megalítico de San Agustín (Fig. 0.3) no verán la luz hasta su regreso a España (1948).

Oteiza se decide a escribir sobre el proceso de investigación en el que venía trabajando desde que había comenzado su proyecto escultórico. Con la *Carta* reivindica para los artistas la necesidad de trabajar desde unas claves modernas, profundizando en las vanguardias artísticas europeas como principal referente, frente a la mirada autorreferencial reivindicada por los artistas locales para el desarrollo del arte americano. Simultáneamente se encuentra cara a cara con un material escultórico cuyas claves estéticas le permitirán realizar una interpretación a partir de la cual desarrollará sus nuevos planteamientos artísticos. A este esfuerzo intelectual ayudan las circunstancias locales e internacionales observadas atentamente por Oteiza. El contexto de Colombia, y la universidad de Cauca en Popayán más concretamente, junto con la situación del panorama internacional a nivel cultural, científico y político, tienen mucho que ver con la *Carta* escrita por Oteiza a los artistas de América. Antes de entrar a analizar el contenido de la *Carta* -texto en el que Oteiza reivindica por primera vez el espacio para la

¹¹⁵ CRJO-I, p.84. Oteiza es invitado por el gobierno colombiano para dirigir la nueva Escuela Nacional de Cerámica en el año 1942.

escultura y propone el *muro* como sistema funcional- conviene explicar este doble contexto en que se circunscribe.

Sobre los años pasados en Colombia existe muy poca información documentada hasta la publicación del *Catálogo razonado de Jorge Oteiza* (CRJO)¹¹⁶. De acuerdo con esta investigación Oteiza llega a Popayán después de haber renunciado a dirigir el programa de una nueva Escuela Nacional de Cerámica en Bogotá. El escultor acepta una segunda oferta de la administración colombiana para incorporarse a la escuela de Cerámica de la capital del departamento de Cauca. Es en esta ciudad donde polemizará con grupos artísticos defensores de un indigenismo inspirado en el muralismo mexicano y conocerá a Luz Valencia, fundadora de la Escuela de Artes de la Universidad de Cauca y modelo de una serie obras con un valor significado en la trayectoria del artista.

Oteiza reacciona ante el ambiente provinciano que se encuentra en la universidad, contrario a las corrientes de vanguardia internacionales y defensoras de una mirada nativa. Su respuesta, más allá de las agrias polémicas que debieron suceder¹¹⁷, adquiere forma de reflexión propositiva a través de la *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, publicada en la *Revista de la Universidad de Cauca* en octubre de 1944. Su contenido, con cierto carácter de manifiesto artístico, analiza el contexto cultural latinoamericano para ofrecer la particular visión de Oteiza. Mientras que los artistas e intelectuales latinoamericanos criticaban la dependencia artística de Europa y de los Estados Unidos, reivindicando la búsqueda de una identidad artística americana propia, Oteiza propone una salida alternativa. El nuevo camino del arte debe centrarse en profundizar y completar el trabajo inacabado de las vanguardias europeas, en lugar de esforzarse en su imitación y seguimiento a modo de corriente artística periférica.

Frente al entorno endogámico latinoamericano Oteiza continúa su investigación estética influido por los acontecimientos internacionales y sus consecuencias en todos los campos del conocimiento. La Segunda Guerra Mundial transforma radicalmente el devenir de las expresiones artística. María Teresa Muñoz¹¹⁸ explica el complejo panorama cultural vivido en los años cuarenta y cómo afectará a Oteiza, que lo reflejará en sus planteamientos.

La guerra transforma la naturaleza del arte, pasando de ser una actividad con su autonomía a convertirse en una cuestión existencial. Este redireccionamiento del arte tiene un sentido integral, totalizador, en cuanto adquiere una profunda significación social, al igual que sucedía con los planteamientos artísticos realizados por los pueblos arcaicos como los del Alto Magdalena. Esta resignificación del arte como función social -preparada a lo largo de las décadas anteriores a partir de la reivindicación del arte primitivo- coincide con una crisis en todas las artes que lleva a sus creadores a profundizar en las esencias básicas de cada disciplina. Se produce por tanto una doble focalización por un lado en la búsqueda de un arte

¹¹⁶ CRJO-I, pp. 84-95.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 90.

¹¹⁸ *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, pp. 15-68.

integrador de las múltiples áreas del conocimiento del hombre y por otro en un arte específico, interesado en el lenguaje propio de cada disciplina.

Junto a esta reformulación del arte, la guerra también provoca el exilio de muchas figuras europeas con la consecuente aparición de nuevos centros de difusión del arte y la cultura. A Nueva York y a Chicago llegan André Breton¹¹⁹, Max Ernst¹²⁰, Fernand Léger¹²¹, Piet Mondrian¹²², Ludwig Mies Van der Rohe¹²³, Willem de Kooning¹²⁴ y Moholy-Nagy¹²⁵, Walter Gropius¹²⁶, Josef y Anni Albers¹²⁷ llevando consigo no solo su energía creadora y su alto nivel de influencia, gracias a las cuales fue posible la formación y desarrollo de la escuela de Nueva York. También incorporan en los lugares de acogida los ideales de las vanguardias europeas, de la Bauhaus, el neoplasticismo o el constructivismo, transformando la manera de entender el arte. Este desembarco cultural no se realiza solo en los Estados Unidos. También llegan a México artistas españoles como el cineasta Luis Buñuel¹²⁸ y el poeta León Felipe¹²⁹, o el alemán Mathias Goeritz¹³⁰; y por Buenos Aires pasan además de Oteiza, los filósofos Ortega y Gasset¹³¹, García Morente¹³² y María Zambrano¹³³, que le resultan tan cercanos. Junto a estos exilios se produce el regreso, como ya se ha señalado, de los artistas americanos que habían viajado por Europa para conocer y experimentar las vanguardias.

Todos estos movimientos y traslados de grandes figuras y de ideas suponen un auge en el desarrollo y difusión del arte internacional. María Teresa Muñoz destaca una serie de acontecimientos que sucedieron paralelamente a los últimos años pasados por Oteiza en el

¹¹⁹André Breton (1896-1966), viaja a México en 1937, donde conoce a Trosky. Se instala cinco años en Nueva York. No vuelve a París hasta pasada la Segunda Guerra Mundial, en 1947.

¹²⁰Max Ernst (1891-1976). En 1941 emigra a Estados Unidos donde se casa con Peggy Guggenheim. Vuelve a Francia en 1953.

¹²¹Fernand Léger (1881-1955), durante la Segunda Guerra Mundial (1940-1945) se traslada a Estados Unidos donde es profesor en la *Yale University*.

¹²²Piet Mondrian (1872-1944) se instala en Estados Unidos en 1944.

¹²³Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969), huye del nazismo en 1937. En Chicago es nombrado director del *Illinois Institute of Technology*.

¹²⁴Willem de Kooning (1904-1997) emigra clandestinamente a Estados Unidos en 1926.

¹²⁵Walter Gropius (1883-1969). Se exilia a Estados Unidos en 1934 donde es nombrado director de la *Harvard School of Architecture*.

¹²⁶László Moholy-Nagy (1895-1946), se marcha de Alemania en 1937. Se instala en Chicago donde organiza una escuela de diseño a la que llama *New Bauhaus*.

¹²⁷Josef Albers (1888-1976), la presión nazi le obliga a emigrar en 1933 acompañado de su esposa Anni. En Estados Unidos se incorpora a la *Black Mountain College*. En 1935 el matrimonio viaja a México.

¹²⁸Luis Buñuel (1900-1983), sale de España en 1936 con el estallido de la Guerra Civil para llegar a París. Marcha a Estados Unidos donde trabaja en la industria cinematográfica de Hollywood. En 1946 se traslada con su familia a México.

¹²⁹León Felipe (1884-1968), viaja a México en 1922, vuelve a España con el comienzo de la Guerra Civil como militante republicano, para exiliarse definitivamente en 1938.

¹³⁰Mathias Goeritz (1915-1990), en 1936 abandona Alemania. Se instala primero en Tetuán, Marruecos, para pasar después a España, donde vive primero en Granada, y luego en Santillana del Mar donde funda la *Escuela de Altamira*. En 1949 sale de España rumbo a México.

¹³¹José Ortega y Gasset (1893-1955), durante la Guerra Civil se instala primero en París y luego en Buenos Aires. En 1942 se traslada a Lisboa. A partir de 1945 se le permite regresar a España.

¹³²Manuel García Morente (1886-1942), sale de España con el estallido de la Guerra Civil con destino a París para trasladarse después a Buenos Aires. En 1938 regresa a España para ordenarse sacerdote.

¹³³María Zambrano (1904-1991), en 1935 se casa con el diplomático Alfonso Rodríguez Aldave (amigo de Jorge Oteiza). Comienzan un viaje por Latinoamérica, regresando al comienzo de la Guerra Civil para ayudar a la causa republicana. En 1939 sale de España comenzando un exilio vivido en París, La Habana, México y Roma.

continente americano, y que sirven para tomar conciencia del momento. La presentación del *Guernica* de Picasso en Nueva York en el año 1940; el descubrimiento de las pinturas rupestres en las cuevas de Lascaux; El MoMA realiza la primera exposición sobre el arte indio en los Estados Unidos; el expresionismo abstracto aparece en Nueva York con su renovada propuesta pictórica; Moholy Nagy, figura de la Bauhaus funda en Chicago un nuevo instituto de diseño; Henry Moore comienza a realizar sus esculturas de grupos familiares y expone en el MoMA junto a la muestra “Art of the youth seas” Naum Gabo emigra a América y Picasso comienza a trabajar con la cerámica. Toda una sucesión de novedades que señala el inicio de un camino alternativo al de la continuidad de las vanguardias históricas.

Otro aspecto señalado por María Teresa Muñoz¹³⁴ dentro de la contextualización del momento que le toca vivir a Oteiza mientras prepara sus textos americanos, se encuentra en la evolución que está experimentando la escultura del siglo XX. Comparte el mismo análisis que Txomin Badiola en relación con la crisis del vocabulario formal propuesto por Brancusi y Picasso, al que corresponde el carácter monolítico aceptado como propio de la escultura. Esta propiedad, que había sido observada por Oteiza en sus años de Santiago de Chile, comienza a debilitarse debido al dominio hegemónico de la pintura y su capacidad de influencia en las artes fronterizas, la escultura y la arquitectura. Aparecen los primeros ejemplos de esculturas construidas mediante líneas en el aire, planos y volúmenes de colores, para crear estructuras parecidas a jaulas o máquinas, en lugar de cuerpos sólidos. Esta nueva tendencia, calificada como “constructivismo” y consistente en manipular el espacio y organizar y hacer significativos tanto los sólidos como los vacíos, había sido observada por el crítico americano Clement Greenberg, augurando un exitoso porvenir para sus representados¹³⁵.

Mientras suceden estos acontecimientos en el mundo del arte dentro del panorama internacional, Oteiza trabaja prácticamente en solitario en Colombia. Enfrentado con parte del claustro universitario, su refugio vuelve a ser la colonia vasca y española en el exilio y los pocos artistas locales con los que comparte objetivos. Así, traba amistad con Edgard Negret¹³⁶, joven escultor a quien Oteiza defiende por el carácter experimental de su escultura y con quien tiene la oportunidad de viajar a los enclaves arqueológicos de San Agustín y San Andrés.¹³⁷

Prácticamente en el ecuador de su estancia en Popayán publica la *Carta a los artistas de América*, coincidiendo con los viajes al Alto Magdalena para conocer las estatuas de los pueblos originales americanos. Esta intensa dedicación hacia sus intereses intelectuales -la investigación estética del arte precolombino y la propuesta operativa para un nuevo arte definida en la *Carta*- aparta a Oteiza de una mayor atención a la escultura. Ocupado además en sus obligaciones docentes y administrativas con la escuela de cerámica, las obras que realiza son escasas. Pero a pesar de esta reducida producción escultórica, en ella se observa un punto de inflexión verdaderamente significativo. La aparición de la *Carta*, el primer hito de su labor ensayística sobre el arte, y en el que aparecen sus primeros apuntes sobre el espacio con

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Arte y cultura, La nueva escultura*, Greenberg, G., pp. 161-169

¹³⁶ CRJO-I, p.90.

¹³⁷ *Ibid.*, p.92.

el muro como argumento novedoso y original, llevará asociada un nuevo enfoque escultórico en la trayectoria de Oteiza.

La carta a los Artistas de América. Arte y muro

Varios son los temas que articulan el mensaje de Oteiza para los artistas americanos después de haber pasado diez años compartiendo experiencias. Un guión inicial resume el discurso de su contenido: *la nueva generación artística; la nueva estética y sus conceptos formales de tiempo y dimensión; la influencia de Gauguin en un futuro clasicismo internacional, los ismos y la pintura mural mexicana; el renacimiento americano y los renacimientos europeos*¹³⁸. Pero bajo estos puntos sobre los que Oteiza venía investigando desde antes de su llegada a América, subyacen objetivos mucho más ambiciosos que en palabras de Txomin Badiola suponen la expresión clara y contundente de unas bases para desarrollar un trabajo de carácter experimental¹³⁹. Badiola resume estas bases en cuatro temas principales.

La definición de una Estética como campo independiente de la filosofía del arte, capaz de hacer converger el resto de conocimientos.

La Estética responderá a una lógica en las operaciones del arte. Debe ser por tanto una Estética Objetiva.

El cuestionamiento de las aportaciones ofrecidas por movimientos como el surrealismo o la abstracción geométrica, para contribuir a una explicación objetiva del hecho artístico.

la crítica frontal de los argumentos manejados por los defensores del indigenismo artístico frente a un arte europeo acusado de decadente, cuestionando los grandes muros de Siqueiros, para acabar proponiendo una teoría funcional del muro que permitirá el crecimiento de conceptos fundamentales como espacio, tiempo y dimensión¹⁴⁰.

La necesidad de una nueva Estética. El espacio como nuevo objeto de investigación artística

Cada uno de estos cuatro grandes temas observados en la *Carta* por Badiola tiene un peso específico distinto en la misma. El primero y el segundo, directamente relacionados, centran la razón principal de la *Carta* en la necesidad de una Estética como campo específico para el entendimiento y explicación del nuevo arte. Ésta debe ser capaz de definir el objeto del arte y el pensamiento asociado al mismo así como su clasificación, apta para organizar un sistema universal de conocimiento y permitir su aplicación. Para Oteiza, en el momento de escribir la *Carta*, esta nueva Estética debe constituirse como método regulador de ciertas leyes de la naturaleza relacionadas con el arte y requiere una objetividad con la que lograr una base científica. La conciencia de una nueva plataforma de conocimiento y observación debe ser prioritaria para los artistas contemporáneos, que deben centrarse en buscar y tratar las verdades del Arte. Con ello propone una nueva manera práctica de encarar los procesos creativos, defendiendo la necesidad de contar con una metodología por parte del artista para

¹³⁸ *Interpretación estética de la Estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América*, ed. Crit. p.265.

En adelante para este tema, en las notas, el libro aparecerá referido como *Carta*, indicando página de edición crítica.

¹³⁹ Oteiza. *Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones. p.37.

¹⁴⁰ *Ibid.*

construir su relato y datar sus avances especulativos. Oteiza detecta como problema de fondo de la cuestión artística, una escasez de conocimiento generalizada del significado del espacio, desde los intereses creativos. El artista continúa instalado en la búsqueda de un concepto de belleza, olvidándose de los avances científicos que han permitido una nueva lectura de este concepto:

En lugar de una anatomía del espacio, tenemos una geografía particular del cuerpo humano, en lugar de una dinámica de las formas puras o fisiología del espacio, en lugar de una geometrografía y de una escritura matemática de los planes de composición y de las reacciones plásticas, no disponemos más que de media docena de adjetivos subordinados a un estrecho concepto estético de la belleza y unos puntos de vista interesantes solo bajo el punto de vista especulativo y preparatorio de la filosofía. La matemática ha pasado a primer plano como generadora de conceptos filosóficos, al mismo tiempo que ha animado al artista a la formulación propia de sus ideas.¹⁴¹

Y explica inmediatamente la encrucijada estética en la que se encuentra en concreto la escultura:

Ya habíamos considerado el carácter relativista en que nos convenía interpretar, buscando una ampliación de nuestras ideas, el espacio material de nuestra escultura. Nos habíamos atrevido a partir de la duda de que ese espacio pudiera no ser enteramente euclidiano, ya que realmente, en arte, el camino más corto entre dos puntos –una línea plástica- no es una recta. Y hasta nos habían satisfecho sus fértiles resultados, el hallazgo de un concepto formal de Tiempo y sus problemas, correspondientes, estrictamente en ideas de valor y operabilidad. La Estética podría convertirse en un método nuestro e independiente de trabajo. Un poco antes, es filosofía del arte y está ligada a la vida general de los conocimientos, de donde es necesario tratar de arrancarla. La física de nuestras operaciones es concretamente experimental y puede renovarse con las revelaciones de otras ciencias y de otros pensamientos, sin confundirse con ellos.¹⁴²

Junto a este enfoque práctico para la nueva Estética aparecen otros argumentos como los ciclos reguladores de la historia de las culturas y del arte, o la necesidad para el nuevo arte de crear sus propios mitos ideales, como signo estético de la proyección social de los pueblos, sobre los que Oteiza ya había mostrado su interés en sus escritos y conferencias.

Todo este conjunto de ideas estructurales de su nueva Estética presentadas en la *Carta* se convertirán en el centro de sus investigaciones teóricas a lo largo de las décadas posteriores, apareciendo primero reflejadas en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* y más tarde en su *Estética General y Estéticas Aplicadas* del año 1965¹⁴³.

La crítica dialéctica del arte. Vanguardia versus indoamericanismo

El tercer punto señalado por Badiola se corresponde con una crítica al estado del arte en aquellos años, adquiriendo por tanto el carácter de fondo negativo sobre el que Oteiza alumbró sus propuestas. En este sentido, María Teresa Muñoz explica el mecanismo dialéctico

¹⁴¹ *Carta*, p.272.

¹⁴² *Ibíd.*

¹⁴³ Un extracto de esta teoría estética aparecerá incluido en *Ejercicios espirituales en un túnel*.

manejado por Oteiza que utilizará a lo largo de su trayectoria crítica. Éste consistiría en contar por su parte con distintos tipos de antagonistas -corrientes artísticas, sistemas filosóficos o religiosos, pensadores del arte y la filosofía, y artistas- cuyas propuestas o postulados intelectuales le sirven para en oposición definir su propio enfoque. En relación con este punto, Muñoz explica como Oteiza se niega a aceptar el subjetivismo de ciertos planteamientos estéticos, en tanto en cuanto el arte abstracto logra evidenciar la pureza y simplicidad del fenómeno plástico. Pero la abstracción, para Oteiza, debe adquirir una significación más profunda en función de las consecuencias que sea capaz de lograr en la elaboración de un nuevo arte, entre las que se encuentra una de las ideas que acabará siendo recurrente en su razonamiento artístico, la salvación del hombre.

Pero el principal foco dialéctico de la Carta se encuentra en enfrentar la visión localista y endogámica del arte indoamericano, personalizado en el muralismo mexicano, con las aportaciones realizadas por las vanguardias históricas y los ismos posteriores, para el desarrollo de un arte universal. Para Oteiza carece de sentido el que deba existir o promoverse un arte en América que sea independiente de las experiencias europeas, ya que para él, de acuerdo con sus principios estéticos, el único arte posible se sustenta sobre una base internacional de conocimientos y experiencias comunes a los artistas de cualquier lugar del mundo.

La coyuntura artística que se está viviendo en Latinoamérica permite a Oteiza elaborar una recuperación conceptual del muro a partir de la evolución del arte internacional. En el continente americano se observan dos tendencias dominantes: por un lado el auge del muralismo pictórico mexicano, y por otro, el de la abstracción, con dos líneas bien distintas: la del llamado nuevo expresionismo abstracto con la Escuela de Nueva York y la de la abstracción geométrica desarrollada principalmente en Uruguay y Argentina. De las dos corrientes, Oteiza fija su interés principalmente en el muralismo evitando cualquier tipo de comentario directo sobre el auge que estaba alcanzando el arte abstracto en Buenos Aires, ciudad en la que había pasado los últimos años.

En la *Carta* Oteiza elabora un proceso dialéctico con el muralismo mexicano a partir del cual comienza a construir su teoría sobre el espacio y sobre el muro. Éste cobrará un significado totalmente alternativo, a partir de su interpretación de las aportaciones de las vanguardias pictóricas europeas, en las que observa una exploración del espacio aún sin concluir.

En su viaje americano Oteiza no pudo llegar a México, el destino inicial del viaje soñado con su amigo Narkis Balenciaga para conocer las culturas precolombinas. Este objetivo truncado -lo tanteó de nuevo al final de su estancia en Chile, y en sus años pasados en Colombia¹⁴⁴- le impidió conocer personalmente a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y estudiar directamente sus obras. Desde su llegada a Buenos Aires en el año 1934 Oteiza

¹⁴⁴CRJO-I, p. 73. Al final de su estancia en Santiago de Chile, Oteiza, barajó la posibilidad de viajar a Nueva York para incorporarse al taller de Siqueiros.

CRJO-V1, p. 92. El último intento por viajar a México fue a raíz de la exposición organizada por el gobierno mexicano titulada "Rusia en la Guerra y en la Paz", que se encontraba de itinerancia en Colombia.

había mostrado su interés por el muralismo mexicano y por el liderazgo que estaba teniendo en el incipiente renacimiento artístico americano. Pero lo que había llamado la atención a Oteiza, más que sus aportaciones estéticas, era su destacada función social al lograr acercar el arte a las masas. Cuando escribe la *Carta* la mirada de Oteiza hacia este movimiento pasa a ser crítica con sus actitudes y sus resultados.

Sin embargo, Oteiza no es ajeno al peso determinante de los muralistas mexicanos en la evolución del arte americano del siglo XX. La fama e influencia de este movimiento se había extendido desde México a todo el continente, destacando en los Estados Unidos. Su origen se encuentra tras la revolución agraria del 1910, momento en el que los dirigentes del país deciden apoyar un renacimiento artístico de corte social, en la búsqueda de una identidad nacional basada en las culturas originales americanas. Estas preocupaciones sociales fueron abordadas principalmente desde la figuración, integrando el imaginario colectivo del pueblo mexicano, sus mitos y leyendas, con los nuevos modelos expresivos propuestos por las vanguardias europeas. El paso por el viejo continente de sus tres principales artistas sirvió tanto para que conocieran los distintos movimientos artísticos con los que se estaba construyendo el nuevo arte del siglo XX, como para que estudiaran las grandes producciones del Renacimiento italiano. De esta manera el programa muralista mexicano logró combinar en su estilo colorido, plano y decorativo, toda una serie de avances pictóricos con el principal fin de llegar al público¹⁴⁵.

Por otro lado el éxito comunicativo logrado por el muralismo permitió de manera asociada su rápida expansión. Rivera, Orozco y Siqueiros se trasladaron a Estados Unidos en la década de los 30 para dirigir programas académicos universitarios a la vez que recibieron destacados encargos. La labor docente desarrollada por los tres, junto con la difusión de su trabajo, sirvió para generar una amplia corriente de seguidores a lo largo de América. Oteiza, que a su llegada a Buenos Aires había considerado a este movimiento como el más capacitado para liderar el renacimiento cultural americano, cuestionaba ahora sus medios y sus fines.

Las señas de identidad del muralismo mexicano, su monumentalidad y su americanismo identitario, son cuestionadas por Oteiza, quien propone como principal alternativa una nueva actitud del artista fundamentada en la revisión de las aportaciones y descubrimientos de las vanguardias del cambio de siglo. Oteiza explica su visión del muralismo de la siguiente manera:

La gran pintura mexicana viene directamente de una primera explicación europea, cubista, de Gauguin, que en México se ha tenido la oportunidad de explotar apresuradamente, descuidando posteriores investigaciones. Al lado del cubismo aprende Rivera a entender el anhelo de Gauguin (sic) por las grandes simplificaciones cromáticas, bajo una severa voluntad lineal. Rivera ensaya rápidamente en los muros que se le ofrecen generosamente en su patria. Olvida a sus maestros y compañeros de París, mejor dicho, olvida las auténticas preocupaciones de su generación, porque es dueño de grandes extensiones de paredes y cuenta con admirables historias de su pueblo para emplearlas. Ignoro que se le haya ocurrido entonces invitar a alguno de sus antiguos amigos para acompañarlo a seguir estudiando sobre los muros.

¹⁴⁵ En *Arte desde 1900*, p.255

Los pobres amigos de Paris (pobres de paredes y de la ayuda oficial de sus países) serían llamados decadentes por todos, y por el mismo Rivera combatidos. En este momento se puede decir que son magníficos los murales del gran pintor mexicano, pero debo recordar que los problemas de la realización mural son numerosos, y que uno cualquiera de ellos no puede considerarse como una receta fija y dominada. Siqueiros, también técnicamente lo que es, se lo debe a las últimas tendencias europeas, si no enteramente a las de la pintura, sin ninguna duda a las del teatro experimental de vanguardia en Alemania.¹⁴⁶

Como alternativa a este comportamiento de los principales artistas mexicanos Oteiza reivindica a una serie de artistas europeos. Serán las actitudes de Gauguin, Van Gogh, Cézanne y Picasso, con sus luchas y contradicciones, las que guíen su discurso para definir la nueva figura del artista. Luz, color, forma. Cualidades del arte con las que pelearon estos primeros artistas de la vanguardia sin llegar a cerrar sus investigaciones. Oteiza desvela cuál es a su juicio el nuevo eje sobre el que debe pivotar el arte:

El nacimiento y la vida estricta del espacio plástico, están haciendo posibles una nueva historia a partir de una metafísica del cubo o punto de tres dimensiones. Esta geometría espacial es la que hoy en cada artista debe haber sido objeto de una investigación personal y origen posible de nuevos postulados creadores.¹⁴⁷

La perspectiva renacentista y el *Guernica*. Antecedentes para el muro

En su línea de explicación del espacio como nuevo elemento vertebrador del arte en su sentido estético Oteiza elige en primer lugar el ejemplo de los grandes descubrimientos realizados precisamente por los muralistas renacentistas, en un ejercicio de comparación con el momento que les está tocando vivir a los artistas de su generación. En su aproximación para explicar la importancia del espacio en el arte Oteiza parte de un análisis sobre la tercera dimensión descubierta por el Renacimiento. Para Oteiza, este concepto permitió saltar de la bidimensionalidad de la pared física concebida por la pintura anterior al Renacimiento, a la incorporación de un escenario espacial en el muro. Este avance, consolidado como modelo de conciencia artística durante siglos, es superado según Oteiza gracias a la nueva conciencia estética promulgada por el cubismo, capaz de romper este escenario mural con una mirada renovada. Señala Oteiza que esta actitud, en sus inicios, tiene un carácter intuitivo y poético, y que es a su generación a quién corresponde completar esta investigación espacial iniciada por las vanguardias. Si los primeros artistas rompedores con la tradición renacentista se aplicaban en acotar y definir sus territorios privados en los que desarrollar su estilo personal, a la generación coetánea de Oteiza, le corresponde según él mismo, comenzar a ensayar de manera abstracta, con carácter público, la experiencia mural combinada con lo que califica como agentes externos:

El renacimiento había constituido con el aporte de la tercera dimensión en la perspectiva, un gran escenario detrás del muro. Antes habían sucedido las cosas de la pintura sin perderse la categoría bidimensional de la pared física (...) El cubismo toma el escenario del renacimiento y lo estrella violentamente contra la pared. Y comienza a ver qué sucede, a experimentar. A reconstruir rápidamente

¹⁴⁶ Carta, p.275.

¹⁴⁷ *Ibíd.* p.277.

toda la historia del fenómeno mural, desde el umbral histórico de nuestra cultura (...). Los problemas emocionantes del espacio quedan desnudos frente al investigador, con la clave de una historia pasada y con una clave histórica para el porvenir (...) un nuevo sentimiento espacial, de naturaleza intuitiva y poética, comienzan a reinstalar los temas en el cuadro, y convierten sus primeros encuentros formales en pequeñas propiedades privadas (...) dejaban para nuestra generación el largo trabajo de completar las primeras investigaciones y de cumplir las pruebas de conjugación abstracta, considerando las primeras formas puras como elementos standar y en espacios públicos de ejecución, donde una nueva conciencia mural todavía infinitamente concebida habrá de combinarse químicamente con la representación de los contenidos externos. ¹⁴⁸

Esta situación crítica del muralismo observada por Oteiza le sirve para reclamar una revisión de los descubrimientos de la vanguardia, y más concretamente, una investigación profunda sobre la cuestión espacial que a su juicio queda pendiente de realizar:

La conciencia clara de un espacio regente de las operaciones del artista actual, está por formularse de modo adecuado a la riqueza de nuestro mundo espiritual y de nuestros propósitos (...) El arte de la postguerra dependerá de los artistas o el pueblo a quienes mayor acierto acompañe en la interpretación y aplicabilidad funcional del Espacio -y por tanto de la temporalidad plástica- en el planteo de los valores, en las ejecuciones de las grandes obras públicas que emprenderá el arte. ¹⁴⁹

La reflexión realizada por Oteiza sobre el Renacimiento y su descubrimiento de la perspectiva tiene su importancia. Mientras los muralistas mexicanos se fijaron en las soluciones de las técnicas aplicadas en sus murales y en los planteamientos narrativos utilizados, Oteiza fija su atención en su gran aportación a la historia del arte, la *perspectiva artificialis*, el nuevo sistema de representación del espacio que revolucionaría el arte y la sociedad en el *Quattrocento* italiano. Con la llegada de las primeras vanguardias a finales del siglo XIX la pintura comienza a explorar intereses alternativos, en un claro enfrentamiento al naturalismo clásico y romántico y su representación del espacio, epígono del arte del Renacimiento. Las aportaciones de los artistas explicados por Oteiza revolucionan el estado de la pintura. Gauguin con su potencial visionario, Van Gogh con su dimensión expresiva de la pintura, y Cézanne replanteando la estructura pictórica sientan las bases para la llegada de las vanguardias modernas del siglo XX¹⁵⁰. Picasso y el cubismo utilizan y desarrollan los elementos formales planteados por Cézanne para experimentar una nueva representación del espacio mediante la combinación de vistas simultáneas de un mismo objeto. Esta ruptura radical y cambio de sistema para la representación del espacio coincide con la aparición de la teoría de la relatividad y su explicación del tiempo como cuarta dimensión. Estas dos nuevas realidades, una artística y la otra científica, determinan, en palabras de Hubert Damisch, la aparición de un nuevo paradigma¹⁵¹ para acabar con el anterior: *así como la perspectiva lineal ha proporcionado la convención más acorde con la representación de la "verdad" del Renacimiento se admite*

¹⁴⁸ Ibid., p.279.

¹⁴⁹ Ibid., p.279.

¹⁵⁰ *Arte desde 1900*, p.64.

¹⁵¹ *El origen de la perspectiva*, El sentido de *paradigma* empleado por Damisch es tomado de Thomas Kuhn, como el de modelo de práctica científica que se inscribiría de manera normativa en el origen de una tradición coherente.

generalmente que el cubismo y sus formas derivadas ofrecen el medio de representar la “verdad” del paradigma posteinsteiniano¹⁵².

La perspectiva como sistema de representación es hija de la pintura, un arte principalmente figurativo necesitado de un medio de atrapar en el plano bidimensional los objetos y figuras situadas en el espacio. Erwin Panofsky en su texto *La perspectiva como forma simbólica*, explica como ha estado presente de diversas formas a lo largo de la historia del arte occidental hasta finales del siglo XIX. En la Antigüedad Clásica como sistema de representación de los objetos en el espacio circundante con puntos de vista divergentes -perspectiva antigua-; en Bizancio y el Románico, en su negación objetiva, mediante la yuxtaposición de figuras sin permitir una lectura o ilusión del espacio; y a partir del Renacimiento con la perspectiva moderna, en la que mediante el descubrimiento del punto de vista único y una serie de leyes geométricas asociadas se logra la representación ideal del espacio y de las figuras que se encuentren en él. Esta lectura historicista le permite plantear que la perspectiva carece de momento histórico concreto, para dar sentido en cambio a numerosos momentos estilísticos, lo que le lleva a considerarla como una “forma simbólica” -de acuerdo con la terminología y el pensamiento formulado por Ernst Cassirer- mediante la cual “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él”¹⁵³.

En el momento de escribir la *Carta Oteiza* no parece tener presente esta valoración de Panofsky sobre la perspectiva, aparecida en Berlín en el año 1927, ni las ideas de Cassirer, publicadas por primera vez en el año 1925¹⁵⁴. Sin embargo resulta llamativa la correspondencia entre la perspectiva -en cuanto sistema significador de épocas artísticas- y la necesidad reclamada por Oteiza para dotar al nuevo arte de un sistema regulador de sus operaciones, una vez que la formulación de la cuarta dimensión superaba la tridimensionalidad del espacio euclideo.

De las críticas realizadas por Oteiza al muralismo mexicano se deduce una incapacidad manifiesta para expresar las dimensiones del nuevo espacio. Incluso se intuye un agotamiento de la pintura para encontrar soluciones. Únicamente la figura de Picasso aparece como un ejemplo coetáneo capaz de dar respuestas aún válidas desde la bidimensionalidad del lienzo para resolver los problemas del muro. Para Oteiza el *Guernica* (Fig. 0.4) combina lecciones aprendidas del Renacimiento con experiencias recién asimiladas desde los nuevos caminos del arte. La técnica y la ingenuidad de los murales teatrales de Siqueiros quedan empequeñecidos ante fuerza simbólica de esta pintura y la claridad y potencia de su trazado director.

La importancia del *Guernica* para Oteiza quedará recogida en su libro *Goya Mañana*, texto planteado como parte de un estudio completo sobre la Estética -en el que estaría también incluido la *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*- que no llegó a cerrar

¹⁵² *El origen de la perspectiva*, Damisch, H., p.41. Damisch emplea una cita del libro de Samuel Edgerton *The renaissance Rediscovery of linear Perspective*, Nueva York, 1975, p. 162.

¹⁵³ *La perspectiva como forma simbólica*, p.23.

¹⁵⁴ *Antropología filosófica*, Cassirer, E., aparece publicado en castellano en 1945.

como tal¹⁵⁵. El libro se publicará finalmente en el año 1997, incluyendo un capítulo final sobre Picasso en el que funde sus reflexiones primeras de la época americana con una conversación que mantuvo con Miguel Pelay Orozco¹⁵⁶:

Parece ser que Picasso fue realmente afectado, que le llenó de terrible indignación la noticia del bombardeo de Guernica, y que, cuando recibió el encargo, se puso muy nervioso, andaba vigilante, desorientado. Picasso no busca, encuentra, está afirmación suya es muy conocida, pero la verdad es que nadie ha buscado con tanto afán y tanto resultado, el conocimiento y estilo de las creaciones artísticas de todos los tiempos, en todas las culturas, en todos los pueblos. Picasso ha gustado siempre para su trabajo, para su concentración, de aislamiento. Pero en esta ocasión, la responsabilidad del encargo le hizo vivir los primeros y decisivos días de esta pintura, dejándose acompañar y penetrar y ayudarse de todo y de todos. Del expresionismo de las manchas y líneas en libertad de Goya, del grafismo románico, planista, de los ilustradores del Apocalipsis, de las experiencias de la economía espacial, y planista, y de inmovilización, del purismo poscubista. Esta en el cuadro la viga del taller en el techo que parecía dificultarle la colaboración del bastidor. Y la sombra en la tela de la bombilla que tenía detrás está también en el cuadro. Y está Larrea, que tenía detrás, ayudándole de guionista, la fabula inglesa que le cuenta el toro que penetra en una cacharrería de objetos de porcelana...¹⁵⁷

El muro funcional. Un nuevo sistema espacial

El cuarto punto planteado por Badiola -la aparición de una teoría funcional del muro- deriva tanto de la crítica realizada al muralismo mexicano como de la evolución de los planteamientos que las vanguardias, y más concretamente el cubismo, habían dejado inconclusos. A partir de esta reflexión sobre el estado del arte Oteiza llegará a la conclusión de que el espacio necesita de una profunda revisión en las nuevas interpretaciones plásticas. La crítica a los últimos ejemplos de pintura mural realizada por Siqueiros y Rivera le llevará a explicar un razonamiento intelectual de la funcionalidad del muro, nueva herramienta de reconocimiento del espacio. Oteiza completará su análisis del espacio desde el nuevo muro con una revisión de los conceptos de tiempo y dimensión que le son indisociables.

El muro aparece como primer sujeto identificado para la expresión artística, en el que Oteiza identifica tres tipos de estructuras compositivas: el equilibrio estático practicado a lo largo de la antigüedad; el sistema móvil estático propio del Renacimiento, de carácter cerrado; y el sistema móvil dinámico, al que corresponden los nuevos modelos de construcción intuitiva propuestos por las vanguardias de principio de siglo:

Las formas, plásticamente en el conjunto artístico mural pueden constituir tres 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

¹⁵⁵ La nota número 11 de la edición crítica de la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, incluye el índice de un borrador propuesto por Oteiza para un proyecto de obra estética titulada *El realismo inmóvil*. El segundo libro, *Intuición y génesis europea de un arte americano frente al mundo gótico*, se editará finalmente como *Goya mañana*

¹⁵⁶ Oteiza. *Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La gran enciclopedia vasca, 1978, p.425-435.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 428-429.

*movimiento excéntrico e inestable: Sistema móvil dinámico (corresponde esta voluntad de construcción a las nuevas intenciones clásicas de nuestro mediato porvenir).*¹⁵⁸

Para Oteiza este último sistema en desarrollo para las soluciones compositivas significa un claro cambio de ciclo. Considera que se están produciendo un conjunto de alteraciones en la expresión y la representación -propias de los periodos inventores- con las que se está llegando a una conciencia nueva del concepto de Dimensión con la que revisar los problemas de composición artística.

*La sección de una esfera partida por un plano es una circunferencia. La sección de una hiperesfera cortada por un espacio a 3 dimensiones, es una esfera. 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 físico 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 formas.... El muro resulta, así, siempre, un fragmento un sistema abierto, y su equilibrio aparece descompuesto, es inestable y se ve restablecido en el exterior. Las formas se orientan en direcciones incurvadas con un valor temporalmente matemático, que define y caracteriza estéticamente la nueva composición. El muro es un corte de un espacio cilíndrico ideal preparado con los datos del valor que el artista ha de proyectar sobre el muro, con los contenidos de representación.*¹⁵⁹

Esta declinación dimensional del espacio para llegar al nuevo concepto de muro tiene una evidente raíz científica. Ignacio Sánchez Simón¹⁶⁰ explica las numerosas influencias de físicos, matemáticos, filósofos e investigadores que formaron el pensamiento científico de Oteiza, y cómo este pensamiento resulta fundamental para el conjunto de su obra, y en concreto para concebir científicamente su muro.

La aparición de la idea de muro en el año 1944 será el punto de partida para una reflexión continua sobre el sentido y la naturaleza de la obra de arte, y en ella, el muro se convertirá en el lugar donde plasmar sus múltiples inquietudes e influencias estéticas.

Convergen en esta definición funcional del muro un sistema de reducción dimensional de un espacio matemático -pluridimensional, de 5 dimensiones o cilíndrico ideal- , que recuerda a la evolución de los volúmenes geométricos planteada por Matila Ghyka, con la suma de la proyección de los intereses artísticos del artista, en un nuevo modelo de representación. El planteamiento de partida es puramente intelectual, evitando cualquier referencia física reconocible.

En la definición de muro el tiempo aparece como dimensión inseparable al espacio. Ambos conceptos están directamente interrelacionados, se definen el uno con el otro, y en esa mutua

¹⁵⁸ Carta, pp.282-283.

¹⁵⁹ *Ibid.* p.283.

¹⁶⁰ *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, Sanchez Simón, I. Los dos últimos capítulos llevan los títulos:
Sección espacial: del hiperespacio al Muro
Sección espacial: del Muro al punto

definición se resignifican estéticamente en el muro. Esta resignificación recorrerá caminos inversos para cada uno de ellos en el proceso de investigación que desarrollará Oteiza con su nueva herramienta. En el estadio de partida el espacio múltiple queda seccionado por un corte reflejo de un tiempo determinado, para acabar en un espacio desocupado con un nuevo tiempo para la estatua.

El tiempo surge cuando la continuidad del espacio se interrumpe. El tiempo rompe la continuidad o espacio amorfo del espacio. En una superficie aislada de un solo color, no hay tiempo. En todo espacio discontinuo hay un tiempo inalterable. El tiempo es un elemento, un cuerpo simple que no se encuentra en la naturaleza artística sino en combinación con el espacio, constituyendo un compuesto químico, una duración estética.¹⁶¹

El tiempo manejado por Oteiza adquiere un valor alternativo al de la cuarta dimensión utilizado por las vanguardias. Frente a la interpretación cubista, basada en la simultaneidad de distintos puntos de vista asociados al recorrido del observador en torno al objeto representado, en lo que califica de ilusión plástica poetizada, Oteiza considera la cuarta dimensión como una capacidad o planteamiento que formula el artista para resolver funcionalmente su ecuación compositiva. Este tiempo pertenece a la obra de arte, a la forma artística, y no tanto al objeto. En un problema de arte, una dimensión significa un planteamiento necesario por parte del artista. El tiempo se lo da el artista a la obra de arte, no está asociado a la temporalidad que vincula obra y espectador, convoca el pasado y el futuro de la propia obra en lo que Oteiza llama ritmo temporal propio de cada obra. El muro redefine además la relación del espectador con la obra de arte incorporándolo al sistema, de manera que:

Lo dinámico no es el espectador en la nueva pintura, sino que reside en el cálculo íntimo de la conducción espacio temporal de los conjuntos plásticos formales, que son así obligados a converger constantemente sobre puntos fundamentalmente previstos en la vía del espectador. El centro mural es múltiple y el espectador lo encuentra allí donde se sitúa. El espectador no persigue la composición como pasando revista a los episodios de un muro. La carta gráfica de una pintura, es una proyección calculada con una naturaleza de varias perspectivas, en 5 dimensiones plásticas.¹⁶²

La importancia del espectador dentro del sistema mural que propone como medio espacial artístico, lleva a Oteiza a revalorizar el sentido del arte público, un arte sobre el que los artistas se interesaban cada vez más y en el que la escultura tenía mucho que decir. Oteiza establece para este arte público una nueva categoría que requiere de su propia estética y proyección, basada en las leyes que rigen el espacio, en lugar de atender a las leyes históricas del arte mural heredadas del Renacimiento. En este planteamiento el espectador participaría de una manera integrada y unitaria en un nuevo conjunto artístico. Propone de esta manera recorrer el camino inverso andado hasta entonces: en lugar de trabajar en la representación del espacio a partir de geometrías euclídeas, en suma sucesiva de dimensiones, el resultado de la obra

¹⁶¹ Ibid., p.295.

¹⁶² Ibid., p.295.

debe obtenerse desde la abstracción y condensación de los intereses del artista con el espacio como primera materia intelectual.

Con este método el espectador participa activamente de la composición mural, de manera virtual, conformando una quinta dimensión, en lo que Oteiza denomina la activación de un tráfico o campos de formas. El *muro* constituiría un fragmento del espacio en equilibrio inestable, captador de las energías exteriores, incorporando al hombre en una nueva relación mediante la cual el observador participa de la naturaleza del objeto artístico. En esta formulación se intuye la presencia de un espacio arquitectónico desde la integración del arte público y su activación por la presencia del espectador.

Planteado el nuevo sistema mural, Oteiza considera que el artista tiene la responsabilidad de responder con sus planteamientos a la misión salvadora del arte. Cada artista tiene su sentimiento de espacio, operado por leyes propias y en relación directa con su mundo espiritual, en una actitud de búsqueda de respuestas necesarias a un entorno desconocido. Y el futuro del arte, depende para Oteiza, de la aplicación de este concepto de funcionalidad del Espacio por parte de los artistas.

Este conjunto de explicaciones aparecidas en la *Carta* adelantan la actitud y los objetivos con los que Oteiza afrontará a partir de este momento, el año 1944, su trabajo como escultor. Se puede resumir en la propuesta de un sistema, un objetivo y una primera herramienta o solución para abordar los problemas del arte nuevo. Un sistema con voluntad de base científica que constituye la definición de una nueva Estética para el hombre, con un objetivo sobre el que investigar y experimentar que es el espacio, y con una primera herramienta para probar soluciones que es el muro, enunciado de manera abierta y en el que se maneja principalmente el lenguaje abstracto que le es propio.

En el discurso de la *Carta* subyace la polarización en la que se debatía su propia escultura. La dualidad de la plástica bidimensional, próxima a la pintura pero subsidiaria de la arquitectura, y la plástica tridimensional en la que se desenvuelven la escultura y la arquitectura. Su propuesta de *muro* trata de fundir ambas líneas al tener como primera propiedad su condición de ser un sistema operativo intelectual. El *muro* se corresponde con la capacidad propia de Oteiza de simultanear lo conceptual con lo físico. Es a la vez un espacio imaginario dibujado por Oteiza pero también un orden concreto real.

La toma de conciencia del espacio. La influencia de Wilhelm Worringer

El espacio había asomado en el pensamiento de Oteiza de una manera esquemática en primeras reflexiones anteriores a su llegada a Colombia para convertirse en una de las cuestiones principales de la *Carta*. En ella, a partir de una revisión de los planteamientos artísticos, propone resituar al espacio en el centro de la investigación teórica y práctica de una manera verdaderamente original gracias al sistema mural planteado. Con su posicionamiento Oteiza continuará la experimentación inconclusa de las vanguardias, que desde su análisis habían sido incapaces de desarrollar y establecer un sistema funcional para conjugar plásticamente el nuevo reconocimiento del espacio derivado desde los descubrimientos de la física y las matemáticas. Pero si el concepto revisado de muro derivaba de su crítica del muralismo pictórico mexicano y de su valoración de las soluciones ofrecidas por las vanguardias, la reflexión que realiza Oteiza del espacio tiene su origen en fuentes que no se limitan al mundo de la ciencia o al de la práctica artística.

El origen de la intensificación espacial vivida en la pintura, la escultura y la arquitectura, se inició con el cambio del siglo, gracias a los análisis previos de una serie de críticos de arte y de artistas que iniciaron el camino para una nueva manera de entender esta nueva variable. Este debate intelectual se desarrolló principalmente dentro de la escuela del pensamiento estético alemán, heredera de las corrientes filosóficas centro europeas del siglo XVIII, XIX y principios del XX. Kant, Hegel, Schopenhauer, Goethe, Nietzsche o Spengler, son miembros de una línea filosófica que ha estructurado el devenir de la identidad y de la cultura europea¹⁶³. Su producción intelectual influye directamente en las teorías estéticas de autores como Vischer, Semper, Wolfflin, Lipps, Riegl, Hildebrand, Smarschow, o Worringer, a partir de las cuales el espacio adquirió un nuevo significado¹⁶⁴. Junto a estos historiadores y críticos de arte, los

¹⁶³La reflexión sobre el espacio de estos filósofos es tratada por Cornelis Van de Ven en *El espacio en arquitectura*, en el capítulo 6 de su Primera Parte, *La intuición metafísica y el contenido de la forma*. En un recorrido histórico sobre este concepto pone en relación las teorías de los principales teóricos germanos:

Immanuel Kant (1724-1804) considera que el espacio pertenece a la esfera del pensamiento, es una idea necesaria a priori y no un objeto empírico. El espacio no se encuentra en las cosas ni en su percepción, como planteaba Gottfried Leibniz (1646-1716). Kant no asocia su concepto del espacio con su definición de belleza, el espacio carece de un significado estético receptivo.

G.W.Freidrich Hegel (1770-1831) propone una nueva teoría estética gobernada por el juicio de la forma, como expresión de su contenido. El arte, la representación sensible de una idea, es el símbolo exterior de un concepto metafísico desarrollado en el tiempo. A partir de sus teorías, las escuelas alemanas de historia del arte comenzarán a estudiar la congruencia entre forma y contenido (con el contenido se refiere al espíritu de las obras, mientras que su desarrollo en el tiempo supone la historia del arte).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) plantea una jerarquía para el arte similar a la de Hegel, sin embargo para él, el contenido interno de la forma no es el espíritu sino la voluntad. En relación con la arquitectura, esta se limita a la materia, el espacio no constituye el contenido esencial de la forma arquitectónica. Para Schopenhauer, la escultura está por encima de la arquitectura por su mayor grado de libertad espiritual.

Oswald Spengler (1880-1936) amplía el concepto del espacio desde un análisis de toda la cultura occidental para situarlo como principal elemento de la creación arquitectónica. En su pensamiento, la cultura y la filosofía se encuentran entrelazadas con la vida, un planteamiento deudor con el de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) y con el de Friedrich Nietzsche (1844-1900). En su teoría la cultura pasa a ser considerada como un organismo vivo, y el espacio se convierte en expresión de la vida misma.

¹⁶⁴En la tercera parte del mismo libro, *Ideas sobre el espacio en la teoría arquitectónica alemana 1850-1930*, Van de Ven explica la evolución del concepto de espacio en las escuelas de historia del arte alemanas, asumida ya como categoría de la Estética. Se sintetiza a continuación la interpretación de Van de Ven de los principales conceptos

originales planteamientos de la nueva ciencia de la psicología pregonada por Freud y Jung, los estudios psicosociológicos de George Simmel¹⁶⁵, y los nuevos descubrimientos científicos asociados a la teoría de la relatividad de Einstein, enmarcan el debate intelectual sobre los significados y valores que sirvieron para construir una base teórica a partir de la cual se transformó el arte y la arquitectura a principios del siglo XX, dando lugar a una nueva corriente de pensamiento estético en la que el espacio cobró especial importancia y a la que Oteiza estudió con atención.

manejados por los pensadores nombrados, salvo las de Wilhelm Worringer, expresadas directamente en relación con el pensamiento de Oteiza.

Theodor Vischer (1807-1887) se apoya en las ideas de Hegel y de Schopenhauer, y en su estética la materia, vital, domina frente al espacio, al que no le concede la misma importancia. En sus teorías se observa por primera vez una aproximación al arte en clave psicológica. Su hijo Robert Vischer (1847-1933) introduciría la teoría del *Einfühlung* (será tratada en este estudio más adelante).

Gottfried Semper (1803-1879) promulga una teoría basada en la naturaleza de la materia, pero es el primer pensador que en sus teorías estéticas concede una parte íntegra a la idea del espacio, en la que reconoce tres momentos para las formas naturales -la simetría, la proporción y la dirección- basándose en las variables euclidianas -anchura, altura y profundidad-.

Theodor Lipps (1851-1914) junto con Adolf von Hildebrand (1847-1921) introducen por primera vez el estudio del espacio en las Bellas Artes. Lipps diferencia entre la observación óptica y la estética, a las que corresponden un espacio geométrico y un espacio estético. En este último se desarrolla la vida, que permite la visualización interior de las relaciones entre espacio y materia.

Las teorías de Hildebrand son fundamentales para la incorporación del espacio en las artes. En ellas estudia la relación espacial entre el espectador y el objeto artístico. Distingue entre una *visión pura*, en la que el cuerpo observado y el ojo se encuentran en reposo, produciendo una visión unitaria, plana y *distante*; y una *visión cinética*, desde diversos puntos de observación, en la que se logra recibir la idea plástica, o la impresión de tridimensionalidad. Para Hildebrand el objetivo de todo artista es *la representación de una idea general del espacio* (*Problem of Form*, Hildebrand, A., Nueva York 1907, p.82).

Su concepto de visión cinética supuso una aportación fundamental a las teorías del espacio del siglo XIX. En ella introduce el elemento del tiempo en la concepción de la percepción de la imagen, adelantándose a las ideas de Van Doesburg sobre el espacio-tiempo y de Moholy-Nagy de la visión en movimiento.

Especialmente interesante es su *concepto de relieve* por su proximidad al concepto de muro de Oteiza. Consiste en la aplicación de un plano ideal al objeto artístico, a partir del cual retroceden las formas. Mediante un plano imaginario situado entre el espectador y el objeto en cuestión, se puede leer la imagen como si fuese un relieve, permitiendo la lectura de la tercera dimensión. Mientras Oteiza expande la lectura del espacio a mayor número de dimensiones, Hildebrand lo reduce a la bidimensionalidad del plano imaginario.

Para August Schmarsow (1853-1936) la arquitectura es la creadora de espacio. La satisfacción artística se logra a través del sentimiento y de fantasías espaciales. Su teoría se basa en los tres momentos de Semper, pero expresando la importancia del espacio. La arquitectura se genera a partir del cuerpo humano, implica la tercera dimensión y la experiencia del espacio y el tiempo. Distingue entre idea espacial y forma espacial, donde la segunda es representación de la primera, y queda expresada en las cuatro paredes que rodean al observador. Schmarsow distingue tres tipos de espacios: táctil, móvil y visual, incorporando de esta manera los sentidos del hombre en diferentes experiencias en el espacio y en el tiempo. En su teoría, la idea del espacio es determinante en los estilos artísticos, cuestión que marcaría los estudios estéticos posteriores.

Alois Riegl (1858-1905) introduce el concepto de *Kunstwollen* (voluntad artística). Consiste en la idea de la existencia de un impulso creador que es independiente de las circunstancias materiales, atmosféricas o geográficas. Esta concepción está en relación con los orígenes genéticos- constructivos de Semper a los que se opone desde la defensa del espacio como fuente de toda volición artística.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) analiza la obra de arte desde su carácter visual formal, como conjunto de imágenes planas. Utiliza la pintura como punto de partida al considerarla como la disciplina más útil para reflexionar sobre cuestiones conceptuales. En sus análisis del arte no distingue entre forma visual y forma real, el punto de vista carece de valor, la dimensión cinética no está presente. La pintura, al manejar la ilusión, provoca en mayor grado que la escultura o la arquitectura.

¹⁶⁵George Simmel (1858-1918) define una ciencia de la sociología en la que el espacio aparece como una categoría fundamental para modelar las relaciones sociales, convirtiéndose en referencia obligada para los estudios del individuo y de los grupos humanos (*Warped space*, Vidler, A., MIT press, 2011, p. 67).

El interés de Oteiza por estas ideologías centroeuropeas comienza a manifestarse en sus primeros años en Madrid. En el primer capítulo de esta investigación ya se ha señalado cómo pudo establecerse la primera toma de contacto de Oteiza con la obra de Wilhelm Worringer (1881-1965) a través de las referencias realizadas por Ortega y Gasset de su primera obra *Abstracción y Naturaleza*, y de la traducción realizada por García Morente de su segundo ensayo *La esencia del estilo gótico*. Las ideas recogidas en estos textos formaban parte de un conjunto de debates sobre el arte desarrollados en las décadas próximas al cambio de siglo. Gran parte de estas ideas aparecieron publicadas en la *Revista de Occidente*, foco de difusión del pensamiento estético europeo en España. En los 157 números publicados hasta el inicio de la Guerra Civil aparecen textos de Albert Einstein, Paul Valéry, Oswald Spengler, Bertrand Russell, George Simmel, Jacob Burckhardt o Carl Gustav Jung; ensayos sobre Kant, Nietzsche o Wolfflin; poemarios de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Miguel Hernández o Jorge Guillén; historias de Pío Baroja, Ricardo Baroja o Joseph Conrad; y artículos de Ortega y Gasset y García Morente entre otros muchos colaboradores¹⁶⁶. Este vasto panorama cultural ofrecido por la *Revista de Occidente*, en el que se combinaban las inquietudes intelectuales europeas con las propuestas de las principales figuras del país, tuvo que servir a Oteiza para comenzar a construir su red de intereses estéticos y artísticos, sobre la que desarrollar su campo de documentación e investigación teórica. Otra circunstancia que apunta en esta misma dirección en la construcción de una convergencia de intereses intelectuales, es la coincidencia en el exilio argentino con figuras destacadas como Ortega y Gasset, García Morente o Zambrano, lugar en el que Oteiza intensificaría su investigación estética antes de publicar la *Carta*.

Como ya se ha comentado, Oteiza suele citar en sus textos a diferentes artistas o pensadores con los que establece una relación dialéctica a través de sus obras e ideas. Esta estrategia le sirve para posicionar su pensamiento frente a ideas de disciplinas periféricas a la escultura, incluso alejadas, mostrando una transversalidad disciplinaria con materias muy diversas con la que logra un análisis personal sobre la cuestión. Otras veces las influencias dejan de ser nombradas para aparecer como un sustrato ajeno pero apropiado por su reflexión. Dentro del grupo de teóricos con los que Oteiza mantuvo un dialogo intelectual destacable es Wilhelm Worringer. Una declaración suya referida en el ejemplar de la *Carta a los artistas de América* explica la proximidad de sus respectivos pensamientos:

A veces (quizá siempre), lo que en el momento nos ocupa nos impide comprender el sentido, la orientación o el interés, de otros pensamientos. Cuando ya al final de mi investigación, leí el pequeño librito "Naturaleza y Abstracción" de Worringer (si es que antes lo había leído, no estaba yo en condiciones de entenderlo), me quedé maravillado de la naturaleza de mis conclusiones y de su relación íntima con las ideas de este extraordinario Worringer. Quisiera un día poderme dedicar a revisar la obra de este hombre. Cómo es que las grandes ideas tienen de algún modo que ser nuestras para poder reconocerlas en los demás? ¿Es que no se puede facilitar, en tiempo y comprensión, el resultado de esfuerzos anteriores, y

¹⁶⁶ Consultar índices de la *Revista de Occidente* en <https://dialnet.unirioja.es>

*economizar nuestro trabajo? Triste situación la del que se adelanta y pretende ser entendido por los demás (Más triste, siempre, la de los demás) (J. O. 1964).*¹⁶⁷

La investigación planteada a partir de este comentario -sobre las posibles coincidencias entre las conclusiones teóricas de Jorge Oteiza y la obra de Wilhelm Worringer- quedó finalmente sin abordar por el primero. Este parecido entre las propuestas teóricas de los dos pensadores ha sido tratado con detenimiento por Antonio Marín en su tesis doctoral¹⁶⁸. En ella ofrece una serie de datos novedosos sobre las posibles relaciones entre los dos pensadores que resultan interesantes.

Oteiza debió estudiar con atención *Abstracción y Naturaleza*¹⁶⁹ después de haber dado por cerrado su proceso escultórico. Como ya se ha señalado tuvo que conocer la obra de Worringer en los años de sus primeras propuestas escultóricas, pero también debió estudiarlo más adelante, durante el periodo de intensificación de su investigación estética en Argentina. Por un lado, las publicaciones de Ortega y Gasset y García Morente ya comentadas estuvieron claramente a su alcance, y por otro, las citas realizadas sobre el historiador alemán en la *Carta*, y los temas tratados en su primer libro, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* dejan constancia clara de este interés por su obra.

La cronología seguida por la difusión en castellano de la obra de Worringer permite deducir la aproximación lógica que pudo realizar Oteiza. La aparición en España de sus tres primeras publicaciones no sigue la secuencia de sus ediciones alemanas. Los ensayos sobre *La esencia del estilo gótico*¹⁷⁰ y sobre *El arte egipcio*¹⁷¹, en los que desarrolla temas presentados en *Abstracción y naturaleza*, fueron traducidos bastante antes que ésta su primera obra¹⁷². La *Revista de Occidente* publicó en 1925 *La esencia del estilo gótico*, el mismo año en que se editó *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, texto en el que aparecen referencias expresas a Worringer y sus teorías aparecidas en *Abstraktion und Einfühlung*. Dos años más tarde, se presenta en Alemania *Agyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, apareciendo su traducción en nuestro país ese mismo año¹⁷³. En cambio, la primera edición en castellano de *Abstracción y naturaleza* no vio la luz hasta el año 1953, mucho después que la primera edición alemana de 1908.

¹⁶⁷En 1964 Jorge Oteiza realiza una revisión crítica de la *Carta* mediante anotaciones complementarias, incluidas en la edición crítica de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Esta nota es la número 102, p. 469.

¹⁶⁸*Pulsiones del espacio. Oteiza y la aproximación a la arquitectura como vacío activo*. UPM. 2015. Subcapítulo 8.2. *Oteiza, Worringer y la Estética del cambio de siglo. De la voluntad artística a la voluntad espacial absoluta. La toma de conciencia del espacio*.

¹⁶⁹*Abstraktion und Einfühlung*. 1908.

¹⁷⁰*Formprobleme der gotik*, 1912.

¹⁷¹*Agyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, 1927.

¹⁷²Las primeras ediciones en alemán y en español son las siguientes respectivamente: *Abstracción y naturaleza* 1908-1953, *La esencia del estilo gótico* 1912-1925, y *El arte egipcio* 1927-1927.

¹⁷³Traducido como *El americanismo de la cultura egipcia*, en *Revista de Occidente*, nº 52, 1927.

Atendiendo a esta secuencia temporal parece lógico que Oteiza conociera *La esencia del estilo gótico* y *El arte egipcio* antes que *Abstracción y naturaleza*¹⁷⁴. En cualquier caso, con independencia de este orden, tanto en las investigaciones teóricas sobre el arte realizadas por Jorge Oteiza, como en sus planteamientos plásticos, se puede observar en ellos la influencia de los fundamentos del arte desarrolladas por Worringer. La génesis creativa de la obra de arte y, dentro de ella, el análisis de la función del espacio; la tensión creativa existente dentro del arte entre los procesos de abstracción y los procesos organicistas-naturalistas de carácter más vital; o la reivindicación del arte primitivo y de las culturas arcaicas como tiempos generadores de un arte cuya raíz antropológica alcanza un carácter metafísico fueron temas sobre los que reflexionó extensamente el pensador alemán y sobre los que Oteiza, años después, ofreció su personal punto de vista teórico y realizó una original experimentación plástica.

Hasta el momento de escribir la *Carta*, se puede observar la proyección de las ideas de Worringer en Oteiza realizando una lectura interesada de sus primeros planteamientos escultóricos a partir de las ideas expresadas por el historiador alemán en su análisis del arte gótico. Tras la aparición de la *Carta* queda declarado el interés intelectual de Oteiza por sus planteamientos estéticos. En su discurso, Oteiza polemiza con Worringer acerca del término colonial aplicado a la creación artística en la arquitectura americana¹⁷⁵, a la vez que señala -y este es uno de los temas principales de la *Carta* y de su pensamiento estético desarrollado posteriormente- la aceptación del postulado de que el espacio es una conciencia metafísica¹⁷⁶.

La estrategia dialéctica desarrollada por Oteiza constituye un método de reflexión habitual en la construcción del pensamiento europeo. El mismo Worringer desarrolla sus teorías sobre el arte apoyándose en, o discutiendo con quienes fueron sus predecesores. Los tres textos referenciados identifican sus predilecciones estéticas. Las teorías de Wolfflin, Riegl, Burckhardt o Schmarsow forman parte de la base del pensamiento de Worringer y en su derivada también del de Oteiza. Muestra de ello es un borrador de ideas reunidas en unas cuartillas que están fechadas antes de la publicación de la *Carta*. El documento lleva el título de *Una anatomía del espacio como introducción a la nueva estética*¹⁷⁷. En él aparecen apuntes de los temas sobre los que Oteiza se encontraba investigando en el tiempo de su llegada a Popayán: esquemas sobre la evolución de los ciclos del arte, un análisis de los cinco pares polares propuesto por Wolfflin como conceptos fundamentales del arte, croquis explicativos de las distintas dimensiones -de 1 a 6 dimensiones, a partir del punto, la línea y el plano-, primeras referencias al muro, y una larga extensión de nombres propios -Platón, Aristóteles, Hegel, Kant, Wolfflin, Hildebrand, Schmarsow, Riegl y Worringer-. Dentro del conjunto de notas y esquemas que forman este documento llama la atención la cita del libro *Abstraktion und Einfühlung*¹⁷⁸.

¹⁷⁴Tal como señala Antonio Marín, las tres publicaciones de Worringer en España se encuentran en la biblioteca personal de Jorge Oteiza, pero todas ellas presentan notas en la primera página datando fechas posteriores a la redacción de la *Carta*.

¹⁷⁵ *Carta*, p.286.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.279.

¹⁷⁷ FMJO FD.7862. *Una anatomía del espacio como introducción a la nueva estética*

¹⁷⁸ Oteiza utiliza en este esquema el título en alemán del libro de Worringer.

El interés de Oteiza por el pensamiento de Worringer se establece en torno a dos focos principales: Por un lado, el estudio de las artes originales y de sus ciclos, y por otro, el papel jugado por el espacio en las génesis creadoras de las propuestas artísticas. En relación con esta segunda cuestión, serán las reflexiones formuladas en su primer libro, *Abstracción y Naturaleza*, y en su tercero, *El arte egipcio*, las que ayuden a Oteiza, consciente o inconscientemente, en su toma de conciencia del espacio como materia de investigación de su estética objetiva.

La tesis doctoral de Worringer aparece por primera vez en el año 1908. Rápidamente se convirtió en un libro de referencia en los ambientes culturales y artísticos dentro y fuera de Alemania, gracias a la reformulación de las teorías que dominaban el debate intelectual en aquellos años. Conceptos como el *Einfühlung*, la abstracción, el significado del espacio en el arte, la razón estética del mismo y su evolución según los tiempos históricos, se encontraban en el centro de las discusiones sobre el arte, y la aparición de los planteamientos de Worringer, surgidos del cuestionamiento de estas mismas ideas, sirvió para remover este trasfondo intelectual, revitalizándolo con sus nuevas hipótesis.

La investigación desarrollada por Worringer enfrenta las razones generativas del arte “naturalista”, basadas en la proyección sentimental, con las del arte abstracto, para situar el entendimiento y la toma de conciencia del espacio como una de las cuestiones fundamentales del arte. En su estudio y reconocimiento el historiador alemán profundiza en la raíces de los primeros pasos expresivos del hombre, en el comportamiento del hombre primitivo frente a la naturaleza, en el descubrimiento de su representación como medio de interpretación del mundo. Este planteamiento de clara raíz antropológica se ve complementado por un análisis estético de la razón del arte. Para llegar a explicar la relación del hombre con el espacio a través del arte, en la representación de los objetos presentes en él, Worringer establece previamente cuáles son a su entender las fuerzas impulsoras del arte. En este sentido, el replanteamiento del sentido y el objeto del arte formulado por Worringer, parte del concepto del *Kunstwollen* o voluntad artística, desarrollado por Alois Riegl¹⁷⁹. Esta nueva idea estética nace enfrentada a las teorías de Gottfried Semper, para quien el arte se forjaba a partir de la capacidad técnica desarrollada por los pueblos. El *Kunstwollen* de Riegl, considerado como una especie de energía latente en la obra de arte, parte de la objetivación de una voluntad artística que existe a priori, mientras que para Semper, los grandes logros artísticos a lo largo de la historia se construyen a partir de tres parámetros principales: su propósito utilitario, la materia prima y la técnica. Este debate, determinante de las teorías estéticas del cambio de siglo, sirve a Worringer para establecer los posibles orígenes metafísicos del arte, desde el análisis del comportamiento del hombre frente al mundo.

La voluntad de arte según la teoría de Worringer evoluciona históricamente de acuerdo a dos patrones: el afán de *Einfühlung* o proyección sentimental -concepto desarrollado por Theodor

¹⁷⁹Este concepto original de Alois Riegl aparece explicado en sus obras *Stilfragen* y *Spätromische Kunstindustrie*, traducidos al castellano como *Problemas de estilo* y *El arte tardorromano*.

Lipps¹⁸⁰- y el afán de abstracción. Entre estos dos polos, es la tendencia abstracta la que se encuentra en el inicio de todo arte, para pasar a ser sustituida en ocasiones -y otras veces paulatinamente, hasta llegar al dominio- por la necesidad que también existe en el hombre de responder al afán de proyección sentimental. Es en esta doble proyección artística del hombre donde el afán de abstracción resulta determinante para la toma de conciencia del espacio, pero desde su negación. La dualidad entre el *Einführung* anunciado por Lipps y el afán de abstracción en el arte derivado de las teorías de Riegl aparece como la hipótesis principal del libro de Worringer, y es la dialéctica entre estas dos teorías la que le permite analizar los problemas de la representación artística, en la que el espacio juega un papel primordial.

Los conflictos entre la representación tridimensional y la bidimensional, derivados del reconocimiento producido por la abstracción como proceso intelectual del hombre para entender el medio natural, sirven para ofrecer una primera hipótesis intuitiva del valor del espacio en las primeras etapas del hombre. Según Worringer, en las primeras civilizaciones de la humanidad no existía conciencia del espacio, y de existir, era una conciencia negativa. Para su explicación recurre a las razones de la expresión planimetría y a la supresión del espacio que se da en ella. Riegl ya había expuesto como, en los comienzos de la civilización, existía la necesidad por parte de sus artistas de independizar los objetos del mundo exterior mediante la representación plana, suprimiendo la representación espacial, es decir, concentrándose en la representación de la forma. Riegl lo expresa como sigue en la cita utilizada por Worringer:

Los pueblos civilizados de la antigüedad veían en las cosas exteriores, por analogía con su propia naturaleza humana (antropismo), que presumían conocer, individuos materiales de diferentes tamaños, cada uno de los cuales integraba junto con los demás, cuerpos estrechamente coherentes, unidades indisolubles. Su percepción sensorial les mostraba las cosas confusa y caprichosamente entremezcladas, pero por medio del arte aislaban determinados individuos, presentándolos en su unidad claramente deslindada. Las artes plásticas de toda la antigüedad persiguieron, pues, como finalidad última reproducir las cosas exteriores en su clara individual material, evitando y suprimiendo, frente a la experiencia palpable de la naturaleza, todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la expresión inmediatamente persuasiva de dicha individualidad (Riegl, Spätrömische Kunstindustrie).¹⁸¹

Es en los primeros pasos del arte donde, según Riegl y también Worringer, se produce el primer conflicto con el espacio -horror al espacio- al ser considerado como el elemento unificador de los objetos del mundo exterior que impedía el reconocimiento de su carácter esencial, y que en la confusión por él generada, conducía a un acercamiento de la exploración del plano como manera de representación:

¹⁸⁰En realidad el concepto de *Einführung* lo introduce Robert Vischer (1847-1933) influenciado por las teorías estéticas de su padre Friedrich Theodor Vischer. Van de Ven relaciona directamente este concepto con la aparición de la idea del espacio en arquitectura, coincidiendo con la aparición de la psicología empírica. Para Vischer el tacto resulta fundamental para experimentar la profundidad, la tercera dimensión. Existe una "memoria de piel" que refuerza la imagen espacial. La esencia del espacio es el diálogo del alma con el medio que la rodea, en tres dimensiones, y la fuerza del alma es el sentimiento, que nos pone en contacto con los objetos y en ellos nos proyectamos. El alma no es una cualidad innata en el observador sino que es proyección. *El espacio en arquitectura*, Van de Ven, C. (p.111-112).

¹⁸¹ *Abstracción y Naturaleza*, p.35.

(...) porque el mayor obstáculo que se opone a la captación del objeto como individualidad material cerrada es la tridimensionalidad: para percibirla es preciso combinar sucesivos momentos de la percepción, y en esta combinación se desvanece la individualidad material cerrada del objeto.¹⁸²

Esta idea recurrente sobre la tensión entre plano y espacio llevaba finalmente a la exclusión del espacio, tanto en la tridimensionalidad de los objetos como en su propia identificación:

La supresión de la representación espacial era un imperativo del afán de abstracción, si no por otras razones, por ser el espacio precisamente aquello que vincula entre sí las cosas, que les da su relatividad en el panorama universal y, también, porque el espacio no se deja individualizar. Un objeto que depende todavía del espacio, como objeto sensible, no lo podemos percibir en su individualidad material. Se aspira, por consiguiente, a su forma individual redimida del espacio¹⁸³.

El espacio suponía por tanto un problema para las primeras representaciones artísticas, un enemigo de todo esfuerzo abstrayente que había que eliminar anulando la tercera dimensión, justamente la encargada de expresar el carácter espacial de la realidad. La misma reproducción plástica del bulto redondo suponía una contradicción al incorporar un nuevo objeto dentro del sistema. Era necesario escoger una representación que no reprodujera el objeto en su corporeidad tridimensional sujeta al espacio, ni a su apariencia visual. En esta lucha por la síntesis máxima en la representación dentro del proceso de reconocimiento de la naturaleza, Worringer observa una segunda característica indisoluble del espacio que condiciona su representación: el tiempo. El proceso llevaba asociado arrancar la temporalidad al objeto en su representación. Para ello resultaba necesario una integración de la sucesión temporal de los momentos de percepción, lograda mediante una representación mental previa. Para Worringer es este ejercicio intelectual de síntesis el que permite aislar “la cosa” de su relación con el mundo exterior, y este ejercicio solo se podía plasmar en el plano. En este proceso de síntesis, aparece el relieve como sistema de representación, primera solución que permite mediante el tacto “reconocer la impenetrabilidad de las cosas”. El pueblo egipcio aparece para Worringer como el primer agente histórico capaz de desarrollar, a través de su expresión plástica, una clara y fecunda producción artística en la que el espacio resulta absolutamente negado.

Oteiza no alude en ningún momento -ni en la *Carta* ni en sus reflexiones teóricas posteriores- a esta problemática detectada por Worringer en relación con el espacio y su representación, pero parece compartir esta misma dificultad en el desarrollo de su obra escultórica. Sus propuestas escultóricas realizadas hasta su llegada a Colombia manifiestan las mismas dificultades en representar -o hacer presente- el espacio que las obras de los pueblos primitivos, tanto en sus trabajos masivos como en sus relieves. Será la toma de conciencia del espacio como cuestión metafísica la que le permitirá iniciar un nuevo campo de investigación escultórica.

¹⁸² *Ibíd.*, p.36.

¹⁸³ *Ibíd.*, p.37.

Veinte años después de su famosa tesis, Worringer escribe *El arte egipcio*. La particular interpretación del espacio por parte del pueblo egipcio en sus expresiones artísticas incluida en su primera investigación, es revisada ahora desde una madurez intelectual marcada por las transformaciones culturales vividas en Europa y también en Norteamérica. El nuevo panorama abierto por las vanguardias artísticas europeas de las primeras décadas de siglo, o la realidad urbana de las ciudades americanas confirmaban a Worringer la aparición de una modernidad con una nueva conciencia de espacio.

Worringer analiza la especial vinculación del pueblo egipcio con el espacio desde su capacidad de crear una plástica y una arquitectura singular, cargada de intención y de técnica a partir de su particular interpretación de este concepto. El problema del espacio en relación con la plástica, y también con la arquitectura, es para Worringer una cuestión que requiere de un análisis histórico en el que se reconozca cual ha sido su evolución a lo largo de los tiempos. Desde esta perspectiva Worringer distingue ahora dos tipos de intereses: un primer interés práctico, asociado a la arquitectura, y un segundo asociado a la plástica, en los que se atiende de manera muy distinta la realidad espacial. La hipótesis de una posible voluntad de impresión artística concreta, buscada intencionadamente a través del espacio, es la que trata de ser desvelada por Worringer. Su confirmación supondría la existencia de una conciencia de espacio como expresión arquitectónica, y no solamente una realidad plástica aparecida como consecuencia casual de su labor creativa. A diferencia con su trabajo de tesis, ya no es la negación del espacio, o el proceso para llegar a esta negación, sino su conciencia y relación con él la que determina el carácter del arte egipcio.

De nuevo los estudios de Riegl -junto con los trabajos desarrollados por los arqueólogos e historiadores de arte alemanes en Egipto- sirven de base para plantear a Worringer sus hipótesis. El análisis de los templos egipcios permite deducir de manera evidente la imposibilidad de realizar una lectura de una organización espacial interna a partir de su volumetría exterior. Aparecen como grandes masas construidas que niegan la existencia de espacios interiores. En ellos, los posibles espacios interiores quedan encerrados dentro de la masa arquitectónica, rígida e impenetrable. No existen transiciones entre exterior e interior que articulen su lectura. Por otro lado, una segunda observación de Worringer destaca la yuxtaposición que se da en las construcciones egipcias de una materia elemental -en la que la forma arquitectónica tiene su origen en las formas de la naturaleza- con estructuras racionales rígidas, ambas bien distintas, dando lugar a un espacio de fuera y un espacio de dentro incoherentes entre sí. Esta combinación ofrecía una experiencia que no permitía discernir si te encontrabas bajo tierra o en superficie una vez dentro, al evitarse las referencias exteriores a través de la iluminación. Era una solución que carecía en sí mismo de una idea de espacio asociada, limitándose a un agujero en la tierra abierto en la masa que lo acoge, ya sea esta natural o artificial. Aparecen como concavidades abiertas en la fábrica. Son espacios que a Worringer le recuerdan a las obras de minerías extractivas, espacios angostos, mínimos, profundos.

El salto en la cualidad espacial en la evolución de los primeros monumentos se produce según Worringer en el momento en que estas construcciones atávicas evolucionan hacia templos en

los que aparecen elementos domésticos. Las moradas de los dioses comienzan a disponer de vestíbulos, estancias y patios, en definitiva, se dilatan los espacios dejando atrás la perforación de la masa para moverse en su interior. Comienza a advertirse una primera conciencia del espacio y de la potencia de su impresión artística.

Una última explicación de esta nueva relación con el espacio se debe una vez más a las teorías de Riegl, quien detecta en el pueblo egipcio la existencia de una lucha entre el horror artístico al espacio y su necesidad práctica. Su razonamiento se resume de una manera sencilla: en los tiempos primitivos las dimensiones de las cámaras no permitían ningún tipo de valoración espacial. En su evolución, la necesidad de espacios mayores para cierto tipo de celebraciones llevó a la necesidad de ocupar patios y de cubrirlos, apareciendo por tanto unas mínimas condiciones espaciales. Pero el descubrimiento de esta nueva realidad, de esta situación espacial, asusta, por lo que aparecen bosques de columnas en los interiores espaciales, que además de ser bultos significativos palpables, niegan y se oponen al espacio, suprimiendo su impresión. Al aparecer destacadas las formas de las columnas desaparecía la impresión de espacio, y no se podía dar la idea de espacio libre. Como conclusión, en las construcciones egipcias no existía un sentimiento propio de espacio claramente reconocible, en todo caso, la observación de una fuerte contradicción en los planteamientos de las concepciones organizativas.

Esta condición negativa del espacio en el arte egipcio, expuesta reiteradamente por los historiadores de arte -explicada por Riegl y justificada por el mismo Worringer en 1908- es cuestionada por Worringer pasados veinte años. La conciencia de modernidad asumida por Worringer en el transcurso de este tiempo le permite replantear el problema egipcio desde otro punto de partida. Para Worringer, en el momento de revisar sus ideas sobre el arte egipcio, el problema del espacio en las artes es un problema moderno. Solo el hombre moderno se ha planteado plenamente la esencia de la espacialidad, como una cuestión que alcanza el orden espiritual.

Son las ideas aportadas por el filósofo alemán Oswald Spengler (1880-1936) las que sirven a Worringer para explicar la existencia de esta nueva conciencia moderna, autogenerada a partir del pensamiento de que a cada tiempo histórico y a cada cultura le corresponde una forma de entender el espacio. Spengler no concibe el espacio como un *a priori* absoluto, tal como lo había hecho Kant¹⁸⁴. En su discurso el espacio es resultado de un acto creador de la sensación, de las percepciones humanas, variable según las culturas, siendo éstas las que lo marcan. Mientras el espacio matemático, el establecido por la geometría euclidiana, resulta invariable desde el punto de vista del conocimiento, el espacio surgido de la intuición artística esta sometido a las leyes culturales de los tiempos. Frente a la ciencia, la historia del arte se hace cargo de estudiar el problema de las distintas experiencias del espacio, con el fin de establecer su evolución y una visión actual del mismo. Según Worringer la manera habitual de enfocar esta cuestión había consistido hasta el momento en estudiar aquellos fenómenos que precisamente se muestran contrarios a la intuición del espacio. En este sentido el arte plano, el

¹⁸⁴ Sobre la teoría del espacio de Kant, ver *El espacio en arquitectura*, Van der Ven, c. P. 57.

egipcio, resultaba por tanto el más fecundo. Pero también según Worringer, al insistir los historiadores en la sumisión al plano, mientras se apostaba por el predominio del plano, en su conjuro contra el espacio, mediante la fórmula de su negación y anulación, se reforzó el factor contrario, la potencia del espacio. La idea o expresión de horror al espacio, en su condición negativa o antitética, no hace otra cosa que avalar la conciencia del espacio, en ella existe asociada una reflexiva negación del factor espacio. Para Worringer no puede darse una metafísica anti espacial, o negativa. Por tanto, el pueblo egipcio, para Worringer, manifiesta una profunda meditación metafísica sobre el espacio, a la vez que muestra una incapacidad orgánica para el lenguaje de los valores espaciales.

Este conjunto de reflexiones sobre la existencia de una conciencia de espacio por parte del pueblo egipcio en sus expresiones artísticas y arquitectónicas, refuerzan en Oteiza su autonomía para realizar una propuesta personal del espacio como elemento ineludible en la configuración artística. Oteiza acepta de Worringer su definición de que el espacio es una conciencia metafísica¹⁸⁵, en cambio no está de acuerdo con su análisis del arte egipcio y con la correspondencia que propone de este arte con la moderna arquitectura americana. Considera que Worringer realiza una lectura negativa del impulso natural creativo de estos momentos artísticos -el de Egipto y el de los nuevos modelos arquitectónicos americanos-, resumido en un proceder racional y sin imaginación desarrollado a partir de convencionalismos. En cambio, según su criterio el impulso creativo tiene dos fases: inicialmente los pueblos se dotarían de los primeros materiales plásticos, a base de tanteos especulativos, para en un segundo estadio desarrollar un afán racional, sistematizado por convenciones y protocolos artísticos. Así procedió para Oteiza tanto Egipto como la América moderna.

El análisis de los procesos artísticos y su posible sistematización se convertirá para Oteiza en el método sobre el que desarrollará su nueva escultura. Las reflexiones realizadas en la *Carta* muestran una personal "conciencia del espacio", elaborada y madura. A partir de este momento, el reconocimiento del espacio se situará en el centro de su investigación estética, tanto a nivel teórico como a nivel práctico. Por delante quedaba, según sus propias palabras, acertar en "la interpretación de la aplicabilidad funcional plástica, y por tanto de la temporalidad plástica, en el planteo de valores y en las ejecuciones de la grandes obras públicas que emprenderá el arte"¹⁸⁶.

¹⁸⁵ *Carta*, p.279.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p.279.

Una nueva escultura a la luz del muro. Los retratos de Luz Valencia y el relieve en homenaje a Guernica

El escaso trabajo plástico realizado durante los años de Colombia se nutre de las inquietudes manifestadas en la *Carta* y de las investigaciones que estaba llevando a cabo sobre de la estatuaria megalítica americana. Este se concentra en la interpretación de la cabeza de Luz Valencia, de la que realiza dos versiones, y en el encargo que recibe para participar en el monumento en homenaje a la villa de Guernica, promovido por la comunidad vasca de Bogotá.

Las dos cabezas de Luz Valencia tienen un valor simbólico en la obra escultórica de Jorge Oteiza, una y otra significan un antes y un después en su trayectoria artística, funcionando como un par opuesto en sus valores formales y conceptuales. Cada una de ellas representa un tiempo distinto: uno que termina y otro que comienza.

En la primera de ellas (Fig. 0.5) (1944-1945) Oteiza representa el rostro de Luz Valencia manteniendo algunos objetivos plásticos con los que venía trabajando desde sus comienzos. Es una máscara de cemento pero de aspecto masivo que permite una lectura en cierto modo convencional del rostro. Su expresión exagera los ojos, la nariz y la boca con un matiz indigenista. La intensificación de los rasgos, mediante grandes formas cóncavas y convexas que conforman el rostro, logran una pieza en la que frontalidad de la mirada queda superada por la atractiva volumetría del conjunto, invitando a ser contemplada desde diferentes ángulos. La escultura quedó parcialmente desfigurada al sufrir un accidente en el que perdió una parte, transformándose de esta manera en un fragmento a partir del cual el observador trata de recomponer la figura original, a la manera de las vasijas y estatuas descubiertas en los yacimientos arqueológicos. A Oteiza esta situación azarosa debió de parecerle atractiva, probablemente le recordaría sus trabajos de campo en las estaciones de San Andrés y San Agustín, considerando esta marca como razón externa de la propia pieza¹⁸⁷.

La segunda escultura (1945) supone un giro radical en los planteamientos plásticos de Oteiza. Con ella inicia su investigación en torno a la integración del espacio en su escultura, quedando directamente relacionada con las ideas expuestas en la *Carta*. En este caso la cabeza y el rostro de Luz Valencia resultan irreconocibles desde un punto de vista anatómico. Un esfuerzo interpretativo permite reconocer algunos rasgos como son una gran boca, la nariz y una forma de huevo que puede entenderse como un ojo. Estos tres elementos definen un volumen de superficie continua, sin intersecciones acusadas o marcadas entre las partes, que se prolonga hacia atrás para crecer con una forma de bulto redondeado- lo que puede ser el moño característico del peinado de Luz Valencia según las fotografías existentes-, y en una pieza vertical inferior -el cuello- formada por dos hiperboloides. Esta extraña masa conforma un espacio liberado entre los rasgos del rostro y el contrapeso del volumen posterior. Aparece por primera vez una puesta en valor consciente del espacio, funcionando como contraste o

¹⁸⁷ CRJO-II, p.86.

negativo operativo del conjunto tal como evidencian algunas fotografías de la estatua (Fig. 0.6).

Oteiza parece ser absolutamente consciente del salto realizado. Un fotocollage (Fig. 0.7) y una fotografía (Fig. 0.6) en la que aparece junto a las dos estatuas atestiguan la importancia del momento. La composición del panel montado por el propio Oteiza.-un doble cuadrado fragmentado en proporciones áureas- explica la dualidad y la tensión de su exploración. En la parte superior aparecen las dos estatuas fotografiadas de perfil comparando la abstracción espacial de una, frente al clasicismo expresionista de la otra. En la parte inferior, dos imágenes iguales de la segunda escultura de Luz Valencia -desde un punto de vista irreconocible- flotan enlazadas a un autorretrato fotográfico de Oteiza en un espejo, sobre el fondo de una imagen parcial de la primera escultura de Luz Valencia.

Junto a este análisis, el collage esconde una segunda lectura metafórica más amplia, según lo expresado en el *Catálogo razonado*:

Al poner juntos los tres retratos Oteiza se hace eco de una de las preocupaciones del momento: el debate propiamente americano entre la necesidad de un arte propio, basado en condiciones raciales o autóctonas frente al arte moderno de carácter universalista considerado, por su falta de enraizamiento, como formal, fútil o vacuo.(...) Oteiza se sitúa personalmente -con su autorretrato incluido con las dos versiones del retrato- en el centro de la controversia, en un momento, 1944-1945, en el que comienza a vislumbrar lo que será su personal proyecto estético.¹⁸⁸

Oteiza resuelve su segunda estatua utilizando un lenguaje plástico manifiestamente moderno frente a los rasgos clásicos y etnicistas de su primera versión. Hasta entonces Oteiza había mostrado su adhesión a la modernidad mediante una interpretación personal del primitivismo, tratando de buscar una expresión propia a la vez que se alejaba voluntariamente de ejecutar mimetismos plásticos derivados de la gramática formal alumbrada por las vanguardias. Años antes había estudiado y sintetizado un abecedario formal a partir del trabajo de Brancusi, Lipchitz, Arp, y Picasso. Una vez que ha interiorizado la cuestión espacial como razón artística, ésta aparece en su obra a la vez que se permite utilizar elementos formales influenciados por la escultura de Picasso o Henry Moore¹⁸⁹. De esta manera Oteiza pone de manifiesto su alineación con el arte moderno pero ofreciendo su personal visión de lo que debe explorar la escultura.

En el mismo periodo en el que Oteiza se encuentra desarrollando esta investigación espacial en la escultura, la comunidad vasca de Bogotá le encarga un relieve para homenajear el bombardeo de Guernica (Fig. 0.8), que quedaría ubicado en un parque con el nombre de la villa foral. A pesar de que Oteiza no quedó contento con el resultado final¹⁹⁰, esta pieza resulta interesante por la divergencia que supone, plástica y conceptualmente, en relación con los retratos de Luz Valencia y con su obra anterior. Se trata de un rectángulo de bronce, de relieve

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p.88.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p.86.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p.95.

bastante plano, que quedaba recibido en una obra mural mayor en la que se explicaba el motivo del monumento público. El relieve tiene proporciones de cuadrado y medio y queda dividido a modo de díptico de partes iguales, en el que trata dos temas que le resultan muy próximos. En un lado, la representación de la Casa de Juntas y el árbol de los vascos, sobre una base formada por los escudos de seis de sus provincias, y en el otro, una madre con su hijo en brazos en recuerdo del sufrimiento que aconteció el día del bombardeo, y que enlaza con sus maternidades anteriores. Dos aspectos más llaman la atención en este trabajo. El uso de un lenguaje formal figurativo de tipo clásico modernista, con una composición temática y estática, en oposición total al del *Guernica* de Picasso; y la imposibilidad de realizar una lectura espacial de las dos imágenes. Todo el rectángulo se encuentra ocupado por los distintos elementos que construyen los dos temas tratados, la composición de la casa de juntas es una falsa perspectiva con puntos de fuga divergentes para los edificios; no queda superficie libre, la negación del espacio es absoluta. Las ideas de Riegl y Worringer sobre el arte egipcio parecen encontrar eco en este muro menor.

Entre estos dos trabajos, los retratos de Luz Valencia y el relieve en bronce con el tema de Guernica, se genera una tensión conceptual por la que transitan sus primeras reflexiones sobre el muro, haciéndose escultura de manera radicalmente distinta. Esta dinámica operativa, de trabajar en un sentido y en su contrario simultáneamente, entre plano y objeto, será empleada en más ocasiones por Oteiza, generando una retroalimentación constante entre las obras, y entre éstas y las reflexiones que se derivan de ellas.

La construcción de un proyecto estético personal frente a las nuevas vanguardias

En la *Carta* Oteiza había reivindicado a Gauguin, a Van Gogh y a Cézanne como las figuras seguidas por las vanguardias para conseguir sus bases experimentales. Ahora, él mismo, consciente de su posición generacional, utilizaba recursos plásticos que, recordando formalmente al trabajo de los artistas que lideraban la escultura moderna, le permitían plantear su propia investigación espacial. El resultado logrado por Oteiza poco tiene que ver con los motivos explorados por Picasso, Arp o Moore. El uso de un lenguaje reconociblemente moderno en su segundo retrato de Luz Valencia parece más una cuestión reivindicativa frente a las corrientes indigenistas, que una identificación estilística. No obstante resulta oportuno revisar las relaciones existentes entre la escultura de estos creadores y la atención que pudo prestarles Oteiza, con el fin de observar sus estrategias de posicionamiento en el panorama escultórico internacional.

Un punto de vista valioso para contextualizar los referentes oteicianos es el que ofrece Herbert Read (1893-1968), quien engloba distintas fases de los trabajos de estos escultores en la denominada corriente *vitalista*¹⁹¹. En sus años chilenos, Oteiza ya se había interesado en la razón del impulso vital asociado a las formas naturales como generadoras de la escultura¹⁹². En relación con la obra escultórica de Picasso, Read observa dos momentos importantes anteriores a 1945, por tanto, previos a la aparición de la *Carta* y a la realización de los retratos de Luz Valencia. El primero se refiere a las primeras esculturas cubistas del artista malagueño, y lo ejemplifica con la escultura *Cabeza de mujer* (1918) (Fig. 0.9), una traslación de sus experimentos cubistas de la pintura a la realidad sólida tridimensional, sin existir un objetivo concreto en la transformación del espacio al limitarse al tratamiento del objeto. Diez años más tarde, instalado en su castillo de Boisgeloup¹⁹³ Picasso se concentra en su trabajo de escultor en el que destaca *Diseño para un monumento*, obra influenciada por las figuras metamórficas de Miró y que supone una innovación fundamental en la escultura moderna. Esta escultura tiene su génesis en una serie de dibujos y pinturas preparatorios, concebidos desde su inicio ya como figuras escultóricas (Fig. 0.11). En ella el espacio aparece envuelto por la masa, de manera distinta a como lo haría un par de años más tarde en la obra *Construcción en alambre* (Fig. 0.12) de 1930, donde queda definido como una jaula espacial dibujada por líneas en el aire.

La escultura de Henry Moore (1898-1986) tiene, al igual que la de Picasso, una relación intensa con los procesos de exploración bidimensionales del plano. Para Read, la influencia del español en el escultor inglés se nota más en la faceta pictórica que en la escultórica. La obra escultórica de Moore puede tener puntos en común con el trabajo de Picasso -Read pone el ejemplo de *Diseño de un monumento*- pero su desarrollo es independiente. En Moore influyen más las esculturas aztecas del British Museum que el arte africano preferido por Picasso. Su crecimiento técnico y estilístico sigue un camino personal que partiendo de la talla de los materiales y de su observación de la naturaleza, evoluciona hacia una abstracción figurativa de

¹⁹¹ *Modern sculpture, a concise history*, Read, H. pp. 163-228.

¹⁹² CRJO-I, p. 64.

¹⁹³ *Modern sculpture, a concise history*, p.170.

carácter humanista. En este proceso descubre en sus primeras fases, en los años 30, el valor compositivo de la combinación de la masa y el agujero derivado de su perforación mediante la talla.

Una piedra puede tener un agujero que la atraviese sin que por ello se vea debilitada, siempre que el tamaño, la forma y la orientación hayan sido estudiados previamente. De acuerdo con el principio del arco, la piedra puede conservar toda su fuerza. El primer agujero practicado en una piedra fue una revelación. El agujero conecta un lado con otro, con lo que inmediatamente hace que la piedra sea más tridimensional. Un agujero puede tener tanta importancia a la hora de definir una forma como una masa sólida. Es posible la escultura de aire, en la que la piedra contiene solo el agujero, que es la forma buscada y contemplada. El misterio del agujero, la misteriosa fascinación de las cuevas existentes en las laderas de las colinas y los acantilados.¹⁹⁴

Aunque Oteiza pudo manejar referencias formales de estos dos artistas, su planteamiento escultórico resultaba bien distinto. En primer lugar se evidencian las diferencias en la interpretación del espacio. Frente a lo que se puede considerar como un tratamiento compositivo del espacio en la escultura masiva de Picasso y Moore, la nueva escultura propuesta por Oteiza quiere trabajar con el espacio considerándolo como elemento principal del sistema matricial de su escultura. Pero junto a este contraste existen otras diferencias expresadas por Oteiza en sus valoraciones sobre el panorama de la escultura y pintura moderna de su tiempo, y en las cuales podían quedar incluidos aspectos artísticos manejados por estos creadores.

En su análisis histórico de la escultura moderna, Read considera que la obra de las dos figuras dominantes, Picasso y Henry Moore, siendo difícil de clasificar por su variedad, resulta difícil de desligar del todo del movimiento surrealista escultórico. Moore había firmado en 1936 el manifiesto surrealista¹⁹⁵, sus pinturas de bañistas con máscaras de gas habían llamado poderosamente la atención por su aparente irrealidad (Fig. XX), y Picasso había abandonado su cubismo geométrico para iniciar una etapa con una figuración abstracta alternativa. En el surrealismo la combinación de formas era totalmente abierta a la vez que trataba de no distinguir entre pintura, relieve o escultura de masa, rompiéndose todo tipo de fronteras establecidas.

En los años próximos a la *Carta* Oteiza se encuentra estudiando con intensidad la historia del arte y sus movimientos, tanto históricos como contemporáneos. Junto a las referencias realizadas en su principal texto americano, destacan su posicionamiento en relación con el surrealismo -prepara una conferencia bajo el título *Crítica del surrealismo*¹⁹⁶ en la que deja claro su modo de entender este movimiento-, y su interés por el arte ruso, motivado por una

¹⁹⁴ Henry Moore, Ediciones Polígrafa, Mitchinson, D. y Stallabrass, J. Nota 10. *Henry Moore, The sculpor speaks, listener, 1937, vol. XVIII, nº 449.*

¹⁹⁵ *Ibíd.* p.16.

¹⁹⁶ *Forma, signo y realidad*, vv.aa. Fundación Oteiza, p. 224.

exposición itinerante que estaba organizándose desde México para darlo a conocer en los países latinoamericanos¹⁹⁷.

La relación de Oteiza con el surrealismo nace en sus años de formación madrileña. Las propuestas de su amigo Nikolas de Lekuona o de las figuras de Alberto Sánchez y Maruja Mallo, artistas tan cercanos a él, tenían raíces y lecturas surrealistas mientras que su obra se situaba en una corriente primitivista pero moderna. Años más tarde, en Santiago de Chile, Oteiza volvería a mantener una relación cercana con los grupos de vanguardia próximos al surrealismo y al dadaísmo, frecuentando los círculos de Vicente Huidobro y Pablo de Rokha¹⁹⁸. A raíz de estos contactos Oteiza comenzará a interesarse cada vez más por la poesía y el estudio del lenguaje, convirtiéndose con el tiempo en nuevos campos de experimentación creativa¹⁹⁹.

En su *Crítica del surrealismo* Oteiza expone su dificultad en entender el arte plástico asociado a este movimiento. Según su análisis, este movimiento solamente había logrado producir resultados interesantes desde la poesía, su razón original. En el campo de la plástica, la puesta en escena de una obra surrealista obedece a un automatismo, negando cualquier principio de orden. Es un arte inconsciente e irracional, que nace como ensayo poético de una renovación visual para golpear la sensibilidad conservadora. Picasso, Dalí, De Chirico, dislocan las formas representativas pero no dislocan la realidad formal. Parten de bases clásicas convencionales - formatos rectangulares renacentistas o griegos, a los que aplican proporciones compositivas clásicas (aurea o raíz cuadrada de dos)- sobre los que proyectan las cosas del modo más chocante posible. Pero para Oteiza el principal problema del surrealismo, y especialmente en América, se encuentra en el descrédito que proyecta en el resto de las nuevas formas artísticas. A pesar de esta valoración negativa, Oteiza reconoce que existen artistas surrealistas que han realizado aportaciones verdaderamente originales, pero el planteamiento absolutamente subjetivo y sin ley de la mayoría de sus defensores, y la manipulación interesada que algunos de los artistas destacados realizan de pintores como El Greco o El Bosco para justificar sus rarezas, desfiguraban la labor fundamental de hacer entender el nuevo arte a las jóvenes generaciones americanas.

El surrealismo había acompañado a Oteiza desde sus inicios artísticos hasta el momento en que inicia su reflexión teórica sobre el arte, su razón y su función. A la vez que se va produciendo este distanciamiento crítico y afectivo con este movimiento, comienza a desarrollar su interés por el arte de vanguardia ruso. Los materiales con los que empieza a estudiarlo son complejos de identificar. En su aproximación existe además de una razón artística un interés político.

Antes de llegar a América, no existen registros de un interés manifiesto por parte de Oteiza hacia los nuevos movimientos artísticos que estaban prosperando en Rusia con la revolución. La creciente curiosidad de Oteiza hacia todo tipo de renovación del arte, dirigió su atención en

¹⁹⁷ CRJO-I, p.92. La exposición llevaba el título de "Rusia en la guerra y en la paz".

¹⁹⁸ *Ibíd.* p. 64.

¹⁹⁹ Poesía, Fundación Oteiza, 2004.

cambio en dirección contraria, hacia una investigación personal de las posibilidades plásticas de la escultura basada en una identificación con los procesos originales del arte recuperados por las corrientes primitivistas. Muy probablemente Oteiza pudo conocer el arte ruso de vanguardia a través de las publicaciones nacionales y extranjeras que informaban de las novedades plásticas, a las que pudo acceder tanto a través el estudio de Labayen y Aizpúrua, como por los círculos madrileños de Alberto Sánchez y Maruja Mallo. Pero seguramente fuese su paulatina interiorización de la exigencia de un compromiso social del arte la razón que le conduce a querer conocer los movimientos artísticos revolucionarios de México y de Rusia. Para Oteiza los primeros años de formación artística son también años de una joven maduración política y social, pero su activismo y compromiso no se manifestará hasta su llegada a América. En Buenos Aires, Santiago de Chile y Bogotá, Oteiza frecuenta los círculos vascos a la vez que encuentra compañeros y amigos artistas próximos al comunismo²⁰⁰. Los acontecimientos de la Guerra Civil española le afectan profundamente²⁰¹ y las noticias de la Segunda Guerra Mundial confirman en él una visión internacional de los problemas del hombre y de los pueblos. Oteiza, participante activo desde joven en los acontecimientos artísticos públicos, comienza en América a valorar su compromiso político relacionándolo con la función social del arte, una idea en la que a su vez integra su particular visión estética y religiosa. *La Carta* trata de resumir este complejo núcleo intelectual de Oteiza. En ella aparecen reflexiones sobre el arte puestas en relación con el contexto geopolítico del momento en el que está escrita:

*En el arte nuevo reaparece el misterio como el supremo dominio para la capacidad sagrada de la comunicación del artista. Cuando el crítico norteamericano Van Wyck Brooks acusa a los movimientos de vanguardia como responsables de Pearl Harbour, "porque con sus obras presentaron a la nación como un pueblo degenerado que podría ser tan fácilmente invadido como Francia, y con ello animaron a Tojo y a Hitler para lanzarse a la guerra en Estados Unidos", expresa la mediocridad y la descomposición intelectual y moral de una crítica y de un mundo contrarios a un arte verdadero. Los ismos probaron, por la misma incompreensión que sus obras merecieron, la visión fósil de un mundo incapaz de prever nada. El misterio de una vida nueva, anticipada por la revolución social de Rusia y por la revolución artística de los Ismos, no fue advertida con el tiempo necesario, por la visión vulgar y zoológica de los viejos académicos del arte y de la política internacional. Si eran necesarios ojos nuevos para comprender la estupenda emboscada espiritual que los Ismos representaban para la renovación espiritual del arte, también eran necesarios ojos nuevos para descubrir la emboscada criminal de Hitler a las democracias. No hubo misterio en la guerra de España, ni tampoco lo hubo en la traición de Tojo a Estados Unidos.*²⁰²

²⁰⁰ CRJO-I, p.67.

²⁰¹ *Ibíd.* p. 73: *En Julio de 1936 le llega la noticia del levantamiento fascista en España. (...) los artistas pertenecientes al grupo se pusieron a trabajar a favor de la República, y que Oteiza fue uno de sus impulsores principales.* También se explica el sentimiento de culpa y de soledad vivido por Oteiza tras conocer las noticias de los fallecimientos de sus amigos Narkis Balenciaga en México a causa de una pulmonía, y de Nikolas de Lekuona en el frente de Fruniz en la Guerra Civil. En p. 74: *En el noticiero de un cine ve imágenes del bombardeo de su pueblo natal, Orio. El artista, enfurecido, grita contra los fascistas y es sacado a la fuerza del cine. En mayo se constituye, tras pactos que se iniciaron en 1935, el Frente Popular en Chile después de los sucesos acontecidos en Europa, a partir de una alianza entre el Partido Comunista, El partido Socialista y la Confederación de trabajadores de Chile, tanto Huidobro como Neruda deciden viajar a España. Oteiza intenta también a través del Frente Popular regresar a España y participar con los republicanos en la guerra sin conseguirlo.*

²⁰² *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Ed.Crit. p. 291.

La atracción por la revolución rusa manifestada en la *Carta* coincide con varios testimonios suyos de las difíciles relaciones entre política y arte: la defensa del poeta Maiakovsky²⁰³ frente al nuevo realismo artístico promulgado por Stalin²⁰⁴, su participación pública en la presentación de la conferencia del poeta comunista chileno Pablo de Rokha²⁰⁵, o sus críticas a los partidos políticos, incapaces de integrar la función del nuevo arte y de sus creadores en sus tareas²⁰⁶, muestran su incompreensión por el arte que se está desarrollando en esos momentos en Rusia, pero sin ofrecer un conocimiento o valoración de las distintas propuestas plásticas alumbradas por las vanguardias asociadas a la revolución rusa. Por tanto Oteiza, así como había realizado ya un análisis profundo del muralismo mexicano en relación con su proceso revolucionario y político a partir de la amplia información que circulaba por Latinoamérica sobre este movimiento artístico, se mantenía sin ofrecer una opinión sobre las propuestas constructivistas y suprematistas rusas que tanto le influyeron posteriormente.

Oteiza abandona Colombia camino de Buenos Aires a finales de 1946 sin haber conseguido poner en marcha sus planes de una enseñanza de cerámica, pero con unas primeras bases estéticas claramente establecidas, y con la determinación de desarrollarlas en un programa posterior más amplio.

La escuela de cerámica de Buenos Aires vuelve a ser el refugio profesional para resolver su subsistencia económica, y en ella trata de optar a una plaza de catedrático que finalmente no consigue. Junto a este trabajo, Oteiza esta vez se encuentra en disposición de acometer su estatua desde los parámetros que ha estado investigando en Bogotá. Fiel a si mismo una vez más, su escultura y su reflexión artística avanzan de manera independiente al contexto artístico que está viviendo la ciudad. Cuatro años después de su marcha de Buenos Aires, la vanguardia abstracta ha dejado de ser un movimiento artístico casi desconocido para pasar a dominar la escena cultural.

Si en la anterior etapa bonaerense (1938-1942) llama la atención la incomunicación de Oteiza con los incipientes movimientos renovadores del arte argentino, después de su regreso pasados cuatro años esta falta de interacción se hace mucho más sorprendente. A su vuelta, Oteiza no se encuentra con un ambiente cultural defensor de un naturalismo y un indigenismo como expresión artística tal como había vivido en Colombia. La abstracción, el arte social asociado al marxismo comunista, las publicaciones de vanguardia y los manifiestos estéticos, todos ellos temas próximos a Oteiza, se han instalado con fuerza y están transformando el panorama del arte de la gran ciudad, posicionándose estratégicamente frente al arte promovido por las instituciones.

Atendiendo a los hechos explicados por Daniela Lucena²⁰⁷, la progresión y consolidación de un nuevo arte en la ciudad de Buenos Aires se produce entre 1942, año en que Oteiza marcha a

²⁰³ FMJO FD 07841. *Recuerdo de Maiakovski para la exposición rusa.*

²⁰⁴ FMJO FD 07841. *Recuerdo de Maiakovski para la exposición rusa.* CRJO-I, p.92.

²⁰⁵ FMJO FD 07852. *Presencia de Pablo de Rokha.*

²⁰⁶ FMJO FD 07852. *El artista y la política*

²⁰⁷ *La irrupción del arte concreto-invencción en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)*, Lucena, D., European review of artistic studies, 2011, vol.2, n.4, pp. 78-102. ISSN 1647-3558

Colombia, y 1948, año en que Oteiza regresa a España. La revisión de los hitos principales acontecidos junto con las acciones llevadas a cabo por sus principales agentes permitirán identificar el atractivo contexto artístico y cultural en el que trabaja Oteiza durante sus últimos años americanos, y con el que decide no relacionarse a su vuelta de Colombia.

Coincidiendo con el año del traslado de Oteiza a Colombia, en la celebración del XXXII edición del Salón Nacional de las Artes Plásticas, aparece colgado junto a un cuadro premiado un panfleto bajo el título *Manifiesto de cuatro jóvenes* (Fig. 0.14). El texto firmado por Tomás Maldonado (1922), Alfredo Hlito (1923-1993), Claudio Girola (1923-1994) y Jorge Brito (1925-1996), critica la tendencia conservadora protegida por los premios otorgados por el Salón Oficial. Los cuatro irrumpen en el campo artístico de Buenos Aires prácticamente sin obras pero utilizando un lenguaje provocador que les posiciona intelectualmente para próximas actuaciones.

En la formación artística de Maldonado, la figura más destacada del grupo, Lucena destaca su aprendizaje en el taller de Torres-García. La larga e intensa trayectoria europea del uruguayo, muy próxima a las vanguardias originales²⁰⁸ le convierte a su vuelta en el referente del arte moderno en el campo artístico local, desarrollando una personal interpretación del constructivismo ruso desde su *Asociación de Arte Constructivo*. Como ya se ha tratado en el capítulo anterior, desde esta plataforma y con el apoyo de su nueva revista *Círculo y Cuadrado*, Torres-García promulga su propia estética en la que conjuga materiales del cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo a la vez que combina creativamente la abstracción y la representación a través de incorporación de símbolos dentro de las estructuras geométricas. El mismo año que Oteiza parte para Colombia, Torres-García expone en Buenos Aires. Dos años más tarde vuelve a exponer en el salón de pintores uruguayos en la Galería Comte, comienza a publicar sus ideas en una columna del diario *La Nación*. Esta intensa actividad en la gran ciudad del Río de la Plata le convierte en un claro referente alternativo a las figuras representantes de un arte conservador.

La creciente inquietud artística y transgresora de los jóvenes artistas de Buenos Aires queda reflejada en el primer y único número de la Revista *Arturo* (Fig. 0.15), publicada en 1944, el mismo año en que Oteiza escribe su *Carta a los artistas de América*. En esta revista de artes abstractas, considerada un hito fundamental en la historia de la vanguardia argentina, se defiende un arte basado en la “invención” como método de creación artística. Junto a este

²⁰⁸Ibid. p.82. El maestro escogido por Maldonado se había formado en París y allí había conocido entre otros, a Theo Van Doesburg y a Mondrian, artistas holandeses que en 1917 habían fundado el grupo neoplasticista *De Stijl*, y al pintor y crítico francés (sic) Seuphor. Con este último Torres García había creado en 1929 el grupo *Cercle et Carré* (*Círculo y Cuadrado*) en el cual también participaban Mondrian, Arp, Vantongerloo, Vordemberge-Gildewart y Pevsner, entre otros nombres destacados de la vanguardia artística europea.

concepto, Lucena destaca otros dos fundamentales: la descripción materialista dialéctica de la historia del arte y la propuesta plástica del “marco recortado”²⁰⁹.

Las diferencias estéticas entre los miembros reunidos en torno al primer número de *Arturo* acabarán en una escisión con nuevas alianzas. En 1945, por un lado, dos exposiciones reúnen los trabajos de Arden Quin (1913-2010), Gyula Kosice (1924-2016) y Rhod Rothfuss. Por otro, Tomás Maldonado y su grupo realizan en paralelo la primera muestra de la *Asociación Arte Concreto- Invención* (AACI). Se conforman por tanto dos nuevas agrupaciones artísticas: el movimiento *Madí* organizado por Quin, Rothfuss y Kosice y la AACI liderada por Maldonado. Ambas se enmarcan dentro de la no-figuración constructiva, pero difieren en varios aspectos: mientras los artistas concretos establecen una estética materialista y racionalista y extienden sus principios al diseño y a la arquitectura, los *Madí* no elaboran una estética sistemática y se alejan del racionalismo introduciendo elementos de carácter surrealista en sus obras. A la vez que transcurren estos avatares artísticos suceden los posicionamientos políticos de sus protagonistas: los miembros de AACI se afilian al Partido Comunista Argentino, mientras que los *Madí*, a pesar de comulgar con el pensamiento materialista, deciden no militar.

Un año más tarde, en 1946, los miembros de la AACI exponen en el Salón Peuser de Buenos Aires, incluyendo entre sus “productos” el *Manifiesto Intervencionista*, texto que jugará un papel esencial en la lucha por la conquista de la legitimidad artística del grupo. En él se anuncia el final de la “prehistoria del espíritu humano”, y la conclusión de la “ficción representativa”

²⁰⁹Se transcribe a continuación la explicación desarrollada por Lucena (Ibíd. p.84) sobre estos tres conceptos por el interés que supone en relación con las ideas sobre las que reflexiona también Oteiza. Las divergencias en los enfoques resultan evidentes pero el fondo o los temas tratados son comunes: las relaciones con las vanguardias europeas, las condiciones y los ciclos del arte en relación con los cambios sociales, y la propuesta de nuevas soluciones o herramientas para resolver los planteamientos estéticos del arte moderno: el muro, como nuevo mecanismo espacial, frente al marco recortado como alternativa para el plano bidimensional.

La invención, categoría que condensa una lectura vernácula de nociones estéticas de diferentes vanguardias artísticas como la Bauhaus, el constructivismo ruso, el concretismo y el racionalismo del grupo holandés De Stijl, toma distancia no solo de la convención artística sino también de ciertos movimientos de vanguardia ya que implica un cuestionamiento al onirismo y al surrealismo y se vincula con “el deseo de crear un mundo de objetos no representativos inventivos en lugar de una exploración del subconsciente”. Se presenta también como una opción superadora y más verdadera que la representación, puesto que brinda la oportunidad de una creación pura, libre de la copia y la referencia a los objetos ya existentes.

La explicación dialéctica en espiral del arte y su evolución aparece desarrollada en un texto firmado por Arde Quin, quien comienza su escrito con la siguiente frase: “Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas”. En el artículo se afirma estar viviendo, tanto en economía como en arte y el resto de las ideologías un periodo de tesis, de recomienzo, un periodo primitivo “pero bajo formas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia” y se sintetiza el desarrollo del arte proclamando a la invención como el estadio superador: “ni expresión (Primitivismo), ni representación (Realismo); ni simbolismo (Decadencia). INVENCION”. (QUIN, 1944)

La propuesta del marco recortado estructurado a la composición de la obra se enuncia en un artículo de Rothfuss que el propio autor enuncia con una de sus obras. Bajo el título: “El marco: un problema de la plástica actual” se dan a conocer las primeras especulaciones sobre el tema del marco recortado, opción con la que se pretende solucionar el problema del marco rectangular que funciona como una “ventana al mundo y a una realidad ilusoria: “la generalidad de esos cuadros siguieron en aquel concepto de ventana de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco rectangular hace sentir una continuidad del tema que solo desaparece que solo desaparece cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura” (Rothfuss, 1944).

que no satisface las exigencias estéticas del hombre nuevo, proponiendo la invención concreta para “rodear al hombre de cosas reales”.

En la estrategia de posicionamiento en el campo artístico bonaerense de los artistas del movimiento concreto-invencción, Lucena identifica tácticas de subversión de las pautas y los valores establecidos en la producción artística, una actitud que bien puede recordar a la desplegada hasta entonces por Oteiza y que continuará manteniendo a lo largo de su trayectoria vital. Con ello, los artistas concretos buscan una identidad propia que difiera radicalmente de las posiciones ya existentes. Estas prácticas de diferenciación se sintetizan frente a dos “oponentes” destacados, en cuya confrontación establecerán su programa estético y político. Por un lado, frente a los artistas “consagrados”, personalizados en los miembros del *Taller de arte mural*, y por otro, frente a quien había sido su primer maestro, Joaquín Torres-García, y su escuela.

El grupo de artistas “consagrados” lo formaban las figuras legitimadas por las instituciones artísticas, viajados por Europa y con estancia becada en París, regresados en los años 30, y cuya producción artística se caracterizaba por un naturalismo renovador, “donde los lenguajes introducidos aparecen como una síntesis creativa de diferentes tradiciones, moderada, porque tiende a filtrar más que a quebrar, y constructiva, en tanto busca instituir más que destruir espacios”²¹⁰. Los principales rivales de esta generación son los miembros del *Taller de Arte Mural*, entre los que destacan Berni, Spilimbergo y Catagnino, colaboradores de Siqueiros en la ejecución del *Ejercicio Plástico* en la quinta del magnate Botana²¹¹.

Berni, militante del Partido Comunista, polemiza con Maldonado en *Contrapunto*, publicación aparecida un tiempo después de la revista *Arturo*. Años antes, en 1936, había dado a conocer su programa estético-político, el *Nuevo Realismo*, de raíz social y revolucionaria y ligado a las directrices del Partido Comunista Argentino. Su análisis relaciona el futuro de la pintura con el futuro económico, cultural y político del lugar donde se desarrolle, comparando la experiencia del muralismo mexicano con la que se vive en Argentina, poco estimulante y acomodada en sus jerarquías y política de favores. Afirma que “estamos en la etapa del nuevo realismo, del hombre multitud, subjetiva y humanista, anti-abstracta, anti-idealista y anti-reaccionaria”, y critica la producción abstracta post-cubista, a la que califica de “artesanía menor de copia de objetos y de creación de imágenes abstractas, por más concretas que se llamen”.

Para Maldonado en cambio la pintura evoluciona hacia “lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto, y tiende a una estética objetiva basada en la invención”. Frente al arte figurativo que se limita a copiar el mundo, el arte concreto inventa nuevas realidades estéticas que afirman el poder humano sobre el mundo y sostiene que su arte es el único realista: “El arte concreto no abstrae, sino inventa nuevas realidades. Es el único realista, pues es eminentemente presentativo (.....) Hacer, pues, del arte representativo el arte realista por

²¹⁰ *Ibíd.*, p.88.

²¹¹ Ver capítulo anterior.

excelencia, ha sido un equívoco idealista. El verdadero realista no busca reflejar, sino inventar”²¹².

En la discusión entre los dos artistas se dirime la legitimidad de cuál de las dos posturas representa el realismo verdadero. La transcendencia de esta disputa supera lo meramente estético-artístico para llegar a la órbita de lo político, debido a la vinculación que ambos mantenían con el Partido Comunista y tratarse de una cuestión de doctrina interna. El arte concreto -no figurativo, constructivo- nace en oposición al arte representativo -figurativo, realista-, pero además reclama el derecho de considerarse el único arte realista. Esta batalla planteada por los artistas concretos trata de cambiar el dualismo tradicional de la estética marxista ortodoxa que oponía el realismo a la abstracción, por un nuevo par formado por lo abstracto y lo concreto. El nuevo arte concreto, al identificarse con el verdadero realismo, supera los problemas ideológicos generados por el ilusionismo del naturalismo realista y social, al evitar la alienación del espectador en el mundo ficticio de la obra de arte.

El segundo frente de los artistas concretos señalado por Lucena se sitúa en su aspiración por ocupar el lugar del genuino arte constructivo sudamericano, vinculándose directamente con los artistas constructivistas rusos para pasar a denostar las propuestas de Torres-García. El carácter crítico y participativo de los artistas concretos les lleva a cuestionar públicamente la figura de quien fue su maestro, Torres-García, llegando a descalificar su obra. Con este desplazamiento en la identificación de sus orígenes pretenden convertirse en los auténticos representantes del arte constructivo sudamericano, descendientes directos de la genealogía original de la vanguardia soviética.

Personalizando en su máximo representante, Tomás Maldonado, resulta clarificador observar su interés en el estudio de las vanguardias asociadas a la revolución rusa de 1917 para reconocer el nivel de penetración de estos movimientos en el Buenos Aires de los años 40 en el que se encontraba Oteiza. Un segundo artículo de Daniela Lucena²¹³ analiza estos vínculos que de algún modo construyen un posible eje diagonal Rusia-América latina para la construcción de una nueva realidad artística, tal como reclamaba Oteiza en su defensa de Maiakovsky²¹⁴, frente al eje horizontal desarrollado entre Europa-Norteamérica, y en lo político, por el alineamiento de Japón con el fascismo alemán durante la guerra.

El interés por las vanguardias europeas había quedado públicamente explicado por la joven generación de artistas argentinos en la revista *Arturo*. La original propuesta del *invencionismo* para afrontar los problemas del arte ofrecía una síntesis localista de algunos de los principales movimientos artísticos del otro lado del océano, como la Bauhaus, De Stijl, y el constructivismo ruso. De esta manera el colectivo de jóvenes artistas abrazaba un nuevo rumbo frente al arte representativo de las generaciones precedentes. El recuerdo de Maldonado de los años

²¹² *Ibíd.*, p.90.

²¹³ *Arte, producción y diseño. Vínculos entre la vanguardia concreta argentina y el constructivismo ruso*, Lucena, D., <http://www.aacademica.org/000-024/95>.

²¹⁴ FMJO FD 07841. *Recuerdo de Maiakovski para la exposición rusa*.

previos a la salida de la revista refleja sus inquietudes por conocer y estudiar las diversas direcciones de las vanguardias, animado por la información que llegaba por parte de los huidos de la Segunda Guerra Mundial²¹⁵.

Pero el interés de Maldonado por el constructivismo ruso deviene de la doble faceta artística y revolucionaria desarrollada por este movimiento. El doble sentido de la acción artística y la acción política ligada al nuevo arte ruso le ayuda a elaborar su propia teoría estética asociada al arte concreto-invencción, y seguramente a convencerse para acabar ingresando en el Partido Comunista Argentino.

Conviene observar que el análisis plástico desarrollado por Maldonado del arte concreto-invencción, y de la lectura que realiza de los artistas rusos, se centra en el campo de lo bidimensional y de lo pictórico, territorio en el que despliega su producción artística. En su texto del año 1946 titulado *Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno* (Fig. 0.16), Maldonado analiza las aportaciones de las diferentes vanguardias al problema de lo "concreto"²¹⁶. En su lucha por lograr una nueva estética liberada de cualquier vínculo con lo abstracto y lo ilusorio, señala a los rusos Malévich y Rodchenko como los primeros en plantear la pregunta -y sus posibles soluciones- al problema de la representación. Malévich había recorrido el camino del arte figurativo a la abstracción absoluta, proponiendo finalmente un cuadrado blanco sobre fondo blanco con el que cuestiona y ofrece una primera solución al histórico problema de la representación. Este salto brutal en la supresión de lo ilusorio se convierte según Maldonado en una exaltación del plano. Al emplear una pintura monocroma y monotonal descubre el valor estético y concreto del plano. Con esta aportación no queda resuelto definitivamente el tema de negar la representación. Para el artista argentino "la principal contienda del arte revolucionario consiste en *concretar* el espacio y las formas, promoviendo una estética eximida de cualquier vínculo con lo abstracto y lo ilusorio"²¹⁷. En su reflexión aparece el espacio como objeto artístico: "Hoy, el arte no representativo se encuentra, por primera vez, en la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto." Y citando al *Manifiesto Realista* de Gabo y Pevsner reclama: "Las bases fundamentales del arte deber reposar sobre un terreno resistente: la vida real. El arte si quiere comprender la vida debe basarse en el espacio y en el tiempo"²¹⁸.

Junto a estas cuestiones esenciales en la toma de conciencia y de posición en lo artístico-estético y en lo político del movimiento concreto, la efervescencia de la coyuntura sociopolítica internacional y nacional ayuda a conformar su identidad. Al igual que observa Oteiza en su *Carta* y en reflexiones posteriores²¹⁹, las consecuencias derivadas de la Segunda

²¹⁵ Recuerda en concreto el catálogo de la muestra *Cubism and Abstract Art*, realizada en Nueva York en el año 36, en el que aparecían obras, reproducidas en blanco y negro, de Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo y de los constructivistas rusos Malévich, Tatlin, Rodchenko y el Lissitzky. No menos importante en este sentido fue el catálogo de la muestra *Abstraction, création, art non-figuratif* de 1932, en París, y del libro *Die Kunstismen* publicado por Arp y El Lissitzky.

²¹⁶ Para Maldonado el arte concreto es presentativo, no trata ni de representar ni de abstraer, sino de inventar lo nuevo, trata de superar los problemas del arte no representativo, superando la ilusión y la representación.

²¹⁷ *Ibíd.*

²¹⁸ *Manifiesto realista*, en Colectivo Comunicación, *Constructivismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, p.63.

²¹⁹ *Carta* p.291.

Guerra, las tensiones entre democracia y fascismo o los problemas sociales internos del país marcan la toma de decisiones de los artistas concretos, entendiendo el momento histórico que les ha tocado vivir como una oportunidad de transformación única. A esto se suma el hecho de que el proceso de aprendizaje ha cambiado de sentido. Ahora los jóvenes artistas ya no viajan a Europa en busca de las fuentes originales, y son los artistas europeos los que llegan a Argentina buscando refugio de la guerra. Esta nueva situación permite que se den las condiciones para que las nuevas generaciones confíen en sus medios y propuestas, autoproclamándose como continuadores y herederos legítimos de las vanguardias europeas.

Sus propuestas no solo revolucionan la creación artística sino que también conciben el arte como una herramienta de transformación social y de intervención en la realidad, una actitud que es común en la mayoría de los renovados movimientos artísticos latinoamericanos, y cuyo origen se encuentra en el ejemplo del muralismo mexicano. En el caso de los artistas concretos, su afiliación desde un primer momento al Partido Comunista Argentino, les lleva a reformular una estética materialista o concreta que encuentre su encaje dentro de la doctrina marxista. El AACI se mueve sin atender las consignas estalinistas oficiales dictadas por el Partido para proponer una lectura más próxima al humanismo utópico de Marx, una línea desafiante que apuesta por la capacidad práctica del arte como actividad emancipadora.

Cuando Oteiza llega a este agitado panorama artístico de la ciudad de Buenos Aires, en lugar de conectar con los jóvenes artistas que están tratando de introducir un nuevo arte directamente ligado con las vanguardias europeas pero con una identidad americana, y con una voluntad de transformación social, decide relacionarse en los ambientes artísticos frecuentados por los representantes de la generación anterior. Entre sus amistades se encuentra Lucio Fontana (1899-1968) y su círculo de alumnos -Edelstein, Otano o Sidelnik-²²⁰. La edad de Oteiza le sitúa entre las dos generaciones: la viajada por Europa, hegemónica en los salones y galerías de arte principales, ligados a una figuración abstracta; y la transgresora, identificados con las vanguardias abstractas europeas pero propositivas de un arte nuevo a partir de un método racional estético basado en la invención.

La trayectoria escultórica de Oteiza presenta una incompatibilidad formal e ideológica con el arte concreto-inventiva bonaerense pero no tanto con lo que son los temas tratados. Ambos están interesados por cuestiones comunes que dan sentido al arte: su interés en los procesos históricos y el tipo de vínculo a mantener con las vanguardias europeas, para definir un nuevo arte americano; la visión redentora del arte frente a la alienación del hombre contemporáneo y su capacidad de transformación social, desde el sentimiento religioso en el caso de Oteiza, desde la visión materialista marxista en el de Maldonado; y la necesidad de un método estético para afrontar los procesos del arte, con el muro planteado por Oteiza o el marco recortado propuesto por el movimiento concreto.

Las diferencias en los enfoques para resolver las cuestiones esenciales del arte -compartidas por Oteiza y el grupo de Maldonado-, permiten entender la falta de contacto entre ambas

²²⁰ CRJO-I, p. 106.

partes. Una posible razón para este aparente desinterés mutuo puede encontrarse en que su acción práctica se desarrolla en campos distintos. Oteiza trabaja exclusivamente en la escultura, y el movimiento concreto utiliza principalmente el medio pictórico, y aunque Oteiza es un investigador constante de los procesos de la pintura, aun no había fijado su interés en la pintura abstracta. La trayectoria de Oteiza está ligada desde su inicio a una expresión plástica figurativa asociada a las corrientes primitivistas, mientras que los artistas de la AACI nacieron discutiendo la abstracción de las vanguardias europeas y rechazando cualquier tipo de representación figurativa. Resulta por tanto comprensible la incomunicación vivida entre Oteiza y los representantes del Arte de Buenos Aires.

Pero más allá de estos silencios no se pueden negar posibles miradas cruzadas. La posterior evolución de Oteiza hacia una escultura planteada con un lenguaje abstracto, con las figuras de Mondrian y Malévich como referentes, puede tener resonancias con las ideas manejadas por Maldonado. Oteiza, hombre reflexivo y racional, necesitaba interiorizar primero la plástica abstracta para poder expresarse con nuevos códigos y significados. En Buenos Aires, una vez más, elude los cantos de sirena de las nuevas tendencias del arte de su tiempo para seguir su propio camino.

Primeros tanteos para una nueva estatua. Del muro a la *Transestatua*. Buenos Aires (1947-1948)

Coincidiendo con este periodo convulso del arte argentino, Oteiza reactiva su práctica escultórica y trabaja un conjunto de esculturas destinadas a una exposición que no llega a celebrarse. Sí logra en cambio que aparezcan publicadas en la revista *Cabalgata* acompañadas por un texto explicativo titulado *Del escultor Jorge de Oteiza. Por él mismo*²²¹.

Dentro de las esculturas presentadas, junto a los bustos ya habituales de su producción²²², destacan: *Mujer acostada/Homenaje a Bach* (Fig. 0.17), *Figura de mujer acostada* (Fig. 0.18), *Laoconte/hombre caído* (Fig. 0.19) Fig. 0.19 Jorge Oteiza, Laoconte / Hombre caído), y *Retrato de la vía láctea/mujer convirtiéndose en paisaje* (Fig. 0.20). Cada una de ellas desarrolla distintos aspectos de su incipiente teoría espacial, y en su análisis el muro se puede pensar que ha sido utilizado como herramienta intelectual desde la que se ha planteado la ecuación escultórica. Con esta combinación de soluciones Oteiza da una vuelta de tuerca en el camino escultórico que había iniciado con el segundo retrato de Luz Valencia.

Figura de mujer acostada (Fig. 0.18) es el primer trabajo de Oteiza en el que la materia se deforma para conformarse como masa continua capaz de liberar espacio. Una figura antropomórfica en la que el tronco, los brazos y las piernas quedan enlazados estableciendo un volumen no compacto mientras busca el equilibrio apoyándose en el mínimo número de puntos posible. Con estas piezas articuladas -de sección cilíndrica similar en todas ellas-, el volumen de la masa parece formado por tetraedros espaciales. Oteiza la fotografía en diferentes posiciones mostrando los distintos “episodios” de la estatua.

Laoconte (Fig. 0.19) maneja criterios similares a *Figura de mujer acostada* pero alcanza una fuerza expresiva mayor. En su forma antropomórfica se reconoce un tronco proporcionado, un brazo mutilado, unas piernas cuya posición doblada permite que los pies entren en contacto formando una masa común no reconocible, una cabeza sin cara en continuidad con el cuello y unos fuertes hombros. El brazo existente, recogido hacia la cabeza, sirve de punto de apoyo en su codo, junto a las rodillas. Una perforación atraviesa el tronco a la altura del corazón y otra en el encuentro de los pies, y múltiples incisiones rayan desordenadamente la superficie de la estatua²²³.

Retrato de la Vía Láctea/mujer convirtiéndose en paisaje (Fig. 0.20) explora también la deformación de la masa para llegar a una estatua tumbada prácticamente irreconocible como figura humana. La materia se ha estirado y retorcido en superficies cóncavas y convexas conformando un vacío central y una protuberancia en un extremo a modo de posible cabeza.

²²¹ *Forma signo y realidad*, vv.aa. Jorge Oteiza. *Por él mismo*, pp.228-231.

²²² En esta ocasión realiza las cabezas de su mujer Itziar Carreño y del pintor Otano.

²²³ En el texto explica: *es un homenaje a los hombres que hoy están muriendo, a los que sobreviven profesionalmente mutilados, a los que no se levantarán más.*

Mujer acostada/ homenaje a Bach explora temas distintos. Su talla parece más primitiva. Unos cortes principales —mediante planos y superficies curvas— deforman un bloque matriz alargado de manera que su sección original resulta irreconocible al haberse transformado en una superficie poliédrica con una mayoría de lados de forma triangular. Sobre estos cortes Oteiza realiza un segundo orden de cortes mediante cubos o diedros sustraídos. En esta nueva figura, en algunas de sus caras, realiza distintos tipos de incisiones, ralladuras, perforaciones puntuales de distinta profundidad. Este conjunto de operaciones dan vida a una nueva estatua a partir de un juego de luces y sombras de distintas características y calidades.

Esta serie de nuevas propuestas mantienen la razón figurativa de sus etapas anteriores, pero cambian significativamente su presencia volumétrica. Se pueden considerar, junto con el segundo retrato de Luz Valencia, como los primeros ejemplos en donde la escultura aparece alterada por una nueva condición espacial. En su reconocimiento resulta ineludible su relación con el trabajo de Moore. El mismo Oteiza las denomina como figuras acostadas, al igual que lo hace el escultor inglés. Pero como ya se ha comentado, su concepción es bien diferente. Moore no busca una exploración del espacio en la elaboración de sus estatuas, con sus perforaciones o vacíos, lo que le interesa son las transiciones entre las formas interiores y exteriores, delanteras o traseras, la estatua se sitúa en el espacio permitiendo una interpretación más ligera y multifocal. Frente a estas cuestiones de índole formal y perceptiva, Oteiza se preocupa en cambio por los aspectos intrínsecamente naturales de la estatua. Busca, en palabras de Txomin Badiola, “despegarse de las formas de lo natural y adentrarse en una investigación en la que las relaciones entre las partes y el todo exceden a la concreción física-material de las esculturas, en un campo experimental en el que casi siempre la solución de una cosa se encuentra fuera de ella”²²⁴.

El texto *El escultor Jorge Oteiza. Por él mismo* explica los avances en sus objetivos creativos a través de los ejemplos prácticos de las cinco estatuas presentadas en la revista. Tiene un doble valor: por primera vez en quince años razona su propia obra por escrito. La estatua alcanza de esta manera, además de su carga expresiva, un valioso significado racional y contextualizado, en la línea en la que solo unos pocos artistas de la vanguardia lograron realizarlo —Van Doesburg, Mondrian, Malevitch— y a los que Oteiza estudiaría concienzudamente a su vuelta en España.

El segundo valor fundamental es la aparición del hueco como concepto fundamental para el planteamiento de la nueva estatua. El hueco, su función, se revela como razón “biológica” para la estatua futura a partir del análisis de su comportamiento estático-dinámico. Este concepto le permite explicar la razón de sus nuevas estatuas en la tensión que mantiene la estatua contra la gravedad, una de las cuestiones primeras de toda estatua de carácter monumental. Oteiza considera que plantear más de tres puntos significa un ensayo fallido del escultor, en el que la estatua busca la renovación de sus puntos de apoyo desde su inestabilidad, rodando pero sin alcanzar nunca su finalidad. La inestabilidad generada por la gravedad se hace posible por el vaciado que da sentido a la estatua. Pero si esta biología dinámica en la elaboración de

²²⁴ CRJO-I, p. 102.

la estatua define su desmaterialización y transición hacia la creación del hueco, en la búsqueda de su equilibrio vital, a su vez permite enunciar este concepto como un elemento fundamental para la renovación de la escultura. Oteiza considera que el hueco será el concepto motriz de la evolución futura de la estatua en los próximos tiempos, “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”²²⁵.

Todas las esculturas tratan de establecer una relación espacial con el observador y con su entorno, se pueden rodear, por lo que desaparece el problema del estatismo generado por la visión frontal. Simultáneamente, la cuestión espacial se ve ampliada mediante un planteamiento vivo de la estatua, capaz de incorporar varias posiciones, es decir, cuenta con un dinamismo interno que se suma al del espectador, pero ajeno por completo a las prácticas cinemáticas o móviles realizadas por Alexander Calder (1898-1976) o Naum Gabo (1890-1977).

²²⁵ *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. VV.AA. *Del escultor español Jorge de Oteiza. Por el mismo. Revista Cabalgata*, pp.228-231.

El espacio común de la arquitectura. La sombra de Le Corbusier

Los últimos años de Oteiza en América transcurren con un aparente alejamiento de sus intereses en la arquitectura. Por un lado, es un periodo centrado en la investigación de las cuestiones propias de la escultura, en la búsqueda de nuevos caminos originales y en la elaboración de una teoría estética asociada, y por otro, sus escasos círculos de amistades²²⁶ no parecen próximos al campo de la arquitectura.

Sin embargo estas circunstancias no impiden el que Oteiza en sus primeras reflexiones teóricas tenga presente a la arquitectura como disciplina muy próxima a la escultura. Sus nuevos planteamientos espaciales para la estatua establecen un orden de relaciones con el entorno próximo, en el que lo arquitectónico juega un papel fundamental. En la *Carta* manifiesta claramente su importancia.

*El arte es la misma sociedad convocada en las funciones plásticas de la arquitectura y, en la misma plástica, interpretada y completada por las formulas del artista. Un arte es un sitio en el espacio, siempre que los problemas espaciales del artista estén organizados para esa revelación.*²²⁷

Arte y arquitectura comparten una plástica común, que en el caso del artista -el escultor- debe ser interpretada desde sus claves. En un principio la arquitectura es anterior a la estatua, es lugar receptivo, pero las dos comunican a través de un mismo espacio.

Durante su estancia en Bogotá, Le Corbusier publica *La vivienda del hombre*²²⁸. Su contenido supone una primera revisión resumida de las ideas que venía proponiendo sobre la nueva arquitectura y el urbanismo mientras Europa se encuentra en plena guerra. Al igual que en el pensamiento de Oteiza, para Le Corbusier y Pierrefeu el hombre debe pasar a ser el centro de las preocupaciones de arquitectos e ingenieros en el diseño de la nueva ciudad, a partir de un nuevo tipo de vivienda: la correcta planificación de la edificación en altura, cuidando sus proporciones y modulaciones, sus orientaciones y sistemas de protección solar mediante *brise-soleils* y sus extensiones en los espacios abiertos y arbolados; los sistemas de circulación y abastecimiento; la industrialización de los sistemas constructivos, las nuevas comodidades

²²⁶ Los datos ofrecidos en el CRJO-V1 sobre las amistades cercanas a Oteiza de estos años son escasos. En Bogotá sus principales amigos fueron Edgar Negret y Luz Valencia, y en Buenos Aires, contactó con Lucio Fontana y el grupo de artistas que le eran cercanos. En las dos ciudades frecuentó los círculos vascos del exilio, pero no existe información alguna sobre posibles conocidos que fueran arquitectos.

²²⁷ *Carta a los artistas de América*, p.284.

²²⁸ *La vivienda del hombre*, De Pierrefeu, F y Le Corbusier, Espasa Calpe 1945. El libro se encuentra en la biblioteca personal de Jorge Oteiza sin nota de fecha manuscrita. Está escrito por el ingeniero Pierre de Pierrefeu, ingeniero y urbanista participante en los CIAM, con ilustraciones de Le Corbusier. En Francia se publica en 1942. Se trata de un breve ensayo escrito durante la Segunda Guerra Mundial, en el que exponen sus ideas sobre la nueva arquitectura y el urbanismo, con reflexiones sobre las soluciones del alojamiento en las futuras ciudades, y cómo el hombre y sus circunstancias deben pasar a ser el centro de las reflexiones de arquitectos e ingenieros en el diseño de estas soluciones; la edificación en altura, cuidando sus proporciones y modulaciones, y sus sistemas de protección solar; los sistemas de circulación y abastecimiento; sus extensiones en los espacios abiertos, soleados y arbolados: la industrialización de los sistemas constructivos, las nuevas comodidades domésticas.

domésticas, los ciclos de la vida, etc, todo un conjunto de cuestiones que deben ser atendidas de manera coordinada por los arquitectos e ingenieros , constructores de la nueva ciudad. Uno de los dibujos de Le Corbusier representa un simbólico esquema de relaciones integrador de los dos mundos complementarios del arquitecto y el ingeniero: dos círculos, el del arquitecto - en el que domina lo espiritual y lo creativo, cercano al conocimiento del hombre-, y el del ingeniero – en el que gobierna lo técnico y se encarga del conocimiento de las leyes físicas-, atraídos por una hipérbola donde se produce el encuentro de los dos campos del conocimiento. Un eje asintótico diagonal define las distintas proporciones triangulares en que se combinan estos mundos, y según sean estas proporciones, la línea asintótica, en una dirección define un “hombre espiritual”, y en la otra un “hombre económico”. Le Corbusier reutilizará más adelante el potente simbolismo de esta figura en uno de sus proyectos más significativos, el palacio de la Asamblea de Chandigarh (1961), donde un gran hiperboloide acoge en su interior la gran sala parlamentaria, mientras al exterior se alza sobre la masa edificatoria, buscando relacionarse con el paisaje y el pueblo indio.

Oteiza, que como ya se ha visto compartía con Le Corbusier este mismo interés por las formas geométricas y el mundo de las proporciones, encontrará en esta misma figura del hiperboloide el mecanismo para resolver la comunicación espacial de sus estatuas con el entorno donde se sitúan y con quienes interactúan con ellas.

El año en que Oteiza deja Bogotá (1947) coincide con la llegada a la ciudad de Le Corbusier, invitado para impartir dos conferencias sobre los problemas de la arquitectura y el urbanismo²²⁹ . A raíz de esta visita, la municipalidad de Bogotá encargará a Le Corbusier un plan de ordenación de la ciudad²³⁰. A lo largo de las décadas anteriores, Le Corbusier ya había estudiado varios planes urbanísticos para las principales ciudades de América del Sur. El rápido crecimiento que estaban viviendo las convertía en modelos para probar y difundir el nuevo ideario urbano que estaba elaborando el arquitecto suizo. En 1929 había presentado sus proyectos directores para Sao Paolo, Montevideo y Buenos Aires; en 1936, realiza el de Rio de Janeiro, y en 1938 revisa el de Buenos Aires con un nuevo plan director. Organizadas mediante grandes infraestructuras- concentrando por un lado las áreas institucionales y por otro las áreas residenciales, soleadas y espaciosas, con sus grandes zonas verdes -, y un sistema asociado de red viaria a varias escalas, las nuevas ciudades de Le Corbusier se ofrecían como una solución para la modernización de estas urbes. Aunque ninguno de estos planes llegó a desarrollarse, a través de estas propuestas Le Corbusier consiguió algunos encargos concretos, como el Plan de la Ciudad Universitaria de Brasil en Rio de Janeiro (1936) o el del Ministerio de educación nacional, también en Rio de Janeiro (1936-1938). En esta obra Le Corbusier- junto con sus colaboradores brasileños²³¹-lleva a cabo su primer *brise-soleil*, una solución funcional

²²⁹ En el año 1946 Le Corbusier era el delegado de Francia en la Comisión internacional para la nueva sede de la ONU en Nueva York. El presidente de la Comisión era el ministro colombiano D. Ángel Zuleta, con quien traba amistad. A través de esta relación es invitado a Bogotá. *Le Corbusier. Oeuvre complète. Volume 5. 1946-52*, p.42.

²³⁰ *Ibíd*, p.42- El contrato del encargo se firma en 1949.

²³¹ Luis costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Carlos Lao, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos. *Le Corbusier. Paperback*. GG, p.74.

destinada al control solar, pensada como *mueble-celosis* que funciona de manera independiente de la fachada²³².

Esta actividad proyectual de Le Corbusier en el Cono Sur americano tiene su último ejemplo en la vivienda del Doctor Curutchet, en La Plata, Argentina (1949)²³³ (Fig. 0.23). Una casa entre medianeras, en un solar diagonal, que resuelve su relación con el exterior a través de un gran *brise-soleil*, permitiendo y organizando distintos tipos de espacios en las diferentes alturas. Este elemento tan característico de la arquitectura corbuseriana se muestra como un sistema funcional para resolver el control solar, pero con un gran valor plástico, novedoso en la organización y solución de las fachadas de la arquitectura moderna. Se trata de un esquema abstracto y geométrico, generalmente sujeto en sus proporciones a las condiciones organizativas de los espacios interiores, pero con un rango de libertad compositiva amplio. Su verdadero valor plástico se encuentra en su condición ineludiblemente tridimensional. Siendo un objeto resuelto compositivamente en el plano, funcionalmente es la tercera dimensión, su profundidad, y por tanto su sombra, la que determina su acertado ajuste en relación con los soleamientos que afectan a la fachada en función de la latitud. Un mueble ligero y versátil que niega la condición mural original de la fachada.

²³²Los primeras propuestas en las que Le Corbusier investiga la solución de brise-soleil son el edificio de apartamentos del complejo Durand-Oued (Argel, 1933-34) y el proyecto de viviendas sociales para Barcelona (1933). *Le Corbusier. Oeuvre complète. Volume 2. 1929-34*, pp. 170-173 y pp.195-199

²³³ *Le Corbusier. Oeuvre complète. Volume 5. 1946-52*, pp.46-53.

Imágenes.



Fig. 0.1. Trabajos arqueológicos publicados por Preuss, (1931)



Fig. 0.2 Portada Carta a los Artista de América, (1944)



Fig. 0.3. Hombre-Jaguar. Material escultórico megalítico de San Agustín



Fig. 0.4 Pablo Picasso, Guernica, (1937)



Fig. 0.5 Primer Retrato de Luz Valencia, (1944-45)



Fig. 0.6. Jorge Oteiza, Segundo Retrato de Luz Valencia, (19445) Fuente: Jorge Oteiza Pasión y razón.

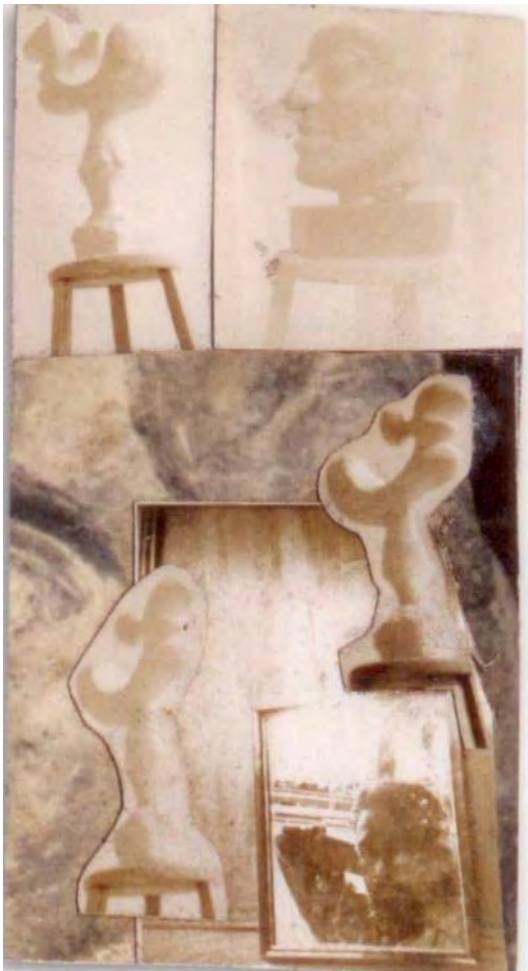


Fig. 0.7. Jorge Oteiza, Fotocollage de los dos retratos de Luz Valencia, Fuente: Oteiza, Catálogo razonado de escultura.



Fig. 0.8 Jorge Oteiza, Relieve homenaje a la villa de Guernica, Fuente: Oteiza, Catálogo razonado de escultura, pag. 93.



Fig. 0.9 Pablo Picasso, Cabeza de mujer, 1931, Fuente: Pablo Picasso 1881-1973, Tomo I, pag 338.



Fig. 0.10 Pablo Picasso, Diseño para un monumento



Fig. 0.11 Pablo Picasso, Dibujos y pinturas preparatorios para "Diseño de un monumento"

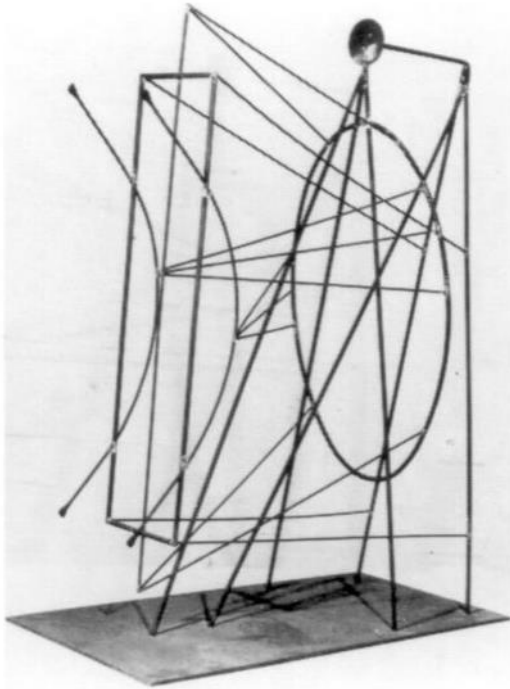


Fig. 0.12 Pablo Picasso, Construcción en alambre, 1930

Fig. 0.13 Henry Moore, Bañistas con máscaras de gas

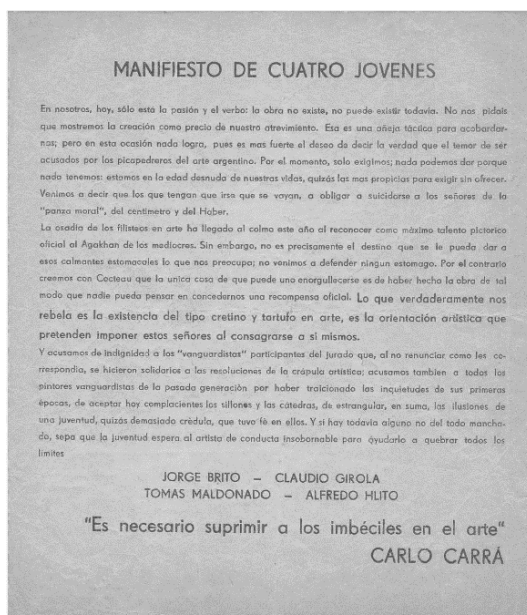


Fig. 0.14 Manifiesto de cuatro jóvenes



Fig. 0.17. Jorge Oteiza, Mujer acostada / Homenaje a Bach



Fig. 0.18. Jorge Oteiza, Figura de mujer acostada



Fig. 0.19 Jorge Oteiza, Laoconte / Hombre caído



Fig. 0.20 Retrato de la vía láctea/mujer convirtiéndose en paisaje

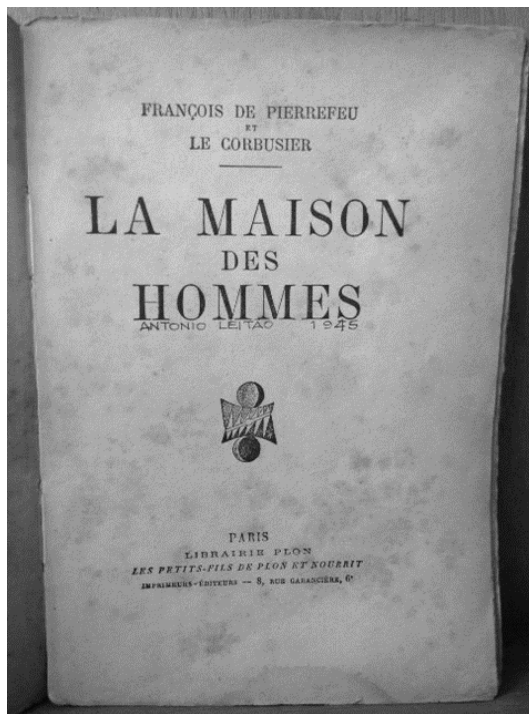


Fig. 0.21 La vivienda del Hombre, Le Corbusier

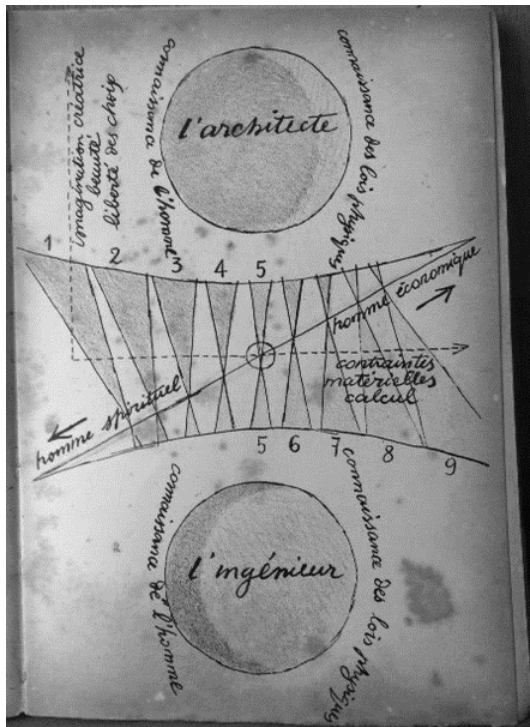


Fig. 0.22. Relaciones de los mundos complementarios de arquitecto e ingeniero

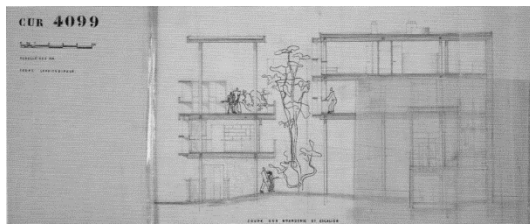
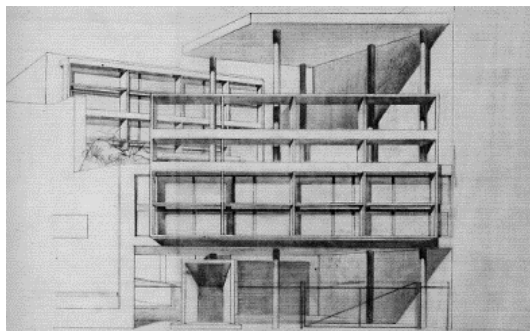


Fig. 0.23 Vivienda del doctor Curuchet, La Plata, Argentina, 1949



EL ESPACIO Y LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL. UNA PANORÁMICA DESDE LAS CRÍTICAS DE LA ESCULTURA, LA PINTURA Y LA ARQUITECTURA

Antes de entrar en la evolución seguida por el muro presentado por Oteiza al final de su etapa americana, se presenta a continuación una panorámica del estado de la cuestión del espacio en las artes plásticas y en la arquitectura, con el fin de comprender el entorno cultural artístico y estético en el que se incorpora. Con ello se pretende contextualizar el pensamiento y la obra de Oteiza sobre el espacio -elemento estético determinante del muro- con una selección de reflexiones realizadas por los principales críticos de las diferentes disciplinas a nivel internacional, y que pueden considerarse determinantes en la evolución de las artes y de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.

El interés de Oteiza por el espacio en relación con el desarrollo de su plástica escultórica nace de una manera intuitiva para convertirse en un tema de reflexión profunda y continua, determinante en la evolución de su obra y su pensamiento. Como ya se ha explicado, la elaboración de sus primeras reflexiones sobre esta cuestión tiene un primer origen en su atención a la tradición estética centroeuropea. Los distintos análisis estéticos, artísticos, históricos, filosóficos y antropológicos, elaborados por Riegl, Hildebrand, Worringer, Spengler o Cassirer, sirven de base a Oteiza para elaborar sus primeros pensamientos sobre el espacio, en los que integrará su visión crítica de la plástica contemporánea e histórica, y su interpretación de los grandes avances científicos de principios de siglo sobre este tema. Oteiza combinará estas tres grandes áreas -la estética iluminada por disciplinas fronterizas, la crítica plástica, y la revolución científica- para proponer una teoría y práctica del espacio para su estatua, en su resignificación para una salvación del artista.

Este reconocimiento del espacio por parte de Oteiza para una revalorización de la plástica se suma al realizado por las vanguardias artísticas de la primera mitad de siglo. Con el inicio del siglo XX, el concepto de espacio comienza a aparecer como elemento de reflexión y experimentación en el campo de las artes hasta llegar a convertirse, en el transcurso de la primera mitad del siglo, en objeto final del proceso artístico. Hasta el cambio de siglo el espacio había sido cuestión casi exclusiva de la filosofía y de la ciencia. La razón principal de este interés por el espacio desde las disciplinas artísticas se debe principalmente a los descubrimientos realizados desde la ciencia y los nuevos planteamientos realizados desde la estética. Las nuevas teorías en torno al espacio formuladas a principios de siglo por Albert Einstein señalaron los nuevos caminos explorativos para las artes plásticas²³⁴. El cambio fundamental se inicia y produce a través de la pintura, con el cubismo como principal motor de

²³⁴La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989. Maderuelo, J., Akal. Arte contemporáneo, 2008, p.34. *Albert Einstein publica su teoría de la relatividad en 1905, con la que transforma los conceptos tradicionales sobre el espacio y el tiempo basados en la geometría euclidiana. En ella, ofrece una visión del espacio que no cumple la totalidad de los cinco postulados de Euclides, abriendo la posibilidad de pensar en n dimensiones a sí como la idea de que el espacio y el tiempo no son absolutos, sino relativos. Su demostración matemática era compleja, difícil de comprender por los científicos más avanzados de la época, sin embargo, la prensa se hizo eco de estas teorías y el gran público se pudo hacer una idea de ellas, por banal que fuera, abriendo la imaginación a la posibilidad de pensar y fantasear sobre espacios simultáneos y dimensiones imposibles de experimentar en el plano físico.*

transformación de las bases establecidas hasta el momento²³⁵, movimiento al que seguirán el futurismo el constructivismo, y el neoplasticismo, desarrollando caminos plásticos alternativos²³⁶.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, las reflexiones en torno a la idea del espacio toman un nuevo rumbo. El análisis espacial de carácter psicológico perceptivo desarrollado a lo largo de las primeras décadas del siglo deja paso a las corrientes fenomenológicas iniciadas por Edmund Husserl (1859-1938), y la idea de espacio es sustituida por la de lugar. Los nuevos procedimientos tratan de volver a una realidad cercana, a las características particulares de cada situación en un espacio y tiempo concreto, más próximo al hombre²³⁷.

Esta evolución afecta de distinta manera a la pintura, a la escultura y a la arquitectura. En cada una de estas disciplinas el espacio juega un papel concreto, con un tratamiento particular pero claramente afectado por lo que sucede en los campos experimentales vecinos. Se produce un flujo de transferencias entre las distintas artes y la arquitectura, en las que el espacio se convierte en cuestión de especulación compartida, redefiniendo sus relaciones. Hasta finales del siglo XIX los campos de reflexión y experimentación en cada una de ellas habían sido autónomos, con unos límites definidos en los que desarrollar su actividad. Básicamente, con independencia de los objetivos perseguidos en su elaboración, la tradición artística había establecido un medio para cada disciplina en el que desarrollar sus planteamientos: la pintura realizaba sus propuestas en el plano bidimensional, la escultura en la masa y la arquitectura en el espacio. Estos límites fueron variando de posición según las épocas históricas, dependiendo de los dominios hegemónicos ejercidos por parte de cada una de ellas. Con la llegada de las vanguardias del siglo XX, la pintura explora nuevos formatos, la escultura se expresa con

²³⁵ *Ibíd.*, p. 35. *Picasso pinta "Les demoiselles d'Avignon" entre 1906 y 1907, obra con la que empieza a distanciarse de la visión perspectiva unifocal que había sido utilizada y enunciada en el Renacimiento por Piero de la Francesca y León Battista Alberti. Los experimentos realizados en este cuadro permitieron a Picasso desarrollar a continuación la pintura cubista, en la que se prescinde de la visión perspectiva desde un único foco y se presentan figuras y objetos contemplados desde diferentes puntos de vista, dando así origen a la visión simultánea, es decir, a la contemplación de formas que son presentadas a la vez desde arriba, de frente y de perfil, mostrando figuras y elementos descompuestos en planos que el espectador debe reconstruir en su mente.*

²³⁶ *Ibíd.*, p. 37. El neoplasticismo, representados por su revista *De Stijl*, desarrollan el cubismo representando analíticamente la realidad visual descomponiéndola en objetos geométricos simples, mediante una abstracción sintética, apoyada en tramas de figuras cuadrangulares y planas que dividían el espacio según leyes de geometrías matemáticas. Estas composiciones geométricas servirán de modelo espacial a arquitectos como Mies Van der Rohe, Theo Van Doesburg o Gerrit Rietveld a partir de 1923.

Los artistas constructivistas de la Unión de Repúblicas Soviéticas organizan una revolución educativa a través de los SVOMAS (Talleres Artísticos Libres), transformados más adelante en VkhTEMAS (Talleres de Instituto Superior Técnico Artístico del Estado). Con el objetivo de generar una arte nuevo y revolucionario, en contra de la pintura realista y de caballete, proponer una enseñanza progresista y participativa con un programa de estudios similar al de la Bauhaus. Partirán de los estilos poscubistas, y crearán una estructura docente con métodos de enseñanza esencialmente experimental. Por primera vez, en 1920, el estudio analítico del espacio entrará a formar parte del currículo académico de la arquitectura y de las artes.

El futurismo a través de sus manifiestos evidencia la voluntad de ruptura con el pasado y la necesidad de adentrarse en una nueva dimensión para afrontar el porvenir. Filippo Tommaso Marinetti y Umberto Boccioni, defienden en sus escritos el nuevo concepto de velocidad, dando por superados los conceptos históricos de espacio y tiempo, y los temas tradicionales del antropomorfismo, el desnudo, y todo aquello que resultase común a la estatua y el monumento. Su objetivo será expresar el ritmo, el movimiento, las líneas de fuerza y la compenetración o interacción de los objetos con su entorno, generando una especie de arquitectura espacial dinámica. La nueva escultura futurista da vida a los objetos, en su extensión en el espacio. *Ibíd.*, p. 43.

²³⁷ *Los artículos de Any, Lugar: permanencia y producción*, Solá-Morales, I., p.39.

nuevos materiales y la arquitectura busca a través del funcionalismo nuevas organizaciones espaciales.

A continuación se expone una exploración de las redefiniciones de los límites y nuevos objetivos de las disciplinas artísticas y de la arquitectura, analizando el espacio como nuevo vector estructural de sus objetivos, con el fin de ofrecer un fondo crítico con el que contrastar las aportaciones de Oteiza sobre esta cuestión. Su investigación plástica, desarrollada a lo largo de más de treinta años, se alimenta de la pintura y de la arquitectura para ofrecer una nueva solución para la escultura, en una línea paralela pero independiente de las corrientes internacionales.

Carola Giedion-Welcker (1893-1979) y Herbert Read (1893-1968) en la escultura, Clement Greenberg (1909-1994) en la pintura, y Siegfried Giedion (1888-1968) en la arquitectura, ofrecen en la década de los cincuenta una serie de reflexiones críticas sobre la escultura y el papel jugado por el espacio, en relación con las otras disciplinas artísticas, que resultan útiles para referenciar la labor experimental desarrollada por Oteiza en torno a este tema. Los textos elegidos se centran en esta cuestión, estudiando los principales intereses manejados por la escultura en relación con las principales disciplinas artísticas en las primeras décadas del siglo XX, sus evoluciones y límites, para terminar ofreciendo un diagnóstico de la situación y el horizonte de la escultura en la década de los 50²³⁸.

Carola Giedion-Welcker y Herbert Read. Dos visiones desde la crítica de la escultura

A Carola Giedion-Welcker y a Herbert Read se les puede considerar los dos historiadores del arte que publicaron los textos más destacados sobre esta disciplina en las décadas de los 40 y 50. Aunque cronológicamente la investigación de Giedion-Welcker es anterior a la de Read, el tipo de enfoque ofrecido por el crítico inglés -buscando identificar las señas de identidad de la escultura a partir de su raíz primitiva y de su evolución histórica, pero también desde los intereses que le resultan más propios- hace pertinente presentarlo con anterioridad al análisis realizado por la historiadora alemana, planteado más como una evolución panorámica de la escultura a partir de las distintas propuestas realizadas por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, y presentado como un catálogo estructurado de sus principales ejemplos.

Dentro del amplio campo de intereses intelectuales relacionados con el arte, la cultura y la sociedad manejados por Herbert Read, la escultura ocupó un lugar especial. Gracias a su amistad con los escultores británicos más destacados de las décadas centrales del siglo XX - Henry Moore, Barbara Hepworth o Naum Gabo- , conoció de cerca las inquietudes plásticas de la disciplina. Esta circunstancia, junto con el conocimiento profundo de las teorías estéticas

²³⁸La selección de estas cuatro voces críticas en relación con las tres disciplinas señaladas, se realiza con el fin de exponer un análisis de los cambios que se están produciendo en su reconocimiento, especialmente en el de la escultura. Con este planteamiento se procura por un lado presentar un contexto amplio pero libre de reflexiones personales de otros artistas o arquitectos, evitando así dialécticas enfrentadas con las aportaciones realizadas por Oteiza, y por otro una visión crítica transversal en la que el espacio articula los distintos discursos procurando definir una panorámica objetiva sobre el estado de la cuestión.

centroeuropeas²³⁹, sirvió a Read para plantear su personal discurso sobre el arte de la escultura, al que dedicó numerosos estudios²⁴⁰.

En el año 1954 Herbert Read imparte seis conferencias en la *National Gallery of Art* de Washington que fueron recogidas en el libro *The art of sculpture*²⁴¹. Sus títulos -*The Monument and the Amulet, The Image of Man, The discovery of space, The realization of Mass, The illusion of Movement, The impact of light*²⁴²- señalan una cadena de propiedades características de la escultura pensadas como un conjunto que, como él mismo señala en el prefacio, nacen con el objetivo de construir un tratado de estética de la escultura.

Los títulos manejados por Read para sus conferencias resultan especialmente interesantes por su cercanía con las cuestiones tratadas por Oteiza en su labor escultórica: el origen de la escultura en las culturas primitivas y su evolución a lo largo de los ciclos históricos; la ineludible cuestión de la representación de la figura humana hasta la llegada de las vanguardias; la toma de conciencia del espacio y su importancia en los planteamientos escultóricos; el dominio de la materia y de la técnica para el control de los objetivos plásticos; la cuestión dinámica contemplada tanto en el planteamiento de la escultura como en la percepción del observador; y el valor de la luz como cualificador inmaterial de la escultura, son temas sobre los que Oteiza reflexionará y experimentará plásticamente a lo largo de su trayectoria.

Para Read, la escultura se distingue por crear objetos tridimensionales en el espacio. Mientras la pintura busca la ilusión del espacio en el plano bidimensional, en la escultura es el espacio, cuantificable, el que se convierte en la primera preocupación del escultor y en una necesidad para la obra. Dicho de otra manera, un objeto sólido ocupa o desplaza una cantidad de espacio, se distingue como objeto por sus diferencias de los otros objetos y por estar delimitado por el espacio que lo rodea. Pero esta idea no ha existido como tal a lo largo de la historia, ni se da en todas las personas y edades, es una idea que pertenece al hombre contemporáneo. El hombre no nace con una noción de los objetos entendidos como entidades distintas y diferenciables, que existen y se mueven en un campo espacial, hace falta un sentido cognoscitivo especializado. La percepción espacial se adquiere mediante un proceso educativo de toma de conciencia, continuo, de evolución orgánica y biológica -en términos de Read- en el que influyen factores ambientales y hereditarios²⁴³. Este planteamiento de Read liga

²³⁹ El pensamiento estético de Herbert Read se nutre de las teorías estéticas centroeuropeas. Read tradujo al inglés la obra de Wilhelm Worringer, citando en su libro referencias de *Egyptian art* y *Abstraction and Empathy*. También aparecen referenciados Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand y Alois Riegl.

²⁴⁰ Además de *Art of sculpture*, Read escribió *A Concise History of Modern Sculpture*, 1968; *Henry Moore. And study of his life and work*, 1966, y numerosos artículos sobre el tema.

²⁴¹ *The art of sculpture. The A.W. Mellon lectures in de fine arts, 1954, National Gallery of Art, Washigton*, Read, H. Pantheon books, New York, second edition, 1961.

²⁴² En su traducción al castellano: *El monumento y el amuleto, La representación del hombre, El descubrimiento del espacio, El entendimiento de la masa, la ilusión del movimiento, y El efecto de la luz*.

²⁴³ Read hace referencia a las teorías de Jean Piaget, expuestas en su libro *La construction du réel chez lénfant* (1937), traducido por Margaret Cook como *The construction of Reality in the Child*, New York, 1954.

inseparablemente la escultura con la percepción espacial, asociada a la construcción de la inteligencia.

Read observa en el tacto una condición exclusiva que determina la evolución y las leyes de la escultura. Lo háptico –término recuperado y utilizado con frecuencia por Read- se impone a lo visual para conocerla. Consecuentemente distingue entre un *espacio del tacto* y un *espacio de la vista*, que no tienen porque ser congruentes, aunque se pueda conocer un objeto visto en términos de tacto²⁴⁴. La escultura según Read es un arte principalmente táctil mientras que la pintura es claramente visual, y las confusiones entre la teoría y la práctica de estas disciplinas se debe al descuido de esta diferencia fundamental entre ambas. Profundizando en esta cuestión, considera la existencia de un proceso mental relacionado con una imaginación táctil.

*Para un escultor los valores táctiles no son nunca una ilusión para ser expresada creativamente en un plano bidimensional; constituyen una realidad para ser transmitida directamente. La escultura es un arte para tocar, ahí está su esencia, tocar con las manos es la forma de reconocer la forma tridimensional de un objeto. Cuando tocamos en todas las direcciones posibles logramos la sensación física que nos permite distinguir entre una esfera y un cuadrado. El tacto es esencial para percibir las sutiles diferencias de forma volumétrica y textura.....El escultor auténtico no para de tocar su obra con las manos, pero para confirmar y asegurar el volumen que quiere para el objeto. Mirando una escultura recibimos una impresión bidimensional de un objeto tridimensional. Siempre se recomienda rodear la pieza escultórica en los manuales de arte.*²⁴⁵

Read compartirá con Greenberg -y con el matrimonio Giedion- un punto de vista parecido respecto a los límites disciplinares de la escultura. Considera que la falta de una formulación clara de un conjunto de leyes propias y autónomas ha condicionado la independencia de la escultura como arte. Los dos críticos coinciden en la dependencia histórica que ha tenido la escultura respecto a la arquitectura, pero formulan de distinta manera su evolución autónoma desarrollada en la primera mitad del siglo XX. Mientras que Greenberg considera -como se explicará más adelante- que gran parte de las leyes de la nueva escultura son deudoras de los avances logrados por la pintura de las vanguardias, Read ofrece un análisis en el que la valoración del espacio juega un papel fundamental, buscando un uso particular de este concepto desde la misma escultura, sin pasar por el filtro de la pintura.

Junto a estos dos planteamientos -la condición háptica de la escultura y la valoración y uso particular que realiza del espacio- Read ofrece una tesis original para los orígenes de la escultura. Estos se encuentran por un lado en el *monumento*, origen común compartido con la arquitectura, y en el *amuleto*, pequeña pieza tallada para el uso personal. Entre estos dos extremos se produce la escultura según Read, con y entre *la independencia del amuleto y el*

²⁴⁴ Para explicar esta doble condición de la escultura, Read recurre a los estudios del filósofo norteamericano William James, en concreto, a su libro *Psychology* (London 1892), aunque estas ideas fueron presentadas con anterioridad por Hildebrand.

²⁴⁵ *Ibíd.*, *The discovery of space*, p.49.

*efecto del monumento*²⁴⁶. El tránsito entre ambos focos lo explica analizando los principales estadios históricos por los que pasa la escultura, en los que se produce un reconocimiento distinto del espacio. En la prehistoria, la intuición de la talla representativa toma forma de amuletos o de relieves escultóricos, a través de pequeñas piezas palpables y simbólicas; en el arte egipcio, en cambio, se produce un claro dominio del relieve, en el que se manifiesta un temor al espacio -detectado previamente por Riegl y Worringer ²⁴⁷- que se traduce en una ausencia absoluta de conciencia plástica. Únicamente las pequeñas piezas votivas de bronce y madera, artesanales y populares, más próximas al amuleto primitivo, se libraron de esta limitación de sentimiento plástico, mientras que el arte representativo resultaba intencionadamente bidimensional, plano. La tercera dimensión, la que advierte de la profundidad, está absolutamente ausente como señal de resistencia al espacio por parte de la conciencia artística de los egipcios.

La escultura griega, según Read, adolece también de sentido espacial. Esta carencia se tradujo en una escultura de carácter realista centrada en el cuerpo humano, representado en todas las posturas y maneras posibles, narcisista, y en la que lo tallado tampoco acaba de liberarse del marco arquitectónico, estableciéndose por tanto una relación de frontalidad con el observador.

Con la llegada del gótico, perdura todavía una noción de las artes en un todo unitario. Pero mientras la escultura mantiene la influencia del ideal humanista griego, en la arquitectura ya se tiene una conciencia del espacio como entidad independiente, metafísica. El sentimiento de espacio comienza a ser coherente y consciente, y la escultura comienza a no tolerar la prisión de la arquitectura, a la vez que es capaz de expresar el movimiento.

A partir del Renacimiento, el objeto escultórico, en su proceso de liberación de la arquitectura, comienza a construir su aislamiento en correspondencia con el auge del individualismo propio del artista de la época. A partir de ese momento la escultura ya no tiene por que integrarse en la arquitectura, en la colectividad, y se limita a expresar la personalidad del autor. Éste adquiere conciencia del arte y comienza a establecer sus leyes. Con el descubrimiento de la perspectiva se establece un nuevo orden del que la pintura y la arquitectura saldrían fortalecidos, condicionando de nuevo la evolución de la escultura. Aun así, el proceso de liberalización no estaba completado. Los edículos y nichos de las ruinas estudiadas por los artistas renacentistas, cobijaban fragmentos escultóricos, alimentando la presencia de la frontalidad. La frontalidad se convierte en una de las cuestiones que condiciona la escultura y su relación con el espacio.

La escultura renacentista ofrece otra valoración interesante según Read. En ella existe una concepción pictórica construida a partir de una coherencia integrada de superficies, frente a la

²⁴⁶ *Ibíd. The monument and the amulet* p. 5. Read utiliza el término biológico de fisión para explicar el proceso fundacional en el que arquitectura y escultura evolucionan de una unidad original, sin que domine en ella las esencias de una u otra. El amuleto es una forma de arte independiente, con un origen y uso ajeno al monumento. Éste será el modelo empleado por Henry Moore frente al de fusión utilizado por Oteiza.

²⁴⁷ *Egyptian art*, Worringer, W. 1928.

realización de una masa modelada o tallada. Tres artistas son los máximos representantes de esta época que marcará el devenir de la escultura hasta finales del XIX: Miguel Ángel, Leonardo y Brunelleschi. El primero no logró liberarse totalmente de las ataduras entre la escultura y la arquitectura, sus formas manifiestan una fuerte tensión entre ellas, sin lograr una plena relación con el espacio. La relación de Leonardo con la escultura es muy distinta, muestra cierto desprecio hacia esta disciplina, sometiéndola a la influencia de la pintura. Sostenía -con cierto prejuicio soslayado desde su principal condición de pintor- que la aproximación al arte es principalmente visual, y que su objetivo es principalmente entender y explicar, además de interpretar, los trabajos de la naturaleza. Por último, Read analiza los efectos de la teoría de la perspectiva de Brunelleschi en las artes, que en su opinión resultaron desastrosos para la escultura. Un sistema de representación y descripción del espacio, convertido en una convención científica, sin validez absoluta, pero con consecuencias que alteraron profundamente la concepción de la pintura, convertida en escenografías donde la profundidad y el trampantojo eran práctica común y ejercicio de virtuosismo. Al escultor no le quedó más remedio que adaptarse a estas leyes pictóricas: en lugar de situar los objetos en el espacio para ser reconocido por los sentidos, tuvo que imitar al pintor en tener que situar los objetos en un marco de referencia ilusorio.

Este recorrido histórico sirve a Read para exponer las limitaciones históricas sufridas por la escultura hasta finales del siglo XIX, condicionadas primero por la arquitectura y posteriormente por la pintura. Todo este proceso se manifiesta con mayor claridad a través del relieve, en tanto en cuanto está originalmente ligado al soporte arquitectónico para más adelante quedar sometido por las leyes de la pintura. Aunque hayan existido estos condicionantes históricos, para Read existen cualidades exclusivas en la escultura que le permiten emanciparse de los prejuicios heredados de la pintura. Estas serían su dominio de la materia a través del sentido del tacto; su capacidad de transmitir movimiento o energía vital; y su particular relación con la luz y sus efectos. Y serán estos conceptos los que utilizará Read para explicar los ejemplos de una nueva escultura. Sin embargo, resulta sorprendente que en su desarrollo de un descubrimiento del espacio en la plástica escultórica, no incluya los radicales avances logrados por las vanguardias de principios de siglo.

El análisis de Read muestra por tanto una visión de la escultura que parte de patrones estéticos canónicos sin entrar en una valoración crítica desde las transformaciones conseguidas desde el cuestionamiento de los atributos históricos mediante nuevas soluciones plásticas, precisamente nacidas en su mayoría desde una activación del espacio por distintos caminos. En su análisis sobre este concepto, en relación con los planteamientos de Oteiza, interesa su interpretación de la existencia de un primer germen espacial en la escultura de relieve, tal como se ha venido observando en la trayectoria del escultor vasco. Y precisamente, la exploración de este germen, en el caso de Oteiza, se produce a partir de la dualidad entre la

escultura de relieve y la escultura de bulto. Pero además, según María Teresa Muñoz, a partir del sentido del tacto, el mismo que Read señala como genuino del arte de la escultura²⁴⁸.

Entre los estudios previos señalados por Read²⁴⁹ que tratan la naturaleza de la escultura, se encuentra *Contemporary Sculpture*²⁵⁰, el principal texto escrito por Giedion-Welcker. Su discurso, ajeno al análisis histórico de la evolución de la escultura -tal como es el realizado por el británico-, supone un ejercicio de revisión de los logros obtenidos por las esculturas más destacadas de la primera mitad del siglo XX, y de sus escultores, mediante un recorrido visual-fotográfico crítico²⁵¹.

Carola Giedion-Welckler mantuvo a lo largo de su vida una relación muy próxima e intensa con el mundo del arte, sostenida en paralelo a la que su marido, Sigfried Giedion, desarrolló con la arquitectura. Esta circunstancia ayuda a explicar ciertos aspectos comunes en sus respectivas labores críticas. La de Carola Giedion-Welckler comienza en el año 1937 con la publicación del libro *Modern Plastic Art, Elements of Reality, Volume and Desintegration*, obra que revisaría más adelante (1955) bajo el título *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, convirtiéndose en un libro de referencia en el ámbito de la escultura. Mientras que en su primer texto presenta los avances conseguidos por la escultura a través de los nuevos lenguajes alumbrados por las vanguardias históricas, su revisión posterior enumera y ordena las nuevas perspectivas y experiencias acontecidas después de la Segunda Guerra Mundial. Para Carola Giedion-Welckler los descubrimientos de esta nueva escultura se deben al esfuerzo concreto y cada vez más esencial con el que esta disciplina se concentró en su carácter espacial, olvidándose en numerosos casos de cualquier otro interés.

El inicio de este cambio de dirección lo explica Giedion-Welckler partiendo, al igual que lo hará Greenberg, de la obra de Auguste Rodin (1840-1917), considerado uno de los primeros escultores en poner en cuestión los academicismos dominantes en la escultura. Mediante la aplicación de los intereses de la pintura impresionista a la escultura, Rodin logra que la materia adquiera luz y ritmo, y consecuentemente expresión en su juego de masas y sombras. El futurismo liderado por Umberto Boccioni (1882-1916) reivindicará también los valores de impresionismo pero con el fin de superar las propuestas cubistas. Estas en cambio se basan en

²⁴⁸ *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, p. 22. María Teresa Muñoz explica en el prólogo como Jorge Oteiza habla de que él ha ido al enclave andino del Alto Magdalena para abrazar las estatuas y, de este modo, entrar en contacto con aquellos hombres que las crearon, los escultores que le precedieron. Alude, así, al sentido del tacto como fundamental para sentir lo mismo que otros sintieron al tallar esas piedras redondas, para proyectarse en ellas, y gozarse a sí mismo en un objeto sensible y diferente de su propio ser. Esta afirmación de Oteiza, no solo entronca con Herbert Read y su invocación del sentido del tacto como específico del arte de la escultura, sino que, lo que es más importante, le sitúa en la línea marcada por Wilhelm Worringer a comienzos del siglo XX en que destaca la importancia del objeto estético para el sujeto que lo contempla, con su teoría de la *Einfühlung* o proyección sentimental. Porque, a través de la *Einfühlung*, lo que se proyecta sobre el objeto es vida, actividad, actividad perceptiva.

²⁴⁹ Junto al texto de Carola Giedion-Welckler, Read señala otros trabajos que preceden al suyo *The new vision*, de Laszlo Moholy-Nagy (tercera edición revisada, Nueva York, 1946), *Origins of Modern Sculpture*, de W.R. Valentiner (Nueva York, 1946), y *Sculpture of the Twentieth Century*, de Andrew Carnuff Ritchie (MoMA, Nueva York, 1952)

²⁵⁰ *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space. A Revised and Enlarged Edition*. Giedion-Welckler, C., New York, 1960.

²⁵¹ En este sentido, El análisis de Carola Giedion-Welckler se puede considerar complementario al realizado por Herbert Read, siendo ambos completamente autónomos.

la revalorización del objeto, con sus condiciones de peso, densidad y volumen, construidas a partir de la abstracción en lugar del sentimiento. Ambos movimientos toman conciencia por primera vez de la doble condición estática y dinámica de la escultura moderna.

El dadaísmo da otra vuelta de tuerca liberando la importancia del objeto al incorporar todo tipo de elementos a su trabajo, resignificando con ello el campo de actuación del arte. Mientras, el surrealismo no distingue entre el mundo real e irreal, lo consciente e inconsciente, permitiendo la transmutación conceptual de los objetos y con ello la ampliación del lenguaje escultórico.

Constantin Brancusi (1876-1957) explora un nuevo campo, a través de la expresión pura de los volúmenes. En solitario y guardando una distancia con las vanguardias, proclama una revisión plástica original, en la búsqueda de la simplicidad. En su trabajo se aprecia una reivindicación de la talla que le permite sacar la esencia de los materiales, y lograr una original valoración de las formas, reinterpretando y abriendo un nuevo horizonte para la escultura del bulto.

Frente a esta libertad creativa, tanto el constructivismo como el neoplasticismo fueron los primeros movimientos en tratar de definir una expresión artística razonada. A partir de objetos con formas geométricas, experimentan con desmaterializar el volumen incorporando la valoración espacial en el proceso y el resultado de la obra. Oteiza había propuesto en la *Carta* un planteamiento similar, con el que reclamaba una sistematización de los mecanismos de aprendizaje para no caer en los mismos errores que los artistas anteriores, como también lo habían realizado los artistas concretos argentinos seguidores de estos movimientos. Tanto Oteiza como el grupo de Maldonado deciden también situar al espacio en el centro de su investigación. A su regreso a España, Oteiza, estudiará con atención la pintura de sus principales representantes, Kazimir Malévich (1878-1935) y Piet Mondrian.

Pintura, arquitectura y escultura avanzaron en paralelo dentro de estas corrientes, propiciando inevitablemente el intercambio de conocimientos. En el caso del neoplasticismo la proximidad entre las artes plásticas y la nueva arquitectura se muestra con más evidencia, en una apuesta por identificar el arte con la técnica y la ciencia, incluso de tratar de integrar en la labor artística toda actividad o interés intelectual. Para los constructivistas el arte se convierte en un instrumento para transformar la vida y la sociedad. La técnica adquiere un papel fundamental en la transformación del arte, incorporando sistemas de mecanización para una producción seriada y de mayor alcance. Por otro lado la masa pasa a transformarse en volúmenes descompuestos, ligeros, con capacidad de movimiento a la vez que aparecen nuevos materiales. Estas novedades llevan asociadas procesos intelectuales novedosos en cuanto a la elección de uno u otro material o técnica, existe un principio intelectual en la elección de un material o una técnica. El suprematismo, el último *ismo* incluido por Giedion-Welckler, se distingue por la eliminación del objeto al quedar sustituido por significados abstractos, como medio de expresión de las emociones humanas. Kazimir Malévich, su principal representante, traslada asociaciones arquitectónicas a sus experimentos en la pintura. Coetáneos con estos movimientos destacados son las posiciones alternativas desarrolladas por dos españoles:

Picasso, en la que Giedion-Welckler observa una integración de lo geométrico y lo orgánico; y Julio González, quien trabaja plásticamente mediante fusión de elementos plásticos heterogéneos.

En todas estas nuevas tendencias de carácter abstracto, Giedion-Welckler observa objetivos que resultan cercanos a la nueva arquitectura que comenzaba a dominar en Europa con su nueva valoración del espacio. También detecta como característica común a todas ellas una reacción contraria a la visión sentimental individual, de corte romántico y dominante hasta finales del XIX, para procurar una mirada humana ampliada, contraria a planteamientos artísticos psicológicamente introvertidos. Frente a un arte del genio, surge un arte expresivo, de volúmenes modelados, interpretado ahora en términos espaciales.

Esta revolución cultural vivida en las primeras décadas del siglo generó un nuevo lenguaje formal para la escultura, logrando con ello un conjunto de leyes comunes y universales. Se pasó de una concepción estática de la masa a una nueva expresión dinámica, en la que entran en juego nuevos medios técnicos y materiales, y se experimentan soluciones totalmente desconocidas. La escala humana desaparece como norma universal, al igual que el canon de belleza utilizado como patrón de evaluación del arte. El cambio de mentalidad no se limitó al desbloqueo de las normas que habían guiado la escultura internamente. Éste fue posible gracias a los intercambios transversales con otras actividades artísticas y campos de la cultura. El arte dejaba de organizarse en disciplinas estancas y de juzgarse exclusivamente desde la estética de lo bello. Para Giedion-Welckler, el paralelismo entre escultura y arquitectura resulta muy cercano, pero también con otros campos de la cultura y el conocimiento - menciona la poesía y la literatura- , dónde también aparecen nuevas formas creativas. Se cuestionan las reglas establecidas, se evitan los temas y puntos de vista personales, se provoca una asociación dinámica de las ideas, a la vez que se dan situaciones específicas propias y exclusivas de cada materia, como es el caso de la pintura, que abandona la representación mediante la perspectiva renacentista, para valorar la superficie, el color y la luz.

El marco cultural descrito por Giedion-Weckler abarca también a la filosofía y a las ciencias. Entre ambos campos se produce un intercambio de métodos e intereses. Los ejemplos del círculo de Viena y de Bertrand Russell sirven para explicar esta transversalidad determinante en los avances culturales de la primera mitad del siglo XX²⁵². La filosofía comenzaba a hacer uso de la lógica y de la explicación matemática de carácter científico. Se pasó de la creencia en la poesía romántica, al la referencia matemática para las nuevas expresiones de sus propuestas intelectuales, de manera que se podían entender prácticamente como formulaciones científicas. Para Giedion-Weckler este paralelismo y transversalidad de métodos ocurrido entre los distintos campos culturales -también entre ciencia y arte- no deja de señalar su vitalidad, a la vez que evidencia la existencia de una comunidad de intereses compartida por todas las áreas del conocimiento, en una estimulación recíproca. Este contexto generalizado de transformación e interdisciplinariedad cultural, generó un cambio radical en la observación del espacio, el tiempo, y el movimiento, a partir del cual los planteamientos escultóricos tomaron

²⁵² *Ibíd.*, p. XIX.

nuevos derroteros. La masa dejó de considerarse exclusivamente como una cuestión estática para ser entendida también como un elemento afectado por factores externos como la velocidad. Junto a esta transversalidad en la que se mezclan y retroalimentan discursos interdisciplinarios construidos en un mismo tiempo histórico, existe un salto de inspiración y reflejo hacia el origen del arte en las culturas primitivas. Inspiradoras de las primeras vanguardias del cambio de siglo, llegan a convertirse en el espejo final para explicar el momento espiritual en el que se encuentra el arte, capaz de proponer sus nuevos mitos y de resolver sus problemas plásticos con total libertad propositiva.

Según Giedion-Weckler, la evolución del arte moderno expuesta a través de su secuencia histórica se encuentra inconclusa, pero también en un momento crucial para su desarrollo. Comienza a producirse cierta asimilación social para la nueva mirada abierta por las vanguardias, gracias a la condición universal e impersonal existente en lo formal y conceptual de sus propuestas. La dificultad inicial por parte del público por lograr interpretar y entender el nuevo arte comienza a ser superada a favor de un reconocimiento social y una valoración positiva que va sumando fuerzas.

En la revisión que realiza en el año 1955, diez años después de la guerra, y casi veinte años después de su primera edición, Giedion-Weckler confirma sus anunciadas predicciones. En el transcurso de este tiempo los escultores lograron crear una nueva plástica, a la que denomina *escultura moderna*. En ella, el espacio adquiere una importancia y una presencia mucho mayor en las nuevas propuestas. La confirmación de la aparición en escena del agente público, las instituciones, encargando obras para museos y localizaciones exteriores, principalmente urbanas, posibilitó un periodo escultórico pleno, combinado con la idea de *monumentalidad* arquitectónica.

Giedion-Weckler enumera y describe las características propias de la escultura moderna: el predominio de lo imaginativo frente a lo imitativo; el control de las propiedades de los materiales empleados; la existencia de un proceso de desmaterialización del objeto-masa, de raíz cubista, generador de redes de líneas y formas capaces de construir espacios. Observa también un impulso dinámico dominante en estas nuevas leyes creativas, a la vez que se comienza a considerar la materia como energía. Esta nueva valoración del espacio es común en todas las tendencias, manifestada ya sea como emanación o radiación del volumen o como construcción de un vacío, dejando los objetos de proyectarse o encontrarse aislados en su entorno. La columna sin fin de Brancusi o la construcción en el espacio de Naum Gabo (1890-1977) ejemplifican estas ideas. Simultáneamente, la técnica avanza en paralelo a estas propuestas, permitiendo construir objetos complejos, en los que las yuxtaposiciones de formas, elementos y significados mediante nuevos lenguajes expresivos posibilitados por las soluciones aplicadas, recuerdan a resultados similares de la pintura y la arquitectura. Junto a estas características, un nuevo tipo de planteamiento escultórico comienza a tomar fuerza. Consiste en trabajar con familias, series o parejas, sacando a la luz un tipo de inquietudes plásticas que anteriormente se quedaban en el ámbito del taller.

En relación con los temas trabajados por la escultura moderna, Giedion-Weckler detecta también unas claves propias en esta nueva plástica. La referencia al tótem, fusión del animal y el hombre, y las estelas, son ejemplos de nuevas temáticas asociadas a las influencias del primitivismo artístico, y al interés por la búsqueda de una espiritualidad en el arte. Junto a estos temas, la revisión de la figura humana, la abstracción, la aproximación desde la monumentalidad, la búsqueda de nuevos mitos por parte de los escultores, amplían el campo de contenidos a tratar por la escultura.

Estructurado como un catálogo razonado de todos estos aspectos, a través de un amplio recorrido fotográfico de los ejemplos escultóricos más significativos sobre los que Giedion-Weckler realiza sus comentarios, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space* ofrece un listado biográfico de las principales figuras de este arte, desde las vanguardias históricas hasta las corrientes contemporáneas en el momento de editarse el libro²⁵³. Este ambicioso proyecto de carácter documental sirve para ofrecer una panorámica global sobre el qué el cómo y el quién de la escultura desde principios del siglo XX hasta la década de los 50, utilizando un lenguaje descriptivo objetivo en el que se evitan enjuiciamientos sobre los fines y los procedimientos.

En su contenido llama la atención la presencia de Eduardo Chillida (1924-2002) como único escultor español, con una selección de esculturas en hierro²⁵⁴. En cambio, Jorge Oteiza, premiado en la bienal de Milán de 1951, único participante español seleccionado en el concurso internacional para un *Monumento al prisionero político desconocido* de 1953, y ganador del primer premio de la bienal de Sao Paulo de 1957, no aparece ni siquiera mencionado en el listado biográfico²⁵⁵. En su referencia al concurso, la crítica de arte alemana destaca cómo las propuestas seleccionadas -representantes de las tendencias más actuales de la escultura- tratan el espacio como cuestión central, con aproximaciones muy diferentes en su interpretación²⁵⁶. Oteiza, cuya propuesta ofrecía una solución en la que el espacio también era el protagonista desde sus claves metafísicas, protestó el fallo del concurso. Probablemente, esta actitud abiertamente crítica pudo ser la causa de su silenciamiento. Este trabajo de Oteiza será abordado más adelante en relación con los objetivos directos de esta investigación.

Una segunda selección que resulta destacable es la de Le Corbusier. Aunque en los textos de presentación Giedion-Weckler no hace referencia expresa a su figura, una de las nuevas

²⁵³La edición consultada es la del año 1960. Los textos generales tienen fecha de 1957.

²⁵⁴Las obras seleccionadas son *La música callada* (1955) y *Rumor de límites nº3* (1959), con las que, en continuidad con la herencia recibida de Julio González, logra un nuevo lirismo espacial; e *Ilarik* (1951) en el que trata el tema de la estela funeraria, recuperado por la escultura de esta década. *Ibid.*, pp.202, 203, 314, 215, 327, 329.

²⁵⁵Este hecho resulta todavía más llamativo en tanto en cuanto Giedion-Weckler menciona y destaca el concurso organizado por la *Institute of Contemporary Art* de Londres del año 1952, con Herbert Read de miembro del jurado. Probablemente la protesta razonada realizada por Oteiza ante el fallo del concurso pudo conducir a su silenciamiento.

²⁵⁶*Ibid.*, pp. XXIII y XXV. En concreto cita las aportaciones de Minguzzi, Pevsner, Butler, Gabo y Mirko)

tendencias que destaca es la de una *arquitectura con una aproximación escultórica*²⁵⁷, y Le Corbusier es el máximo representante de este estilo arquitectónico:

*According to Le Corbusier, sculpture is the resonance and radiation of its architectural and natural environment. His aim is to insert it, as an organic construction, into a larger whole, the essence of which it incorporates and reflects poetically. The cubist origins of Le Corbusier's sculpture are obvious in the interpenetration of planes, but it evolves in more organic shape towards a more general synthesis and symbol of life.*²⁵⁸

Entre los ejemplos de esta nueva plástica arquitectónica de Le Corbusier, Giedion-Weckler selecciona la capilla de Ronchamp (1955), la cubierta de la Unité D'Habitation (1952)²⁵⁹. Esta presencia destacable del arquitecto francés entra en resonancia con las reflexiones realizadas por su marido Sigfried Giedion en su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, y que serán tratadas a continuación.

Clement Greenberg. Una visión desde la crítica de la pintura

Junto los análisis de los críticos de arte que estudian directa y específicamente el tema de la escultura, la crítica realizada por Greenberg, basada más en los aspectos visuales del arte, sirve para reconocer a la escultura como un campo activo de experimentación de las nuevas propuestas estéticas, frente a otros tiempos pasados.

Clement Greenberg está considerado como uno de los principales analistas de arte del siglo pasado, siendo la pintura el objeto principal de su labor crítica. Sobre la escultura, escribe tres artículos analizando la disciplina, y críticas puntuales de un número reducido de escultores²⁶⁰. Su primera publicación sobre el tema, *The new Sculpture*, aparece en 1948, revisando su contenido diez años más tarde para la selección de textos recogida en el libro *Art and Culture*²⁶¹. En el periodo discurrido entre ambos escribe *Cross-Breeding of Modern Sculpture*²⁶² (1952), texto que le sirve para dar una segunda vuelta de tuerca al tema tratado en su primer artículo sobre la escultura, pero esta vez desde una perspectiva histórica. En los tres textos, las consideraciones espaciales explican las relaciones entre la pintura, la escultura y la arquitectura a partir de las vanguardias históricas. El espacio no era un tema que atrajese intelectualmente a Greenberg de manera destacada. Su crítica se centraba principalmente en los logros de la pintura del nuevo expresionismo abstracto americano y de la pintura de las

²⁵⁷ *Ibíd.*, pp.230-233.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 232. Según Le Corbusier, la escultura es la resonancia y radiación del entorno arquitectónico y natural. Su objetivo es que se integre, como construcción orgánica, en un todo más amplio, cuya esencia incorpora y refleja poéticamente. Los orígenes cubistas de la escultura de Le Corbusier son evidentes en la interpenetración de los planos, pero evoluciona en una forma más orgánica hacia una síntesis más general y como símbolo de vida

²⁵⁹ Le Corbusier aparece también en *Contemporary Sculpture*, con una escultura titulada *Totem* (1945).

²⁶⁰ El tercer artículo es precisamente una crítica al libro de Herbert Read: *Roundness Isn't All: Review of The Art of Sculpture by Herbert Read*, *The New York Times Book Review*, 25 November 1956.

²⁶¹ *Art and Culture*, Greenberg, C., Beacon Press, 1961. Traducido al castellano por primera vez en 1979, *Arte y cultura*, Gustavo Gili. Se ha manejado la segunda edición de 2002, de Ediciones Paidós, S.A.

²⁶² *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Affirmations and Refusals, 1950-1956. Volume 3.* Edited by John O'Brien, *Cross-Breeding of Modern Sculpture*, pp.107-113. Este artículo aparece revisado en *Art and Culture* con el título *Modernist sculpture, its pictorial past* (1952), traducido como *El pasado pictórico de la pintura*.

vanguardias europeas. Pero su profundo conocimiento de los intereses técnicos y culturales desarrollados por la pintura le permite analizar la historia de las relaciones entre las tres artes y diagnosticar la situación en que se encuentran a mediados del siglo pasado.

En *Cross-Breeding of Modern Sculpture*, Greenberg explica a través de un repaso histórico los vaivenes sufridos por la escultura a lo largo de los siglos, y su pelea a lo largo de las distintas épocas ante la influencia de la pintura y el dominio de la arquitectura, hasta conseguir evolucionar por sí misma y liberarse del paternalismo ejercido por ambas. Un planteamiento evolutivo, anterior al ofrecido por Read, realizado desde un punto de vista más práctico del ejercicio de la escultura que desde la teoría estética.

Greenberg explica paso a paso el análisis de la evolución vivida por las tres artes, de sus dominios y dependencias, hasta llegar al nuevo panorama logrado por las vanguardias, inductoras de lo que considera el cambio de dirección más significativo de la historia del arte occidental, la causa de una nueva tradición plástica con un vocabulario formal prácticamente desconocido hasta la fecha. Para Greenberg este punto de inflexión se logra gracias a la aportación escultórica de Brancusi y a los primeros trabajos en bajorrelieve del Picasso cubista. Según el análisis del crítico americano, Brancusi dirigió este proceso plástico para llegar a la conclusión de una nueva forma de escultura, con una interpretación original del tratamiento del bloque, de raíz abstracta, que acabaría siendo utilizada de manera simultánea por la pintura y la arquitectura.

Es en la segunda década del siglo pasado cuando para Greenberg se producen mayores interferencias entre pintura y escultura. Como primer ejemplo señala la aportación fundamental de los constructivistas, con sus estructuras dibujadas en el aire mediante líneas, planos y colores, en lugar de usar cuerpos sólidos. Ni la forma ni la figura importaban tanto como la manipulación del espacio y la significación del vacío correspondiente. Esta actitud había surgido directamente de la pintura cubista, pero por vez primera el bajorrelieve de los constructivistas emergía por encima de la superficie física del collage propuesto por los cubistas. La pintura necesitaba apropiarse de algunos atributos de la escultura y ahora lo conseguía convirtiéndose ella misma en escultura. Pero para Greenberg se produce una segunda interrelación simultánea por parte de la nueva escultura a la que califica de "abierta": sus maneras y sus formas, siendo pictóricas, tienden a converger hacia la arquitectura en su planteamiento moderno y funcional. Esta cuestión resultará clave. La funcionalidad de la escultura convoca al espectador de una manera activa y participativa que hasta ahora se había limitado a una actitud contemplativa de observación del hecho artístico.

Así, la nueva escultura anunciada por Greenberg se encuentra -en el tiempo en el que realiza estos comentarios, la década de los 50- ante un horizonte fértil en ideas y propuestas pero dubitativo y ensombrecido por el dominio de la pintura moderna. Ante este freno creativo, solo la confianza del escultor en su propio medio de expresión le permitirá desarrollar nuevas propuestas independientes y creativas. Pero si por un lado la pintura viene condicionando la autonomía plástica de la escultura, por el otro, la arquitectura contemporánea, instalada en un

funcionalismo inhumano y simple, no deja de negarle el cobijo en el que históricamente se ha mostrado la escultura para conectar con la sociedad.

Esta aparente ventaja de la escultura sobre la pintura también se encuentra en otro orden, según Greenberg, el del debate presente en las artes desde finales del siglo XIX sobre el advenimiento del arte abstracto y el paulatino rechazo o abandono de la figuración, o dicho con sus palabras, la polarización entre lo representacional y lo abstracto²⁶³. En esta dicotomía, la escultura tiene más certezas en su transición hacia la expresión abstracta. Greenberg, cuyo discurso se apoya insistentemente en la experiencia real del arte desde la observación, considera que la escultura cuenta con la ventaja de que no cambia de lenguaje en su relación con el espacio al tratarse siempre de una representación tridimensional, ya sea figurativa o abstracta. En cambio la pintura, encargada de reflejar históricamente una ilusión pictórica del espacio mediante su representación en el cuadro, ha perdido esta propiedad exclusiva con la abstracción. Ahora el cuadro ha pasado a incorporarse al sistema espacial del observador, “el espacio pictórico ha perdido su espacio interior y se ha hecho todo exterior”²⁶⁴. Los medios empleados ahora por la pintura son más ópticos, con relaciones de color y de forma disociadas de estructuras narrativas, siendo empleados con estrategias de transparencias, gravedad o figura-fondo. Esta nueva realidad pictórica alcanzada por la abstracción cambia radicalmente las leyes de interpretación de la pintura obligando a una relación más física e inmediata. La escultura constructiva por el contrario, con sus formas abiertas mediante planos y líneas y su negación de la masa no exige cambiar las condiciones de relación con el espectador. Una gran ventaja que explicará en posteriores reflexiones.

En la revisión de su artículo *The new Sculpture*, aparecida seis años después de *Cross-Breeding of Modern Sculpture*, Greenberg reconoce los nuevos valores de la escultura frente a la situación en la que se encuentra la pintura y en menor medida la arquitectura. A partir del reduccionismo y confinamiento de las artes propiciado por las corrientes positivistas aparecidas a finales del XIX²⁶⁵, las distintas disciplinas tratan de resolver sus problemas dentro de su propio ámbito de acción, a través de los mecanismos que le son propios, en la búsqueda de la inmediatez exigida por los nuevos tiempos. A partir de esta concentración en sus esencias se propició curiosamente un desarrollo más favorable para la escultura, pues fue la disciplina que mejor aprovechó los trasvases interdisciplinares que sucedieron posteriormente. Se produjo un cambio de papeles. Hasta entonces la pintura había basado su éxito en el manejo de la ilusión, pero al introducirse en los caminos de la abstracción y abandonar la tercera dimensión perdió su posición privilegiada. En cambio la escultura, “identificada en la talla y el modelado monolíticos al servicio de la representación de formas animadas....., parecía demasiado literal, demasiado inmediata”²⁶⁶, y es gracias al uso que hace de la abstracción

²⁶³ *Arte y cultura. Abstracto y representacional (1954)*, Greenberg, C., pp.155-160. Greenberg revisa en clave del momento la discusión histórica sobre la que ya había teorizado Worringer en *Naturaleza y abstracción*, y que estará muy presente en las reflexiones de Oteiza.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p.159.

²⁶⁵ *Arte y Cultura. La nueva escultura*, Greenberg, C., p.161: *La sensibilidad estética ha cambiado en función de la noción de lo positivo y lo empírico, cuya interpretación ha cambiado en los últimos cien años.... la especialización de las artes se debe a la creciente fe en lo inmediato, lo concreto, lo irreductible.*

²⁶⁶ *Ibíd.*, p.162.

como descubre un campo de acción mucho más amplio. Para Greenberg son las aportaciones realizadas por Rodin las que inician la senda de esa apertura, en el uso de ciertas cualidades pictóricas aplicadas a la escultura, y su punto de inflexión se produce en las aplicaciones de los descubrimientos cubistas realizados por Brancusi, apartándose con ellas de la tradición monolítica.

El collage cubista, con su “profundidad ilusionista” propicio la aparición del bajorrelieve y convirtió el plano bidimensional de la pintura en una “construcción”, en el camino de una nueva tradición. El concepto de “escultura-construcción” enunciado por Greenberg abre un nuevo panorama:

El espacio se divide, se encierra y se conforma, pero no se llena. La nueva escultura tiende a abandonar la piedra, el bronce y el yeso a favor de materiales industriales como el hierro, el acero, las aleaciones, el vidrio, el plástico, el celuloide... Gracias a todo ello, este medio ha adquirido una flexibilidad nueva,...²⁶⁷

Y en esta nueva libertad adquirida por la escultura, esta gana en capacidad expresiva frente a la pintura. El valor fundamental de esta victoria se encuentra en el dominio de la tercera dimensión y de su potencial desde la percepción visual. Al abandonar el sentido táctil al que estaba ligado históricamente, en su afán de representación directa, y descubrir a cambio el factor ilusionista del espacio que le resulta tan propio, la escultura comienza a hacer un uso de la abstracción con mayor habilidad que la pintura.

Las valoraciones finales realizadas por Greenberg tratan de definir la realidad de la escultura que se estaba poniendo en práctica, y en la que el espacio comienza a jugar ya un papel determinante:

La escultura ha revelado las características unificadas del estilo moderno que comparten las bellas artes, la arquitectura y los oficios decorativos, con más viveza y de una manera más completa. Dotada de la libertad de una bella arte, pero inmersa como la arquitectura en su medio físico, la escultura no ha tenido que llegar a tantos compromisos como las demás artes....Uno de los acentos más unificadores del nuevo estilo común se carga sobre la continuidad y neutralidad de un espacio que solo modula la luz, sin consideración a las leyes de la gravedad. Hay un intento de superar las distinciones entre primer plano y fondo; entre espacio ocupado y espacio en general; entre interior y exterior; entre arriba y abajo (muchos edificios modernos, como muchas pinturas modernas, casi presentan el mismo aspecto por todos sus lados). Se da un énfasis similar a la economía de la sustancia física, que se manifiesta en la tendencia pictórica a reducir toda la materia a dos dimensiones, a líneas y superficies que definen un espacio pero raras veces lo ocupan. Hacer la sustancia enteramente óptica, y la forma -sea pictórica, escultórica o arquitectónica- parte integrante del espacio ambiente son dos objetivos que cierran el círculo del anti ilusionismo. En lugar de la ilusión de las cosas, se nos ofrece ahora la ilusión de modalidades, es decir que la materia es incorpórea, ingravida y solo existe ópticamente, como en un milagro.²⁶⁸

²⁶⁷ *Ibíd.*, p.164.

²⁶⁸ *Ibíd.*, p.166.

Estos avances trascendentes para la evolución de la nueva escultura chocan según Greenberg con las apreciaciones realizadas por Herbert Read. En su crítica²⁶⁹ al ensayo *The Art of Sculpture* pone en duda las principales tesis del inglés. Para Greenberg, la formulación estética realizada por Read sobre la escultura presenta hipótesis o aseveraciones muy cuestionables, y carece de una cuestión básica, como es no tener presentes los avances propios de la escultura, alcanzados a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Greenberg por un lado niega que la condición táctil sea determinante para la escultura, tal como sostiene Read. Para el americano, el sentido de la vista -y las asociaciones táctiles que este sentido despierta- es tan importante o más que el sentido del tacto a la hora de observar una escultura. Y por otro, está convencido de que la mutación sufrida por la escultura a raíz de las primeras propuestas cubistas de Picasso y sus primeros collages hasta llegar a la escultura constructivista, con sus líneas y formas transparentes y su voluntad de ligereza, suponen la negación de los dogmas planteados por Read sobre la escultura.

Sigfried Giedion. Una visión desde la crítica de la arquitectura

Estas ideas anunciadas por Clement Greenberg desde la perspectiva de la pintura, encontrarán un reflejo alternativo desde el campo de la arquitectura por parte de Sigfried Giedion. En su libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura*²⁷⁰, el crítico suizo dedica algunas reflexiones importantes a la misma cuestión, la transversalidad de las artes, pero esta vez desde los intereses de la arquitectura. En su caso, el espacio se convertirá en el principal argumento que sirva para explicar los cambios que se vienen produciendo en el mundo de la arquitectura a lo largo de la primera mitad del siglo XX, y la influencia ejercida por la escultura desde sus renovadas capacidades plásticas supondrá una fuente de inspiración expresiva a investigar por parte de la arquitectura.

Aparecido por primera vez en 1941, y revisado en cinco ocasiones hasta la definitiva del año 1966, *Espacio, Tiempo y Arquitectura* es el primer libro sobre crítica arquitectónica en el que aparece la idea de espacio como uno de los temas centrales de la arquitectura del siglo XX. Con este argumento, Giedion realiza un análisis historicista de la evolución de la arquitectura para acabar detectando las tendencias en las que comienza a trabajar esta disciplina. Esta línea argumental del texto le permite incorporar y analizar múltiples aspectos de la disciplina, cruzándolos con los avances logrados en paralelo por las artes plásticas.

Para explicar la situación en que se encuentra la arquitectura Giedion ofrece primero una valoración de una serie de puntos que considera claves en su identificación: la presencia ineludible del hombre para su entendimiento, la determinación del lugar o el valor de la historia.

²⁶⁹ *Roundness Isn't All: Review of the Art of Sculpture by Herbert Read, The New York Times Book Review, 1956.*

²⁷⁰ *Space, Time and Architecture*, editado por primera vez en el año 1941. El libro es consecuencia de las clases y seminarios impartidos por S. Giedion en la universidad de Harvard, lugar donde acudió invitado por W. Gropius a raíz de la Segunda Guerra Mundial. En este caso se ha utilizado la última edición en castellano del año 2009.

En primer lugar reclama como base de la arquitectura lo que considera son sus valores principales: su condición humana, la escala, el cómo el hombre desea vivir en ella. Junto a estos valores observa unas directrices que permiten el desarrollo de la arquitectura, como son el fortalecimiento de las tendencias plásticas y el refuerzo de aquellas condiciones que garanticen su evolución. Para Giedion existe una civilización universal con una concepción del espacio inherente a su condición espiritual y emocional. Con el siglo XX en la plástica artística se ha pasado de un enfoque que analizaba la cuestión formal de manera independiente, a pensar en cómo se organizan las formas en el espacio, es decir, cómo aparecen los volúmenes en el espacio y cómo se producen las relaciones entre ellos, de qué manera se define la separación o el límite entre espacio interior del volumen y su exterior, cómo se descubren posibilidades plásticas mediante perforaciones exteriores, y cómo estas acciones provocan interpenetraciones espaciales con un nuevo carácter.

Además de las cuestiones plásticas asociadas al descubrimiento del espacio, existen para Giedion unos vínculos cósmicos y espirituales con el pasado, y unas nuevas relaciones con el lugar dónde aparece la arquitectura. El lugar comienza a intervenir en la arquitectura de una manera silenciosa, como base inmutable determinante para los planteamientos arquitectónicos con los que establecerá relaciones fundamentales.

El pasado como memoria colectiva significa para Giedion una fuente de información continua que determina la futura evolución de la plástica artística. Frente a épocas anteriores en las que era utilizado como una fuente de formas y figuras donde elegir, los artistas coetáneos tratan de unificar pasado, presente y futuro como parte del destino humano. En este sentido, Giedion señala la actitud de los grandes artistas de principio de siglo XX en su aproximación al arte primitivo como reacción a la etapa industrial y mecanicista en la que estaban inmersos, en la búsqueda de las esencias fundamentales del hombre.

En la arquitectura, según el crítico suizo, existe desde la antigüedad el concepto de espacio arquitectónico asociado a la idea de cavidad, cuyo origen se encuentra en la construcción del espacio interior. Por otro lado, y de igual valor, la concepción contraria, la no valoración del espacio interior -prácticamente sin iluminación- a favor de la disposición volumétrica de sus contenedores. Una dualidad espacial que hasta finales del siglo XIX ha sido exclusiva de la arquitectura. Giedion observa una recuperación de la sensibilidad hacia los volúmenes como generadores de espacio circundante, actitud similar a la planteada en los orígenes de la arquitectura: la envolvente sirve para construir el espacio interior, a la vez que emana y ordena el espacio de alrededor:

Las formas no están constreñidas por sus límites físicos. Las formas emanan espacio y lo modelan. Ahora se vuelve a tener conciencia de que las figuras, superficies y planos no modelan simplemente el espacio interior, sino que actúan con la misma energía mucho más allá de los confines de sus dimensiones reales como elementos constitutivos de los volúmenes que se levantan libremente en el espacio abierto²⁷¹.

²⁷¹ *Espacio, tiempo y Arquitectura*, Giedion, S., Ed. Reverte 2009, p.28.

Entre las nuevas tendencias que comienzan a practicarse en la arquitectura en la década de los 50 se encuentra la aproximación que está realizando hacia la escultura a partir de la nueva interpretación del valor del espacio. La obra de Alberto Giacometti (1901-1966) sirve a Giedion de ejemplo para explicar la interacción de distintas figuras en altura, forma y posición. Y desde el campo de la arquitectura, el proyecto del centro urbano de Saint Die (1946) de Le Corbusier, es según Giedion, uno de los primeros ejemplos del siglo XX que valora el espacio intersticial entre los volúmenes prismáticos, mediante un nuevo urbanismo en el que entran en juego las piezas arquitectónicas propuestas de manera individualizada, pero que activan simultáneamente el espacio en su conjunto.

Para Giedion la aproximación de la escultura y la arquitectura no supone una desviación de sus objetivos para estas dos disciplinas, y en ambas, los nuevos planteamientos tratan de recuperar el significado de los distintos volúmenes manejados, convirtiéndose ahora en *cuerpos activos de emanación*²⁷². La Capilla de Ronchamp o la Opera de Sydney, ejemplifican la capacidad plástica y de modelado de la arquitectura. En la primera de estas obras, gran parte de los aciertos o sorpresas desveladas por Le Corbusier se deben, según Giedion, a la transversalidad intelectual manejada desde su triple actividad artística como arquitecto, pintor y escultor, condición que le permite ofrecer una mirada plástica mucho más rica y compleja. Esta nueva manera de operar es reclamada por Giedion para resolver los futuros planteamientos de la arquitectura y la escultura.

En su análisis como historiador Giedion trata de resumir las distintas concepciones del espacio, identificadas en tres etapas: la primera, en la que espacio se evidenciaba mediante la interacción de los volúmenes, y en ella el espacio interior no era valorado -la arquitectura de Egipto, Sumer y Grecia son su ejemplo-. La segunda etapa comienza con la arquitectura romana. Se descubre la construcción abovedada y sus posibilidades espaciales, centradas en su interior, enfoque que se convertirá a partir de entonces en cuestión principal de la arquitectura -este periodo dura hasta el final del siglo XVIII-. La tercera edad del espacio nace con el siglo XX, gracias a la evolución óptica que neutralizó la existencia de un único punto de vista. Sus consecuencias fueron determinantes para la concepción de una nueva arquitectura y un nuevo urbanismo. En esta etapa se dan similitudes con la primera edad del espacio. Según Giedion, la arquitectura vuelve a reencontrarse con la escultura y viceversa. Pero simultáneamente existe una preocupación por el espacio interior, el espacio de la segunda edad, pero con un enfoque completamente novedoso del abovedamiento mediante nuevos elementos: una interpenetración de los espacios interior y exterior, a diferentes niveles junto con la incorporación del movimiento como una cuestión fundamental de la arquitectura.

El muro, su revisión y renovación, supone otro agente fundamental para la nueva creación arquitectónica. Aparece un nuevo planteamiento en el que se eliminan los elementos decorativos para descubrir sus auténticos valores estéticos en la superficie plana. Theo van Doesburg (1883-1931), Gerrit Rietveld (1888-1964) y Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) posibilitaron un nuevo potencial espacial en la arquitectura mediante la desintegración de la

²⁷² *Ibíd.*, p.31.

caja-habitación tradicional, proponiendo una combinación de planos rectangulares lisos que aparecen como superficies puras. De este modo se redescubre el muro en la arquitectura incorporado como plano que funciona de manera independiente. Mientras que hasta bien avanzado el siglo XX el muro había constituido un telón de fondo para la aplicación de los relieves, en este segundo estadio es posible integrar plásticamente la superficie y el modelado, apareciendo los relieves como nuevo tratamiento arquitectónico-escultórico del muro. A partir de esta etapa se produce un interés simultáneo del arquitecto por el muro y del escultor por el relieve.

La función desempeñada por el muro en la evolución de la arquitectura en las últimas décadas del siglo XX y primera mitad del siglo XX tiene su origen en la construcción americana. El muro, en sus diferentes versiones -piedra, ladrillo o madera-, adquiere una importancia fundamental gracias al carácter complementario que adquiere dentro del sistema organizativo del volumen arquitectónico -mayoritariamente en el campo doméstico-, y que está basado en la ampliación mediante adición de piezas funcionales de acuerdo a las necesidades de los usuarios, tratadas generalmente de una manera en la que el material define el valor plano de la superficie. Esta manera de plantear la arquitectura difiere radicalmente del empleado en Europa, dónde se parte de una pieza única a compartimentar, con posibilidad de que parte de su interior se quede sin uso, y en el que, al exterior, se aferra a las composiciones históricas en un largo periodo de confusión.

Las viviendas de Frank Lloyd Wright (1867-1959) son el mejor ejemplo de este modelo de utilización del muro. De este nuevo modelo residencial, Giedion destaca los siguientes elementos característicos: su organización en plantas cruciformes, el uso de porches exteriores como extensión del interior y como parte fundamental de la concepción global de la casa, la aparición de grandes aleros en voladizo y convertidos en amplios planos horizontales. Pero la importancia del plano horizontal queda complementada por el planteamiento que realiza para los planos verticales. Wright ofrece una organización novedosa mediante el control de distintas profundidades, en la que incluye los planos exteriores de límite de la parcela, negando de algún modo la definición nítida de un volumen macizo. En su obra se puede apreciar la valoración de los materiales combinados con los planos horizontales y verticales abstractos, logrando una fuerza expresiva desconocida hasta la fecha.

Giedion apunta lo parecido de estas investigaciones con las exploraciones espaciales que se estaban realizando en Europa al mismo tiempo, en concreto, los avances en el campo de la pintura y la experimentación espacial a través de ella, mediante el uso de materiales inéditos y diversos. La disección y fragmentación del muro por parte de Wright, para su posterior reagrupación con resultados totalmente sorprendentes, guarda relación con los mecanismos compositivos utilizados por el grupo holandés *De Stijl*, Van Doesburg y Mondrian, o el constructivismo de Malevitch.

Esta línea experimental elaborada por las vanguardias plásticas europeas de principio de siglo XX, tiene su origen, según Giedion, en una nueva manera de observar la realidad próxima y

común, entrando en consideración para los artistas los objetos de uso cotidiano que se encuentran en ella. Sale a la luz una nueva capa de interés para la sensibilidad artística. Giedion reconoce en el nuevo arte la capacidad de descubrir un sustrato de nuevas relaciones del hombre con el mundo, caracterizado por vínculos de carácter emocional, en lugar de los meramente prácticos o cognoscitivos propios de observaciones racionales o científicas. Desde su perspectiva personal, los artistas buscan y descubren aquellos símbolos que la sociedad es incapaz de evidenciar y para ello se esfuerzan en encontrar nuevos medios de expresión más puros y esenciales.

En su análisis Giedion incluye el reconocimiento practicado por la mayoría de los artistas y comentaristas de la época en relación con la llegada de una nueva manera de interpretar el espacio a raíz de los descubrimientos científicos. Un análisis que recuerda a los planteamientos realizados por Oteiza en la *Carta*. Desde el renacimiento hasta principios de siglo XX, la perspectiva había sido la única manera de entender el espacio. El observador situado al exterior, entendía los objetos que le rodeaban a partir de las tres dimensiones de la geometría euclidiana. En cambio, a partir del siglo XX, una vez asimiladas las aportaciones de la ciencia y del cubismo, para Giedion la esencia del espacio se encuentra en el entendimiento de sus múltiples dimensiones, de las relaciones de su interior, y de este con el exterior en el que se encuentra. El observador debe proyectarse a través del espacio, incorporado en el sistema múltiple que lo genera. De acuerdo a la física moderna, las leyes del espacio se establecen con puntos de referencia móviles que explican su relatividad y multiplicidad, frente a la visión abstracta y unitaria aceptada desde la teoría de Newton. Y En el arte se produce una nueva manera de entender el espacio a partir de una nueva capacidad consciente y amplia de su percepción. El cubismo no busca una representación de la realidad desde un único punto de vista. Rompe con la perspectiva renacentista para tratar de simultanear múltiples puntos de vista sin jerarquía alguna. Se añade así una nueva dimensión que es la del tiempo.

Esta nueva manera de interpretar la realidad, de representar el espacio, descubierta por los cubistas, revela el interés por captar lo que Giedion denomina la composición interna de objeto. Los artistas se centran en un principio en fragmentar mediante planos las distintas superficies. Estas nuevas unidades compositivas -los planos- se adelantan, superponen e interpenetran entre ellas, provocando una nueva percepción que nada tiene que ver con el punto de vista único de la perspectiva renacentista. Y en esta exploración expresiva aparecen como sorprendentes elementos a representar los objetos cotidianos -botellas, pipas, vasos, periódicos- , sin potenciar el cromatismo de la obra. Más adelante –Giedion lo fecha en torno a 1912- los planos alcanzan un mayor protagonismo en la representación mediante la técnica del collage, en la que son elementos materiales los que definen la composición, aparecen palabras o letras como nuevos símbolos, y el color comienza a utilizarse para perfilar elementos.

El purismo de Ozenfant y Jeanneret, aparece para el crítico como la continuación de vanguardia más próxima al cubismo, pero con una cercanía novedosa hacia la arquitectura. Casi simultáneamente, Kazimir Malévich, protagonista de la vanguardia rusa, revoluciona el lienzo al suprimir el objeto de la representación. Aparecen en su lugar unidades de carácter simbólico, contrarias al naturalismo objetual histórico, proponiendo interrelaciones puras

entre estos elementos, en flotación, inmersas en un espacio sin escala humana. En su investigación espacial también existe una aproximación a la arquitectura en sus piezas tituladas *arquitectones*²⁷³, a través de los cuales experimenta los conceptos de interrelación, suspensión y penetración.

El neoplasticismo es el siguiente movimiento expuesto por Giedion. La pintura de Piet Mondrian reduce el volumen tridimensional al elemento “plano” y su objeto se resume en la combinación de los planos y el color puro, su equilibrio e interrelaciones. El grupo *De Stijl* persigue unos objetivos mucho más radicales que la vanguardia parisina, su objetivo era el arte puro, mediante la yuxtaposición y distribución de planos de color puro: rojo, amarillo y azul, más negro y tonos de blanco. En el campo de la escultura, Georges Vantongerloo (1886-1965) utiliza prismas, ortoedros, y vacíos que provocan múltiples puntos de vista en el espectador. En este panorama, para Giedion son Van Doesburg y Malévich los que amplían el sentido de espacio con sus propuestas, consideradas y presentadas por ellos mismos como experimentos de laboratorios.

El último foco de vanguardia analizado por Giedion es el futurismo, cuya importancia radica en su experimentación con el movimiento. Refiere el crítico suizo a Hermann Minkowski (1864-1909), el matemático que en 1908 ofrece una nueva manera de entender el concepto de tiempo completamente distinta a la establecida hasta la fecha. Si hasta entonces el tiempo se podía comprender o bien de manera realista -un continuo que sucede, exista observador o no, con independencia de otros objetos y sin relación con otros fenómenos- o bien de manera subjetiva -necesita de un observador y sucede si se da experiencia sensitiva-, a partir de sus teorías “el espacio por si mismo y el tiempo por si mismo están condenados a disolverse en meras sombras, y solo una especie de unión entre ambas cosas conservará una realidad independiente”²⁷⁴. Así, para Giedion, el Cubismo y el Futurismo tratan de ampliar la visión óptica mediante un nuevo concepto de espacio-tiempo en la expresión artística, y mientras los primeros exploran el nuevo concepto a través de sus posibilidades de representación, los segundos lo realizan a través del movimiento.

Giedion finaliza esta revisión de las aportaciones de las vanguardias históricas con un comentario sobre la pintura. Los avances alcanzados en la investigación del espacio a finales de los años 30, quedan resumidos en una sola obra pictórica, el *Guernica* de Picasso:

Este cuadro incorpora el principio de simultaneidad, la penetración de los espacios interior y exterior, y el trabajo con superficies curvas y texturas diferentes. No obstante este mural de la guerra civil española parece ser la primera pintura histórica real desde el comienzo del Renacimiento y la obra de Paolo Uccello; es la tragedia de un país destilada con toda su fuerza por u artista capaz de transmutar el sufrimiento físico y la destrucción en poderosos símbolos: una madre con un hijo muerto, una mujer que cae en una casa en llamas, un caballo atravesado por una lanza, fragmentos de un guerrero mutilado, una mano amputada que agarra una espada rota; todos contemplados por un gran toro e iluminados por una lámpara sostenida por una mano extendida. Por encima de la carnicería brilla “el ojo radiante del día con

²⁷³ *Ibíd.*, p.437. Los *arquitectones* de Malévich consisten en unas construcciones blancas integradas por elementos unidos de base cúbica.

²⁷⁴ *Ibíd.*, p.440.

la bombilla eléctrica de la noche a modo de pupila". La pintura pasó por muchas variaciones y estudios preliminares, pero un detalle permaneció siempre inalterado: la prisa de la huida, condensada en un símbolo formado por dos cabezas humanas alargadas con el pelo saliendo hacia atrás, la barbilla y el cuello en una sola y amplia línea, las caras encerradas en triángulos esféricos. La carga de verdad interna que posee este símbolo de Picasso queda revelado por el estroboscopio de H (Fig.XX) Harold Edgerton, que disecciona fotográficamente el movimiento en partes que el ojo humano es incapaz de captar. Un estudio de una de esas fotos estroboscópicas (Fig.XX) deja claro lo estrechamente relacionadas que están las realizaciones de los artistas creativos y de los científicos. A partir de algo desconocido, un artista como Picasso puede crear intuitivamente símbolos para una realidad que, como en este caso, es confirmada posteriormente por las técnicas científicas.²⁷⁵

Estos cruces o semejanzas entre arte y técnica vuelven a suceder en el caso de los avances técnicos de carácter plástico en la construcción y las soluciones desarrolladas por el arte en el terreno de la pintura. El común denominador de ambos campos es la superficie plana. En primer Lugar, Giedion destaca el valor que comienza a adquirir este concepto de "superficie plana" en la pintura, y que hasta el momento en el que se producen los grandes avances pictóricos de principios de siglo carecía de importancia, siendo usada como decoración, sin capacidad de expresión propia. A partir de entonces el plano pasa a constituir la base de la composición en sustitución de la perspectiva renacentista, y gracias a él, el cubismo suprime el histórico único punto de vista, cambiando el sistema de percepción. Su aparición como herramienta creadora y compositiva permite la interacción de distintos elementos, su interpenetración; la idea de flotabilidad genera una novedosa tensión óptica, un nuevo espectáculo visual, con una nueva gramática de la línea, la forma y el color. El descubrimiento de la superficie plana revoluciona los dos mundos. Por un lado la losa plana supone un nuevo elemento para resolver cuestiones técnicas no contempladas hasta el momento, abriendo nuevos horizontes para la construcción y la arquitectura; y en pintura, el principio compositivo inherente a la superficie plana supone una revolución para la exploración óptica y plástica.

A partir de esta alianza entre técnica y arte Giedion explica la evolución acontecida en el campo arquitectónico en Europa. La Bauhaus, Le Corbusier y Mies van der Rohe aparecen como destacados representantes de estos cambios.

A finales del siglo XIX Alemania aparece como el país ejemplar dónde se produce por primera vez un desarrollo confluyente de estos dos campos culturales, la técnica y el arte. El máximo representante de este renacimiento arquitectónico alemán en los primeros años del siglo XX es Peter Berhens, hombre de perfil visionario según Giedion, con la intuición de observar las capacidades técnicas y plásticas de los nuevos materiales, y maestro de las principales figuras arquitectónicas de la primera mitad del siglo. Paralelamente la Deutsche Werkbund se convierte en el escaparate de esta colaboración entre arte e industria favoreciendo el descubrimiento de jóvenes talentos.

El papel de Gropius en la evolución vivida por la arquitectura en las primeras décadas del siglo XX resulta fundamental para Giedion. El joven arquitecto que fue colaborador en el despacho

²⁷⁵ *Ibíd.*, p.445.

de Berhens y activo participante en las discusiones de la Werkbund, muestra en sus primeros trabajos un elevado conocimiento técnico y constructivo, que le permite desarrollar una arquitectura integradora de la tan valorada comunión de conocimiento y sensibilidad demandada por Giedion, alcanzando nuevos modelos a través de sus propuestas.

Acabada la Primera Guerra Mundial el movimiento de artes y oficios propiciado por la Werkbund muestra síntomas de estar agotado, afectando negativamente al reconocimiento de la arquitectura debido a su falta de independencia respecto a los patrones de las artes aplicadas. En esta fase de indefinición surge con fuerza el movimiento expresionista, al que Giedion atribuye un carácter transitorio al no resolver los problemas esenciales de la arquitectura y estar guiado por un cierto misticismo romántico. Según Giedion, Gropius observa las limitaciones del expresionismo y se aleja intuitivamente de él para refundar en Weimar la futura escuela de la Bauhaus. A ella se van incorporando figuras destacadas de la docencia artística -Itten, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy- y que comienzan a aplicar métodos novedosos, definiendo en sus objetivos una tendencia progresiva hacia la abstracción. La búsqueda de sinergias con la industria y la aproximación a otros grupos interesados en la renovación del arte contemporáneo como De Stijl, refuerza el prestigio de la Bauhaus en Europa. Se produce una coincidencia en el enfoque formal de cuestiones estéticas.

Para Giedion la Bauhaus se explica y se entiende gracias a los avances y a la concepción de la pintura moderna. El nuevo sentido de espacio, la superficie plana, las texturas y materiales, posibilitan una nueva sensibilidad arquitectónica en la que se quiere situar la escuela alemana y es precisamente este logro -conseguir trasladar los principios fundamentales del arte contemporáneo al campo de la educación- donde se encuentra el éxito de la Bauhaus. Para Giedion el haber conseguido unir el arte y la industria con la arquitectura como medio de expresión, el sello característico de la escuela, se debe principalmente al esfuerzo personal de Gropius.

Gran parte de estas ideas se ven plasmadas en el edificio para la escuela de la Bauhaus en Dessau. Giedion destaca la agrupación vertical y flotante de planos -gracias a la independencia de las fachadas y las particiones interiores de la estructura- logrando una transparencia que permite una relación directa de exterior e interior, similar a las pinturas de Picasso. También desde el exterior se producen varios niveles de referencia en su tridimensionalidad exterior a la manera cubista, lográndose una múltiple simultaneidad perceptiva. Este logro significa para Giedion la conquista de un nuevo concepto de espacio-tiempo propio de la arquitectura moderna, un avance de máxima transcendencia, superior a los avances técnicos constructivos alcanzados, y que en el caso concreto de la escuela de Dessau, permite resolver su organización de manera claramente unitaria. Todo ello convierte al edificio de la Bauhaus en una síntesis de las innovaciones conceptuales y técnicas de su época.

A partir de la segunda década del siglo XX existe una generación de arquitectos europea que ya ha asimilado los cambios aparecidos en el mundo artístico, a la vez que hacen uso de las nuevas aplicaciones industriales y constructivas. Junto a Gropius, Le Corbusier y Mies Van der

Rohe conocían y eran sensibles a las nuevas sensaciones espaciales descubiertas, a la vez que hacían uso de las innovaciones constructivas y tecnológicas capaces de expresar los nuevos significados espaciales.

La formación arquitectónica del joven Le Corbusier se distingue por su interés constante hacia otras culturas y el contacto con otros arquitectos. En su etapa de formación, sus primeros viajes de le permitieron conocer a los grandes arquitectos del cambio de siglo, para luego decidirse a recorrer las culturas originales, en un Grand Tour que le permitió ampliar y profundizar su conocimientos, base determinante para su evolución posterior. Este contacto directo con el pasado, resultó fundamental para que Le Corbusier alcanzara, según Giedion, una visión de la arquitectura basada en una de las tesis sustentadas por el crítico: la importancia que tienen las relaciones existentes entre los avances constructivos y técnicos con el modelo de vida que lo sustenta para establecer los caminos de la arquitectura.

Un segundo factor de igual importancia en la evolución arquitectónica de Le Corbusier es su relación vital con la pintura moderna. Le Corbusier, pintor además de arquitecto, se instala definitivamente en París en 1917, año en el que se producen los grandes avances pictóricos. En este contexto de vanguardias experimentales, el joven arquitecto suizo manifiesta un interés desconocido hasta el momento por el espacio, y la pintura y la arquitectura se convierten en herramientas con las que tratar de expresar la interpretación de este concepto. Comienza un periodo de fuerte interrelación entre arquitectura y pintura moderna, en el que una serie de conceptos, como la flotabilidad o la transparencia, resultan comunes. La pintura de Le Corbusier explora estas cualidades a través de objetos y materiales que incorporan la transparencia o la flotabilidad en su esencia; botellas, papeles, objetos bien perfilados que favorecen contornos nítidos capaces de expresar estas nuevas cualidades. Mientras, en su arquitectura comienza a desarrollar la interpenetración de espacios exteriores e interiores ensayada previamente en la pintura cubista de Braque y Picasso.

Junto a este breve análisis realizado a partir de la experiencia pictórica de Le Corbusier, Giedion indaga en los aspectos más propios de su arquitectura para establecer los avances espaciales desarrollados por Le Corbusier. Para el crítico suizo, el uso del hormigón -un material que ya era empleado con asiduidad en Francia desde su descubrimiento, y muy utilizado por su maestro Perret- resulta fundamental para la expresión de sus ideas arquitectónicas. Destaca Giedion su dibujo para la Maison Citrohan, aparecido en 1915: tres planos de hormigón paralelos sostenidos por seis pilares y una escalera de conexión. Por primera vez el esqueleto estructural aparece como expresión arquitectónica, como nuevo medio estético que permitirá utilizar los tabiques para modelar el espacio interior y facilitar su conexión espacial con el exterior, un esquema que permite explorar las posibilidades espaciales abiertas por Wright en sus plantas libres pero de una manera distinta y original, de raíz cubista. En esta relación entre la nueva arquitectura y las posibilidades abiertas por los avances constructivos, Le Corbusier realiza una serie de aportaciones fundamentales que Giedion las resume en: la manera en la que aparece el pilar libre en el espacio entre los planos de cerramiento; la independencia funcional entre esqueleto y fachada; la planta libre junto con la fachada libre; y la cubierta entendida como nueva extensión de la casa. Estos puntos se

aplican de manera clara y simultánea, después de varios trabajos anteriores, en la Villa Savoye, obra que resume sus primeras aportaciones.

Mies Van der Rohe es considerado como otra de las figuras determinantes en la evolución arquitectónica europea de la primera mitad del siglo XX. El origen de sus aportaciones se encuentra en los intereses que mantuvo el arquitecto alemán hacia las nuevas ideas propuestas por los movimientos holandeses y el descubrimiento de la original arquitectura propuesta por Frank Lloyd Wright, cuya trabajo expuesto en Berlín, significó descubrir para Mies una arquitectura original, con un lenguaje claro, y una sorprendente riqueza formal. La arquitectura de carácter abierto propuesta por el genio americano, expresada mediante plantas que se extienden en la naturaleza, ayudó a que los arquitectos europeos tomaran conciencia de su trasnochado conservadurismo. Junto a su interés por esta nueva manera de formular el espacio alumbrada por Wright, Mies Van der Rohe manifiesta un interés especial por la utilización de nuevos materiales con los que explorar sus posibilidades constructivas. Su trabajo con el vidrio y el acero, le permiten descubrir un nuevo y personal lenguaje arquitectónico a través de estos materiales.

Pero la originalidad de las organizaciones arquitectónicas de Mies tiene su origen en unas fuentes más próximas. En Holanda, desde los años 20, las corrientes vanguardistas dirigían la renovación de la arquitectura doméstica, recogida y expresada por Van Doesburg en su revista *De Stijl*. La exposición que organizaron en París sus más destacados representantes reunía conjuntamente pintura, escultura y arquitectura, y mostraba de qué manera habían asimilado el espacio fluido descubierto por Wright, con su original combinación de planos verticales y horizontales. Mies, en sus primeras casas de campo realiza una interpretación clara de estas tendencias. Los estudios de Van Doesburg habían permitido superar la concepción de la casa y sus habitaciones como contenedor, a modo de cubo cerrado. Para Giedion, en el caso de Mies, los planos significan en un primer momento el lugar de encuentro del material y la estructura. Los planos adquieren un carácter flotante que superan las propuestas de *De Stijl*, y en su construcción del ámbito de la casa, estos no se limitan a definir los muros exteriores si no que continúan y se extienden por el espacio exterior. La culminación de estas exploraciones espaciales queda recogida en los ejemplos de la casa Tugendhat, el pabellón de Barcelona, y el prototipo de vivienda que presenta para la Exposición de la Edificación, celebrada en Berlín 1931, resumen de sus ideales sobre el plano, la estructura y la planta libre. Mies ensayaría años más tarde estas investigaciones en el Illinois Institute of Technology con otros objetivos. En 1939, al año siguiente de su llegada a los Estados Unidos invitado por la Universidad de Chicago, recibe el encargo de proyectar el nuevo campus. La organización del futuro conjunto de veinticuatro edificios respira para Giedion una unidad espacial similar a la lograda en la casa de campo del año 1923, con su sistema de fragmentos de muros, de manera que las relaciones que se establecen entre los edificios comparten la base del sistema rectilíneo establecido para su casa de campo. Los elementos edificados se despliegan en un espacio único que los comprende, y en el que para entender y percibir el concepto de espacio creado resulta necesario incorporar la dimensión del tiempo mediante el movimiento. Giedion advierte oportunamente como Mies incorpora el concepto de modulación para fijar el sistema de

coordinadas y pautar el espacio percibido por el espectador dentro de esta organización espacial de gran escala.

Jorge Oteiza. Un escultor de su tiempo

EVOLUCIÓN DEL MURO

Jorge Oteiza regresa a su país en 1948, después de haber pasado catorce años en Latinoamérica, un largo tiempo de maduración artística y estética que determinará su posterior trayectoria. Mientras la evolución seguida por Oteiza a lo largo de estos años se puede considerar acumulativa en su cronología temporal, los años vividos desde su llegada a Bilbao transcurrirán desplegando las bases establecidas previamente en múltiples direcciones, muchas veces de manera simultánea. En unas cuantas de ellas el muro aparecerá con distintos niveles funcionales, articulando la evolución de sus planteamientos escultóricos, de sus razonamientos y de sus posteriores actividades culturales.

El propósito de estructurar la evolución, fases, tipos y diferencias del muro tiene como fin tratar de reconocer el valor determinante de este concepto en los planteamientos de su obra. Este propósito se encuentra con dos campos convergentes que corroboran su importancia, y que son señas de identidad del método de investigación oteiziano. Por un lado, los datos observables en sus múltiples ejemplos prácticos, y por otro, las numerosas reflexiones diseminadas en sus ensayos teóricos, en sus cuadernos de trabajo y en sus hojas mecanografiadas catalogadas en el archivo de la Fundación Jorge Oteiza.

Reconocida la definición de muro presentada en la *Carta*, su condición ambigua -entre lo espacial/multidimensional, y lo plástico/bidimensional²⁷⁶- conduce a realizar una lectura interesada de la producción escultórica de Oteiza desde su regreso a España²⁷⁷ procurando sacar a la luz la presencia de este concepto funcional. Esta producción, analizada desde el valor del muro, no se verá siempre respaldada con argumentos razonados sobre este tema, lo cual no significa que carezca de relación con el sistema de posibilidades abierto por el muro. Cuando da por concluido su proyecto de escultura (1959) el muro evoluciona para adaptarse a otras disciplinas, a la vez que recupera su origen teórico desde nuevas reflexiones.

Se pretende por tanto ofrecer una primera aproximación ordenada y analítica de la obra de Jorge Oteiza a partir de la valoración del concepto de muro, a nivel funcional en la estatua y a nivel intelectual en sus reflexiones. Atendiendo a su condición plástica, esta idea se encuentra directamente enlazada con el pensamiento y la “biología del espacio” enunciadas por Oteiza, pero también con la variable de tiempo, unida al espacio de manera indisoluble. Por lo tanto la aplicación y reflexión del muro se solapará con sus investigaciones sobre estas cuestiones tan presentes en su obra, pero también con las realizadas en la plástica nacional e internacional de las décadas centrales del siglo XX.

El muro oteiziano presenta distintas modalidades en las que aparece como agente articulador de su investigación sobre el espacio. Su aplicación se despliega en cinco líneas posibles:

²⁷⁶ El término bidimensional en este caso incluye la pintura pero también el relieve escultórico.

²⁷⁷ Las últimas esculturas de Buenos Aires, posteriores a la definición del muro, han sido explicadas en el capítulo anterior.

La primera de ellas es su renovada exploración figurativa materializada de manera excepcional en la Basílica de Arantzazu (1951-1968). Esta línea cuenta con algunos antecedentes previos como pueden ser los estudios de evangelistas para una capilla en el Zadorra (1949) y otros coetáneos como son la colaboración en la iglesia de los Dominicos con Miguel Fisac (1953) y el caso de la Capilla del Camino de Santiago (1954). Destaca en ellos su estrecha relación con la arquitectura, pero en todos ellos las dos disciplinas mantienen un importante grado de autonomía que posibilita una integración enriquecedora.

El segundo lugar donde se manifiesta el muro estaría formado por el conjunto de relieves realizados a mediados de los años 50, y a los que, por tipo de formato, es posible aproximar una serie de collages posteriores en los que investiga el tema del color. En estos trabajos domina lo plano sobre el espacio sensorial, el muro se materializa físicamente, en cambio el espacio se activa intelectualmente en el espectador provocando su interpretación. En estos trabajos Oteiza experimenta tanto con el lenguaje figurativo como con el abstracto.

El *Propósito experimental*²⁷⁸ presentado por Oteiza en 1957 a la bienal de São Paulo resume su investigación escultórica en el campo de la abstracción utilizando el espacio como medio de expresión de la nueva estatua. En este tercer campo de trabajo el muro aparece revisado mediante una ampliación funcional derivada de las prácticas escultóricas que viene desarrollando. La presencia del muro en las distintas familias presentadas tiene continuidad con los planteamientos de la segunda escultura de *Luz Valencia*, con las del grupo de esculturas explicadas en Buenos Aires en su texto *Del escultor español Jorge Oteiza por él mismo*, y con una serie de estatuas realizadas con anterioridad al *Propósito experimental*²⁷⁹. Aunque el lenguaje entre estos dos grupos tiene una expresión diferente, con mayor grado de abstracción en el nuevo conjunto de estatuas frente al figurativo de las estatuas anteriores, en ambos la relación espacial establecida entre la estatua y su entorno, y con el espectador, tienen un origen común. En los dos grupos se puede entender la presencia de un muro virtual (hiperespacial) que opera en las distintas dimensiones planteadas desde la estatua. Junto a las distintas familias presentadas, en el documento escrito enviado en la Bienal aparecen ejemplos de relieves de la línea señalada anteriormente señalada -bajo relieves y alto relieves abstractos-, y el experimento plástico titulado *pared-luz*, que finalmente no viajarán a Brasil. Este último experimento constituye una expresión especialmente valiosa del muro por sus sorprendentes resultados plásticos tan determinantes en la evolución de su escultura.

La cuarta línea de lectura del muro resulta de una interpretación claramente interesada en esta tesis por cuanto no hay declaración manifiesta por parte de Oteiza que lo asocie. Se trata de los proyectos de arquitectura y paisaje en los que participa activamente y en los que el

²⁷⁸ Se conoce por *Propósito experimental* al conjunto de la obra escultórica desarrollada para participar en la IV Bienal de São Paulo. A la convocatoria Oteiza presenta un conjunto de diez familias de esculturas acompañadas de una memoria razonada con el título de *Propósito Experimental 1956-1957*. A lo largo de esta investigación se utilizarán estas dos expresiones para denominar este trabajo.

²⁷⁹ Este grupo de esculturas -Coreano con las manos en la cabeza, Botella en expansión, Unidad triple liviana, y Prometeo monumento al prisionero político desconocido, Ensayo sobre lo simultáneo- fundamentales en su progresión escultórica, conforman una serie de ensayos previos a su investigación abstracta constructivista desarrollada en su *Propósito experimental*.

muro se hace presente a distintos niveles -físico, espacial/ambiental o intelectual-, estableciendo unos límites entre escultura y arquitectura cuyas fronteras son difusas. Destacan en este campo su propia casa en Irun (1957-1958), el Memorial al Padre Donosti (1957-1958) y el Monumento a Batlle (1958-1960).

Por último, tras el abandono de la escultura, el muro aparece fuera del ejercicio escultórico en nuevos modelos de expresión y de investigación artística y lingüística. Teatro y cine, poesía y lenguaje son campos donde Oteiza ofrecerá nuevas interpretaciones de su muro. El valor del muro en estas disciplinas se expresa en nuevas modalidades de dominio del espacio como la ciudad, pero también del plano de papel como en el caso de la escritura y la poesía.

El regreso a un nuevo contexto artístico

A lo largo de sus primeros veinte años de producción escultórica (1928-1948), Oteiza había trabajado en la estatua masa dirigiéndola hacia una concepción en la que el espacio comienza a cobrar importancia paulatinamente. Este proceso se desarrolla básicamente mediante dos líneas de investigación solapadas. Por un lado, en el campo de la expresión, mediante el uso de un lenguaje o simbolismo figurativo, vinculado a las corrientes primitivistas de las vanguardias, en el que introduce cierto grado de abstracción que sirve para estructurar los temas planteados, para llegar a un planteamiento que cada vez resulta más abstracto, tanto en su formalización como en su conceptualización, y en el que el espacio, pero también el tiempo, desde un planteamiento de unidad indisoluble de ambos valores, determinan el sentido estético de la nueva estatua. Se produce por tanto un cambio progresivo en el lenguaje para la expresión de una razón de arte, pero que no cambia en si misma. Ésta se mantiene desde un principio -y continuará hasta su conclusión- en la búsqueda de una solución espiritual, religiosa, de salvación mediante la estatua.

Este direccionamiento de una escultura figurativa hacia planteamientos abstractos tiene que ver con el análisis plástico de la estatua en relación con el espacio. En esta segunda línea de investigación amplía su reflexión apoyándose en el área de la pintura, tratando de recomponer la secuencia del arte -principalmente de las vanguardias- y de sus ciclos, desgranando sus aportaciones. Desde un principio Oteiza es sensible a las transferencias entre el campo pictórico y el campo escultórico, exploradas entre el plano y el volumen/espacio, y a sus diferentes relaciones con el creador de la obra y con el observador de la misma, visual/intelectual en la pintura y sensorial-espacial en la escultura. En sus primeras esculturas se observa el interés por el relieve, trabajado siempre en paralelo a la escultura maciza tridimensional, y cómo muchas de estas esculturas volumétricas se plantean pensadas prácticamente desde un único punto de vista frontal. Esta dualidad constante en su práctica escultórica -continuará hasta el final de su proyecto escultórico- le permite plantearse los problemas plásticos de la escultura analizando los límites expresivos del objeto artístico.

Son las dificultades expresivas planteadas por unas estatuas agotadas en su comunicación las que conducen a Oteiza a reclamar la necesidad de un sistema que le permita atrapar posibles

nuevas soluciones para la escultura. El muro presentado en la *Carta* nace con esa vocación de red o malla en la que operar con los nuevos valores de la estatua integrados en las dimensiones manejadas por el artista. Deducido de las experiencias del muralismo mexicano frente a la evolución pictórica de Picasso y de las vanguardias, servirá tanto para la formulación de un nuevo relieve como para el replanteamiento de la estatua establecida desde códigos espaciales integradores a partir de la *transestatua*²⁸⁰ y sus múltiples evoluciones. Por tanto, la voluntad de su investigación abarca desde lo plano a lo espacial, desde lo pictórico -plano y bidimensional, pero múltiple intelectualmente- hacia lo arquitectónico, campo sobre el que Oteiza renovará su interés tanto por su fundamental dimensión humana como por su condición pública.

La llegada a España en el año 1948 tuvo que significar para Oteiza un nuevo desafío personal de autoafirmación como escultor. Tras catorce años viviendo en diferentes ciudades de América del Sur, buscando un camino personal de pensar y trabajar el arte y la escultura, se instala en Bilbao donde encuentra un panorama cultural casi desolador. Las secuelas de la Guerra Civil y la orientación de la política cultural de la dictadura conformaban un ambiente de falta total de libertades, opresivo para los creadores, en el que no existe ni crítica alguna, ni salas de exposiciones, ni ningún otro síntoma que animase la existencia de primeras actitudes renovadoras. En este duro entorno los artistas se encuentran inicialmente desorganizados, pero tras el final de la Segunda Guerra Mundial, comienzan a agruparse tímidamente. Esta convergencia coincide con los primeros signos de apertura a las renovadas corrientes artísticas que están apareciendo en el continente europeo y en América, principalmente en torno a la abstracción: la joven escuela madrileña de pintura (1945) en torno a Benjamín Palencia y Eugenio d'Ors; el grupo Pórtico (1947) en Zaragoza, impulsado por el arquitecto y pintor Santiago Lagunas y apoyado por el artista alemán Mathias Goeritz; artistas como Joan Brossa, Arnau Puig, Antoni Tàpies y Modest Cuixart promueven la revista "Dau al Set" y comienzan a exponer en la galería René Metrás de Barcelona (1948); el mismo año se organiza la "Escuela de Altamira", cuyo principal impulsor es de nuevo Mathias Goeritz, y desde donde reivindican la recuperación de lo primitivo como medio de renovación e integración de las artes²⁸¹. Lentamente el lenguaje de la modernidad comienza a introducirse en los escasos espacios de apertura permitidos por el régimen.

En Bilbao Oteiza trabaja en solitario. Para subsistir, gracias a sus conocimientos técnicos de los procesos de la cerámica adquiridos en América, colabora con una empresa de fabricación de piezas de porcelana para componentes eléctricos. En paralelo, aprovechando los medios de los que dispone, realiza una serie de pequeñas piezas en porcelana y barro refractario. Se trata de un primer laboratorio en el que todavía utiliza un lenguaje figurativo, trabajado mediante combinación de formas cilíndricas vacías o sólidas, cóncavas o convexas, junto con cortes y perforaciones. Estos elementos formales ya habían aparecido en su trabajo anterior,

²⁸⁰ Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, vv.aa., Del escultor Jorge Oteiza. Por él mismo. Cabalgata, Buenos Aires, 1947, p. 231.

²⁸¹ 1939-1953 Arte y arquitectura en España. Olvido y recuerdo de "lo abstracto". Zuaznabar, G., Ródenas, J.F., Ferrer, M. I Congreso Nacional de Arquitectura: Pioneros de la arquitectura moderna española: Vigencia de su pensamiento y obra, 2014.

principalmente en sus últimas esculturas americanas, pero gracias a la escala pequeña de la mayoría de ellas y a su rápida ejecución, puede experimentar sistematizaciones formales y variaciones sobre el mismo tema. La libertad expresiva manejada por Oteiza se ve reforzada por el uso del color que no aparece sometido a las leyes formales de la materia.

Junto a esta labor -prácticamente experimental y anticipo de sus posteriores laboratorios, nacida de una necesidad de expresión formal rápida para su nueva estatua- Oteiza tratará de abrirse camino en el árido panorama cultural del país. Hasta su llegada a Madrid en el año 1951, se presentará a concursos, recibirá encargos, labrará bustos, tallará figuras y continuará con su reflexión teórica. En este tiempo, las líneas de trabajo mantienen continuidades con su trayectoria previa a la vez que comienzan a anunciarse sus futuros intereses en un estado embrionario.

Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Interferencias con el muro

En paralelo a su labor plástica, Oteiza continúa desarrollando sus investigaciones teóricas iniciadas en América. Los temas principales aparecidos en la *Carta* conformaron un adelanto de su proyecto de desarrollar un tratado de Estética en el que explicar las razones ontológicas, religiosas y funcionales del arte. Este objetivo se había presentado en su primera conferencia en la sala Witcomb a su llegada a Buenos Aires. Antes, en San Sebastián había anunciado en su discurso de despedida en la sala GU la intención principal de su viaje americano, estudiar directamente las culturas precolombinas con el fin de aplicar sus conclusiones para un Renacimiento Cultural Vasco. Desde su llegada a Buenos Aires hasta que logra visitar los yacimientos megalíticos de San Agustín, dedica gran parte de su tiempo a ampliar su formación intelectual. Como ya se ha comentado, estudia las teorías de los principales científicos, filósofos e historiadores del arte europeos, se documenta sobre los trabajos arqueológicos realizados sobre las culturas originales americanas, y desarrolla sus investigaciones sobre las obras plásticas de los grandes maestros del arte.

El plan inicial de elaborar un tratado de Estética objetiva completo se ve sometido, con el paso del tiempo, a un proceso de fragmentación, dispersión y reconfiguración. Después de presentada la *Carta* Oteiza acrecienta sus reflexiones sobre el arte, la estética, su propio trabajo y los múltiples temas que retroalimentan su pensamiento y su escultura, reordenando en paralelo su programa estético basado en el estudio de las estatuas precolombinas del Alto Magdalena, esta vez con objetivos a corto plazo menos ambiciosos. Entre 1944, fecha en que aparece la *Carta*, y 1952, fecha en que se publica *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*²⁸² (0.1), su primer ensayo sobre estética, trabaja en la elaboración de su teoría definiendo unos cuantos borradores y tanteando diferentes índices. En uno de ellos el muro aparece entre los objetivos a desarrollar, bajo el título *La orientación mural en Europa y América*, pero finalmente no llegará a tratarse en texto alguno²⁸³.

En *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* Oteiza desarrolla la necesidad de establecer una nueva Estética que ya había reclamado con anterioridad en la *Carta*, pero sin entrar a tratar sus preocupaciones personales relativas a su producción escultórica que comienzan a aparecer en textos de otro formato²⁸⁴. La importancia de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, además de en su explicación de una estética razonada para la salvación del hombre a través del arte -cogiendo como modelo el caso de los hombres

²⁸² Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana, incluido en la Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. 3. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra. FMJO, 2007.

²⁸³ FMJO FD 11588. *El realismo inmóvil: Interpretación estética de la cultura arcaica del Alto Magdalena*. Este documento está considerado como un segundo borrador de su plan de estudios estéticos. En su índice incluye tres bloques: el primero titula los contenidos de lo que acabará siendo el libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*; el segundo incluye un tanteo de capítulos de *Goya mañana. El realismo inmóvil*, publicado finalmente en 1985; En el tercer bloque con estructura de conclusión, aparece junto a un apéndice titulado *Hacia una nueva inmovilidad clásica*, el título *La orientación mural en Europa y en América*.

²⁸⁴ Además de la propia *Carta a los artistas de América*, y de *Del escultor español Jorge Oteiza por él mismo*, publicados en 1944 y 1948, en 1951 aparece *La investigación abstracta en la escultura actual*, en 1952 *Renovación de la estructura en el arte actual* y en 1953 la *Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el monumento al prisionero político desconocido*.

de San Agustín-, se encuentra en la aportación de una serie de conceptos que sustentan este razonamiento -la valoración del paisaje en las soluciones estéticas, y la definición del *Ser Estético* a partir del enunciado de su fórmula molecular ontológica-, conceptos que comenzarán a participar de manera determinante en sus nuevos planteamientos escultóricos.

Los contenidos del libro expresan los profundos conocimientos de Oteiza sobre filosofía, estética, religión, historia, antropología y arte, a partir de los cuales desarrolla y presenta su personal estética objetiva como sistema de aplicación a utilizar por los artistas. Sueña con una revolución estética conformadora de un hombre estético nuevo, establecida a partir de reconocibles influencias del pensamiento centroeuropeo. Los ciclos y etapas del arte megalítico de San Agustín observados por Oteiza, con sus correspondientes características y sus momentos de auge y desvanecimiento, recuerdan a las ideas de autores como Worringer²⁸⁵ y Spengler²⁸⁶. Su personal visión de las relaciones entre arte, mito y religión, presentadas en anteriores conferencias, enlaza con las teorías de Nietzsche y de Ernst Cassirer²⁸⁷. Entre estas líneas de reflexión estética Oteiza presenta dos conceptos que las articulan.

El paisaje y su relación con el hombre aparecen en el libro como un primer orden a partir de la cual se establece la obra de arte. A través de los hombres de Illumbe, de San Andrés y de San Agustín, Oteiza ofrece una visión de cómo se produce esa interrelación entre los distintos tipos de paisaje -cosmográfico, geográfico e histórico- y sus habitantes, cómo éstos expresan este habitar a través de sus creaciones artísticas, y cómo puede variar el tipo de expresión en su evolución histórica²⁸⁸. En las diferentes relaciones del hombre con el paisaje, distingue instantes culturales en los que se alcanza una ecuación mágica expresada con resultados artísticos y perdurables. Una formulación que recuerda a la que ya había realizado en la *Carta* para explicar los planteamientos dimensionales que debe tener en cuenta el artista contemporáneo para resolver sus creaciones plásticas. Oteiza descubre en los comportamientos artísticos de las civilizaciones protohistóricas americanas una identificación espiritual con el entorno. En estas culturas existe una comprensión de las leyes del universo que justifica y da sentido a la experiencia plástica a la vez que aparecen en ella una serie de valores intemporales y espirituales.

Pero lo más destacable de la reflexión que realiza Oteiza sobre la relación del hombre con el paisaje es que en ella se encuentra el origen y explicación de una de las cuestiones de máxima trascendencia de su teoría estética: la salvación del hombre por medio de la creación de objetos artísticos. En su razonamiento establece un viaje de ida y vuelta en el paisaje. En su *ingreso*, producido por el miedo ante su entorno, el hombre descubre la existencia de la

²⁸⁵ Pulsiones del espacio. Oteiza y la aproximación a la arquitectura como vacío activo, Marín, A. 2015. En el capítulo 8.2 Oteiza, Worringer y la estética del cambio de siglo. De la voluntad artística a la voluntad espacial absoluta. La toma de conciencia del espacio se explican detalladamente las similitudes entre los textos del filósofo alemán y las ideas aparecidas en Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.

²⁸⁶ La decadencia de Occidente, Spengler, O. Las diferencias y conexiones entre las distintas culturas, con sus etapas vitales, presenta similitudes con los ciclos analizados por Oteiza en San Agustín.

²⁸⁷ La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión. Echeverría, J., en el punto 2.1. La cultura de S. Agustín y la creación de un estilo artístico.

²⁸⁸ *Ibíd.*, pg 31, Prólogo de María teresa Muñoz.

muerte, con el que nace el sentimiento trágico de la vida, y para el que busca dar respuestas existenciales en su *regreso*. Descubre de esta manera un modelo de comportamiento para el artista contemporáneo basado no tanto en soluciones formales como en una estructura y esencia espiritual producto de la relación metafísica del hombre con el universo. Esta propuesta de un arte dotado de valores espirituales se explica desde los principios de la *Estética Objetiva*, ciencia distinta de la estética filosófica de carácter especulativo, y capaz de explicar la naturaleza, origen, proceso de formación y función del *Ser Estético*. El *Ser Estético* es el objeto metafísico alcanzado, el único objeto metafísico del artista queda determinado por la necesidad absoluta del hombre de vencer a la muerte. Para llegar a este objetivo, Oteiza distingue tres mundos ontológicos en la clasificación objetiva de la realidad: los *seres reales* constituyen la materia física del arte, los *seres ideales* son los elementos geométricos puros, y finalmente los *seres vitales* abarcan los sentimientos. Oteiza establece su ecuación existencial situando en un término de la ecuación al *Ser Estético* y en el otro a los tres mundos ontológicos. La ecuación del estado plástico es la síntesis de lo real y lo ideal. La vida es el tercer factor cuya colisión final con lo plástico decide la alteración o conformación última de la obra de arte. El progreso del arte, su evolución histórica, depende de la evolución de los factores, de los tres mundos ontológicos, cuya representación hacia el exterior del arte equivale al contenido histórico variable. Para Oteiza la Estética, además de ser una cuestión metafísica como proclamó Worringer, es una teoría de la inmortalidad, un cálculo y una práctica personal para la salvación del artista, constituyendo el *Ser Estético* una verdadera solución existencial. Este *Ser Estético* de conjugación matemática, formulado como una ecuación, había sido sentido en la *Carta* asociado al muro, proyectando su raíz molecular que será presentada años más tarde²⁸⁹.

El paisaje y el *Ser Estético* se suman al muro en el ideario estético de Oteiza. Este concepto, al igual que el espacio, finalmente no aparece tratado En *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*²⁹⁰. El interés inicial de Oteiza en desarrollar teóricamente las experiencias murales se desvanece ante la urgencia por dar a conocer sus nuevas teorías estéticas, publicadas finalmente en la *Estatuaria*, y ante la creciente actividad escultórica. Los tres conceptos -muro, paisaje y ser estético- reconfigurarán el sentido de la nueva plástica oteiziana, conformando un sistema complejo de pensamiento plástico, evolutivo en el tiempo, al que se irán sumando nuevas variables y que permitirá múltiples modalidades de expresiones plásticas. El muro desaparecerá de sus reflexiones teóricas inmediatas, pero volverá a encontrarse con el espacio en el *Propósito experimental* de 1957, volviéndose a formular específicamente tanto de manera práctica como razonada.

²⁸⁹ *Carta a los artistas de América*, p.279: *Dejaban* (las exploraciones de Gauguin y los primeros ensayos cubistas) *para nuestra generación el largo trabajo de completar las primeras investigaciones y de cumplir las pruebas de conjugación abstracta, considerando las primeras formas puras como elementos estándar, y en espacios públicos de ejecución, donde una nueva conciencia mural todavía infinitamente concebida habrá de combinarse químicamente con la representación de los contenidos externos.*

²⁹⁰ *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. En *Aparición del Hueco* en la escultura posterior a San Agustín Oteiza explica que la explicación plástica de los huecos en la estatuaria vendrá recogida en la parte correspondiente al libro de estética (*Biología del Hueco*). p.240.

Segundos tanteos para una nueva estatua ¿sin muro?

En el proceso de indagación plástica de Oteiza -en estos primeros años desde su regreso de América- destacan cinco esculturas por su valor experimental en relación con el espacio y el tipo de vínculo que mantienen con el muro. Estas son *Unidad triple y liviana* (1950), (0.2), *Figura para el regreso de la muerte* (1950), (0.3), *Ensayo sobre lo simultáneo* (1950), (0.4), *Botella en expansión* (1952) (0.5) y *Monumento al prisionero político desconocido* (1952) ((0.6). Las cinco son anteriores al encargo de la estatuaria exterior de la Basílica de Arantzazu (1952), y al inicio de los ensayos plásticos con los que elabora las veintiocho esculturas con las que gana el concurso de la Bienal de São Paulo (1957). Se pueden considerar, de acuerdo con la clasificación de Txomin Badiola, los ejemplos finales de un primer periodo de investigación en la búsqueda de herramientas conceptuales para el dominio de la cuestión plástica, pero sin olvidarse de su realidad trascendente²⁹¹. Estas nuevas soluciones se sumarán al sistema planteado con el muro para el descubrimiento de la estatua.

La primera fase propuesta por Txomin Badiola viene a coincidir con lo analizado hasta ahora en este trabajo. Su explicación sintetiza las principales cuestiones atendidas por Oteiza durante este periodo y que se han venido desarrollando en la tesis: las influencias intelectuales y científicas seguidas por Oteiza, su estudio detenido de las vanguardias, la dicotomía worrringeriana abstracción-naturaleza como sustrato de sus planteamientos teóricos y escultóricos; asociado a esta cuestión, el debate y evolución entre lo antiespacial primitivo y lo espacial moderno; la importancia del vitalismo como factor determinante de una nueva estatua; el enfoque científico y racional para las soluciones plásticas; la incorporación del par espacio-tiempo en los objetivos explorativos del artista y el espacio como solución existencial; o la necesidad de establecer una base estética propia, constituyen los principales temas abordados por Oteiza a lo largo de este periodo, teniendo en todo momento presente la reflexión de la razón del arte como modo de salvación del hombre.

El muro, como herramienta operativa o funcional que sirve para plantear las ecuaciones del artista, no constituye un elemento sustancial de la estatua. Es un instrumento transversal que adquiere distinta presencia según el problema. En los casos de estas cinco esculturas el

²⁹¹ CRJO-II, pp.387-388. Badiola establece tres fases en la obra escultórica de Oteiza: *La primera, desde finales de los veinte hasta mediados de los cincuenta, en la que Oteiza intenta definir las herramientas conceptuales que le permitan una aproximación objetiva al hecho plástico sin renunciar a su realidad trascendente. Esta exploración está enmarcada en una encrucijada filosófica definida por el par racionalismo-vitalismo, y concierne fundamentalmente a una investigación sobre lo abstracto y sobre las dinámicas espacio-temporales dentro del ámbito de la estatua. El progreso de su investigación le conducirá a la idea de una nueva "estatua", cuyo sentido trascendente de protección espiritual, dejara de estar asociado a una relación acoplada y disminuida del hombre frente a los avatares del mundo -aferrada a lo cerrado, masivo y antiespacial- para identificarse con una conquistada libertad del hombre, que encuentra su ser en una nueva relación con lo abierto y lo espacial. Llamará a esta nueva estatua "transestatua". La segunda, entre 1956 y 1959, vertiginoso en cuanto a la velocidad e intensidad con que transcurre, en el que maneja la idea de transestatua, que ya no es propiamente estatua, sino una organización de partes diferenciadas organizadas según una sintáctica constructiva, que en un primer periodo aumenta su expresión para posteriormente decrecer hasta casi desaparecer materialmente como escultura. El tercer periodo, desarrollado fundamentalmente en los años setenta, intenta completar, matizar, desarrollar cuestiones que fueron dejadas de lado por la urgencia experimental del periodo anterior, concluido con su abandono de la escultura en 1959.*

sistema mural carece de representación física, y aparece en todo caso como malla espacial intelectual que las soporta. En ellas Oteiza investiga nuevas condiciones posibles para la estatua que le sirvan para avanzar en sus objetivos para las que ofrece una reflexión teórica asociada en la que se observa su preocupación por los temas señalados por Txomin Badiola. *La investigación abstracta de la escultura actual* (1951), *Renovación de la estructura del arte actual* (1952) y la *Memoria del proyecto del escultor Jorge Oteiza presentada al concurso internacional para el monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado* (1952) sirven para entender cuáles son las preocupaciones de Oteiza sobre la estatua en este periodo, centradas en un desplazamiento de sus intereses plásticos a partir de su concepto de transestatua presentado en Buenos Aires. La escultura continúa en su proceso de desmaterialización mediante su ahuecamiento, a la vez que se produce una activación energética del espacio liberado, lo pesado se convierte en liviano. El hiperboloide será el agente operativo en esta fase. Estas soluciones se sumarán al muro, ampliando el sistema de formulación de la nueva estatua.

1951 es un año importante para Oteiza. Es seleccionado para la IX Trienal de Milán obteniendo un diploma de honor, participa en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, expone en la galería Buchholz de Madrid, y es elegido para llevar a cabo el conjunto escultórico de la portada de la basílica de Arantzazu. Las obras listas para ser expuestas ofrecen una tensión entre lo figurativo y lo abstracto que provoca inquietud en los círculos culturales dirigidos desde el conservadurismo franquista, instalados en una falta de aperturismo hacia las nuevas corrientes artísticas. Para la trienal de Milán únicamente se elige *Ensayo sobre lo simultáneo* (0.4.) Jorge Oteiza, *Ensayo sobre lo simultáneo*, 1950-una escultura figurativa cercana al primitivismo abstracto- y se quedan fuera de la selección *Figura para el regreso de la muerte* (0.3)-de una figuración abstracta existencialista- y *Unidad triple y liviana* (0.2)-cuya figuración tiende a cero y puede ser considerada como la primera estatua abstracta de Oteiza-. En la Bienal de Arte Hispanoamericano se muestran el *retrato de Cristino Mallo* (0.7) y el *retrato de Julio Antonio* (0.8), y en la exposición de la galería Buchholz la estatua llamada *Coreano con las manos en la cabeza* (0.9).

Aprovechando la ocasión de que sus esculturas están expuestas en Madrid, Oteiza escribe el artículo titulado *La investigación abstracta de la escultura actual*, aparecido en el número 157 de la Revista Nacional de Arquitectura en el que se trata la Bienal Hispanoamericana de Arte. Convencido del destino que seguirá la nueva estatua, critica la búsqueda del bulto geométrico, en ocupación del espacio, como materia plástica principal. Brancusi es quien mejor ejemplifica esta actitud escultórica, pero también Lipchitz, Modigliani, Zadkine, Arp, Giacometti y Henry Moore. Con estos artistas y su trabajo, se agota la fórmula propuesta por Cézanne para el nuevo arte basada en la abstracción figurativa mediante elementos geométricos elementales. Para Oteiza los objetivos de la abstracción están siendo reducidos por los artistas a una simple extracción del contenido geométrico de las formas naturales -esquemmatización sobre la que ya había reflexionado en Santiago de Chile-. Una solución plástica incompleta, para la que

propone, en términos prácticos, su “fórmula molecular estética”²⁹². Con ella adelanta su solución del Ser Estético que aparecerá desarrollada meses más tarde en su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*²⁹³ ((0.1). La ecuación de “la estructura molecular del arte” supone un planteamiento invariable de la creación artística y de resultados siempre distintos, puesto que sus factores no paran de transformarse. En su solución existencial, el artista debe producir e integrar sus propios valores, para poner en práctica la fórmula molecular que le salve de la muerte. En una primera síntesis de los dos primeros factores -binaria e incompleta- se produce lo abstracto de valor puramente plástico; en una segunda síntesis entre lo abstracto y la vida -sal ternaria- se produce el valor estético que completa la obra de arte.

Junto a su conocida fórmula molecular estética, Oteiza razona sobre la perforación de la estatua tradicional para plantear una alternativa válida frente a su agotamiento plástico. Esta reflexión puede considerarse una ampliación de las ideas esbozadas en su texto de despedida de Buenos Aires²⁹⁴ sobre el hueco y la constante de dilatación estética de la estatua. Una vez más, los descubrimientos científicos aparecidos con el cambio de siglo vuelven a ser el argumento de partida²⁹⁵. Las nuevas teorías no euclídeas sobre el espacio modifican la interpretación que se tenía hasta la fecha para representar la estabilidad de las cosas, su relación con la gravedad. En esta nueva dinámica, la arquitectura, la pintura y la estatua se aligeran, pierden peso en palabras de Oteiza. Superado el adelgazamiento de la estatua ensayado por Brancusi, la nueva escultura experimental -con Henry Moore a la cabeza- prueba con la perforación. Para Oteiza esta labor es un ensayo en falso. Con la perforación del cilindro, el escultor no consigue transformar su naturaleza. Mediante estas dos prácticas -el adelgazamiento y la perforación- no se consigue pasar de una estatua pesada a una solución liviana, a una nueva realidad para la estatua, su idea de transestatua²⁹⁶. Para alcanzarla

²⁹² La expresión que utiliza Oteiza para su fórmula en este artículo es: *Mundo sensible de las formas naturales + mundo de las ideas espaciales y del pensamiento geométrico + mundo de lo humano y vital =SER ESTÉTICO*.

²⁹³ La investigación abstracta de la escultura actual aparece en el número 120 del año 1951, e *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* se publica por primera vez el 7 de marzo de 1952.

²⁹⁴ El hueco y la constante de dilatación estética de la estatua habían sido tratados por primera vez en su texto de Buenos Aires Del escultor español Jorge Oteiza. Por él mismo (*Forma signo y realidad*, VV.AA. pp.228-231), pero todavía no había tenido la oportunidad de exponerlo en España.

²⁹⁵ Oteiza había utilizado razonamientos científicos para explicar su idea de muro en la Carta.

²⁹⁶ Concepto explicado previamente en *Del escultor español Jorge Oteiza*. Por el mismo.

propone el hiperboloide, una figura espacial con sus centros de origen en el exterior, en correspondencia con una estatua en “constante dilatación estética”²⁹⁷:

(...) capaz de permitirnos el ensayo de la obtención de huecos por adición de unidades, por fusión de esos núcleos livianos, frente a la escultura experimental actual, en que la energía estética y significativa de los vacíos es obtenida por fisión del núcleo tradicional de la estatua pesada.²⁹⁸

Curiosamente esta explicación no encuentra correspondencia directa con ilustración alguna de las incluidas en el artículo de la Revista Nacional de Arquitectura. El ejemplo más evidente de las esculturas realizadas hasta el momento por Oteiza en relación con este planteamiento para la estatua, *Unidad triple y liviana* (0.2), extrañamente no figura en el acompañamiento gráfico. Las imágenes elegidas son de *Ensayo sobre lo simultáneo* (0.4) -también nombrada como *Mujer con el hijo en brazos-* y *Coreano con las manos en la cabeza* (0.9) junto con las obras presentadas a la Bienal Hispanoamericana de Arte²⁹⁹.

Observando las tres esculturas conjuntamente se puede entender un proceso compartido que las liga y que plasma lo descrito por Oteiza en el texto. *Ensayo sobre lo simultáneo* parece querer entroncar con las primeras esculturas de Oteiza. Es la más primitiva de las tres, trata el tema de la maternidad, tan cercano al escultor, y utiliza el tema de la simultaneidad sobre el que también había ensayado con varios ejemplos -*Adan y Eva, Mikelats y Atarrabi-* y del que hablará detenidamente en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*³⁰⁰. Dos figuras humanas fusionadas liberan un espacio interior a la vez que hacia el exterior construyen una masa común mediante convexidades, concavidades, cortes planos y diedros, permitiendo una lectura imaginativa de una madre y de su hijo. La cabeza es compartida pero los esquemáticos rasgos de los rostros, en una cara parecen compartidos y en otra son independientes. La masa no establece ni fija relaciones unidireccionales con el observador, está planteada para ser contemplada dinámicamente a su alrededor, cambiando de forma según el punto de vista (0.4). Aunque puede interpretarse la presencia de hiperboloides

²⁹⁷ CRJO-II, p.406. El concepto de constante de dilatación estética se corresponde con la idea de un universo en expansión constante. Txomin Badiola lo explica de la siguiente manera: Otra de las cuestiones importantes para la definición de la nueva estatua que Oteiza perseguía era la noción de que el universo se expande. Pero más aún lo era -por las consecuencias directas sobre la escultura- la explicación de los físicos de que, en esta expansión, más que objetos desplazándose en el espacio alejándose hacia el vacío, lo que realmente sucedía era que el espacio que contiene a los objetos estaba cambiando; si nos imaginamos unos granos de arroz pegados sobre la superficie de un globo poco hinchado, lo que sucedería al hincharse completamente sería que, sin llegar a producirse un desplazamiento de los granos, aumentaría la distancia entre ellos; los cuerpos no se mueven unos respecto de los otros, es el espacio que “crece” entre ellos. De acuerdo con esta imagen, para Oteiza la cantidad material de la estatua debía mantenerse o incluso disminuir, mientras el espacio en su área de influencia tendría que aumentar su actividad y su presencia. Todo ello debería producirse a partir de una calculada intervención en la masa según un criterio que denominó coeficiente de dilatación estética, según el cual, esta, como contenido inmaterial, crecería en una relación proporcional a la disminución o aligeramiento de la estatua material.

²⁹⁸ La investigación abstracta de la escultura actual. Revista Nacional de Arquitectura, 1951, número 120, pp.29-31.

²⁹⁹ Además de los retratos de Cristino Mallo y de Julio Antonio, presentados en la Sección de Escultura, en la Revista Nacional de Arquitectura (RNA) aparece una fotografía de los Cuatro evangelistas en la iglesia del Zadorra, seleccionados dentro de la Sección de Arquitectura. Coreano con las manos en la cabeza no estuvo expuesta en I Bienal Hispanoamericana de Arte pero finalmente se incluye en el artículo de la RNA.

³⁰⁰ En *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, en el capítulo VIII-El proceso (segunda parte), trata sobre la máscara como proceso de síntesis estética. Las representaciones del hombre-jaguar, el hombre-serpiente, el hombre-mono, son ejemplos de la identificación del hombre con el paisaje y la naturaleza circundante.

sustrayendo materia en el momento de la fusión de las dos figuras, aun domina una percepción masiva de la estatua.

Coreano no trata el tema de la fusión. Esta escultura comparte con *Figura para el regreso de la muerte* el uso manifiesto del hiperboloide como sistema sustractivo de la masa, un factor abstracto que resignifica la figuración empleada en representar al hombre. Mientras que *Coreano* utiliza dos hiperboloides frontales conformando una figura humana reconocible, y generando una observación predominantemente frontal, *Figura para el regreso de la muerte* emplea un único hiperboloide en cada una de las caras de la estatua, la espalda y el frente de un hombre brutalmente abstraído³⁰¹. Estos ahuecamientos de la masa a través de volúmenes negativos³⁰² establecen por tanto dos posiciones claras de observación, activadas por la geometría abstracta del hiperboloide.

Unidad triple y liviana (0.2), supone un grado más en el proceso de abstracción creciente al que Oteiza viene sometiendo a sus iniciales planteamientos creativos de origen figurativo. Su configuración resulta evidente: tres hiperboloides de distintas dimensiones³⁰³ -en correspondencia con piernas, tronco y cuello- dibujan una supuesta figura humana, en la que destacan unas caderas y hombros figurados -la cabeza prácticamente no tiene presencia- en el área de fusión entre unidades. Su organización básica, a partir de los tres elementos geométricos prácticamente puros, permite mantener una relación constante y homogénea en un recorrido de observación circundante. El centro de la estatua está en el exterior, ocupado por el observador, y es prácticamente igual para sus 360 grados³⁰⁴.

Esta evolución perceptiva del objeto escultórico -unifocal y multifocal- y el tipo de relación que establece con el espectador forma parte del proceso de investigación ligado al muro plástico. En sus ensayos con el relieve y la masa, Oteiza había tanteado, prácticamente desde un principio, las relaciones entre objeto y espacio, llegando a soluciones en las que la incorporación del espectador resultaba lenta. Con el último paso logrado con los hiperboloides de la *Unidad triple y liviana*, Oteiza confirma las posibilidades de una escultura dinámica establecida a partir de una malla mural plástica, en la que proyectar los intereses del artista.

³⁰¹El reconocimiento de la figura humana expresa la condición trágica y existencial del tema tratado. Carece de brazos, o estos se limitan a unas canaladuras dibujadas con buril en la masa del cuerpo; la cabeza se empequeñece hasta una expresión mínima que la confunde con el cuello; las extremidades de las piernas acaban en dos finos cilindros metálicos que fijan la escultura a su peana.

³⁰² CRJO-II, p.140.

³⁰³ Podrían contarse cuatro si se considerase también como hiperboloide la figura inferior que lo fija a la peana.

³⁰⁴ Este descubrimiento puede entrar en sintonía con una teoría de August Schmarsow, la del comportamiento plástico de un obelisco en una plaza pública, y compararse con una estatua de similares características, la *Columna sin fin* de Brancusi. Para Schmarsow, el obelisco se limita a ser *una masa tectónica que aún no es plástica, el símbolo de un ente diferente exterior a nosotros, el símbolo erigido de un círculo de pensamiento propio* (La esencia de la creación arquitectónica, 1893). La *Columna sin fin* se presenta como un hito en el paisaje compuesto por una superposición en un eje vertical de unidades geométricas formadas por un tronco piramidal y su simétrico invertido, generando una vibración en el espacio pero incapaz introducir el agente vital que lo ligue con el espectador.

Un año más tarde, revisa de nuevo sus ideas y defiende sus esculturas en el artículo *Renovación de la estructura en el arte actual*³⁰⁵. Esta vez, para explicar su idea de hiperboloide, Oteiza utiliza el cilindro de Cézanne como unidad plástica a superar³⁰⁶. Para Oteiza el arte había carecido del sentido de dimensión espacial y arquitectónica desde la presentación de este concepto³⁰⁷. Los planteamientos artísticos desarrollados a partir de esta unidad de medida o control habían llegado a su límite plástico, con soluciones estáticas y cerradas como las que estaban realizando Picasso y Henry Moore. Para Oteiza la alternativa a este camino se encuentra fuera del cilindro, llegando a la conclusión de un nuevo cilindro, una nueva unidad espacial nacida desde el exterior, el hiperboloide. Sus estatuas *Regreso de la muerte* y *Unidad triple y liviana* ejemplifican su nueva idea del hueco, generada por “fusión de elementos livianos” frente al caduco sistema de perforación de la masa manejado por Moore. Descubre Oteiza que el artista transforma “el tejido material antiguo y pesado en otro material con vacíos o zonas de energía, en estatua-energía, en tras-estatua”³⁰⁸.

Una nueva escultura, *Botella en expansión* (0.5), sirve para explicar su teoría sobre la dilatación estética. Un elemento utilizado habitualmente por el cubismo pictórico en sus composiciones - la escultura lleva el sobrenombre *Botella que piensa en el exterior/Homenaje a Picasso*- es reciclado por Oteiza en una doble lectura de su expresión. Por un lado, la técnica se acerca al ensamblaje del collage constructivista superador del planismo espacial del collage cubista, y por otro puede pensarse también como un relieve mural. La fuerza expansiva representada no se logra por huecos o vacíos energéticos, sino por convexidades y cortes planos en las piezas de madera, desbordando los límites del panel de soporte. Estas unidades constructivas se ven realizadas por un elemento que aun no había aparecido en la obra de Oteiza: el color. Un tono verde en el panel de fondo se combina con trazas de amarillo en consonancia con el vetado de la madera. Este será el primer caso de un nuevo campo teórico -el color- sobre el que Oteiza comenzará a desarrollar su propia teoría, asociada precisamente a la cuestión del muro.

El potencial descubierto por Oteiza con este “bodegón”³⁰⁹ le lleva a afirmar:

*Picasso, a quien dedicaré una próxima y definitiva versión de esta botella, quizá sentirá -descubridor de casi todo lo actual en el arte- que esta sencilla botella no sea suya, esta botella que puede inaugurar un nuevo sistema de empuje y tensiones en el montaje plástico y especialmente mural.*³¹⁰

Un concurso internacional sirve a Oteiza para medir la validez de sus prácticas para la nueva estatua. En 1952 la ciudad de Londres organiza una convocatoria para el encargo de un

³⁰⁵ El artículo se publica en el año 1952, en la Revista de Lecároz, antiguo colegio en el que cursó bachillerato. Aparece reeditado en Oteiza. Propósito experimental, Fundación Caja de Pensiones, 1988, p. 222.

³⁰⁶ El cilindro forma parte de los elementos geométricos básicos utilizados por Cézanne para permitir al arte moderno fragmentar la composición de la masa pictórica, mediante una combinación constructiva a partir de estos nuevos elementos.

³⁰⁷ El cilindro es para Oteiza la última aportación de las vanguardias de cambio de siglo para controlar la razón del arte en términos espaciales.

³⁰⁸ Oteiza. Propósito experimental, Fundación Caja de Pensiones, 1988, Renovación de la estructura en el arte actual (extracto) “Revista de Lekaroz”, p. 222.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p.222.

³¹⁰ *Ibíd.*, p.222.

Monumento al prisionero político desconocido. Oteiza es el único escultor español presente en la selección de 140 propuestas recibidas de todo el mundo³¹¹. Para su participación elige el tema del mito de *Prometeo*³¹². Su planteamiento está intensamente ligado a la investigación plástica en la que se encuentra trabajando. Por un lado la figuración religiosa y existencialista asociada a los primeros tanteos de Arantzazu y a tallas como *Coreano* y *Figura para el regreso de la muerte*; y por otro, su creciente compromiso con la abstracción reflejado en *Unidad triple liviana*. El Ser Estético propuesto es una síntesis de estos vectores. Su materialización es compleja pues representa simultáneamente dos momentos de la narrativa mitológica de Prometeo, el de su encadenamiento -Prometeo caído- y el de su renacimiento después de ser atacado por el águila -Prometeo victorioso-. Los tratamientos son distintos -figurativo uno y abstracto otro- y complementarios. La maqueta realizada (0.10), refleja una plataforma plana en forma de T: en el extremo de la base de la T -una columna plana caída- se sitúa una figura orgánica masiva para ser realizada en fundición; y en la cabeza de la T, dos piezas verticales ocupan unas posiciones relativas que quedan vinculadas por un vaciamiento provocado por un hiperboloide. Su origen se encuentra en una depuración formal de una figura humana llevada al extremo³¹³. El resultado final son dos columnas retorcidas por la intersección de hiperboloides internos y externos, pero con dos aristas verticales siempre visibles, limitando un espacio interior simbólico en representación de Prometeo victorioso. Un planteamiento que nace con la vocación de integrar al espectador en el sistema espacial organizado.

*Consideramos al hiperboloide como la nueva unidad geométrica y sensible para la expresión plástica de nuestro nuevo concepto del universo, físicamente en expansión constante, y para la expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, obligado a poner su corazón en el exterior...el hiperboloide es el cilindro abierto al exterior, el cilindro puesto en una cuarta dimensión plástica y al servicio de un previsible y lógico sistema estético liviano y monumental, en el que se opere por fusión de unidades livianas (más que por perforación de la estatua liviana y tradicional) para el desarrollo de la energía expresiva de los vacíos en escultura, en el criterio personal del escultor.*³¹⁴

Este fragmento de la memoria presentada al concurso, sintetiza las cuestiones sobre las que venía reflexionando Oteiza desde que presentó la *Carta*, y que se vienen perfilando en los

³¹¹ CRJO-II, p.420. En la fecha límite de admisión de las propuestas habían sido recibidas 3500 de 57 países, lo cual obligó a la realización, en el invierno de 1952-1953, de selecciones parciales en los países de origen. Finalmente, el 14 de marzo de 1953 se inauguró en la Tate Gallery una exposición con las 140 seleccionadas entre las que se encontraba la propuesta de Oteiza. Un grupo de 10 personalidades del arte escogió al ganador, el británico Reg Butler (1913-1981) con una escultura en alambre montada sobre una base pétreo en recuerdo de las torres de vigilancia de los campos de concentración. Al día siguiente de la inauguración, la maqueta ganadora fue destruida por un escultor húngaro como protesta ante su falta de humanismo y por el hecho de que la memoria de los prisioneros políticos como seres humanos, pudiera ser reducida a un montón de chatarra.

³¹² Prometeo era hijo del titán Jápeto y creó los primeros hombres modelándolos en arcilla. En la "Teogonía" de Hesíodo es el bienhechor de la humanidad, pues sustrajo el fuego de la fragua de Hefestos y se la entregó a los mortales. En castigo, Zeus lo encadenó en el Cáucaso y envió un águila que le devoraba el hígado que se regeneraba continuamente. Mitos clásicos en los periódicos y revistas de Madrid de finales del siglo XX, Blázquez Martínez, J.M., Real Academia de la Historia, Madrid. X jornadas del arte. El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio, -Madrid, 2000. CSIC, 2001, pp.475-495.

³¹³ CRJO-II, p.420.

³¹⁴ Memoria del Monumento al prisionero al prisionero político desconocido (Londres, 1952) Revista Nacional de Arquitectura, nº 138, Madrid, junio de 1953, p.48.

diferentes escritos que le sirven para explicar su obra³¹⁵: la liberación de energía por parte de la estatua mediante el aligeramiento de su materia, apareciendo el hueco, hacia una transestatua; el hombre como centro en el exterior de la misma; el hiperboloide como nueva unidad plástica para un sistema estético liviano y monumental, junto con los factores de interés manejados por el artista. Mientras todos estos conceptos van surgiendo y asociándose, posibilitando la realidad de una nueva estatua, el muro se encuentra aparentemente silenciado. De algún modo todos estos nuevos conceptos deben su germinación a las ideas planteadas desde el muro/espacio y constituyen, como explicará Oteiza años más tarde, una “ampliación funcional del muro”³¹⁶.

Oteiza no está de acuerdo con el fallo del concurso y reacciona con una carta de protesta. En ella cuestiona el tipo de propuesta premiada, escasamente renovadora para la estatua. Las esculturas de Reg Butler, Barbara Hepworth, Naum Gabo, Antoine Pevsner y Mirko Basaldella³¹⁷ no logran expresar la verdadera naturaleza de la nueva estatua. El cambio real experimentado por la naturaleza de la escultura no significa que ésta haya perdido sus propiedades, sino que se han transformado. La estatua se ha hecho “liviana”, ha cambiado el régimen de tensiones en el espacio. Pero para lograr esta nueva fuerza energética desde la estatua, no basta con utilizar materiales ligeros, tipo alambre o chapas de hierro soldadas, o perforar una estatua “antigua” masiva. Para Oteiza es necesario trabajar con una conciencia renovada de la estatua expresada en su naturaleza molecular, en lugar de conformarse con la mera construcción liviana, incapaz de sugerir los nuevos valores reclamados para la estatua, y que es memoria de una belleza superficial. La reflexión de Schmarsow³¹⁸ sobre el valor plástico del obelisco recupera su significado en las palabras de Oteiza:

Un obelisco, una esfera, una pirámide, una columna, no son una estatua, aunque pueden significar una señal simbólica y que el escultor puede convertir en estatua. Ni basta hoy una cinta de Möebius o un hiperboloide, ninguna de las figuras que el pensamiento científico contemporáneo imagina en la naturaleza particular de su dominio, como no bastan una silla, un tejido de alambre, un árbol, una cabeza, una ventana, un radar, para fabricar una estatua, sin un riguroso sistema plástico de conversión, sin una conciencia aproximada de la naturaleza molecular y estructural de estatua nueva.³¹⁹

Cuando Oteiza realiza esta crítica se encuentra trabajando de lleno en la estatuaria de la basílica de Arantzazu, un proyecto intenso y convulso en el que vuelca todas sus energías y en el que convoca prácticamente todos sus intereses acumulados. Su incipiente apuesta por la abstracción como lenguaje plástico para la escultura, con *Unidad triple liviana* y *Prometeo múltiple* como representantes más claros, tendrá que esperar un par de años para convertirse en su campo de expresión a través del cual llegar a un proceso conclusivo para el arte. La paralización de las obras de Arantzazu permitirá que Oteiza retome sus investigaciones espaciales tomando como material de referencia el estudio de los pioneros de la abstracción

³¹⁵ Estos son: Del escultor español Jorge Oteiza. Por el mismo (1948), La investigación abstracta de la escultura actual (1951) y Renovación de la estructura del arte actual (1952).

³¹⁶ Propósito experimental 1956-1957. Oteiza explica estas soluciones en el epígrafe Ampliación funcional del muro.

³¹⁷ Los cinco artistas obtuvieron el primer premio compartido, con una asignación económica de 750 libras.

³¹⁸ Ver nota 304.

³¹⁹ Protesta del escultor Oteiza, Revista Nacional de Arquitectura, nº 138, junio, 1953, pp.45-46.

dentro de las vanguardias: Piet Mondrian, Kandinsky, Malévich y Tatlin. En los dos campos -el desarrollo del conjunto escultórico figurativo de Arantazu y las familias experimentales de esculturas constructivas abstractas por las que apuesta a partir de 1955- Oteiza será plenamente consciente de la “naturaleza molecular y estructural de la estatua nueva” y del sistema mural que las sostiene.

Escultura y arquitectura. Un encuentro en el muro. La Basílica de Arantzazu, la Iglesia de los Dominicos en Valladolid y la Capilla en el Camino de Santiago

La relación entre la escultura y la arquitectura es un tema que interesó a Oteiza desde el inicio de sus actividades artísticas. Las conexiones entre ambas, y de manera más amplia entre arte y arquitectura, se encuentran presentes en sus primeras reflexiones estéticas. Esta cuestión es un tema compartido por Oteiza con sus referentes intelectuales centroeuropeos³²⁰ pero también con las nuevas corrientes artísticas y arquitectónicas que definieron el progreso cultural a lo largo de la primera mitad del siglo XX³²¹. En la *Carta*³²² ya había observado las dimensiones plásticas compartidas por el arte y la arquitectura. En su reflexión, Oteiza parte de la premisa estética aceptada por las teorías artísticas de finales del siglo XIX de que la arquitectura, como espacio o lugar, acoge e integra el arte -la escultura-. En un principio la arquitectura es lugar de acogida de la estatua, y en este sentido es anterior y condiciona la ecuación del artista. Si hasta ahora la pintura había supuesto el campo de referencia paralelo a la escultura para reconocer los grandes descubrimientos plásticos realizados por las primeras vanguardias -Gauguin, Cézanne, Picasso y el cubismo, el muralismo mexicano- la realidad de los encargos escultóricos que comienza a recibir Oteiza, una vez comienza a ser reconocida su trayectoria, le aproximará de facto a la arquitectura, disciplina cuya resolución media ineludiblemente con el espacio. En esta convergencia Oteiza encontrará áreas comunes de interés a partir de las cuales desarrollar sus objetivos plásticos, adaptándose a esta situación matricial integradora.

Estas consideraciones previas sirven para enfocar la presencia de su idea de muro en aquellos proyectos de arquitectura en los que Oteiza participa con su propuesta escultórica. En este primer bloque de casos de activación del muro se abordan aquellos en los que se muestra físicamente, articulando la relación entre arquitectura y escultura, planteada cada una de ellas autónomamente pero con el objetivo de conseguir un conjunto integrado.

La Basílica de Arantzazu (1951–1959)

El muro de la Basílica de Arantzazu -el conjunto formado por la fachada realizada por Javier Sáenz de Oiza (1918-2000) y Luis Laorga (1919-1990) y los elementos escultóricos realizados por Jorge Oteiza que en ella se integran- se puede considerar la obra más paradigmática de Oteiza dentro de su investigación sobre este concepto³²³. A ello contribuyen el proceso de exploración desarrollado, las numerosas y singulares variables convocadas en este proceso, las

³²⁰Riegl, Wölfflin, Worringer, Hildebrand, Schmarsow o Spengler, trataron desde diferentes ángulos las relaciones entre arte y arquitectura a lo largo de la historia y en el momento de ofrecer sus análisis. Sobre esta cuestión se ha utilizado como referencia *El espacio en arquitectura*, Van de Ven, C., 1981.

³²¹ Ver capítulo *El espacio y las artes plásticas en el contexto internacional. Una panorámica desde las críticas de la escultura, la pintura y la arquitectura*.

³²²Carta a los artistas de América, p.284: El arte es la misma sociedad convocada en las funciones plásticas de la arquitectura y, en la misma plástica, interpretada y completada por las formulas del artista. Un arte es un sitio en el espacio, siempre que los problemas espaciales del artista estén organizados para esa revelación

³²³Se asigna el conjunto a Oteiza al interpretarlo en esta investigación como un sistema mural plástico global en el que el marco arquitectónico y la estatuaria funcionan de manera integrada.

difíciles y especiales circunstancias vividas y los múltiples valores que quedan sintetizados en el resultado final logrado. Los numerosos estudios realizados sobre la basílica de Sáenz de Oiza y la estatuaria de Oteiza dan testimonio de su importancia desde diferentes ángulos³²⁴, por lo que en este caso se pretende ofrecer un nuevo punto de vista complementario a partir de una revisión desde las ideas asociadas al concepto de muro³²⁵, analizando en paralelo los deslizamientos entre los planteamientos arquitectónicos y escultóricos, y viceversa. En Arantzazu Oteiza ensaya por primera vez las posibilidades plásticas del muro escultórico integrándolas en un soporte mural arquitectónico, provocando una percepción espacial del muro desde claves controladas.

El Santuario de Arantzazu supone uno de los primeros referentes en la renovación de la arquitectura y del arte de la segunda mitad de siglo pasado, tanto por la transformación de los lenguajes empleados como por las lecturas políticas y religiosas de parte de estos planteamientos artísticos. El proyecto de Luis Laorga y Francisco Javier Sáenz de Oiza contó con la colaboración de un amplio equipo de artistas. Jorge Oteiza en la estatuaria, Pascual de Lara (1922-1958) y Lucio Muñoz (1929-1998) en los murales del ábside³²⁶, Eduardo Chillida (1924-2002) en las puertas de acceso al templo, Nestor Basterretxea (1924-2014) en los frescos de la cripta, y Xabier Álvarez de Eulate (1919-2012) en las vidrieras fueron también responsables del resultado final de la basílica. De entre todos ellos, destaca la figura de Jorge Oteiza cuya aportación supera el ámbito artístico. El largo proceso vivido hasta la colocación final de los catorce apóstoles y la Piedad convierten a Arantzazu en un referente donde se integran el arte, la cultura, la política, la religión, y la sociedad de las décadas de los años 50 y 60.

El punto de partida de la Basílica de Arantzazu se encuentra en el concurso convocado en el año 1950³²⁷ para resolver el nuevo templo religioso, al que le sigue un concurso celebrado un año más tarde para designar el escultor que se tendría que hacer cargo del conjunto escultórico del santuario. El proceso a desarrollar se plantea inicialmente atendiendo al esquema tradicional de la arquitectura religiosa, en el que la escultura aparece como ornamentación del conjunto arquitectónico, operando cada uno de los dos sistemas -escultura y arquitectura- de manera independiente, y estableciendo entre ellos exclusivamente vínculos

³²⁴ Destacan las siguientes investigaciones:

Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu, 1950-1955, González de Durana, J

Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Vv.aa., Jorge Oteiza en Arantzazu: el nuevo arte cristiano, Echeverría, J.

Línea de defensa fronteriza, Quetglas, J, Zuaznabar, G.

Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), López Bahut, E.

Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969. Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna, Tesis doctoral de M^o Elena Martín

³²⁵ Gran parte de lo expresado a continuación sobre la relación entre la arquitectura y la escultura en Arantzazu ha sido extraído del artículo La bóveda y el hueco en la Basílica de Arantzazu escrito por este mismo autor y presentado en el Segundo congreso nacional de arquitectura, pioneros de la arquitectura moderna española, aprender de una obra, pp. 144-151.

³²⁶ Pascual de Lara participa en el equipo ganador del concurso. Tras su fallecimiento, años más tarde, en 1964, se convoca un segundo concurso para los trabajos del ábside del que resulta ganador Lucio Muñoz.

³²⁷ Las bases del concurso de arquitectura se publican el 13 de abril de 1950. Javier González de Durana, Arquitectura y escultura en la basílica de Arantzazu. Apuntes de Estética, ARTIUM, Vitoria, 2003, pág. 29.

de integración mediante las proporciones de las masas y los distintos materiales empleados. Siendo este esquema el marco inicial para plantear los trabajos, pronto la evolución de los distintos procesos proyectuales comienza a recorrer caminos con intereses compartidos, en los que la interpretación y el uso del espacio jugarán un papel fundamental.

En 1955, cuando las obras estaban próximas a su conclusión, éstas fueron paralizadas por las autoridades eclesiásticas por su disconformidad con los planteamientos estéticos y religiosos defendidos por Oteiza con su estatuaría. El resultado final de la Basílica de Arantzazu no se culmina hasta la colocación de los catorce apóstoles y la Piedad en el año 1969³²⁸.

En el proceso arquitectónico del nuevo templo de Arantzazu se reconocen dos fases entre las que fluye la definición de sus valores espaciales. Una primera, asociada al desarrollo del anteproyecto ganador del concurso, en la que ya aparecen definidas algunas de las soluciones de la relación de la futura basílica con el paisaje circundante, pero en la que el espacio interior carece todavía de una valoración en un sentido moderno; y una segunda, en la que se revisa en profundidad esta caracterización espiritual del interior de la basílica, mientras se va definiendo un proyecto de ejecución por entregas, solapado al avance de las obras. Sin embargo, las intenciones perseguidas por la arquitectura no alcanzarían su pleno sentido hasta que no se cerró el proceso escultórico en el año 1969, y se terminaron con él los trabajos de urbanización del entorno.

El recorrido vivido por la escultura en función de la variable espacial tiene también sus tiempos reconocibles: una fase previa asociada al anteproyecto arquitectónico, en la que la escultura es subsidiaria de éste y prácticamente se limita a un papel decorativo de significado religioso; el periodo de preparación del concurso ganado por Jorge Oteiza, con una primera propuesta para el lienzo de la fachada en la que tantea una organización abstracta de carácter figurativo; y la fase de investigación con el hueco como protagonista, hasta llegar a la solución final del friso y la Virgen.

El anteproyecto arquitectónico presentado por Luis Laorga y Francisco Javier Sáenz de Oiza fue el ganador del concurso convocado por los Padres Franciscanos para la reconstrucción del santuario. Su propuesta destacaba por lo que tenía de novedoso frente a los estilos más academicistas del resto de concursantes. Los dibujos e ideas presentadas en la propuesta ganadora, principalmente en su aspecto exterior, reflejaban el interés de sus autores por soluciones arquitectónicas más modernas. Arantzazu utiliza una planta en cruz latina, de una sola nave, cuyo origen se encuentra en las preexistencias del templo³²⁹ (0.11). Este esquema organizativo, además de ajustarse a las exigencias del lugar, se combinaba con una portada enmarcada por dos torreones, y un campanario prácticamente exento. Con estos elementos se procuraban mecanismos de relación con el paisaje circundante, que quedaban reforzados con el uso de la piedra como material principal. El planteamiento de bloques de piedra granítica en

³²⁸ La cronología de las principales circunstancias del proceso de la estatuaría queda recogida en *Arquitectura y escultura en la basílica de Arantzazu*, op. cit., pág. 148 y 149.

³²⁹ El templo original quedó arruinado tras un incendio en 1834. *Arquitectura y escultura en la basílica de Arantzazu*, op. cit., pág. 28.

forma de diamante para los torreones y el campanario realzaba el simbolismo de la nueva basílica en la montaña de Arantzazu, un vínculo abstracto con el paisaje circundante. Para el resto de la fábrica exterior se proponían muros de mampostería en los que la piedra, de nuevo, buscaba su relación con el entorno próximo edificado. La combinación de estas cualidades son las que otorgan a la Basílica de Arantzazu su doble y sorprendente cualidad de resultar un templo arcaizante y a la vez moderno. Por un lado su carácter pétreo, masivo, de planta basilical, que le hacen parecer un templo románico; por otro un elemento geométrico y repetitivo -la pieza granítica piramidal de 40x40cm- empleado de manera extensiva colonizando los elementos exteriores más característicos del conjunto, los altos torreones y el campanario, como expresión moderna en uso de un lenguaje abstracto simbólico. Un planteamiento coincidente con el de las primeras esculturas primitivistas de Oteiza, de una figuración masiva pero que a su vez manifestaban valores abstractos de signo moderno³³⁰.

Estas atractivas características del anteproyecto de Laorga y Sáenz de Oiza pudieron surgir de su interés por la obra del arquitecto alemán Dominikus Böhm (1890-1955), según apunta Javier González de Durana³³¹. La original espiritualidad lograda por Böhm en sus iglesias atrajo a la pareja de arquitectos en su búsqueda de una renovación del espacio religioso. Frente a una arquitectura religiosa en la que dominaba los valores compositivos basados en lenguajes académicos, Laorga y Oiza encontraron en la arquitectura de Böhm un profundo control constructivo y técnico de sus obras, directamente relacionado con un excelente conocimiento de los materiales que empleaba, y con el que reformulaba espiritualmente sus iglesias. Durana detecta en el anteproyecto de Laorga y Oiza una serie de elementos comunes con la arquitectura religiosa de Böhm. Además de un interés compartido por el buen uso de los materiales y sus sistemas constructivos asociados -propios de la tradición alemana, pero también ya presentes en Oiza tras su viaje a Estados Unidos³³²- existen también coincidencias a nivel compositivo. Al exterior, la fachada del anteproyecto de Arantzazu se ordena mediante dos torreones enmarcando la portada, con una doble puerta de entrada inferior y una coronación mediante una doble arcada superpuesta. A este conjunto le acompaña el campanario, muy vertical en su proporción, y que remite a modelos de la arquitectura románica. En relación con la configuración arquitectónica interior también se observan elementos comunes con los empleados por Bohm y otros arquitectos en Alemania (0.12). En una perspectiva interior del anteproyecto de Arantzazu se observa como la nave central está cubierta por un techo plano, tramado por casetones, similar en su configuración al de algunas iglesias alemanas de los años 20³³³ (0.13). Pero a pesar de que Oiza y Laorga incorporan estos rasgos a sus primeros planteamientos para Arantzazu, el carácter del espacio, su temperatura espiritual es bien distinta. La desnudez y sobriedad de los templos alemanes respiran un ascetismo y un silencio espiritual bien distinto al de los primeros bocetos para la basílica de los

³³⁰ Esta coincidencia participa de una intuición común. En el caso de los arquitectos se puede pensar que tanto las preexistencias edilicias como las limitaciones impuestas por la vigilancia del régimen franquista en relación con el estilo arquitectónico empleado, condicionaron en gran medida ciertos aspectos de la solución, pero la valentía de la abstracción empleada resulta determinante en la percepción global.

³³¹ *Arquitectura y escultura en la basílica de Arantzazu*, op. cit., p. 24, pp. 48-57.

³³² Sáenz de Oiza viajó becado a Estados Unidos entre octubre de 1947 y noviembre de 1948. El viaje de Sáenz de Oiza a Estados Unidos, (1947-1948), en *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*.p. 14.

³³³ *Arquitectura y escultura en la basílica de Arantzazu*, op. cit., pp. 48-57.

Padres Franciscanos, donde la profusión de la imaginería católica invade prácticamente todos los lienzos frontales y el dominio de la luz es bien diferente.

Así, la expresión del espacio religioso sería el primer objetivo que tratarían de resolver rápidamente durante el tiempo del proyecto de ejecución y la dirección de las obras, y de manera inevitable, una vez que se eligiese definitivamente a Jorge Oteiza para la realización de las estatuas del santuario.

La velocidad con la que los Padres Franciscanos querían ver avanzar la obra obligó a Oiza y a Laorga a solapar la definición del proyecto de ejecución con la dirección de la obra. Los avances del proyecto enviados a Arantzazu habían permitido iniciar los trabajos de replanteo de muros y ábside, pero la falta de definición de las soluciones para la transformación del espacio interior comenzaba a retrasar el desarrollo de las obras. Las diferencias entre Laorga y Oiza para dar salida a este trabajo, al que se solapaba el de la Basílica de la Merced, condujo a una división de los encargos. Sáenz de Oiza fue quien asumió la toma de decisiones finales relacionadas con el templo de Arantzazu³³⁴.

Con anterioridad al inicio de las colaboraciones con Luis Laorga, Sáenz de Oiza había pasado un año becado en Estados Unidos. El conocimiento directo de la arquitectura americana y de sus grandes avances técnicos le había dejado una profunda impresión que trataría de llevar a la práctica. Este primer contacto directo con el extranjero, reforzó el seguimiento atento por parte de Oiza de las novedades que se producían en la arquitectura dentro del panorama internacional, lo que le conduciría muy probablemente al conocimiento de la arquitectura de Dominikus Bohm (1880-1955). Junto a este fuerte interés por las novedades técnicas, Oiza se trajo de América el libro recién publicado *Space, time, architecture*³³⁵. El conocimiento de las ideas de Sigfried Giedion seguramente le ayudaría a replantear la arquitectura de Arantzazu (0.14).

Los cambios arquitectónicos introducidos en el interior del templo con el fin de actualizar el sentido religioso del espacio comenzaron a plantearse nada más adjudicarse el concurso pero la entrada de Oteiza con sus nuevas ideas sobre el arte contemporáneo y su significación espiritual y religiosa tuvo que reforzar el ímpetu de los nuevos intereses. La idea de proyectar una solución abovedada es comunicada a los responsables del proyecto por parte de la comunidad franciscana, junto con los avances de los primeros presupuestos. La caja cubica interior, iluminada por ventanales pareados en los paramentos verticales laterales, se transforma en una nave invertida, mediante una solución de bóveda continua para la crujía central, en una clara acción simbólica de manto de protección para los feligreses. La incorporación de Oteiza al equipo, una vez ganado el concurso de escultura, tuvo que consolidar el nuevo rumbo del proyecto. Sus teorías sobre los valores espaciales estético-religiosos asociados al hiperboloide, expresadas en su texto *Renovación de la estructura del arte actual*, aparecido al poco tiempo de entrar a formar parte del equipo de Arantzazu,

³³⁴ Arquitectura y escultura en la basílica de Arantzazu, op. cit., pág. 90-91.

³³⁵ En la biblioteca de Sáenz de Oiza se encuentra la primera edición de *Space, time, Architecture*. El libro tiene destacados subrayados laterales.

coincidían y reforzaban la solución adoptada. Junto al pensamiento de Oteiza, las ideas de Giedion sobre los espacios cóncavos del Barroco y su interés por el cubismo y las vanguardias como nuevas líneas de investigación sobre el espacio, tuvieron que alentar en Oiza el anhelo de una nueva arquitectura para Arantzazu.

La solución de bóveda propuesta trataba de actualizar la caracterización del espacio interior atendiendo a su función religiosa, a la vez que procuraba liberarse de los condicionantes marcados por el esquema de planta de cruz latina y su envolvente. Pero seguramente tuvieron que ser los argumentos técnicos, detalladamente estudiados por Sáenz de Oiza, los que sirvieron para convencer a los responsables franciscanos. Sus estudios sobre la acústica del espacio interior razonaban el uso de soluciones asociadas a la recuperación de formas arquitectónicas tradicionales -una nave invertida forrada de madera- capaces de resolver el habitual problema de confort acústico generado por las aglomeraciones de feligreses y los cantos corales de los espacios religiosos (0.15). Asociado a esta cuestión acústica el proyecto transforma la organización del coro y de los balcones laterales. Mediante planos diagonales y en zigzag, se perfecciona la solución acústica y se dinamiza el espacio interior (0.16).

Un segundo elemento a resolver en esta transformación de Arantzazu era la solución del encuentro de la linterna con el ábside del altar mayor. En el anteproyecto la figura cónica de la linterna se apoyaba en el semicilindro del ábside generando una difícil articulación entre ambos. Además, el transepto se elevaba por encima de la nave central, marcando una clara independencia entre el transepto, la nave y el ábside. Esta independencia y desconexión de las distintas piezas que componían el volumen del anteproyecto, mejora claramente gracias a las nuevas decisiones adoptadas por Oiza. La linterna exterior desaparece, de manera que el semicilindro del ábside se eleva y se muestra al exterior como una figura neta, rematada con un corte mediante un plano inclinado para resolver su cubierta, y un frente vertical de vidrio orientado hacia el norte, con el que se logra una luz indirecta, tenue y homogénea sobre el gran retablo (0.18).

En el interior las cosas también cambian. En el anteproyecto, el ábside se mostraba a través de un gran hueco en el transepto, resuelto con un arco superior, sin existir ningún tipo de continuidad espacial entre los dos ámbitos (0.18). En su desarrollo, Oiza convierte el ábside en un semicilindro limpio, apoyado en unos pilares apantallados radiales, como si flotara en el espacio. Resuelve su contacto con el transepto mediante la intersección de dos volúmenes. Un elemento constructivo vertical articula el encuentro de los distintos espacios y materiales. El arco abierto de la primera propuesta se convierte en un corte horizontal recto, lo que permite una intensa relación frontal entre la nave central y el ábside.

El esquema organizativo interior es ahora directo y sencillo, de una gran fuerza espacial. Un par de semicilindros interactúan espacialmente y enmarcan de manera cuidadosa e intensa la experiencia religiosa de la liturgia. Frente al ábside vertical, fuente de luz indirecta sobre el altar, se sitúa una lámina curvada y horizontal que protege, con su madera cálida y oscura, a los feligreses. Los dos espacios quedan separados por la caja transversal del transepto, que

aparece como fondo lateral del altar -limpio, neutro, mudo, de mampostería- a la mirada de los fieles ((0.18).

El proceso seguido por la estatuaria vive una evolución aún más intensa que el de la arquitectura. A las cuestiones propias de la investigación plástica planteadas por Oteiza se le suman la reflexión y el debate religioso asociado al proceso artístico planteado -en lo personal pero también a nivel eclesiástico- y el creciente compromiso con el pueblo vasco que va adquiriendo el artista a lo largo del proceso. Estas circunstancias convertirán a Arantzazu en un referente religioso, pero que será utilizado también políticamente por el nacionalismo durante el franquismo.

Mientras la fase de los trabajos de arquitectura se concentra en un periodo de cinco años (1950-1955)³³⁶, los trabajos exteriores de la estatuaria, adjudicados en 1952, no se finalizan hasta el año 1969. La orden de paralización decretada por la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro en el año 1955 abrió un tiempo lleno de tensiones religiosas y políticas, pero que también sirvió para una maduración conceptual y plástica del sistema escultórico resuelto finalmente³³⁷.

Con el encargo de Arantzazu Oteiza aprovechará la ocasión para llevar a la práctica los principales conceptos de su teoría estética. Desde esta base combinará sus ideas sobre el arte contemporáneo con el doble sentimiento religioso presente en los trabajos de Arantzazu. Por un lado el suyo personal, manifestado a través de su concepción del arte como sistema de salvación de la muerte; y por otro, como reflejo del singular comportamiento cristiano del pueblo vasco, asunto del que Oteiza tratará de ofrecer una interpretación a través de su propuesta. En palabras de Txomin Badiola, en Arantzazu "Oteiza intenta integrar lo religioso con lo artístico en sus dimensiones trascendentes comunes, en cuanto a lo que tienen de cohesivo de una sociedad, para impulsar, desde la tradición, un debate más amplio sobre la contemporaneidad de la cultura vasca"³³⁸.

Pero el largo periodo de silencio que vivió Arantzazu debido a la suspensión de las obras, permitió a cambio que se produjese en paralelo una maduración cultural y religiosa en España, pasando progresivamente de una actitud intransigente hacia un mayor grado de permisividad con las nuevas tendencias artísticas. En este tiempo lento, Oteiza, pero también Oiza o Basterretxea, pasan de unos presupuestos estéticos originales en cierto grado conservadores hacia soluciones que favorecen los resultados artísticos finales del conjunto de Arantzazu, llegando al límite de la expresión moderna que permitieron las autoridades. Como señala Txomin Badiola, en Arantzazu el arte alcanza un sentimiento de intemporalidad que raras

³³⁶ En 1950 es adjudicado el concurso a Sáenz de Oiza y Laorga, quedando prácticamente terminada la arquitectura en 1955, fecha en que la autoridad eclesiástica ordena paralizar las obras exteriores de la portada y las pinturas de la cripta. En 1961 se adjudican los trabajos del mural del ábside.

³³⁷ Los hechos acontecidos se pueden consultar en la cronología incluida en CRJO-V1, pp.176-189.

³³⁸ CRJO-I, P.175.

veces se consigue, construyendo un nuevo concepto de la modernidad desde la tradición, alejado de lo decimonónico y lo Kitsch³³⁹.

Cuando Oteiza gana el concurso de la estatuaria en el año 1952 su investigación plástica se encuentra en el punto de inflexión de una experiencia previa predominantemente figurativa hacia una conciencia constructiva abstracta. Desde ese punto crítico de su trayectoria hasta la finalización de sus trabajos en Arantzazu con la colocación de la Piedad en el año 1969, Oteiza vive una evolución artística verdaderamente singular. Con motivo de la suspensión de las obras inicia una intensa investigación escultórica desde planteamientos puramente abstractos, desarrollados a partir de su unidad de hiperboloide y sus posibilidades de transformación de la materia a través del espacio. Este laborioso y metódico proceso, racional, de base constructivista culmina con sus familias de ensayos sobre cuestiones espaciales sintetizadas a partir los múltiples sistemas combinatorios entre diferentes tipos de materiales, unidades formales -concepto de unidad Malévich en positivo/negativo, abierto/cerrado, etc -, y conceptos asociados -estático/dinámico, pesado/liviano- en la búsqueda de lo que Txomin Badiola denomina como “un nuevo comportamiento espacial, que deberá responder a un entendimiento entre una anatomía y una fisiología del espacio”³⁴⁰. Este *Propósito experimental* queda resumido en diez familias con las que gana la Bienal de São Paulo en 1957. Sus posteriores *muebles metafísicos* y *cajas vacías* condensan su investigación sobre el espacio hacia un final que le lleva a abandonar la escultura en el año 1959. A partir de este nuevo punto de inflexión retomará su investigación estética para dirigirla hacia un doble objetivo: en primer lugar, recuperar y actualizar su plan inicial cuando salió rumbo a América, identificando las claves políticas, religiosas, antropológicas, lingüísticas y estéticas para un renacimiento cultural vasco. Estos planteamientos quedarán recogidos en los libros *Quosque tandem...!*(1963) y *Ejercicios espirituales en un túnel* (1967); y en segundo lugar explorar el potencial de comunicación expresiva de otros campos artísticos aparentemente ajenos a la plástica.

El recorrido paralelo de estos más de quince años transcurridos desde el encargo hasta la finalización de las obras de la basílica, permite comprender las resignificaciones que se van produciendo en el trabajo escultórico de Arantzazu. Un tránsito que va de una primera aproximación cilíndrica de los apóstoles -con el fin de salvar los primeros filtros críticos y en clara referencia al cilindro de Cézanne- como base de un conjunto mural donde un conjunto de relieves y esculturas rodean la imagen de la Virgen, a una composición abstracta dominada por la desnudez del muro, en la que la Piedad aparece en el vértice superior de un triángulo cuya base son los catorce apóstoles vaciados de materia y cargados de espiritualidad.

Son tres, por tanto, los elementos que componen el conjunto mural de Arantzazu desde un inicio: el friso (con sus estudios con diferentes números de apóstoles); la Virgen de Arantzazu (en sus versiones de Andra Mari, Asunción y Piedad); y el fondo mural limitado por los torreones de la fachada, para el que Oteiza realiza numerosas propuestas con diferentes

³³⁹ *Ibíd.*, p.175.

³⁴⁰ CRJO-II, P.644.

composiciones de relieves y conjuntos escultóricos hasta llegar a la conclusión final del plano pétreo limpio. Estos elementos, a lo largo del proceso, buscarán el equilibrio compositivo y plástico entre ellos, a la vez que tratarán de integrar los valores arquitectónicos de la fachada para llegar a construir un conjunto armónico total, en definitiva, lograr un Ser Estético en la solución global de la fachada.

En este análisis, la línea que se pretende trazar busca su definición en las cuestiones que se vienen desarrollando hasta ahora como son la tensión entre bidimensionalidad plana y la tridimensionalidad espacial del muro, las leyes de la forma y de las proporciones, las relaciones entre sujeto y objeto artístico, y ciertos aspectos de las variables manejadas por Oteiza para plantear sus ecuaciones plásticas.

Atendiendo a los acontecimientos se pueden distinguir dos fases principales. Una primera que va desde la presentación del esquema ganador del concurso de escultura hasta el momento en que se recibe la orden de paralizar los trabajos (1951-1955), en la que se realizan numerosas propuestas con distintas soluciones narrativas y compositivas. Y una segunda, en la que se depuran las últimas propuestas plásticas de la fase anterior en un ejercicio de concentración de la expresión religiosa del conjunto y de la estatuaria, integrando una fuerte carga simbólica de múltiples lecturas.

El esquema inicial de la estatuaria exterior de la portada de Arantzazu, integrado en el proyecto ganador y diseñado por Pascual de Lara, respondía al patrón habitual con el que se resolvía la participación de la escultura en los proyectos arquitectónicos religiosos: una profusión de imágenes esculpidas, pertenecientes a la iconografía cristiana tradicional, con una función meramente ornamental. En este caso, la composición estaba formada por la imagen central de la Virgen, rodeada de ángeles y santos, sobre la base de un friso de apóstoles situado justo encima de las puertas de acceso al espacio de culto (0.19).

El proyecto constructivo presentado por los arquitectos en junio de 1951 integraba una segunda solución³⁴¹ para la estatuaria de la fachada, que quedaba a la espera de su desarrollo por parte del escultor que resultase ganador del concurso pendiente de celebrar. Laorga y Sáenz de Oiza habían conocido a Jorge Oteiza en la Galería Buchholz³⁴² donde participaba en una exposición colectiva con una serie de esculturas de bustos de carácter masivo y en la que presentaba también *Coreano con las manos en la cabeza*. Convocado el concurso, fue elegida la propuesta de Oteiza, quien a raíz del correspondiente encargo se trasladó a Madrid para comenzar a trabajar cerca de los arquitectos.

Los primeros bocetos para la estatuaria de la fachada realizados por Oteiza mantenían un primer equilibrio con el esquema original (1951). La Virgen se sitúa en el borde superior del

³⁴¹ Esta propuesta es realizada por Oteiza con anterioridad a la adjudicación del concurso, en colaboración con los arquitectos Sáenz de Oiza y Laorga. CRJO-I, p.176.

³⁴² 1939-1953 Arte y arquitectura en España. Olvido y recuerdo de "lo abstracto". Zuaznabar, G., Ródenas, J.F., Ferrer, M. I Congreso Nacional de Arquitectura: Pioneros de la arquitectura moderna española: Vigencia de su pensamiento y obra, 2014.

lienzo, bajo el sistema de arcadas, acompañada de otras tres piezas de bulto y unos relieves rehundidos de formas orgánicas (0.20). En un segundo estudio (1953), estas tres piezas desaparecerían para proponer una composición en la que la Virgen estaría rodeada de dieciséis relieves que flotan en la bidimensionalidad del muro, dentro de una compleja simetría estática y dinámica simultánea. (0.21). Entre medias y hasta el momento en que abandona Arantzazu debido a la orden de suspensión, Oteiza explora la posible solución plástica desde múltiples niveles de análisis, ofreciendo numerosos tanteos. Los tres elementos conformadores del retablo exterior -friso, plano superior y modelo de Virgen- van pasando por distintas fases, con importantes reflexiones asociadas y con distintas referencias o apoyos exteriores complementarios al tema religioso central de Arantzazu.

El proceso de trabajo desarrollado por Oteiza en Arantzazu trata de utilizar las herramientas y conceptos que ha elaborado en las etapas anteriores, aplicando un método racional en la búsqueda de la estatua necesaria, definida en el Ser Estético. En primer lugar el muro, con su doble lectura plana y espacial, y como sistema en el que integrar las dimensiones/intereses del artista; en segundo, la búsqueda de la transestatua, desocupada y liviana, como nueva solución escultórica; y en tercero, el hiperboloide como unidad espacial operativa, y su ecuación molecular estética como fórmula operativa para descubrir la obra ausente. Junto a estos elementos operativos aparecen condiciones propias del proyecto encargado en Arantzazu. Los Padres Franciscanos quieren lograr un gran conjunto escultórico exterior que exprese y convoque la religiosidad del pueblo guipuzcoano. Las grandes dimensiones de la superficie delimitada por los torreones y el dintel de acceso introducen situaciones de dimensión y monumentalidad religiosa que Oteiza no había explorado aún en su experiencia escultórica. Las proporciones del todo con las partes, de las partes entre sí, las relaciones con el entorno próximo y lejano -el paisaje- determinando las secuencias entre percepción estática y percepción dinámica del conjunto y de los elementos incorporando al feligrés, amplían y definen un nuevo modelo de ecuación multidimensional.

La interpretación religiosa de los trabajos escultóricos -y de las pinturas de la cripta- se convierte en el foco de la discusión que determinaría su paralización. Jon Echeverría ofrece un amplio análisis del proceso en su ensayo *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado*³⁴³. Oteiza, escultor con un particular sentido religioso de la vida y de la estética, se encuentra con un grupo de Padres Franciscanos, entre los que se encuentra el Padre Lete³⁴⁴ al frente, hombre receptivo a sus teorías sobre el nuevo arte y su implícito sentido religioso³⁴⁵. Este ambiente constructivo y favorable para el desarrollo de sus ensayos plásticos se ve truncado con el repentino fallecimiento en accidente del Padre Lete. Su muerte abre un tiempo en el que las argumentaciones para justificar su solución para el friso de los apóstoles se convierte en una serie de discusiones de cariz teológico con las autoridades eclesiásticas

³⁴³Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Vv.aa., Jorge Oteiza en Arantzazu: el nuevo arte cristiano, Echeverría, J.

³⁴⁴ El Padre Lete fue elegido ministro provincial de la orden franciscana el 1949. Su papel en el desarrollo del proyecto de Arantzazu fue clave desde su inicio hasta el momento de su trágico fallecimiento en accidente de aviación en 1952.

³⁴⁵ Renovación de la estructura en el arte actual, Revista de Lekaroz (1952), Oteiza. Propósito experimental. Fundación Caja de Pensiones (1988), p.222.

que asumieron la supervisión de los avances de Arantzazu. Esta falta de entendimiento, acompañada de la presión mediática ultraconservadora de la época, acabó con la suspensión definitiva de los trabajos en el año 1955.

Este periodo coincide con la publicación de tres textos importantes de Oteiza y que guardan relación con Arantzazu. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, *Renovación de la estructura en el arte actual* y la *Escultura dinámica*.

Oteiza plantea su visión religiosa del arte, por primera vez, en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), publicada un año después de la adjudicación del concurso sobre las esculturas. A lo largo del ensayo Oteiza se identifica con los escultores precolombinos, hombres que entienden la misión religiosa y salvadora de sus obras, derivadas de su interpretación del paisaje y de las leyes de la naturaleza y el cosmos. Señala de sus estatuas:

Al situarse en presencia de sus estatuas, todos estos hombres se hechizaban, se divinizaban, convirtiéndose espiritualmente en hombres-jaguas, en hombres enteros, en "superhombres". Todavía se conservan indicios, pruebas alteradas y corrompidas por el tiempo, de esta invención máxima de la cultura agustiniana: la eucaristía simbólica de sus piedras o formas sagradas: sacramento de la transfiguración por la estatua.³⁴⁶

Prácticamente al mismo tiempo, en su texto *Renovación de la estructura en el arte actual* (1952) incorpora nuevas ideas a sus teorías sobre el arte desde un interés religioso. Su valoración crítica del cilindro de Cézanne, junto con su propuesta alternativa del hiperboloide como nueva unidad espacial nacida desde el exterior -ejemplificada en sus estatuas *Regreso de la muerte* (0.3) y *Unidad triple y liviana* (0.2)- y su nueva idea del hueco generada por "fusión de elementos livianos", le sirven para cuestionar las soluciones plásticas contemporáneas. El hueco, materializado desde el hiperboloide, aparece como nueva solución para la estatua. Esta cavidad actúa hacia el exterior -su origen- en proporción a la masa desalojada, estableciendo una relación con el entorno de intensidad controlable.

Estas reflexiones sobre el cilindro y el hiperboloide encuentran sus posibilidades plásticas asociadas en la explicación para la descomposición de *Botella en expansión* (0.5), un ensayo formal que recuerda a las operaciones que estaba realizando Oiza con sus cilindros abiertos -bóveda y ábside-en el interior de la basílica:

Lo que inicié con la figura humana con ensayos incompletos y dolorosos, lo he realizado limpiamente con esta botella: la he dividido en un tajo, como se parte un cilindro de madera para el fuego, en dos partes, de arriba abajo, y las he reunido invertidas, por un punto de soldadura desde el que sus partes se expanden al exterior, explicando y rehaciendo el exterior del espacio plástico con un nuevo signo funcional, en una imagen repentina y dinámica de nuestro universo actual...es una botella puesta en marcha desde el exterior, hecha desde fuera, que nace del agotamiento estático de los cuerpos expresivos platónicos,

³⁴⁶ Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana, p. 115 (211).

*desplazando un espacio más extenso, más significativa, que traduce un universo, una cosmovisión específicamente nuestros... Y corresponde a la forma cristiana del hombre que también debía haberse renovado y hecho visible entre nosotros, como esta botella con su corazón en el exterior.*³⁴⁷

Después de la descripción de este bodegón espacial, concluye comparando las operaciones realizadas en esta obra con

*...la transformación del tejido material antiguo y pesado en otro material con vacíos o zonas de energía. La botella como estatua-masa anterior se transforma en estatua-energía, en trans-estatua. Si en la forma inanimada de una botella puede operarse hoy esta transformación expresiva, podemos suponer el enorme campo que para el escultor que así piensa se presenta en el nuevo tratamiento expresivo de una representación religiosa, para la concepción particular de un grupo de apóstoles, para la composición y unificación funcional de todos los temas en el nuevo estilo religioso de una estatuaria como la de Arantzazu (...).*³⁴⁸

Una declaración con la que se propone hacer converger, según sus propias palabras, “el arte nuevo, su personal trayectoria personal, la transcendencia religiosa de lo estético, y la aplicación y subordinación de lo artístico a los temas religiosos”³⁴⁹. Estas reflexiones con las que argumenta la razón religiosa ligada a su propuesta estética artística se reproducen con distinta intensidad plástica en las tres partes del gran mural de Arantzazu: la representación de los apóstoles, la representación de la Virgen y los grupos de estatuas y relieves organizados en el plano de la fachada. En cualquier caso, Oteiza trata a estas tres partes como un conjunto unitario inscrito en un sistema arquitectónico previo.

En el conjunto de la estatuaria de Arantzazu la complejidad de la combinación de escalas, una cuestión más propia de la arquitectura que de la escultura, aparece como una de las primeras cuestiones que tiene que abordar Oteiza. Para su análisis recurre a los sistemas compositivos resueltos mediante el manejo de las proporciones, una inquietud que seguramente compartiría con los arquitectos Sáenz de Oiza y Laorga, y a la que, además, se había aproximado en sus estudios de su etapa americana a través de los libros de Matila Ghyka y de su interés en la obra de Le Corbusier.

En 1953, el año en que Oteiza presenta su segunda solución para el conjunto de la fachada, aparece publicado en castellano el libro de Matila Ghyka *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. El interés de Oteiza por este ensayo queda reflejado en el mismo libro a través de los numerosos esquemas yuxtapuestos a las figuras geométricas incluidas en las láminas, los croquis y comentarios realizados en sus bordes, y los frecuentes subrayados a lo largo del texto, todos ellos en clara referencia a las cuestiones plásticas tratadas en la portada de Arantzazu³⁵⁰.

Desde 1952, año en el que comienza a producir los primeros tanteos, hasta 1954, fecha de la primera orden de paralización, Oteiza llega a realizar hasta once esquemas compositivos

³⁴⁷ Renovación de la estructura en el arte actual (extracto) “Revista de Lekaroz”, 1952. Oteiza. Propósito Experimental, Fundación Caja de Pensiones, 1988, p.222.

³⁴⁸ *Ibíd.*, p.222.

³⁴⁹ *Ibíd.*, p.222.

³⁵⁰ El libro de Ghyka perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Oteiza incluye en la contraportada la identificación manuscrita de Oteiza con fecha 4-6-54. Esta fecha de adquisición coincide con la fase previa a la suspensión de los trabajos.

diferentes para la superficie destinada a los relieves. Se puede pensar por tanto que estos se encuentran en una fase abierta en la búsqueda de una solución en la que las ideas de Ghyka pudieron tener su peso en su evolución en el tramo final. Los dos comparten un mismo interés por los problemas plásticos y geométricos que conviven en el plano (pintura y relieve), por lo que sucede en el espacio de tres dimensiones (escultura) y también en los nuevos ámbitos espaciales no euclidianos de cuatro (nuevos planteamientos arquitectónicos y escultóricos) y hasta n dimensiones.

Ya se ha dicho que Oteiza entiende su propuesta como un conjunto integrado en la fachada arquitectónica, con la que forma una unidad “mural”. La solución de los arquitectos formada por dos torreones unidos por un dintel sobre las puertas de acceso, cubierto todo ello por una trama tridimensional de pirámides de base cuadrada, es asumida desde un principio por Oteiza. Esta solución, surgida de una acertada lectura de la historia y de las características del lugar³⁵¹, coincidía con la visión que tenía Oteiza del paisaje, para el que buscará su propia interpretación.

En los esquemas gráficos de Oteiza (0.22) los torreones y el dintel sobre la puerta se esquematizan como una H, con el vacío inferior de la entrada, lógicamente, de menor altura que el superior destinado al grupo escultórico. En un principio esta parte superior se organiza en tres estratos: el primero, destinado al grupo de apóstoles, el segundo, de proporción cuadrada de 12x12m (este ancho permanecerá prácticamente invariable a lo largo de todo el proceso, quedando modulado por 24 unidades de diamantes), y el tercero, correspondiente a un sistema de arcadas en dos niveles con tres arcos abiertos en cada uno de ellos, cerrando el alzado a la altura de las coronaciones de los torreones. Este último estrato o nivel, desaparece por primera vez en una de las maquetas del año 1953, dejando la parte superior abierta al cielo, en simetría negativa -como vacío o puerta celestial- con el sistema de puertas de acceso al templo y el dintel. Esta H formalizada en la arquitectura tendrá su resonancia -o viceversa³⁵²- en la estatua como se verá más adelante.

De los dos niveles o estratos que permanecen, el superior integra el tercer elemento escultórico que forma parte del conjunto, la representación de la Virgen. La evolución de las tres unidades identificadas que tiene que resolver Oteiza -friso, cuadrado con los relieves y Virgen- pasa por distintos momentos que han quedado detalladamente documentados³⁵³. En esta ocasión se propone una visión conjunta de la arquitectura y la escultura desde el objetivo planteado por Oteiza de lograr una impresión unitaria de la totalidad, con una concepción espacio-temporal integrada de sus partes. Una de las principales dificultades de este objetivo

³⁵¹ La tradición cuenta que un pastor encontró a la Virgen entre los espinos del monte, “Arantzan-zu”.

³⁵² Oteiza ya había explorado las capacidades de la H asociadas al hiperboloide, y es con su llegada cuando se decide suprimir los niveles de arcadas superiores que negaban la posibilidad de la lectura del esquema en H.

³⁵³ Oteiza y la estatuaría de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna, Martín, M. E., Tesis Doctoral UCM, Madrid, 2016.

es combinar una percepción estática y dinámica del conjunto y de las partes³⁵⁴, una tarea en la que interviene el par conceptual móvil/ inmóvil que tanto le interesa³⁵⁵.

Ghyka, en su primer capítulo titulado *De la forma en general* analiza las relaciones entre la naturaleza y las artes a través de las formas. En él señala la pérdida del simbolismo en las expresiones artísticas de la cultura occidental y mira hacia Oriente y hacia la historia para reclamar la comunión mística de los pueblos con las formas y las fuerzas de la naturaleza³⁵⁶. Junto a esta cuestión sobre la que Oteiza ya había teorizado en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, el concepto de simbolismo dinámico manejado por Ghyka interesa para los estudios de esquemas compositivos de Arantzazu, tanto para el estrato de los relieves como para el del friso de los apóstoles.

En las láminas y explicaciones ofrecidas por Ghyka en el capítulo *Particiones del espacio* Oteiza identifica intereses compositivos manejados en sus tanteos para resolver el estrato de proporción cuadrada destinado a los relieves. La base compositiva del esquema utilizado por Oteiza combina un círculo -asociado a lo estático e inmóvil- con una hipérbola secante - asociado a lo dinámico y móvil- generador de tensiones ascendentes. Este esquema compositivo es el que a partir del año 1953 se repite en la mayoría de las maquetas de yeso realizadas (0.23). Esta simultaneidad de una figura dinámica y abierta junto a otra centrada y cerrada encuentra su reflejo en las ideas de Ghyka sobre los sistemas de ordenación de los espacios isótropos. La red hexagonal, formada a partir de triángulos equiláteros, se encuentra con frecuencia en la Naturaleza en disposición isotrópica organizando estructuras celulares asimilables al círculo en el plano³⁵⁷. Según Ghyka una presión exterior isótropa aplicada en un plano a un sistema de células circulares deformables dará el mismo resultado; pero si la presión es desigual, es decir, anisótropa, tal como indica Oteiza que ocurre en el caso de Arantzazu al aplicar una presión ascendente, el resultado no será el mismo. Oteiza se pregunta

³⁵⁴ *Ibíd.*, 115. El relieve mural. El espacio intermedio entre el friso y la imagen de la Asunción, se ha subdividido en fragmentos que serán tratados como un relieve hundido, en el que la parte exterior de las figuras concebidas como secundarias y con un gran sintetismo será la misma superficie lisa del muro, con el fin de que quede bien definido por la luz y no debilite la tensión superficial y arquitectónica del frente. Los motivos serán populares, con motivos de la guerra que apaciguó la aparición de la sagrada Imagen. Su distribución ha sido calculada superponiendo dos sistemas de composición, uno estático y otro dinámico, proporcionando a cada fragmento inmovilizado por la aparición, una naturaleza móvil y simultánea y a las zonas libres no alteradas por el relieve, una expresiva energía. Extracto, redactado por Oteiza, de la explicación preliminar a los Informes de escultura y pintura para la Nueva Basílica de Aranzazu, dirigida a la Pontificia Comisión de Arte Sacro de Roma hacia finales de 1954.

³⁵⁵ *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Lo inmóvil, p.26.

³⁵⁶ Oteiza subraya el siguiente pasaje. En la contemplación de un paisaje, el chino no se emociona solamente por la percepción directa de la pujanza viva de la selva (...), sino también por las ideas menos evidentes sugeridas a un tiempo y en conjunto por las propias líneas del paisaje. Toda estructura geológica local y las formas resultantes que son el esqueleto del paisaje, representan el residuo, la huella cicatrizada de un conflicto de las fuerzas naturales; una montaña recordará un violento espasmo físico que levantó la corteza terrestre y que en vez de quedar olvidada como una ola en el océano, deja un efecto que mucho tiempo después de la desaparición de la fuerza misma, evoca su intensidad y fija su recuerdo. Todo paisaje es así la huella de un conflicto dinámico que fue "actual" (.....) *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Ghyka M., edición 1953, p.18. Este subrayado viene acompañado del dibujo de una pirámide similar a las puntas de diamante de Arantzazu, como posible interpretación simbólica de una montaña.

³⁵⁷ *Ibíd.* p.98: En el espacio la tensión superficial asimila la forma esférica a la célula (como en organismos unicelulares), ocupando el máximo espacio posible para una superficie dada (o mínima si es el volumen el dato), y del mismo modo en el plano, la igualdad de tensión y la tendencia a la economía de sustancia hará tomar forma circular a las figuras que crecen por expansión de dentro a fuera. Si las células están igualmente distribuidas se hallan lo bastante próximas y su fuerza de expansión es lo suficientemente grande para llenar todos los intersticios, adoptarán un contorno hexagonal que es el que más se acerca al círculo y da por consiguiente el máximo de superficie compatible con las demás condiciones del sistema. La red hexagonal se encontrará, por tanto, en la superficie de muchos tejidos celulares vivos, en el ojo de la mosca, etc .

si el medio de la fachada de Arantzazu es anisótropo debido a la presión desigual originada por la fuerza ascendente asociada al torbellino del hipérbolo, indicando en una nota al margen como esta figura es el fundamento de su expresionismo religioso, “un desequilibrio ascendente entre los pesos hacia arriba y polos hacia abajo” (0.23). Y en este sistema de fuerzas ascendentes también incluye a los torreones laterales, que con su red de pirámides isótropas dibujan una malla complementaria de diagonales y sombras reforzando esta sensación de fuerza dirigida al cielo.

Asociado a esta teoría de las redes isotrópicas de la naturaleza, Ghyka presenta unos esquemas de pavimentos a partir de combinaciones de polígonos regulares con sus lados de la misma longitud, con los que se puede completar la totalidad de una superficie sin permitir ningún vacío. En varios de estos esquemas Oteiza superpone su esquema de la fachada de Arantzazu, como en una evolución, hasta hacer encajar su combinación del círculo y el hipérbolo secante³⁵⁸ (0.24). Junto a estas hipótesis compositivas para la organización de los relieves, realiza una última superposición sobre uno de los trazados verticales de las catedrales góticas europeas, un esquema de simetría pentagonal radiante en el que la prolongación de los dos lados que no se cruzan en un vértice -los lados contiguos a la base- determina un punto exterior simbólico en relación con el conjunto (0.25).

Tanto para Ghyka como para Oteiza estas consideraciones compositivas están ligadas a los conceptos de crecimiento armonioso, dinamismo y vitalidad propios de la naturaleza y el arte. En el estrato cuadrado destinado a los relieves la fuerza dinámica es de tipo ascendente, provocada por la energía de la hipérbolo y la posición de la Virgen ocupando el vértice superior de la composición, mientras los relieves flotan orgánicamente en la superficie del cuadrado marcando las formas y direcciones. En el estrato destinado al friso de los apóstoles, su dinamismo tiene que ocuparse de consideraciones más profundas.

La evolución y significados del friso de los apóstoles son, como se ha señalado, cuestiones que han sido ya analizadas detenidamente por los investigadores especializados en la obra y pensamiento de Oteiza³⁵⁹. Muchas de ellas comparten análisis sobre el uso del hiperboloide y su significación religiosa para un nuevo arte, sobre la polémica vivida por el vaciado de los apóstoles y su deshumanización, o el número final de apóstoles representados y sus posibles interpretaciones, en una especie de cábala vasca. Siguiendo con la estrategia ya planteada, este análisis continuará su desarrollo desde la proyección de los valores del muro: el espacio, el tiempo, lo dinámico, y los valores manejados por el artista, integrados en su producto estético y los sistemas empleados para la incorporación del observador en el conjunto artístico.

El friso de los apóstoles ocupa un lugar determinante en la expresión exterior de Arantzazu. Su posición relativa en la composición de la fachada hace que aparezca, en la aproximación lejana desde la carretera que viene de Oñate, en la línea de horizonte del peregrino provocando un vínculo directo entre ambos. El sistema exterior formado por la plataforma lateral, la calzada que la cruza para subir hacia Goiko Benta y el parque natural del Aitzgorri, y la pendiente escalonada y en descenso hacia la entrada del santuario, conforma un espacio escenográfico

³⁵⁸ La evolución pasa de (1) una variante de partición equilátera regular del plano en cuadrados y triángulos (lám. 21), (2) a una partición de hexágonos, cuadrados y triángulos (lám. 23), (3) y a una última partición semirregular del plano (lám. 25), *Ibíd.*, pp.101-103-105.

³⁵⁹ Sobre este tema, además de los autores y textos ya señalados, cabe añadir la reflexión realizada por Josep Quetglas, Guillermo Zuaznabar y Fernando Marzá en *Significado en vasco del Apostolario de Arantzazu*, dentro del libro Oteiza. Línea de defensa fronteriza.

en el que el observador entra -o pasa- de una manera absolutamente controlada, religiosamente.

La génesis del sistema mural particular del friso parte de una primera concepción plástica elemental, primitiva, en la que la representación de los apóstoles se aproxima a una columna o cilindro figurativo, de carácter vertical, que recuerda a la expresión manejada por Oteiza parafraseando a Cézanne: “aquel hombre que veis ahí, no es un hombre, es un cilindro”³⁶⁰. Esta figura, que para Oteiza está agotada artísticamente, inicia una mutación estética de significado religioso con la aplicación del hiperboloide como mecanismo de desocupación de la materia, en una acción en la que el resultado se carga de energía buscando su foco en el exterior.

El hiperboloide aparece en la H. La misma H plana y ortogonal que la del esquema de la fachada de Sáenz de Oiza y Laorga (0.19). La misma H con la que resuelve los *Cuatro evangelistas en la iglesia del Zadorra* (0.26), y la misma H que aparece superpuesta, una sobre otra, en *Coreano* (0.27 y 0.9). De nuevo, con los apóstoles, Oteiza se propone adecuar su compromiso con una manera de trabajar abstracta reutilizando su hiperboloide, su H, a una expresión con unas exigencias figurativas concretas exigidas por el tema³⁶¹.

Pero si la H del hiperboloide pertenece a la anatomía del espacio, las leyes de la dinámica configuran su fisiología para el conjunto del apostolario, tal como había adelantado en *La Carta*³⁶². Las proporciones de los apóstoles, el número final que compone el friso, y las relaciones entre las figuras y de estas con el exterior, quedan trabados por el ambiente en movimiento logrado. Recordando el pensamiento de Ghyka:

El resultado se obtiene por una disposición de líneas de fuerza que sugieren un remolino o una ondulación o mezcla de estos dos movimientos. Se trata de una evocación del movimiento en sí, simbolizado por la trayectoria, o por las líneas de fuerza; la representación del móvil o del ambiente mismo es esquemática o incluso suprimida, y la impresión simbólica del movimiento uniforme o rítmico podrá darse al pasar al límite la serie continua por la simple repetición de un motivo () Ciertas pinturas representativas podrán contar con un elemento decorativo que actúe independiente del conjunto y provoque sugerencias psicodinámicas. () Estas relaciones encerradas en las formas naturales, o creadas por el artista,

³⁶⁰ La investigación abstracta de la escultura actual, Revista Nacional de Arquitectura, nº 157, 1951, p. 29.

³⁶¹ CRJO-I, p.220. Esta visión de Txomin Badiola viene acompañada de una cita de Jorge Oteiza: Y esto es lo que deseo anotar. La fórmula para este trabajo: 1.º Dibujo con un canon que he preparado en dos haches. 2.º La escultura: Monto el bulto general que llena plenamente en tres dimensiones su cajón espacial. Encima dibujo las dos haches. Pongo los volúmenes de los brazos y las piernas. Y sobre ellos dispongo las masas de los ropajes. Me atengo a este planteo tan sencillo y los resultados se dan inmediatamente y con evidente personalidad y provecho. El apóstol es lo último en lo que pienso. El error, el haber pensado en él desde que iba a poner el barro. Ahora, sin pensar en él, acude, está aquí sin llamarle. Creo escribí en algún lado, hace mucho tiempo, que el problema principal es mecanizar sencillamente un concepto formal, el funcionamiento de una estatua. Ahora puedo agregar en este orden ontológico de los factores: el bulto, lo geométrico y lo vital.

Este último recuerdo proviene muy probablemente de *La Carta*, donde dice: La evolución individual de la voluntad de estilo, así como el de la humanidad, es el resultado de un proceso constante de mecanización. Mecanizar un hallazgo es descubrir el siguiente. Mecanizar el conocimiento artístico para la actualidad de nuestras operaciones, es el primer compromiso de la nueva Estética (.....) Una sabia orientación del artista, así como la educación precisa del hombre, será únicamente posible dando existencia objetiva, haciendo una técnica racional de la Estética, para introducción del hombre en el mundo lógico de las formas, tanto en las construcciones planeadas por el artista, como en las presentadas en la naturaleza en constantes resultados, pero sin limitación y voluntad. Carta a los artistas de América, pp.98-99.

³⁶² Carta a los artistas de América, p.272: En lugar de una anatomía del espacio, tenemos una geografía particular del cuerpo humano, en lugar de una dinámica de las formas puras o fisiología del espacio (....)

*despiertan resonancias lógicas o afectivas en quien las contempla. Cuando la percepción de estas relaciones es consciente, practicamos la Estética, ciencia de las relaciones armoniosas.*³⁶³.

La naturaleza humana y espiritual de los apóstoles continúa interpelando a las teorías de Ghyka. Sus ideas sobre el crecimiento armonioso se encuentran ligadas a las leyes expansivas de la naturaleza, pero a su vez parten de un principio de economía de materia que Oteiza empleará en sus estatuas:

*Esta economía de sustancia, realizada con un éxito extraordinario especialmente en las plantas, los pájaros y los animales de rápido andar, deriva no de principio alguno de Mecánica general, sino de una necesidad teleológica, la lucha contra la gravedad terrestre, para permitir a las plantas llegar a la luz, a los pájaros volar, a los animales correr o saltar. La arquitectura gótica ha tratado en forma análoga el problema del empuje vertical: lucha contra la acción de la gravedad; de igual modo, ha realizado una notable economía de materia con respecto a las alturas alcanzadas.*³⁶⁴

Este proceso de caracterización plástica de los apóstoles integra una idea más de las compartidas por Ghyka y Oteiza. Se trata de la conciencia y control de la deformación de las formas naturales una vez asumido el carácter matemático de las leyes teóricas de su crecimiento. Apoyándose en las teorías de Theodore Cook³⁶⁵, Ghyka y Oteiza observan como:

*Las curvas de las formas naturales denuncian ligeras oscilaciones o desviaciones respecto a sus modelos teóricos, y que son justamente estas desviaciones, estos tanteos más o menos perceptibles, los que forman las características de la vida y la causa del encanto de las curvas, de las superficies y de los volúmenes en las cuales se encarna. Transpone (Th. Cook) estas teorías a las creaciones artísticas, y concluye que también allí la belleza reside en la doble percepción contradictoria siguiente: 1º: el artista ha establecido un plan rigurosos, ha "geometrizado" como el Dios de Platón; 2º en la ejecución se ha desviado a veces ligeramente, y estas fluctuaciones que denuncian la mano del hombre confiere justamente a la obra el encanto de que la privaría una ejecución demasiado rigurosa o mecánica.*³⁶⁶

Deformación plástica y religiosidad son cuestiones que Oteiza entiende que se encuentran íntimamente ligadas. Tal como señala Jon Echeverría antes de participar en el concurso de la estatuaria de Arantzazu, Oteiza ya había reflexionado sobre el significado religioso de las deformaciones en *El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo*³⁶⁷. Sus estudios de la estatuaria del Alto Magdalena le hacían pensar en la existencia de una conciencia religiosa en la aplicación de alteraciones plásticas intencionadas, y que eran

³⁶³ Este comentario de Ghyka en Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, p. 20, viene acompañado de un esquema realizado por Oteiza del friso de los apóstoles en el que marca especialmente las ondulaciones transversales, y del siguiente comentario: Sugestión psicodinámica. Impresión de hacer dinámica nuestra vida cristiana, p.21.

³⁶⁴ *Ibíd.* p.121. Esta cita, subrayada en el libro, viene acompañada de un dibujo de un apóstol y de un dibujo de la cabeza de un hueso. Las teorías de D'Arcy Thompson, estableciendo un primer interés por las leyes biomorfológicas de la naturaleza (*Growth and Form*, Cambridge University Press), y de C. Culmann, fundador de la estática gráfica, observando la relación entre la formación bioestructural de los huesos y su resistencia.

³⁶⁵ Theodore Cook, autor del libro *The curves of life*, 1914, en el que trata las formaciones en espiral en la naturaleza y sus aplicaciones en las ciencias y en las artes.

³⁶⁶ *Ibíd.* p.139. Cita marcada por Oteiza con asterisco en el margen.

³⁶⁷ *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado.* Jorge Oteiza en Arantzazu: el nuevo arte cristiano.p.77.

realizadas en los periodos inventores, de manera similar a como comenzaba a suceder con el arte nuevo.

Más adelante en 1953, en los cursos de verano de Santander presentará su ponencia *Escultura dinámica*³⁶⁸. En ella ofrece un amplio análisis de la escultura contemporánea desde esta variable que tanto afecta a la configuración y percepción de una obra escultórica, y a su sentido y significación final³⁶⁹. Empleará para ello un par de conceptos de sus bases estéticas - la ecuación molecular estética, y los espacios dimensionales manejados por el artista con el tiempo como factor asociado- para explicar el sentido religioso ligado a lo dinámico a partir de la insatisfacción estructural de la estatua.

Para Oteiza, la solución de la estatua comienza en su relación con el estado en que se encuentra el hombre de su tiempo, en una situación de insatisfacción moral, en búsqueda de su rehabilitación religiosa. A su vez, considera que en la estatua existen estados de insatisfacción que significan una voluntad dinámica. A partir de su fórmula, considera que a un lado se encuentran los factores que se tienen, para obtener como resultado lo que no se tiene. Esta idea de creación por ausencia, por falta, significa una reacción dinámica para la creación que se puede dar a tres niveles: metafísico (imposibilidad de vida eterna), vital (angustia de la vida), e insatisfacción de lo abstracto, a la que llama "insatisfacción de la estructura". Para explicar el concepto de lo dinámico, destaca la última categoría, en creciente interés dentro del arte contemporáneo. En la nueva estatua se produce una liberación de las coordenadas euclídeas, un mundo dinámico en el que la solución a las creaciones plásticas se encuentra fuera de sí misma (el hiperboloide).

Pero para Oteiza lo dinámico no deja de ser un concepto confuso en el mundo del arte al estar asociado al tiempo del espectador, un tiempo de carácter natural, continuo. La verdad del artista, o lo que es lo mismo para Oteiza, el orden interno, la duración estética, se convierte en el concepto de dimensión propio de la obra de arte, el tiempo objetivo o alteración del estado formal al introducirle un objetivo o factor espacial más. Las dimensiones en arte -tal como había anunciado en la *Carta*- son el número de planteamientos realizados por el artista. En este sentido, la escultura coetánea observada por Oteiza, por lo general se produce a partir de

³⁶⁸ Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza. Guasch, Anna María. Cuadernos del Museo Oteiza, 5.

³⁶⁹ Oteiza observa que en la estatua se está produciendo una transición de lo estático a lo dinámico, participada por los maestros de las vanguardias y sus discípulos en una nueva línea revisionista. Los antecedentes se encuentran en Van Doesburg y Mondrian. El primero había incorporado la diagonal al universo abstracto, frente a la concepción estática racional del segundo. En ambos artistas se da una conciencia clara de experimentación, Mondrian lo hace mediante sus organizaciones constructivas de carácter estático, y Van Doesburg lo realiza con el objetivo de expresar su pensamiento de lo dinámico. Su explicación del panorama artístico lo realiza en cambio a partir del cubismo, desde sus interpretaciones moleculares de carácter estético, avanzadas en la *Estatuaria megalítica*. Oteiza observa dos mundos referenciales en el cubismo: el mundo de los objetos naturales y el mundo de la geometría. Ambos conjuntos pierden, en la interpretación cubista, su referente temporal: el primero el tiempo natural en su fusión plástica, y el segundo manifiesta su intemporalidad. Para Oteiza las figuras naturales o reales representadas en el cubismo pierden su esencia, su ser, son meras interpretaciones del espacio que reflejan, de manera que el "ser vital" queda fuera del objeto del cubismo. A partir de esta reflexión reformula su ecuación estética presentada en la *Estatuaria* para la estatua, expresada ahora como estatua dinámica.

las cuatro dimensiones -“la naturaleza anormal de la forma natural de tres dimensiones”- en dos tendencias contrarias. Una positiva, se presenta desde la estructura mediante superficies cóncavas no perforadas -su propia escultura- y la segunda, negativa, en la que se encuentra la estatua perforada realizada por Moore, o las propuestas cinemáticas puras de Calder, realizadas en clave de lo que Oteiza denomina agregación del tiempo vital, no estético. Otra línea de trabajo distinta es la que alcanza las cinco dimensiones y a la que se llega por distintos métodos: ampliando estáticamente hacia el infinito la curvatura de una forma en tres dimensiones; mediante el equilibrio de dos formas en cuarta dimensión o, como el mismo está ensayando,

...la cuarta dimensión abriéndose en cadena se inmoviliza al cerrarse en el circuito funcional de la totalidad. (Es el planteo de las esculturas de mis apóstoles en la fachada de Aránzazu, cada una es un fragmento dinámico que se completa con la siguiente. Como un circuito de fichas de dominó puestas de pie y donde perdiendo una el equilibrio, todas participan del movimiento dentro del círculo inmóvil).³⁷⁰

En su reflexión sobre lo dinámico³⁷¹ y las relaciones que se establecen entre el espectador y el sistema proyectado por el artista, Oteiza recuerda lo que ya señaló en la *Carta*:

Lo dinámico, no es el espectador en la nueva pintura, sino que reside en el cálculo íntimo de la conducción espacio temporal de los conjuntos plásticos formales, que son así obligados a converger constantemente sobre puntos fundamentales en la vía del espectador. El centro mural es múltiple y el espectador lo encuentra allí donde se sitúe. El espectador no persigue la composición como pasando revista a los episodios de un muro. La carta gráfica de una pintura, es una proyección calculada con una naturaleza de varias perspectivas, en 5 dimensiones plásticas. La sensación del nuevo muro en el espectador podrá semejarse, me atrevo a invocar una expresión familiar, con esos retratos cuyos ojos nos siguen con la mirada a cualquier lugar en que nos coloquemos, muchas veces ensayando escapar de ella.³⁷²

Esta crítica al muralismo mexicano, incapaz de superar sus traslaciones literales del cubismo a su identidad local, sin tratar de buscar nuevos mecanismos de interacción con el espectador, se hace realidad en el friso mural de los apóstoles de Aranzazu. La secuencia de vaciados realizados en cada uno de ellos, encadenados por líneas sinusoidales, atrapan espacial y espiritualmente al quien los observa. En lugar de utilizar la mirada para establecer

³⁷⁰ Escultura dinámica, (p. 5), en Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La “Escultura Dinámica” de Jorge Oteiza, Guasch, A.M., p. 10.

³⁷¹ *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La “Escultura Dinámica” de Jorge Oteiza.* Pp. 7-17 Para Oteiza el concepto dinámico significa un vector en la evolución de las tendencias artísticas nacidas a partir del cubismo, el futurismo, el constructivismo y la evolución del mismo cubismo. El primer “ismo” interpreta lo dinámico en un tránsito de la velocidad al expresionismo; el constructivismo elemental, pasa en cambio de la metafísica del espacio puro y geométrico al dinamismo del movimiento, “desde el vacío al aire”; y el cubismo, mediante empleo de estructuras binarias identificadas como combinación de elementos naturales con geometrías, y que logran saltar de lo estático a lo dinámico. Para Oteiza en el cubismo se resalta la discontinuidad del espacio, en lo que califica de empleo de un tiempo lento. El cubismo parte de la estructura como sistema experimental para llegar a la abstracción. Del cubismo surge el purismo, que se distingue por la aplicación de una economía del espacio experimental. Oteiza considera que Le Corbusier traslada los descubrimientos que realiza en su pintura purista a su arquitectura experimental. En cambio en el futurismo, el tiempo se asocia a la velocidad, pero desde la vida. Por tanto para Oteiza, las tres líneas de vanguardia trabajan en la construcción de una estructura funcional para su arte. En ella, lo dinámico se convierte en nueva conciencia estética y en su necesaria expresión formal.

³⁷² Carta a los artistas de América, p. 284.

contacto con el espectador, este se produce mediante el sistema de hiperboloides que desmaterializan las estatuas. Éstas siguen su recorrido como los ojos de los retratos recordados por Oteiza.

En el friso Oteiza logra una solución funcional espiritualmente, para una situación plástica compleja. En primer lugar logra una unidad interna del conjunto, una cuestión nada fácil atendiendo a la estructura compositiva formada por estatuas inicialmente independientes y diferenciadas. En este sentido, el problema que Oteiza se plantea resolver es similar al de uno de sus cuadros favoritos, *Las Meninas*, o al de los últimos ejemplos de la pintura holandesa de retratos de grupo analizada por Alois Riegl³⁷³. Esta pintura de mediados del XVII, comparte con Oteiza el objetivo de tratar de lograr la unidad exterior de la obra con el espectador a través de la representación de un grupo de individuos (0.31). Un proceso con un resultado en el que la interpretación y solución dada al espacio y al tiempo resulta fundamental. Mientras que en la pintura del barroco los vínculos entre objeto -tema representado- y sujeto se resuelven mediante la construcción del espacio pictórico tridimensional de la escena desde donde parte de los personajes principales tratan de establecer contacto visual con el observador, en el friso de los apóstoles es un sistema espacial dinámico de cuatro dimensiones construido por la

³⁷³El retrato holandés de grupo, Riegl, A.. Esta pintura se caracteriza por incluir varias figuras retratadas en un solo cuadro. En un inicio el grupo está formado por muchos individuos independientes que formaban una *corporación* para lograr un objetivo concreto, generalmente de utilidad pública. El cuadro está formado en el fondo por una serie de retratos individuales, pero reflejando el carácter de asociación, de agrupación temporal, con el objetivo de formar una unidad en el cuadro. Se trata por tanto de la representación de una asociación voluntaria de individuos independientes. Riegl distingue tres periodos en su evolución, abarcando desde 1529 a 1662.

En origen, el grupo representado se construía desde la frontalidad y el hieratismo de los individuos. En ella se reconoce una representación tridimensional de los *tiradores* (el grupo habitualmente más representado), mientras se va produciendo una introducción gradual del espacio, mediante su representación en el interior del cuadro, de manera consciente.

El objetivo es construir entre las figuras del retrato de grupo una relación que, al mismo tiempo, esté cerrada interiormente, pero incluya internamente al espectador, en lo que Riegl denomina como "progreso hacia la verdad espacial". Para el historiador alemán, el elemento unificador presente en los cuadros se encuentra dentro de la interpretación en la atención, y dentro de la composición en el espacio.

La solución al problema es un tema propio de la pintura del Barroco: cómo se organizan las figuras en el espacio bidimensional, cómo se representa el espacio entre ellas, pero sobre todo cómo se establece la relación con el espectador. Por un lado, la relación y unidad interna del cuadro y por otro la unidad con el observador. El objetivo de este proceso es buscar la unidad exterior en el espacio y en el tiempo. Riegl observa que hacia 1620 comienza la representación del espacio aéreo libre, que une las figuras entre sí, y con él la disolución de los contornos de las figuras en el espacio aéreo, y la unión de las figuras con el espacio libre indeterminado mediante el claro oscuro y la técnica del difuminado. El problema consistía en equilibrar la pintura en su totalidad con la unidad exterior, y hacer que la escena cerrada en una unidad interior pareciese una experiencia subjetiva del observador, en la búsqueda de un momento único.

Con Rembrandt se logra la consecución máxima de la unidad exterior con el sujeto observador, condición indispensable y auténtica razón de ser de la pintura de retrato de grupo. La finalidad narrativa y simbólica de la pintura queda estructurada mediante un plan de subordinaciones internas dentro de lo representado con el fin de lograr la unidad exterior. Este largo proceso concluye con los cuadros *Lección de anatomía del doctor Tulp* (1632), *Los síndicos de los pañeros* (1661) y *La ronda nocturna* (1642) (0.28).

Velázquez pinta *La rendición de Breda* en 1634 (0.29), un cuadro en el que el tema es común al de la pintura holandesa (grupos de lanceros) y en el que se observan las cuestiones tratadas por Riegl en su ensayo sobre *El retrato holandés de grupo*. Veinte años más tarde, hacia 1656, pinta *Las Meninas* (0.30), un cuadro de grupo en el que de manera absoluta el espectador es parte indispensable del conjunto. Para Oteiza este cuadro resultará fundamental en el desarrollo de sus teorías en relación con el espacio.

secuencia de hiperboloides, el que atrapa religiosamente al visitante que se acerca a Arantzazu.

Plásticamente las figuras representadas en el friso expresan catorce caracteres individuales que mediante subordinaciones de gestos corporales o faciales van estableciendo una red de relaciones internas con la que Oteiza logra la unidad interior del conjunto. Miradas cara a cara, contactos entre brazos y hombros con transiciones armoniosas, ritmos de huecos y masas en movimientos ondulantes, ecos de los vaciados entre una posición y otra, simetrías desequilibradas, cruces de miradas hacia el paisaje y el cielo. Todo un sistema resuelto con una economía formal -superficies cóncavas y convexas repetidas, con deformaciones diferenciales- de máxima carga expresiva. La inmovilidad de cada apóstol frente a la movilidad dinámica del conjunto. Todos son parecidos pero distintos. Comparten la misma ley de desocupación de la materia que da como resultado un vaciado activo que funciona como un *gnomon* sustraído de la masa matriz³⁷⁴, recordando en su forma a la de la figura primigenia.

Dentro de este estudio pormenorizado de las distintas figuras, la definición de las cabezas adquiere una importancia fundamental. Además de imprimir direccionalidad a cada apóstol mediante la orientación de los rostros-la posición de los cuerpos es similar en todos ellos, prácticamente frontal, variando la organización de hombros y brazos en función de la posición de la cabeza- su expresividad queda resuelta por combinación de unidades plásticas abstractas llevadas al límite de una lectura figurativa. En este caso el laboratorio formal de Oteiza parte de masas ovaladas o tetraédricas, a las que somete a distintos tipos de cortes en su geometrización: por planos, por cilindros abiertos formando concavidades, por cilindros cerrados formando convexidades, por figuras piramidales en positivo o negativo. En esta abstracción del rostro llevada hasta el extremo, pueden resonar las calaveras realizadas por Picasso en los años 40, otro ejercicio de mínimo gesto y máxima expresividad figurativa (0.32).

La solución final de los apóstoles termina de ejecutarse en el año 1969. En el tiempo transcurrido desde la paralización distintos acontecimientos afectan a la evolución de los trabajos escultóricos exteriores. En 1961 se adjudica a Lucio Muñoz (1929-1998) el concurso para la realización de las pinturas murales del ábside³⁷⁵. Oteiza, ante el fuerte carácter expresivo de este trabajo y de acuerdo con sus planteamientos conclusivos para el arte, se replantea la solución mural de los relieves. El estrato cuadrado de 12x12 metros queda finalmente desnudo sosteniendo en el centro de su lado superior una Virgen representada finalmente como Piedad. Los acontecimientos políticos que vive el País Vasco en los años 60 hacen que el conjunto de la fachada integre nuevos simbolismos fundamentales para Oteiza³⁷⁶.

³⁷⁴ Estética de las proporciones de la naturaleza y en las artes, Ghyka, M., p.126. Oteiza subraya este concepto geométrico utilizado por D'Arcy Thompson y enunciado por Aristóteles: un *gnomon* es toda figura cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial. Oteiza volverá a utilizar este concepto en sus unidades positivo-negativo del Propósito experimental 1956-1957.

³⁷⁵ Explicar Pascual de Lara, sus primeros bocetos, fallecimiento etc

³⁷⁶ Josep Quetglas, Guillermo Zuaznabar y Fernando Marzá recogen varias interpretaciones en su libro Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza, en el capítulo titulado Significado en vasco del Apostolario de Arantzazu.

La Virgen de Arantzazu, resuelta definitivamente como Piedad, supone el tercer elemento fundamental de la composición escultórica realizada por Oteiza. Situada en un principio en el centro del rectángulo que cerraban las arcadas superiores, y rodeada de relieves y de grupos escultóricos, su mutación simbólica va acompañada de las decisiones paralelas que Oteiza va ensayando para el conjunto del estrato mural. Dentro del primer periodo (1951-1952) Oteiza concebía a la Virgen como Andramari, es decir, siguiendo la tradición clásica de las Vírgenes románicas, sentada en posición frontal con el niño en brazos (0.33). Esta imagen quedaba rodeada por las formas orgánicas estructuradas por el círculo y el hipérbolo generadores de la composición plana del cuadrado, en una disposición que puede recordar a distintos cuadros de El Greco con la virgen en situación ascendente, rodeada de figuras de ángeles y nubes (0.34). De esta manera quedaba simbolizado el estrato terrenal de los apóstoles en el friso, y el estrato celestial de la Virgen con los santos, los ángeles y los relieves narrativos representando el cristianismo del pueblo vasco.

Una vez se decide suprimir las arcadas superiores y se prescinde de los grupos escultóricos de santos, Oteiza transforma a la Virgen en su figura de *Asunción* a los cielos, solitaria (1953). Aparece estilizadamente alargada –pudiendo evocar de nuevo a las figuras de El Greco– marcando el eje de la composición y de la basílica. En los tanteos realizados, Oteiza superpone más hiperboloides que en las figuras de los apóstoles, logrando un mayor dinamismo vertical (0.35).

Tras el Concilio Vaticano II (1959-1965), el obispo de San Sebastián considera la posibilidad de reanudar los trabajos de Arantzazu³⁷⁷. Oteiza, consultado para retomar los trabajos, comienza a pensar en el símbolo de la *Piedad* de la Virgen como nueva estatua para el conjunto, coincidiendo con la decisión de hacer desaparecer los relieves. La madre con el hijo muerto a sus pies acabará siendo la solución final, después de haber estudiado composiciones más clásicas como la de Cristo descendido de la cruz quedando sostenido en brazos por la Virgen. De nuevo un esquema claro geoméricamente –en su visión frontal–, una T invertida, dos ejes, uno horizontal y otro vertical, como síntesis de las operaciones compositivas realizadas, reforzando el triángulo compositivo formado por la base del friso de los Apóstoles y el vértice de la misma Piedad. La inmovilidad de la figura yacente, muerta, contrasta con el dinamismo de la madre que parece querer saltar hacia delante dirigiéndose al cielo desesperadamente, en un tenso eje diagonal. Composición y tema que recuerdan a uno de los constantes referentes pictóricos de Oteiza, el *Guernica* de Picasso, con su gran estructura piramidal donde, entre el grupo de personajes, animales y representaciones simbólicas, un hombre muerto yace descoyuntado en la base y una madre grita la tragedia.

Esta combinación de decisiones en el tiempo y en el espacio tomadas por Oteiza da como resultado un grupo mural en el que la arquitectura y la escultura aparecen armónicamente integradas en una ecuación estética con múltiples valores simbólicos y religiosos. La abstracción del marco arquitectónico – la desnudez final del lienzo de la portada aparece enmarcada por las dos torres, forradas de puntas piramidales, y el doble arco de acceso–

³⁷⁷CRJO-I, p.302.

contrasta con la expresión figurativa y religiosa de los catorce apóstoles y de la Piedad (0.36) y (0.37). En su plasticidad material, el tratamiento y el color negro de mármol de Marquina en el que están ejecutadas las estatuas, destaca líricamente sobre el fondo rosáceo de la piedra granítica. Los juegos de sombras realzan el efecto mediante la combinación de la profundidad geométrica de los espinos junto a la oscuridad dinámica y vital del interior de los apóstoles ((0.38). Oiza presenta el compuesto binario -la integración de lo natural y lo geométrico en su fachada de espinos piramidales- y Oteiza suma el elemento vital con sus apóstoles activados dando como resultado el Ser Estético anhelado por el escultor³⁷⁸.

De 1953 a 1954, año en el que en Arantzazu comienza a tensarse la relación con las autoridades eclesiásticas guipuzcoanas debido a las características del friso de los apóstoles, Oteiza colabora en dos proyectos de arquitectura que se convierten en ensayos prácticos de sus intereses murales. Se trata de la propuesta escultórica para el ábside exterior de la iglesia de las Arcas Reales de los Padres Dominicos en Valladolid, y del sistema mural de la Capilla en el camino de Santiago. Estas propuestas, por el tipo de problemas tratados y por las soluciones adoptadas, comparten con Arantzazu la integración de arquitectura y escultura con el muro como argumento integrador.

La iglesia de los Dominicos en Valladolid (1953-1954)

En 1953, Oteiza era un escultor reconocido dentro del panorama cultural español. Los premios recibidos, los artículos publicados en diferentes foros, la fase tranquila en la que todavía se encontraban las obras de Arantzazu, y su participativa presencia en los incipientes grupos de artistas y arquitectos madrileños, le convertían en uno de los escultores más apreciados del momento. Gracias a este prestigio y avalado por el carácter religioso de sus planteamientos plásticos, es invitado por los Padres Dominicos a participar en el programa artístico planeado para el nuevo centro religioso del Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid. Al frente del proyecto edificatorio se encontraba Miguel Fisac (1913-2006), joven arquitecto que al igual que Laorga y Sáenz de Oiza en Arantzazu, buscaba emplear un lenguaje moderno en la nueva arquitectura religiosa.

La participación de Oteiza en el ábside exterior de la iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid comparte con Arantzazu ciertas similitudes que pueden considerarse un antecedente de lo que finalmente se realizó en el santuario guipuzcoano³⁷⁹. El encargo para las Arcas Reales incluía tres conjuntos escultóricos³⁸⁰ que fueron adaptándose a los

³⁷⁸CRJO-I, p.174. Txomin Badiola cita el texto de Oteiza *Mito de dédalo y solución existencial de la estatua* en el que expresa los intereses comunes entre arte y religión y presenta su *ecuación molecular estética* como solución científica adecuada a un propósito espiritual.

³⁷⁹ López Bahut en Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), p.154, explica los distintos análisis de la crítica sobre esta cuestión.

³⁸⁰ CRJO-I, p.274. El programa escultórico que debía cumplir consistía inicialmente en tres apartados: una imagen para ser colocada en lo alto del muro exterior del ábside de la iglesia, un relieve de la Virgen apareciéndose a Santo Domingo para la entrada al complejo, y un grupo de ángeles junto a la gran cruz que preside la pared norte de la iglesia.

requerimientos planteados por la propiedad y el arquitecto, así como a la propia evolución experimental de la estatua practicada por Oteiza. La implicación de Oteiza con el encargo muestra un compromiso distinto al de Arantzazu³⁸¹. El programa escultórico era de un menor alcance, y el lugar físico en el que se debía integrar, un recinto arquitectónico conventual y escolar, no estaba cargado de las significaciones de la montaña guipuzcoana y del santuario de Arantzazu, tan especiales y cercanas para Oteiza. Desplazándose entre Madrid y Arantzazu, la atención prestada a Arcas Reales fue eminentemente práctica, tal como atestigua la correspondencia mantenida por Oteiza con Fisac³⁸². Pero con independencia de estas circunstancias, la solución final del muro exterior del ábside con la escultura de Santo Domingo en el extremo superior en su eje central logra una integración de la escultura y la arquitectura en la que tanto escultor como arquitecto comparten una lectura del muro y del espacio.

La iglesia de las Arcas Reales de Valladolid ocupa un lugar central dentro del recinto construido. Su posición longitudinal establece uno de los ejes principales, en el cual, en el extremo norte se sitúa la entrada general con acceso al templo y al convento, y en el extremo contrario, al exterior del ábside, se sitúa el gran patio de los pabellones escolares. Al interior, la austeridad material empleada en su construcción potencia la valoración simbólica de la luz y del espacio. El ábside se levanta como un gran muro curvo independiente del cuerpo de la iglesia, permitiendo mediante esta separación una iluminación natural del altar. Al exterior el muro se muestra rotundo en su desnudez convexa, luminoso con su sencillez chapado de piedra caliza (0.39). La imagen que Oteiza finalmente ejecuta, representa a Santo Domingo portando una estrella³⁸³ en una actitud como queriendo despegar del muro. Las alas y el gesto de sus piernas con las rodillas encogidas construyen un sistema de grandes convexidades y concavidades en sombra -elaboradas a partir del hiperboloide- mientras que los brazos extendidos sosteniendo la estrella dibujan un simbólico círculo cerrado en el espacio (0.40). Este dinamismo de la estatua queda reforzado por su posición flotante. Al estar situada muy próxima a la cornisa del ábside, su visión desde el patio adyacente hace que se observe desde diversos ángulos, perfilada contra el cielo; y al estar orientada al sol se produce un intenso juego de luces y sombras que contrasta con la masa limpia del ábside. La sencillez de estas decisiones logra un resultado de un fuerte simbolismo religioso. La abstracción del muro arquitectónico combina estéticamente con la figuración y la vitalidad de la estatua generando un nuevo *muro* espacial que, recordando en ciertos aspectos al resultado final de Arantzazu - desnudez del lienzo integrando en el borde superior la estatua religiosa- vive un proceso completamente distinto. En las Arcas Reales se logra un resultado unitario de arquitectura y escultura en su ábside exterior desde el acierto de una toma de decisiones autónomas tanto en el proyecto arquitectónico como en el de la estatua, pero teniendo presente por parte de los autores un destino espacial compartido.

³⁸¹ Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), pp.151-154

³⁸² *Ibid.*, pp.151-154 y CRJO-I, p.282.

³⁸³ *Ibid.*, p.276. Según la leyenda durante su bautismo (Santo Domingo) apareció una estrella sobre su frente.

La capilla en el camino de Santiago (1954)

El caso de la Capilla en el camino de Santiago ofrece a su vez una síntesis distinta y particular en la integración de escultura y arquitectura. De los tres ejemplos, es el único que se plantea desde un primer momento como ejercicio de colaboración entre los arquitectos, Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romaní (1921), y el escultor Jorge Oteiza. En segundo lugar, al ser un anteproyecto que nunca pasó de este nivel de desarrollo, hace que su lectura permita otro tipo de interpretaciones. Se trata de un trabajo del que existe una información original reducida, pero que a la vez cuenta con un extenso índice de comentarios y estudios críticos especializados³⁸⁴. Ganador del Concurso Nacional de Arquitectura al que se presenta en el año 1954, se publica un año después en la Revista Nacional de Arquitectura³⁸⁵ junto con los comentarios de la sesión crítica que se mantuvo después de ser premiado. La singularidad de su solución lo convierte en uno de los primeros ejemplos de la reintroducción en España de la arquitectura moderna después de la Guerra Civil, con el valor añadido de producirse dentro del campo de la arquitectura religiosa, caracterizada por su fuerte conservadurismo. Precisamente en la obra de Arantzazu, Sáenz de Oiza y Oteiza se encontraban defendiendo con bastantes dificultades y esfuerzos una nueva arquitectura y una nueva estatuaría que fuese una expresión contemporánea lo más coherente posible de acuerdo con el *Zeitgeist* de su tiempo. En esta segunda oportunidad de una propuesta de Capilla en el Camino de Santiago, desarrollada junto con Romaní, la combinación adecuada de una serie de decisiones arquitectónicas y escultóricas contemporáneas son capaces de lograr una expresión espiritual absolutamente renovada en correspondencia con las corrientes culturales de su tiempo.

La documentación presentada al concurso estaba formada por una serie de paneles de tamaño A1 y una memoria descriptiva³⁸⁶. Con independencia de las funciones específicas desarrolladas por cada uno de los tres autores³⁸⁷ se puede pensar que el resultado responde a un trabajo en equipo entre los arquitectos y el escultor, tanto en la concepción global de la propuesta como en su presentación.

La idea vertebradora parte de un principio fundamental del movimiento moderno: la estructura del edificio puede actuar como un sistema independiente de sus particiones verticales y cerramientos, permitiendo nuevas organizaciones funcionales y espaciales. Esta idea advertida por Le Corbusier en su esquema de la *Maison Domino* (1914) (0.41), y utilizada años más tarde por Mies Van der Rohe en su pabellón de Barcelona (1929) (0.42) de manera paradigmática, es reinterpretada por el equipo del concurso en una solución cargada de significado. El punto de partida se establece en el contrario al templo cristiano de cruz latina de Arantzazu -de carácter masivo y mural- al utilizar este nuevo tipo universal de la arquitectura del siglo XX. Esta decisión condiciona en cierto modo el tipo de solución

³⁸⁴ *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní. 1954*, Sáenz Guerra, V., Jorge Oteiza y lo arquitectónico. *De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*, López Bahut, E., Miradas que peregrinan: a Santiago desde Arantzazu, Alonso del Val, M.A.

³⁸⁵ Revista Nacional de Arquitectura, nº 161, mayo 1955.

³⁸⁶ *Ibíd.*

³⁸⁷ López Bahut explica las funciones específicas desarrolladas por cada uno de los protagonistas. Jorge Oteiza y lo arquitectónico. *De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960)*, pp.141-144.

escultórica. Al quedar liberados los límites espaciales de la estructura, éstos se organizan libremente manifestando su configuración de manera independiente. Con estas premisas Oteiza opta por una solución de relieve negativo, prácticamente bidimensional, reforzando su condición plana, frente a la escultura tridimensional de bulto redondo con la que estaba trabajando en Arantzazu. De esta manera el muro se hace objeto (0.43).

La ecuación estética planteada se desarrolla a nivel físico a partir de dos líneas complementarias: la cubierta y su estructura que cae del cielo, protegiendo de la lluvia y el sol, y los muros que nacen de la tierra y configuran un espacio receptivo. Aparentemente no existe plano del suelo, el campo de Castilla hace las funciones de plataforma de paso reforzando la idea de humilladero³⁸⁸ (0.44).

Mientras, a nivel ideológico también interactúan dos mundos: el de la tecnología constructiva, geométrico y abstracto, y el del gesto de la mano del artista, que expresa la condición vital y temporal. Uno refleja las referencias y los conocimientos técnicos adquiridos por Sáenz de Oiza en su viaje Estados Unidos, y el otro las reflexiones estéticas de Oteiza después de visitar los yacimientos megalíticos del alto Magdalena. La jaula tecnológica espacial envolviendo el mundo plano primitivo.

El paisaje, al igual que en Arantzazu, vuelve a ser vector configurador de la solución. La capilla se posa en una loma entre campos de trigo castellanos. El carácter uniforme del entorno determina la estructura isotrópica espacial de la cubierta. Una geometría limitada por un rectángulo pero que podría extenderse de acuerdo con las leyes del paisaje. Los muros, en cambio, se organizan en una espiral orgánica, de posible crecimiento ilimitado a partir de las proporciones áureas que determinan sus relaciones. De nuevo, la dualidad de dos sistemas opuestos pero complementarios, habituales en la naturaleza y en el arte tal como había explicado Matila Ghyka, se hacen presentes en la solución. Las ideas del pensador y matemático rumano, de las que ya se ha tratado su grado de proximidad con los planteamientos de Oteiza en Arantzazu parecen tener todavía mayor vinculación con los esquemas conceptuales manejados en la Capilla del Camino de Santiago. Sáenz de Oiza también estudió sus teorías así como las del científico D'Arcy Thompson³⁸⁹, de quien Ghyka hace referencia en *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, pero las referencias metafóricas asociadas a la espiral logarítmica son aportaciones realizadas por Oteiza³⁹⁰. Tanto la idea de la Vía Láctea como la de la caracola comparten la idea del

³⁸⁸ *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 161, mayo 1955.

³⁸⁹ Sáenz Guerra, J., p.153.

³⁹⁰ Lopez Bahut, E. pp. 141-148

crecimiento ilimitado. Por un lado el cosmos en constante expansión de acuerdo con las teorías de Einstein, y por otro la construcción gnomónica de espirales logarítmicas³⁹¹.

Oteiza había quedado fascinado por la noche estrellada de San Andrés, en el Alto Magdalena:

*Entré de noche, y digo que el espectáculo, como plástico fue de una impresión inesperada y formidable. La sensibilidad plástica no es otra cosa que una vigilancia apasionada y continua, por apropiarse el artista de las relaciones espirituales más ocultas de las cosas, entre el misterio que es necesario desentrañar y el misterio que uno busca constantemente para reencantar y dar solución estética al descubrimiento. Subiendo por estrechos senderos, oscuros, nos asomamos al pequeño valle que se veía como una pequeña olla geográfica que la noche cubría íntegramente con una Vía Láctea que yo no había contemplado nunca ni tan intensa ni tan cerca, tan materialmente caída sobre la tierra. ¿Cómo no suponer o intuir ya, instantáneamente, de una precocidad religiosa y de una misteriosa calidad al hombre así cocinado espiritualmente en este sitio por una conjuración especial de fuerzas emocionales y cosmogónicas? Aquí todo es primitivo: encerrado, todo sucede por primera vez.*³⁹²

Su visión es transportada ahora a los campos de Castilla. La dilatación de la estatua en correspondencia con la concepción de un universo en expansión constante³⁹³ se convierte en la capilla en una dilatación del muro, en una secuencia creciente, enroscada y abierta. Una idea que puede tener que ver con el proyecto del museo de Crecimiento Ilimitado (1939) de Le Corbusier. En la lámina que aparece en el libro *La vivienda del hombre*³⁹⁴ (0.45) explica como:

*La ley de los números aparece inscrita en las obras naturales. El hombre, al ser un producto del Universo, lleva en sí la huella de los números. Los descubre, los expresa, los utiliza para administrar sus empresas. Las leyes están inscritas en la mecánica y en los cálculos de resistencia de materiales. En las grandes épocas, los números regían la zona edificada. A veces, un edificio puede ser regido completamente en su biología, en su estructura y en su plano, por un solo número. ¡Resplandeciente unidad!*³⁹⁵

Esta importancia del número como germen generador de la arquitectura y del arte también está presente en otro proyecto que combina la integración de estos dos campos, comunicando un gran simbolismo. Se trata del *Danteum* de Giuseppe Terragni (1904-1943). Sus leyes compositivas y el alto valor espiritual y simbólico de su concepción permiten entenderlo como un eco de ciertos aspectos manejados por el equipo dirigido por Sáenz de Oiza³⁹⁶. Si bien no existe dato alguno que corrobore una relación directa entre ambos proyectos, es cierto que

³⁹¹Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, Ghyka, M., p.128. Subrayado por Oteiza: Si una estructura creciente está compuesta por partes sucesivas homotéticas (semejantes) y semejantemente dispuestas, podemos siempre trazar por los puntos correspondientes una serie de espirales logarítmicas y cada aumento sucesivo es un gnomon de la estructura precedente. De aquí resulta, recíprocamente que en el perfil en espiral logarítmica de la concha o del cuerno (ejemplos biológicos de crecimiento homotético) podemos inscribir siempre un sin fin de otras figuras gnomónicas. D'Arcy Thompson cita como ejemplo impresionante de crecimiento gnomónico la bella concha del "Haliotis splendens", el "Abalone Shell" de California cuyas espirales logarítmicas generatrices determinan superficies gnomónicas encorvadas.

³⁹² Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana, pp. 66-67 (142-143)

³⁹³ Oteiza había explicado esta idea previamente en Del escultor español Jorge de Oteiza. Por él mismo (1948) y en Investigación abstracta de la Escultura actual (1951).

³⁹⁴ La vivienda del hombre se encuentra en la biblioteca personal de Oteiza, sin fecha manuscrita en la primera página.

³⁹⁵ La vivienda del hombre, Pierrefeu, F. y Le Corbusier. p.139.

³⁹⁶ Terragni e il Danteum, Schumacher, T.

después de la Guerra Civil española la arquitectura fascista italiana, con su planteamiento moderno y racional, se convierte en una referencia autorizada para los jóvenes arquitectos del país³⁹⁷. En el *Danteum* un sistema mural organiza un recorrido simbólico por las tres salas en las que se representa el *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso*, dentro de una estructura general -y particular de cada una de ellas- de proporción aurea. En este sistema espacial, donde cada sala encuentra su propia caracterización a través de los elementos arquitectónicos -muros, techos, columnas- organizados por distintas leyes logarítmicas o geométricas, una serie de relieves en los muros tratan de explicar las escenas del texto de Dante.

La ley logarítmica empleada por Oteiza configura una caja abierta constituida por tres muros, en proporción creciente de modo que el más largo de ellos se prolonga al exterior saliéndose del marco rectangular que establece la cubierta (0.46). Estos tres muros de 5 metros de altura y una longitud total de 55 metros integran los relieves que narran la vida del apóstol Santiago, desarrollando un tema para cada uno, con composiciones diferenciadas³⁹⁸. El primero escenifica el pasaje del evangelio en el que los apóstoles, con Santiago y su hermano Juan en el centro, se encuentran con Jesús junto al lago de Galilea en el milagro de la multiplicación de los peces, en una estructura rítmica de figuras verticales de apariencia inmóvil; el segundo representa al Apóstol cabalgando por la Vía Láctea, combinando distintos episodios en una representación plana pero dinámica; y el tercero, el más narrativo, trata el hallazgo del sepulcro del Apóstol utilizando diferentes escenas, mediante una subdivisión de la composición en áreas, con la particularidad de que en una de ellas se puede hacer una lectura de la profundidad espacial atendiendo al distinto tamaño de las figuras³⁹⁹. Oteiza realiza numerosos bocetos en yeso de las distintas escenas, estructurándolos en series. La técnica empleada es el relieve en negativo, mediante figura fondo, con lo que la lectura volumétrica se limita a la sombra de la profundidad empleada. Este carácter plano refuerza la frontalidad propia del relieve, adecuada para el sistema ortogonal establecido en el sistema general de la propuesta.

Los dibujos originales⁴⁰⁰ reflejan una atractiva combinación de sistemas de representación reforzada por el uso del color. Masas de negro y rojo contrastan con el blanco dominante de la lámina. Sobre estas masas se dibujan representaciones diédricas y perspectivas cónicas en colores negativos. El color rojo también se emplea para representar plantas sobre fondo blanco. En contraste con el negro se incluyen imágenes de la vía láctea, del caracol y de una planta de techos de la catedral de Toledo. Las fotografías de los relieves murales utilizadas en los alzados y los collages refuerzan la bidimensionalidad frontal del muro; solo aparece una imagen en escorzo del relieve rítmico de los apóstoles pescadores combinada con la cubierta dibujada en perspectiva cónica sobre ella, pero sin construir una imagen real. Una

³⁹⁷ Un mito moderno, p. 94.

³⁹⁸ El apóstol Santiago se encontraba entre las figuras escultóricas que en un principio iban a formar parte de la estatuaria que rodeaba a la Virgen en el exterior de Arantzazu.

³⁹⁹ CRJO-I, p. 286.

⁴⁰⁰ Aparecen publicados en la Revista Nacional de Arquitectura, nº 161.

combinación simbólica de la jaula arquitectónica moderna, flotando en el cielo, acogiendo bajo ella la imagen fugada del relieve.

La posición de los relieves es ambigua. No queda claro si se encuentran en el exterior o en el interior de la caja abierta. Parece lógico pensar que corresponden todos al exterior, actuando como símbolo figurativo desde la distancia. El interior quedaría vacío, como un espacio vacío receptivo en el que integrar el tiempo espiritual del peregrino. En los fotomontajes con perspectivas espaciales los distintos relieves completan la dimensión del muro, mientras que en los alzados aparecen representados como homotecia de las dimensiones del muro en su interior.

El uso de la perspectiva cónica renacentista en los fotomontajes, de manera similar a la empleada por Mies Van der Rohe en sus collages ((0.43) refuerza el contraste entre la espacialidad de la estructura flotante de la cubierta -con su malla geométrica de elementos lineales- y la frontalidad plana de los relieves -cargada de una figuración vitalista-. El punto de fuga coincide con el centro del muro fijando en él la atención del observador.

La propuesta integra numerosos registros dimensionales. En el espacio, la bidimensionalidad del muro, la tridimensionalidad de la espacialidad de la cubierta y la hiperdimensionalidad de la vía láctea; en el tiempo, el caracol, la estatua de la cabeza del apóstol Santiago, la catedral gótica, la arquitectura tecnológica americana, los relieves figurativos de Oteiza. En la capilla de Santiago se produce una fusión del muro arquitectónico y del relieve escultórico. El muro-relieve aparece por primera vez representado como un dibujo en planta, expresa sus vínculos espaciales mediante modelos de representación propios de la pintura y de la arquitectura.

Los relieves murales (1953-1957)

El contacto con la arquitectura permite a Oteiza retomar el ejercicio del relieve, una práctica escultórica en la que solo había realizado tanteos puntuales pero que le había ayudado a razonar su teoría mural expresada en la *Carta*. La frontalidad dominante de algunas esculturas de sus primeros años -*Adán y Eva* (1931), *Piedad* (1935)- y el relieve titulado *Guernica* realizado durante su estancia en Bogotá forman parte de los antecedentes que había realizado antes de encontrarse con el gran encargo de Arantzazu. Si bien su puesta en práctica hasta este momento había sido escasa, sus reflexiones sobre el muro y el espacio expresadas en la *Carta* -además de nacer de una reflexión crítica sobre el muralismo mexicano y el agotamiento del cubismo- encuentran su origen en las tensiones observadas por Oteiza entre una escultura de relieve, de carácter plano, y una escultura de masa, de carácter espacial.

El conjunto de relieves diseñados inicialmente para Arantzazu suponen la primera ocasión en la que Oteiza comienza a ensayar de manera sistemática las posibilidades del relieve escultórico mural desde la presentación de la *Carta*. El carácter experimental de este modelo escultórico se muestra finalmente en los ejemplos aparecidos en el catálogo del *Propósito experimental* con el que gana la Bienal de São Paulo en el año 1957, donde tres imágenes expresan las nuevas capacidades estéticas y espaciales del relieve mediante el uso de un lenguaje abstracto⁴⁰¹. Este mismo año realiza su último trabajo en este formato, *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*.

Cuando Oteiza se enfrenta con la problemática de la fachada de Arantzazu, el proceso exploratorio de su escultura se encontraba descubriendo las herramientas operativas para formular una nueva estatua que se aproximaba voluntariamente hacia el uso de un lenguaje abstracto. Así como para la escultura en el espacio había definido el concepto de transestatua hacia la que ya se dirigía, y el hiperboloide se convertía en el mecanismo de transformación de la materia, para el relieve no había tenido ocasión de ensayar sus nuevas posibilidades. Sin embargo, estos dos modelos de escultura tan distintos comparten en el concepto de muro un sustrato común de formulación: la voluntad de establecer vínculos con el observador a través de las dimensiones manejadas por el artista.

El proceso de investigación del relieve desarrolla una evolución que va de la figuración a la abstracción mediante mecanismos menos complejos que el paso de la estatua masa a la transestatua energía. Este tipo escultórico al que vuelve Oteiza en el año 53 se caracteriza por respetar una proporción cuadrada o rectangular, que puede ser horizontal o vertical, destinado generalmente a integrarse en espacios y soportes arquitectónicos tanto interiores como exteriores. La escala arquitectónica de su destino exige a Oteiza la realización de

⁴⁰¹ Catálogo de Oteiza presentado en la IV Bienal de Sao Paulo. En el punto titulado Documentación gráfica, en la doble página en la que explica los ensayos sobre Dinámica de la flotación y aplicación en la arquitectura, tres imágenes explican el funcionamiento del nuevo relieve. Las dos primeras corresponden a ensayos para el Homenaje a Raimundo Lulio de la Universidad Laboral de Tarragona. La tercera con al relieve titulado Homenaje a Bach.

maquetas o modelos previos -incluso bocetos en papel en los que estudia las composiciones- de los que en ocasiones realiza series. Domina en ellos el planismo establecido por la bidimensionalidad del marco exterior en el que Oteiza ensaya sus distintas posibilidades plásticas, operando con distintos sistemas de manipulación o transformación en su dimensión de profundidad. La forma del marco junto con los materiales empleados y la desaparición del uso de superficies cóncavas o convexas⁴⁰², de carácter más tridimensional o volumétrico, hace que estos experimentos puedan situarse más cercanos a la pintura⁴⁰³ que a la propia escultura. Es el tipo de exploración espacial y su relación con el espectador lo que las distingue.

Otro rasgo que diferencia este campo de investigación oteiziano es la distancia que establece con la nueva estatua tridimensional que comienza a explorar desde la abstracción. Si en la obra realizada con anterioridad a la publicación de la *Carta*, en muchas de sus estatuas dominaba la frontalidad -desentendiéndose incluso del tratamiento de su cara posterior- y los trabajos que partían del relieve manifestaban una potente vocación tridimensional, en esta nueva etapa se establecen dos campos claramente diferenciados de investigación, uno planista y otro espacialista, entre los que existen trasvases experimentales.

En los primeros relieves de Arantzazu y en los de los muros de la capilla del camino de Santiago Oteiza intuye una solución sencilla para desarrollar la narración figurativa de los temas que tiene que expresar plásticamente. Consiste en trabajar en negativo la relación de la figura frente al fondo. Txomin Badiola explica como “a partir de una masa plana en el fondo de una caja realizará incisiones, le incrustará elementos prismáticos de madera, retirándolos después y dejando su huella vacía, o los dejará ahí, de forma que, al rellenar la caja con yeso, las formas negativas se conviertan en positivas y viceversa”⁴⁰⁴. Esta técnica, con la que resuelve inicialmente el planteamiento de relieve rehundido de la fachada, se convertirá en un primer sistema con el que explorar las posibilidades expresivas mediante combinación de elementos -maderas u otros materiales con diversas formas- que pueden quedar incrustados o ser retiradas del yeso. Aparece de nuevo la condición azarosa del proceso, similar a sus pruebas con el *encontrismo* de sus años en Chile, en la que las piezas o formas utilizadas para organizar la composición aluden a un aparente expresionismo. El relieve no deriva de un diseño concreto, tiene un origen abstracto sin control de la imagen final.

En 1955, paralizadas las obras de Arantzazu, Oteiza, por intermediación de Basterretxea⁴⁰⁵, recibe el encargo de la Universidad Laboral de Tarragona para desarrollar una serie de relieves murales que en un principio debían tratar las enseñanzas de oficios que en ella se iban a practicar. Sobre el conjunto de estos trabajos Badiola distingue tres tipos de planteamiento. El primero trata composiciones ligeramente figurativas mediante siluetas y esquematizaciones

⁴⁰² El caso de Arantzazu en el que se incorpora el friso de los apóstoles, con sus concavidades y convexidades, en el sistema plano dominante de la fachada es una excepción.

⁴⁰³ La pintura española expresionista realizada por Manolo Millares y Antoni Tapies se caracteriza por una materialidad que rompe la bidimensionalidad del plano.

⁴⁰⁴ CRJO-II, p.458

⁴⁰⁵ *Ibíd.*

preferentemente lineales. Un resumen de esta experimentación son los relieves agrupados por Ángel Bados en una de las láminas de su libro *Laboratorio Experimental*.

En el segundo, estas composiciones se transforman en organizaciones abstractas en las que se dan volúmenes salientes del plano o surcos lineales en negativo. En ellos aparecen perforaciones en la materia, donde la luz queda atrapada⁴⁰⁶, o un aligeramiento de sus masas puliendo su silueta. Asoman alambres o líneas desordenadas que se liberan del plano base generando un nuevo orden espacial. Estas operaciones se pueden presentar de manera exclusiva o mediante su combinación, dentro de un proceso exhaustivo de experimentación sistemática. A este tipo corresponden las series de estudios para los relieves *Homenaje a Raimundo Lulio*.

El tercer tipo de organización del relieve tiene una clara inspiración en las composiciones musicales. Utilizando ritmos, cadencias o contrapuntos, marcados mediante sistemas de líneas, finas o más gruesas, hundidas o salientes, con mayor o menor profundidad, organizadas en familias o independientes, sin alinearse con la ortogonalidad del marco; puntos pequeños o gruesos, y prismas de diversas proporciones, Oteiza logra trabar una composición plástica en el plano mediante un sistema dinámico y armonioso en el que las proporciones responden a tramas abstractas expresivas. El ejemplo más destacado de este tipo es el relieve que lleva por título *Homenaje a Bach* (0.49).

Parte de estas operaciones comienzan a aparecer simultáneamente en sus ensayos volumétricos activándose una comparación en los procesos: lo que prueba en las dimensiones del relieve lo comprueba en las dimensiones de la escultura o viceversa. Por un lado, lo que sucede en un plano de dos dimensiones encuentra su razón en un espacio de más dimensiones, entendiéndose como la sección de ese espacio. Todo lo que en el relieve será finalmente hueco y espacio -perforaciones para condensación de la luz, cortes y superposiciones lineales- es la aportación formal y material del escultor. Por otro lado, lo que plantea en el espacio de tres dimensiones tiene su origen en una dimensión superior: unas veces las masas son cortadas por planos oblicuos, otras perforadas por puntos o cilindros, con distintas inclinaciones que atraviesan, o no, toda la profundidad del material; otras aparecen puntos que se mueven en el espacio físico dibujando líneas que llegan a completar figuras poliédricas; o los puntos se reconocen bien mediante la interrupción de estas líneas o bien mediante intersección de varias de ellas en el aire; en otras series se simultanean estas operaciones al igual que sucede en su experimentación del relieve. En ambas modalidades -estatua y relieve- Oteiza se encuentra investigando el concepto de "control hiperespacial"⁴⁰⁷: la sección de un espacio de 5, 4 o 3 dimensiones, por otro espacio de una dimensión inferior servirá para determinar un sistema plástico en el que el artista, mediante la integración de sus intereses -tramas espaciales, puntos situados en el exterior de la forma dominante, módulos

⁴⁰⁶ Oteiza los denomina "módulos de luz" en su catálogo de Propósito experimental 1956-1957.

⁴⁰⁷ Ángel Bados, en *Laboratorio experimental*, pp. 39-40, explica el modo de proceder de Oteiza a través del control hiperespacial en los apartados 4. 1956-57. Puntos en movimiento y tramas espaciales y 5. 1956-158. Ampliación funcional del muro.

de luz que actúan como elementos vitales y animados dentro de la estructura constitutiva de la estatua- logre la participación activa del observador.

Dentro de este conjunto de sistematizaciones destacan las que Oteiza denomina como *módulos o condensadores de luz*. Las perforaciones realizadas tanto en el plano como en la masa le permiten descubrir un nuevo comportamiento del espacio. En ellas la luz cobra un nuevo valor como agente externo expresivo con el que se crea un juego de llenos y vacíos, en positivo y negativo, o como unidades o elementos con volumen frente al plano o la materia de fondo. Se produce a la vez una interiorización de la luz en la materia y un foco de iluminación que da la sensación de salir de las piezas hacia el exterior. Esta fuerte cualidad espacial fenoménica otorga a la estatua o al relieve una especie de factor energético claramente perceptible. Una transestatua a través de la luz.

El proceso de investigación para la Universidad Laboral de Tarragona no llega a plasmarse a escala real. Serán otros los encargos que acaben finalmente integrados en espacios arquitectónicos: el mural del Instituto de Inseminación Artificial (1955), *Elías en su carro de fuego* (1956), y *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto* (1957). El método de trabajo en estos ejemplos refleja el interés de Oteiza por controlar el espacio arquitectónico y su escala. Además de los bocetos de los propios relieves, realiza dibujos esquemáticos en los que se observa su preocupación por la integración y funcionamiento de su relieve en relación con la los espacios arquitectónicos.

Los dos primeros relieves ofrecen similitudes en el tipo de solución empleada pero se resuelven de manera diferente según su localización y planteamiento. Partiendo de un enunciado y origen compositivo figurativo, el esquema evoluciona hacia una solución abstracta resuelta mediante figuras lineales rectas y curvas trabajadas en positivo contra el fondo del plano.

El relieve para el Instituto de Inseminación Artificial (0.50), de 4x8 metros, ocupa homogéneamente la totalidad del rectángulo asignado dentro del sistema de entrada al edificio. Ésta se resuelve mediante un triedro exterior, con un podio al que se sube enfrentándose al gran relieve vertical, quedando las puertas de acceso en el tercer plano lateral. Realizado en piedra de Colmenar blanca -al igual que el podio con sus escaleras y el plano de la entrada-, sus formas curvas y orgánicas se cargan de luz y de sombras gracias a su orientación, contrastando con la racionalidad del edificio y su materialidad de ladrillo rojo, y con las masas verdes de los pinos. Su estructura compositiva puede recordar a una serie de pinturas abstractas de Paul Klee realizadas en 1938 (0.51.) donde un conjunto de signos curvos y rectilíneos organizan la composición espacial del plano en una cadencia dinámica.

El relieve de Elías en su carro de fuego (0.52) comparte con el del Instituto de Inseminación Artificial el uso de formas lineales y curvas ejecutadas en positivo. Integrado en un espacio interior doméstico, el relieve ocupa la superficie frontal situada encima de un gran hueco de chimenea. Un conjunto formas abstractas -lineales y curvas- se irradian hacia el exterior,

organizados en torno a un esquema de hipérbola expansiva, como signos reflejos del uso del fuego. Oteiza realiza una serie de croquis en los que se observa su interés por controlar la secuencia aproximativa al espacio donde se encuentra el relieve (0.53). La chimenea y su relieve conforman y definen un plano independiente de la pared principal, dominando el espacio en que se localiza.

Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto (0.54) es también un relieve para un espacio interior. Está resuelto como un friso horizontal formado por diez paneles que ocupan todo el ancho de la pared para la que ha sido pensado. Una serie de barras lineales y rectángulos irregulares de madera junto con unas figuras curvas de hierro, ordenadas mediante diferentes esquemas -a pares, formando figuras en L, enlazándose visualmente- se organizan en una aparente simetría con la que se logra una lectura dinámica en los dos sentidos que conduce hacia el centro de la composición. Las barras y figuras menores se concentran en los extremos y en la parte superior del relieve, mientras que las de mayor longitud ocupan posiciones centrales. A mayor o menor densidad de las figuras corresponde una mayor o menor dilatación del espacio liberado en el plano. El muro empieza a vaciarse, los espacios desocupados pesan más que las formas. Partiendo de la posición inicial en los extremos la secuencia avanza hacia el centro mientras las figuras, en su inmovilidad, caen aparentemente -aceleradas por el eco de una espiral de acero- para volver a levantarse en un movimiento circular imaginario. En los paneles de cemento gris cálido se dibujan pequeñas perforaciones puntuales junto a surcos de escasa profundidad generando un segundo orden compositivo de materia negra en sombra. Conviven en la masa gris del relieve una primera familia formada por barras rectangulares de madera cálida, definiendo un plano anterior iluminado, y una segunda familia de figuras más ligeras y lejanas, construyendo entre las dos un espacio dinámico en que el espectador trata de encontrar su incorporación.

Años más tarde de su realización Oteiza explicará a Pelay Orozco los múltiples orígenes de este relieve:

“Formas lentas cayéndose y levantándose, en el Laberinto”, 1957, en un friso para lugar de apoyo, aislamiento y reflexión, poco antes de llegar a la construcción estética de lo inmóvil (pero vienen ya de 1946-47 mis estudios sobre Velázquez y Zurbarán, cuando interpretaba a Goya y la tauromaquia en el terreno del hombre, y la estatuaria de San Agustín, Colombia, en auxilio del hombre, de cuando reuní estos trabajos en parte inéditos, bajo el título “Realismo inmóvil”). Y aun me vienen de antes, cuando en 1944 calculaba el montaje mural de lo inmóvil frente al superficial dinamismo del muralismo mexicano, en mi “Carta a los artistas de América”. Y de un más antes, el primero de todos, me vendrán, creo que ya se ha descubierto en este libro que me vienen, de mis defensas espontáneas de niño (de 2 a 7 años posiblemente, excepcionalmente, que reacciono en infancia vasca y se me da, se me revela) contra la incomunicación y agresividad de mi mundo personal, la búsqueda y creación defensiva de lo Absoluto y visible y mágico al alcance de la mano, de lo concreto, lo limitado y lo quieto (en nuestra tradición estética, la original y más profunda vasca, la más oculta, la más borrada).⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra. Pelay Orozco, M., p.195.

Los tres relieves -el mural del Instituto de Inseminación Artificial, *Elías en su carro de fuego*, y *Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto*- registran en su estructuración y formalización dos valores fundamentales para Oteiza, tratados anteriormente en Arantzazu. La secuencia aproximativa y el tipo de percepción que se da en cada uno de ellos por parte del espectador, en función de la velocidad de aproximación y de los equilibrios formales y espaciales que se dan en el muro. Es consciente de la necesidad de un control mural que facilite la integración de las dimensiones puestas en acción por el espectador.

Sus anotaciones tratan de clarificar este comportamiento. Compara la situación de observación de una escultura o un relieve mural a lo que sucede en la conducción en la carretera. Desde un vehículo veloz el conductor solo puede estar pendiente de la carretera, mientras que si el vehículo avanza lentamente, además de atender a la carretera puede fijarse en el paisaje. En un relieve mural el tipo de percepción cambia si su aproximación es frontal o en diagonal. Según como se organice la dinámica de la materia formal del plano se producirá un tipo de comportamiento en el muro físico. A mayor expansión lateral corresponde una menor expansión frontal. Una forma en el plano conduce a la participación de los espacios liberados con el exterior, por lo que lo desocupado debe ser mayor que lo ocupado, o lo que es lo mismo, la suma vacía debe ser mayor que la suma formal de materia. A mayor desocupación formal mayor resultado activo (0.55)⁴⁰⁹.

Gran parte de los planteamientos ensayados por Oteiza en los relieves coinciden en el tiempo con la preparación de su proyecto para la nueva estatua con el que gana el premio de escultura la bienal de São Paulo. Con la convocatoria del concurso Oteiza ve su oportunidad para presentar la investigación que viene desarrollando sobre el espacio y la escultura una vez que las obras de Arantzazu están definitivamente paralizadas. En su desarrollo la revisión del concepto de muro desempeñará un papel fundamental.

El muro en el *Propósito experimental 1956-1957*. Una revisión desde la pintura abstracta.

En la trayectoria artística de Jorge Oteiza la IV bienal de São Paulo significa un momento de síntesis fundamental en su doble labor plástica y teórica. A la convocatoria internacional más destacada sobre arte contemporáneo⁴¹⁰ Oteiza se presenta con diez familias de esculturas acompañadas de un texto razonado de su génesis y objetivos, titulado *Propósito experimental 1956-1957*⁴¹¹. Todo ello -obra escultórica y texto adjunto- es el resumen del trabajo de investigación escultórica que venía preparando a lo largo de los dos años previos a la Bienal, pero también el resultado y la conclusión de todo un proceso de investigación previo. Trece

⁴⁰⁹ FMJO FD.3193

⁴¹⁰ La bienal de São Paulo, junto a la Bienal de Venecia, ha supuesto uno de los hitos artísticos principales de la segunda mitad del siglo XX. En su cuarta convocatoria Oteiza obtiene el gran premio internacional de escultura, compitiendo con artistas Franz Weismann o Ben Nicholson. El gran premio de pintura se concede a Giorgio Morandi.

⁴¹¹ Este texto está incluido en un documento preparado por Oteiza para acompañar a sus esculturas, a modo de catálogo. La Fundación Jorge Oteiza ha editado un facsímil de un ejemplar guardado por Oteiza, y que ha sido el referente utilizado para este estudio. El título principal es Oteiza. Incluye un Índice de las 28 estatuas presentadas organizadas en diez familias; una Advertencia personal; el texto titulado Propósito experimental 1956-1957; y una Documentación gráfica razonada. En este trabajo será nombrado como Propósito experimental, denominación mayoritariamente aceptada.

años después de escribir la *Carta a los artistas de América*, Oteiza razona la investigación escultórica presentada y los objetivos perseguidos con su trabajo. Dentro de los temas abordados, aparece la revisión del concepto de muro y su evolución, para llegar al nuevo concepto de *pared-luz*. Si en la *Carta* el muro aparece como un nuevo sistema de proyección en el espacio, teórico y sin ejemplos, ahora, en el *Propósito experimental*, la revisión del muro se convierte en una explicación práctica de dos ensayos concretos a partir de los cuales replanteará el conjunto de sus presupuestos escultóricos. Estos dos casos, el del poliedro titulado *Teorema de la desocupación cúbica (Notación para una desocupación del Muro)* (0.56), y el de las maquetas de planos de vidrio con cartulinas recortadas intercaladas en su interior, al que denomina la *Pared-luz* (0.57) serán las esculturas/ensayos⁴¹² a los que recurrirá Oteiza para explicar el resultado de su proceso de investigación de los dos años anteriores.

Esta importancia central del muro ampliado para la explicación de su nueva escultura, forma parte de una elaborada argumentación del camino reflexivo recorrido para llegar a los resultados presentados. Se observan cinco partes en su razonamiento. (1) Una primera en la que realiza un breve diagnóstico sobre el estado al que ha llegado su escultura en relación con su investigación espacial; (2) una segunda en la que realiza una crítica de los precursores del arte abstracto europeo, Kandinsky, Mondrian y Malévich; (3) la parte central relativa a la ampliación funcional del muro y sus ensayos experimentales con los que ha logrado reorientar su estatua; (4) la cuarta parte, en la que realiza una segunda crítica de las vanguardias abstractas y la situación equivocada en la que se encuentran las tendencias actuales; (5) y una final en la que explica hacia donde se dirige su futura estatua. Un esquema bastante similar al de la *Carta*, donde a partir de un diagnóstico del arte y la valoración de las aportaciones de las vanguardias europeas, proponía la necesidad de una estética objetiva para su reformulación, en la que el espacio se convierte en la razón explorativa, y el muro en la herramienta teórica para esta labor. Con el texto razonado del *Propósito experimental*, Oteiza se propone explicar los avances que ha realizado a partir de sus propias recomendaciones, a lo largo del tiempo transcurrido. En su *Advertencia personal* previa resume su principal conclusión para la escultura contemporánea:

*A mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia del escultor, corresponde un espacio vacío 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 envió. 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 livianas. A ello se refiere el informe que acompaño a continuación.*⁴¹³

La estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas, aparece como el primer fundamento de su nuevo trabajo. Oteiza venía ensayando con este concepto desde su última estancia de Buenos Aires donde anunció la necesidad de pasar de

⁴¹² Teorema de la desocupación cúbica está incluida en la Familia V que viaja a São Paulo, mientras que las maquetas de vidrio no forma parte de ninguna familia. Las dos aparecen bajo el mismo epígrafe -Fusión de poliedros abiertos. Configuraciones vacías internas y externas. Permeabilidad- en la clasificación de la documentación gráfica del Catálogo.

⁴¹³ Facsímil Fundación Jorge Oteiza. Oteiza, en *Advertencia personal*.

una estatua-masa a una transestatua-energía. La manera de lograr esta liberación de energía estética resulta por fusión de unidades formales livianas, un proceso similar a los ensayos físicos para liberar la energía nuclear, y contraria a los mecanismos de fisión del volumen o perforación del núcleo, representados en la obra de Henry Moore. Supone en sí mismo una forma nueva y necesaria de pensar el espacio. Para Oteiza el ser estético de la estatua es espacial, y en esta condición se encuentra su primera objetividad tan necesaria en los planteamientos artísticos. A través de los datos observables, el artista debe descubrir la naturaleza de la estatua en relación con el espíritu de su tiempo. Un proceso científico - también anunciado en la *Carta*- para identificar y documentar las posibilidades reales de la escultura en relación con el espacio.

A partir de estos principios constitutivos de la nueva estatua, Oteiza identifica únicamente tres artistas que compartan este objetivo experimental desde la abstracción. Negado Moore como representante de las nuevas tendencias escultóricas, vuelve a mirar hacia la pintura para justificar su razonamiento. Kandinsky, Mondrian y Malévich, son los tres precursores con los que establece una discusión dialéctica para construir su teoría. Si en la *Carta* reivindicaba una recuperación analítica de los ensayos plásticos realizados por las vanguardias -Cézanne, Gauguin, Van Gogh, y especialmente Picasso- para superarlos cerrando el proceso inacabado iniciado con el cambio de siglo, en el momento de presentar su nueva estatua, Oteiza se fija en los máximos representantes de la abstracción para dialécticamente generar su discurso y justificar la razón de su obra. Cada uno de ellos juega un papel concreto en su entramado crítico.

Kandinsky significa una referencia en “negativo” derivada del cubismo. Su pensamiento y su obra representan una falsa ruptura con este movimiento original, un continuismo romántico de sus posturas, sin el valor suficiente para adoptar comportamientos o funciones independientes. Su manera de entender las ideas de “expansión espacial” y “flotabilidad formal”, características de la naturaleza del arte y tan cercanas a las teorías desarrolladas por Oteiza en los años anteriores, son contrarias a su espíritu (0.58)⁴¹⁴.

Mondrian se agota en sus soluciones intrascendentes en relación con la cuestión espacial. Éstas finalizan en el mismo plano. Para Oteiza la pintura plana de Mondrian no puede ser “un principio de explicación de lo abstracto” al carecer de una base y una explicación razonada desde el espacio. Es más un formalismo sin objetivo funcional, cuando es este funcionalismo el que decide la nueva consistencia estética de la estatua y de la pintura (0.59.)

Malévich significa para Oteiza una verdadera ruptura con el cubismo, la base de la investigación espacial del arte de vanguardia (0.60). En su trabajo identifica un elemento

⁴¹⁴Punto y línea sobre el plano, Kandinsky, V. Paidós Estética (2003). Primera edición alemana 1926, primera edición en castellano 1959, en Nueva Visión. En este ensayo Kandinsky desarrolla una teoría cuya génesis compositiva se puede explicar a partir de un punto, con sus múltiples posibilidades formales y organizativas dentro del espacio del plano pictórico; una línea, construida a partir del movimiento de un punto en el plano soporte; o de un plano básico definido por el cruce de dos líneas horizontales y dos líneas verticales. Para Oteiza este tipo de concepción artística carece de interacción con el observador, se plantea de manera autónoma y autosuficiente.

formal al que denomina *unidad Malévich*. Se trata de “una pequeña superficie, de naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, en el vacío del plano”⁴¹⁵ que considera clave en las nuevas realidades espaciales. Su formalización se logra mediante el corte por una línea diagonal de los dos lados paralelos de un rectángulo o cuadrado, o lo que es lo mismo, un trapecio con dos ángulos ortogonales. Su funcionamiento espacial reside en su cualidad dinámica. El movimiento producido por la figura debido a su diagonal en la libertad del lienzo, nace en el exterior, aparece como proyección estática, como imagen congelada en el muro- lienzo del artista. Oteiza observa que esta figura, con libertad de movimiento, es incapaz de salirse del ámbito del plano mural, ni de resolverse en un movimiento alternativo de rotación. Su objetivo es lograr ampliar su función espacial atendiendo a su premisa de que “la solución de una cosa esta fuera de sí misma”⁴¹⁶, es decir, desde el control del hiperespacio en el que se encuentra integrado. Oteiza reivindica para el arte contemporáneo la fisiología o funcionalidad del espacio en la que viene investigando durante sus últimos años, frente al formalismo geométrico de las tendencias abstractas. La anatomía y la fisiología del espacio identificadas en la *Carta*, la primera como vocabulario reconocible en las formas artísticas y la segunda como sintaxis gramatical del lenguaje artístico aún sin analizar y organizar como sistema operativo del nuevo arte, aparecen de nuevo como los dos campos estructurales del arte sobre los que es necesario profundizar en su análisis para resolver el futuro recorrido de la actividad artística.

Según explica Txomin Badiola⁴¹⁷, en 1956 Oteiza se encontraba en un momento en que vislumbraba una intuición espacial para sus procesos operativos. Hasta entonces su investigación abstracta había consistido en aplicar las posibilidades espaciales del hiperboloide en la masa escultórica, liberando con esta herramienta materia y energía. En este camino de aligeramiento de la estatua, las formas van perdiendo la proporción alargada propia de la figuración antropomórfica, para aproximarse mediante cortes planos con distintas inclinaciones a figuras poliédricas de carácter abstracto. Estos ensayos también se dan en paralelo, como ya se ha visto, en las figuras abstractas que organizan las composiciones de los relieves. Los cortes de distintas direcciones, profundidades y consecuencias, derivan de un control del hiperespacio superior a partir del cual se realiza la operación de proyección y reconocimiento físico en el espacio de dimensión inferior, el muro. Estas acciones, hasta ahora realizadas en la masa, evolucionan un grado más mediante la identificación de las figuras de las caras superficiales de los poliedros, pasando de la serie de “poliedros abiertos” -masas seccionadas por planos, cilindros e hiperboloides, o sus combinaciones-, a los llamados “poliedros vacíos”, conformados mediante combinación de unidades formales planas e independientes que permiten la desocupación del volumen. Oteiza necesita comprender el comportamiento de estas nuevas unidades, entender su razón fisiológica y no quedarse en un mero descubrimiento lleno de posibilidades formales. Esta inquietud, llena de intuición, es la que le lleva a París para encontrar respuestas en la pintura abstracta de Malévich. Pero como señala Badiola, éstas las encontrará en la observación de la generación de pintores coetáneos

⁴¹⁵ Facsímil Fundación Jorge Oteiza. Oteiza, en Propósito experimental. 1956-1957.

⁴¹⁶ *Ibíd.*

⁴¹⁷ CRJO-II, p.640.

que acaban de ser galardonados con los premios Guggenheim⁴¹⁸. El análisis crítico y racional de esta pintura renovada le permitirá llegar a los resultados de sus experimentos escultóricos. Oteiza, siempre más atento a las cuestiones funcionales que atañen a la estatua -la fisiología-, que a las formales -la anatomía- en tanto en cuanto la primera organiza la segunda, ofrece sus respuestas lógicas para el arte con un método similar al del científico que realiza sus ensayos en un laboratorio, de manera que pueda establecer y exponer posteriormente sus conclusiones. *Teorema de la desocupación cúbica (Notación para una desocupación del Muro)*⁴¹⁹ y sus ensayos con las posibilidades de la *pared-luz*, articularán las respuestas para una solución espacial de la estatua.

Los dos ensayos son del mismo año, 1956. Están realizados a la vuelta de su viaje a París, ciudad a la que viaja para estudiar a Malévich, pero donde se encuentra con la pintura de Mortensen, Manissier y Nicolas de Stäel. De su revisión de la obra de Malévich, mediante la aplicación de su ampliación funcional del muro, resulta el *Teorema de la desocupación cúbica*. Este es el experimento de *ida*. El de *regreso* lo constituye el sistema de papeles recortados moviéndose entre vidrios de su *pared-luz*, y que confronta con la pintura de los pintores abstractos de su generación⁴²⁰.

Para que se entiendan correctamente estos dos experimentos, Oteiza explica previamente los principales conceptos relativos al muro incluidos en la *Carta*⁴²¹, y la idea de hueco y de la estatua sobre tres puntos de apoyo presentada en *Informe sobre mi escultura*⁴²². Este segundo

⁴¹⁸La exposición Internacional del Premio Guggenheim se celebró en París, en noviembre de 1956. Entre los galardonados se encuentran los tres pintores a los que se refiere en Propósito experimental: Richard Mortensen (1910-1993), Alfred Manissier (1911-1993) y Nicolas de Stäel (1914-1955). Existe un ejemplar del catálogo en la biblioteca de Fundación Jorge Oteiza.

⁴¹⁹El Teorema de la desocupación cúbica también recibe el nombre de Cuboide Malévich abierto.

⁴²⁰Oteiza presenta en este orden los dos ensayos escultóricos. Txomin Badiola, como se verá más adelante, propone una lectura invertida de ambas, de manera que la pared-luz resulta anterior al cuboide Malévich.

⁴²¹Las definiciones sobre el muro pertenecientes a la Carta incluidas en el Propósito experimental son:

- Sus poderes espaciales los recibe el muro desde el exterior. P. 92 (282)
- Un sitio en el espacio, siempre que los problemas espaciales del artista están organizados para esa revelación. P. 94 (284)
- El desarrollo público de una obra, depende de las leyes que rigen el espacio anterior al Muro, el cual debe ser calculado y trascendido de manera que el espectador, por primera vez en la historia del arte, queda incluido activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas, que se orientan en direcciones incurvadas. El nuevo muro ha de resultar así siempre un fragmento de un sistema abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable y que se va restableciendo en el exterior. P. 93 (283)
- El muro es el corte físico de un espacio cilíndrico, preparado con los datos que el artista ha de proyectar. P. 94 (284)

⁴²²El texto al que se refiere en Propósito experimental como Informe sobre mi escultura es el mismo que Del escultor Jorge de Oteiza. Por él mismo. De este texto, en el Propósito experimental señala los siguientes conceptos:

- El hueco en la escultura corresponde espiritualmente a la reaparición del sentimiento clásico al concluirse la herencia de un sistema tradicional.
- El vacío ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico.
- El hueco deberá constituir el tránsito de una estatua masa tradicional a la estatua energía del futuro. De la estatua pesada y cerrada a la estatua liviana y abierta.
- 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.
- Si tres puntos son suficientes para garantizar la estabilidad material de un cuerpo, y si una estatua, en su función espiritual, es la lucha contra la gravedad, contra la caída, contra la Muerte, más de tres puntos de apoyo, representan lo incompleto de la victoria del escultor.

bloque de ideas significa una primera ampliación funcional del muro en relación con las ideas de expansión e ingravidez sobre las que había trabajado en su estatua antes de volver de América⁴²³.

Teorema de la desocupación cúbica (0.56) significa el resultado conclusivo de confrontar las ideas de Malévich con las ideas manejadas en su ampliación funcional del muro. Una pieza de dimensiones cúbicas irregulares (21x18,5x16 cm) será la que le permita pasar de los poliedros abiertos a una nueva serie de poliedros vacíos. El objetivo de Oteiza es hacer desaparecer su carácter sólido, expresado en el color negro del material, mediante una serie de operaciones. Como resultado aparecen las figuras de Malévich en una nueva disposición funcional espacial.

El cubo de mármol negro se transforma en un primer cuboide de caras irregulares debido a la inclinación de su cara superior. Un corte por un plano diagonal -fuera de los ejes de simetría y a una distancia cercana de uno de sus vértices expuestos- genera un triángulo que queda liberado del volumen gracias a su textura abujardada. Mientras que el bloque negro se encuentra pulido, la figura triangular provocada por el corte aparece en un distintivo tono grisáceo. El segundo corte se realiza mediante un cilindro cuya generatriz no llega a ser paralela a una de las aristas superiores del cuboide que no ha sido cortada por el plano. La concavidad abierta aparece en blanco mediante la incrustación de una pieza de mármol de este color. Por último, una raya blanca divide verticalmente la cara del cuboide común para los dos cortes, manifestando el carácter independiente de estas manipulaciones.

En estas operaciones Oteiza descubre una *razón estética* y una *razón física* del muro que suponen una resignificación del muro teórico de la *Carta* y de sus posteriores ampliaciones funcionales:

*Razón estética: El Muro, corte resumen de un hiperespacio compuesto limitado por una pared anterior y otra posterior y más próxima al Muro. Las formas elementales y solas (en este caso, los dos cortes) viven dentro del vacío, desde una biología rudimentaria. Como en un espacio congelado intencionalmente, hibernado, 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. Las posteriores es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente los que, mucho más tarde, leería que Kandinsky denominaba como no-colores.*⁴²⁴

– Una estatua con este principio podrá rodar como un tornillo, completando ahí sus episodios, apareciendo siempre de frente, renovando sus tres puntos de apoyo, pero sin multiplicarlos jamás.

⁴²³Oteiza lleva a la práctica estas ideas en las estatuas que presenta junto a *Del escultor Jorge de Oteiza. Por el mismo* en Buenos Aires (1947). Esta tesis considera que después de esta primera ampliación funcional del muro, la posterior investigación escultórica de Oteiza hasta la presentación del *Propósito experimental* es un proceso continuo de exploración de las capacidades funcionales del muro. Entre sus descubrimientos, en el *Propósito experimental* explica su revisión del concepto de ingravidez analizado en *Del escultor Jorge de Oteiza. Por el mismo* (últimos dos puntos de la nota anterior). Lo forman dos semicírculos, unidos en el punto que establece la proporción áurea de su diámetro, logrando con ello una inercia móvil a partir de dos únicos puntos de apoyo. Se trata de un sistema de equilibrio inestable en la estatua al que atribuye el principio de movilidad y denomina como “concepto de flotación”.

⁴²⁴Facsímil Fundación Jorge Oteiza. Oteiza, en *Propósito experimental*. 1956-1957.

Dos cortes por tanto establecen el comportamiento del muro. Uno es triangular y gris, y otro cilíndrico y blanco. Ambos coinciden en que están realizados en la cara superior del cubo y presuponen una direccionalidad en el conjunto⁴²⁵. El corte gris activa el dinamismo del conjunto gracias a su cualidad diagonal. Genera un rango de abstracción en la estatua que permite interpretar su figura como ajena a la materia y perteneciente al orden del espacio. Crea una cualidad espacial indeterminada que le convierte en la razón constitutiva del muro. El negro se adelanta en cuanto que en él se define el agente formal activo -la unidad Malévich- en las caras del cuboide. El blanco se encuentra en las formas curvas -positivas o negativas- con las que se abre al exterior energéticamente completando el conjunto. Trata de desaparecer en la parte posterior. Estas operaciones integran un sistema de colores (gris, negro y blanco) con los que, frente a los propuestos por Kandinsky (azul, amarillo y rojo), se logra re-cualificar el espacio. Los tres colores primarios utilizados por la Bauhaus son colores de ocupación. Los no-colores propuestos por Oteiza activan por el contrario el espacio. El color gris se convierte en fundamental dentro de la teoría mural. Un color, junto a la gama de ocres, que Oteiza observa en las pinturas donde se logra una verdadera activación espacial. En Rembrandt, Velázquez o Goya desde una construcción espacial de la pintura, y en Cézanne, Picasso o Gris, desde el planismo espacialista.

Las unidades Malévich aparecen también en el segundo ensayo pero con un método mucho más experimental que en el primero. En la evolución de la abstracción pictórica encontrada en la exposición de los premios Guggenheim de París Oteiza observa como su salto en relación con el cubismo deriva de las enseñanzas de Kandinsky, a pesar de que la auténtica ruptura con este movimiento había sido realizada por Malévich. Existe en ellas una voluntad de adelantar -o valorar en distinta profundidad- el plano del color que resulta teatral, con una valoración errónea del espacio pictórico.

Esta inquietud sobre el comportamiento espacial de las figuras en el plano pictórico es la que le conduce a realizar una serie de experimentos que determinarán la evolución de su obra posterior. Consiste en una serie de papeles recortados con forma de unidades Malévich situados libremente entre unas placas de vidrio. Las maquetas están realizadas con vidrios planos y curvos, en distintas combinaciones. Estos nuevos sistemas espaciales son sometidos a distintas condiciones de luz y los observa de distintos puntos de vista, llegando a la conclusión de que la pintura plana carece de vida. En sus pruebas con estos vidrios aparece una nueva valoración del muro en la que aparece una topología diferente, donde el aire es ahora luz, y el vacío, lo que es espacio desocupable, cobra vida por las formas insertadas, con sus movimientos y sombras proyectadas:

*El muro futuro es para mí este plano como corte de luz fundado en el gris para la creación formal, condensación y vacío, calculada desde un orden exterior y pluridimensional.*⁴²⁶

⁴²⁵Siendo un cuboide rodeable, las explicaciones y las imágenes utilizadas sitúan al triángulo gris en primer plano para la mirada del observador. Observado desde la diagonal contraria, en primer plano aparecería el corte cilíndrico blanco mientras que el triángulo gris iría desapareciendo a medida que desciende el punto de vista.

⁴²⁶ Facsímil Fundación Jorge Oteiza. Oteiza, en Propósito experimental. 1956-1957.

Denomina a esta investigación con el nombre de *pared-luz* (0.61.). A partir de ella valorará la naturaleza hiperespacial en la desocupación del plano en la pintura -como se ha visto en el estudio de sus relieves- y del vacío en la escultura:

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 Malévich, es preciso entender, que la materia formal se revela en el plano 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 la que las cosas suceden desde el plano, desde un plano rígido que se carga hacia fuera de añadidos formales, cuya suma es mayor que la destinada formalmente en la nueva naturaleza estética mural.⁴²⁷

Txomin Badiola sitúa este experimento con anterioridad al *cuoide Malévich*, en orden inverso a como lo explica Oteiza. Para Badiola, con las maquetas de vidrio Oteiza logra definir primero un vocabulario formal de unidades abiertas con un modo de conjugación propio que le permitirá desarrollar con precisión una nueva concepción espacial. En el experimento quedan perfectamente separados los dos polos que organizan la expresión artística: la identificación de unas unidades formales y las reglas de su conjugación:

Será por tanto en el modo riguroso de proceder en donde quedará comprometida la empresa, y para ello será esencial la definición de un tipo particular de unidades sintácticas. Cada una de ellas deberá quedar definida tanto anatómica como fisiológicamente, tanto formal como espacialmente. Deberá concretarse la forma de la unidad y, en la misma operación, plantear las condiciones de posibilidad de su conjugación con otras unidades y con el espacio. A partir de lo observado en las maquetas, lo que Oteiza buscaba era algo así como enseñar a las formas de Mondrian -que solo conocían las trayectorias ortogonales- a navegar por trayectorias diagonales; o como enseñar a las de Malévich a girar sobre sí mismas en trayectorias curvas, hasta dar cuenta de la completa potencialidad dinámica y energética del espacio que parecía estar implícito en sus obras.⁴²⁸

Los dos ensayos permitirán dos órdenes espaciales nuevos. En primer lugar, utilizará el *Cuoide Malévich* como unidad tridimensional para conjugación de poliedros sólidos. En el segundo, las unidades formales observadas en las maquetas de vidrio se corresponden con las

⁴²⁷ Facsímil Fundación Jorge Oteiza. Oteiza, en Documentación gráfica.

⁴²⁸ CRJO-II, p.645.

figuras de las caras del *cuboide Malévich* que, traducidas en chapas de acero, configurarán un primer vocabulario formal plano de múltiples combinaciones espaciales⁴²⁹.

Estos dos ensayos representan la tensión entre lo bidimensional y lo tridimensional que centra su investigación espacial. El cuboide se expresa en su volumetría, es materia pesada, estatua en el espacio. La pared-luz nace del plano, es inmaterial, se puede coger con las manos y observar la flotabilidad que transmiten las piezas moviéndose en el espacio bajo la luz. Entre las dos alumbran el camino de la nueva escultura presentada por Oteiza en la Bienal.

El experimento con la *pared-luz* le permite realizar una segunda crítica de la pintura abstracta, referida principalmente al momento de la Bienal, pero analizando también la herencia de los pioneros de la abstracción. En relación con los pintores premiados en París un año antes observa las limitaciones de sus tanteos con el espacio dentro del plano pictórico: Mortensen experimenta con la transparencia del plano físico (0.62.). Manessier y Stäel comparten el interés por una aparición misteriosa de las formas, entre reverberante y expansiva, activadas por la luz (0.63). Oteiza considera legítimas estas propuestas pero observa la falta de un procedimiento analítico en ellas. Por otro lado, no está de acuerdo con el tipo de interpretación del espacio que están realizando las nuevas tendencias artísticas. A lo largo de las últimas décadas las expresiones plásticas han trabajado con el espacio por ocupación y manipulación con la materia, sin desarrollar una conciencia estética del vacío.

Desde la presentación de la *Carta* se observa en la obra de Oteiza una intensificación progresiva por las cuestiones espaciales relativas a la estatua, evolucionando desde una experimentación inicialmente figurativa, hacia un convencimiento en la expresión abstracta. Esta transición recorre un camino de investigación personal en la que los referentes artísticos van cambiando en función de sus intereses y preocupaciones sobre la estatua. En el momento de escribir la *Carta* estos referentes lo forman los artistas de las primeras vanguardias, con Picasso como máximo representante del cubismo, pero también los muralistas mexicanos que se encuentran en el centro de la polémica artística; en los últimos años de Buenos Aires y a su llegada a España, cuando necesita elaborar las herramientas conceptuales adecuadas para operar en el muro, su contrincante artístico es Moore, el escultor que manipula la estatua por fisión de su núcleo haciendo engordar su materia; en 1957, cuando presenta su *Propósito experimental* en el que la estatua se elabora por desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas, Oteiza ha necesitado renovar sus referentes artísticos para ofrecer las respuestas adecuadas. El entramado artístico con el que debatirá en solitario lo forman los pioneros de la abstracción -Kandinsky, Mondrian y Malévich, junto con Van Doesburg y Tatlin-

⁴²⁹ CRJO-II, p.645. Badiola explica el repertorio formal. Un trapecio -al que denominará "Unidad Malévich"-, un trapecio con una apertura curva -"Unidad Malévich de apertura curva"- y un trapecio curvo -"Unidad Malévich curva"-. De la manipulación e hibridación de estas unidades básicas, surgirán otras más complejas -unidades positivo-negativo, unidades con apertura curva curvadas, etc.-. Todas ellas son unidades abiertas y por tanto predisuestas a un encuentro que articula a la vez elementos materiales e inmateriales, de manera que cuando dos elementos materiales se conjugan, quedan en el mismo acto concertadas sus aperturas convocando al espacio con una presencia casi tangible. Estas posibilidades se acrecentarán cuando, en ocasiones, las unidades abiertas se combinaban con elementos más simples -lineales rectos, recortes en forma de arco, pletinas curvadas, cuadrados, rectángulos, semicírculos, etc.-, configurándose así todo el repertorio formal que articula sus "esculturas vacías".

y los artistas coetáneos continuadores de este movimiento -Mortensen, Manessier y Stäel, junto con Max Bill (0.64) y el concretismo, y las propuestas de la Bauhaus-

La relación de Oteiza con las tendencias abstractas de su época refleja una vez más la principal característica de su personalidad intelectual. La total libertad e independencia a la hora de establecer sus prioridades para su proyecto artístico, focalizando en cada momento las áreas de investigación que le resultan más necesarias. No debe sorprender por tanto la distancia que mantuvo el último año de estancia en Buenos Aires con el movimiento artístico Concreto-Invención, encargado de introducir la abstracción en el Cono Sur del continente americano⁴³⁰. En aquellos años Oteiza tuvo que estar al corriente de las propuestas realizadas por este grupo así como de la defensa y divulgación que realizaron del constructivismo ruso, el neoplasticismo holandés o la Bauhaus alemana. Pero sus intereses se encontraban en controlar un tipo de estatua expansiva en el espacio a partir de su desmaterialización y aparición del hueco, y en analizar su relación con la gravedad minimizando sus puntos de apoyo.

Ahora, presentados sus dos ensayos del *cuoide Malévich* y de la *pared-luz*, en los que reformula el muro a partir de una conciencia espacial abstracta e intuitiva, ordena su pensamiento explicando su visión sobre el arte abstracto y su evolución. En la relectura de los pioneros de la abstracción Oteiza busca una lógica espacial que no encuentra. Piensa que su falta de reflexión y su método de respuestas automáticas les conduce a una concepción espacial ligada, o bien una idea de espacio plano literal, o bien a unos fondos pictóricos que pretenden funcionar como espacios vacíos en los que flotan las formas.

En Kandinsky observa una línea del formalismo abstracto y espacial derivada del cubismo. En cambio, Tatlin y Malévich suponen un cambio de rumbo respecto a este arte. Al igual que Greenberg⁴³¹, Oteiza advierte en Tatlin la aportación fundamental de sus nuevos collages en los que independiza los elementos de la composición del sistema bidimensional, y sustituye los planos formales del relieve por nuevos materiales escultóricos. Crea de esta manera el primer objeto espacialmente simple y abstracto, descargado de forma. Aparece para Oteiza una primera relación de estos planos activos con el espacio exterior. En cambio, este tipo de organización plástica para Malévich resulta contaminada desde el campo puro de la pintura. Malévich propone cortar las piezas planas e integrarlas de nuevo en el plano bidimensional. Aparece así la unidad formal dinámica, con un significado biológico propio dentro de la pintura, posterior a las aportaciones del cubismo. Pero tanto Malévich como Mondrian, siendo descubridores en el arte, carecen de una conciencia experimental. Mondrian dentro de su laberinto formal presenta una desconexión entre la lógica de los elementos formales y sus aspiraciones transcendentales. Para Oteiza esta desorientación general artística se puede superar mediante un planteamiento pragmático de la cuestión espacial, tal como acaba de realizar con sus distintas familias de esculturas.

⁴³⁰Ver punto: *La construcción de un proyecto estético personal frente a las nuevas vanguardias*

⁴³¹ Ver punto: *Clement Greenberg. Una visión desde la crítica de la pintura*

Oteiza detecta dos características dentro de las tendencias abstractas que considera negativas. La primera es la influencia dominante de la nueva psicología del arte -de origen óptico y visual- que suplanta su raíz estética. Kandinsky es su ideólogo y responsable, y sus conclusiones, derivadas del análisis que realiza del cubismo, explican la situación en que se encuentra la pintura en esos momentos. A pesar de los distintos experimentos que se realizan con las posibilidades que ofrecen los juegos de planos y el uso del color, es una pintura a la que le falta el vacío. Son pinturas resueltas mediante estrategias de ocupaciones espaciales, utilizando figuras de colores amarillos, rojos o azules. Oteiza descalifica la abstracción de esta pintura al no contar con el vacío entre sus objetivos explorativos.

La segunda observación revela una pervivencia de la inspiración figurativa dentro de la investigación artística de carácter abstracto. El cubismo, con sus procesos, logró desmontar y recomponer la interpretación de los temas de una manera original y plenamente artística. En cambio, en el nuevo arte abstracto los temas encuentran su origen en la naturaleza, inspirándose ahora en fenómenos y sensaciones en lugar de en rostros o elementos de la naturaleza, produciéndose una interpretación directa y figurativa. Oteiza observa en ello una naturaleza fenomenológica, aumentada por la técnica, que debe ser interpretada y descompuesta desde la esencia del arte, estética y ontológicamente.

Oteiza, considera por primera vez en alto que todas las artes son por naturaleza espaciales, razón que le sirve para criticar el nuevo método psicológico de aproximación al arte, al que califica como “teoría de la decoración”. En su argumentación el mundo aparece como un gran escenario, un gran móvil en el que el hombre desarrolla su actividad en medio de múltiples acciones, interferencias y situaciones de carácter plásticoactivo, que son percibidas en el espacio por el ojo vivaz, alerta y educado del artista. Esta posición es contraria a la promovida por la Bauhaus, basada en una reconstrucción del mundo a partir de la psicología de la visión. Enfrenta su modelo -que nace desde un acercamiento a partir de la razón estética, física y espacial- a un arte que considera que se produce desde un acercamiento óptico -con una aproximación que puede ser científica pero que no pertenece al mundo del arte- en el que se encuentran perdidas las tendencias contemporáneas. El vacío propuesto por Malévich supone para Oteiza una referencia fundamental, contraria a los ascendentes de Max Bill -la Bauhaus, junto con Mondrian, Doesburg y Kandinsky-, representante de la psicología del arte⁴³².

El desorden y la desorientación que su mente racional percibe en el mundo del arte lleva a Oteiza a reivindicar su teoría estética como principio para una reeducación artística que ayude a salir del panorama diagnosticado. Las ideas expuestas en la *Estatuaria megalítica* sirven para estructurar esta reorientación. Con una metafísica propia se explicaría la ley espiritual de todas las artes y aclararía la clasificación de las distintas tendencias. El artista sería capaz de explicar

⁴³² Para Oteiza el arte “concreto” realizado por Max Bill deriva del arte abstracto de Kandinsky, y es contrario a su estética objetiva.

desde esta nueva conciencia metafísica el vacío existencial del alma, y el sistema para la salvación espiritual de la muerte.

La conclusión del *Propósito experimental 1956-1957* finaliza con el convencimiento de que es necesario investigar una alternativa funcional al lenguaje formalista del arte contemporáneo, instalado en lo inmediato y en la necesidad de ofrecer espectáculo visual, movido por lo instantáneo e inmediato. Oteiza, después de haber explorado las posibilidades de la desocupación del espacio desde su anatomía y fisiología, propone la necesidad de una estatua libre, abstracta, de raíz religiosa, al servicio de una metafísica del espacio, similar a la estela funeraria. En ello trabajará tras recibir el primer premio de escultura de la IV Bienal de São Paulo.

Las posibilidades plásticas logradas a partir de la revisión del muro habían permitido a Oteiza desarrollar una nueva conjugación de elementos ligeros finalmente materializados en algunas de las familias presentadas a la Bienal, y una nueva exploración del relieve. Establecidas estas nuevas leyes y comprobados los primeros ensayos, Oteiza ampliará su aplicación a la arquitectura a la vez que buscará llevar su investigación espacial al límite mínimo en su carga formal a la vez que estudia el grado de receptividad hacia el observador.

El muro en la arquitectura. La casa-taller de Irun, el memorial al Padre Donosti, y el monumento a José Batlle.

Coincidiendo con la fase final del *Propósito experimental* y su posterior declinación, una serie de proyectos de distinto formato revelan nuevos usos y comportamientos del muro. Se trata de la casa taller en Irun (1957-1958), el memorial al Padre Donosti (1957-1958) y el monumento a José Batlle (1958-1960)⁴³³. Son trabajos en los que Oteiza colabora con diferentes arquitectos desplegando una nueva dimensión en su trabajo plástico. En cada uno de ellos sus ideas funcionan manipulando y transformando los distintos medios físicos en los que se aplican - arquitectónico, paisajístico y urbano-. El muro no aparece mediante su plasticidad espacial, ya sea en la modalidad de la escultura volumétrica o del relieve mural. Una hiperespacialidad más compleja se hace presente. El muro amplía sus dimensiones apareciendo de nuevo de manera directa o indirecta.

En sus colaboraciones anteriores -Arantzazu, la capilla en el camino de Santiago y la iglesia de los Dominicos- la escultura había buscado su integración en la arquitectura actuando ésta como lugar receptivo, es decir, como matriz superior en la que la estatua tiene que alojarse y establecer sus relaciones espaciales, redefiniendo el conjunto mediante la interacción entre los dos medios. Oteiza planteará su participación en los nuevos casos con otros objetivos. En el *Propósito experimental*, una de sus últimas reflexiones apunta lo siguiente:

*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.*⁴³⁴

Oteiza dirigirá este nuevo propósito en las tres obras con las que reintensifica su interés por la arquitectura. El espacio doméstico, el espacio natural y el espacio público serán los ámbitos de intervención, formulando para cada uno de ellos un tipo de interpretación metafísica particular.

Los dos primeros, la casa en Irun y el memorial al Padre Donosti, coinciden en el tiempo y en el área geográfica. Ambos logran hacerse presentes en la realidad física de sus medios espaciales, aunque con distintas suertes finales. El tercero es la respuesta al concurso internacional convocado por el gobierno Uruguayo para erigir un monumento a José Batlle en Montevideo. El largo proceso de defensa del proyecto presentado se cierra sin la adjudicación del encargo. Su propuesta metafísica para la ciudad no llegará a realizarse. Mientras que en los trabajos de Irun y Agiña su desarrollo y su génesis, respectivamente, están ligadas a las ideas manejadas

⁴³³Emma López Bahut y Guillermo Zuaznabar han analizado detenidamente estos tres proyectos:

De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig. 1958-60, López Bahut, E.

Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), López Bahut, E.

Jorge Oteiza, animal fronterizo. Casa-taller Irun 1957-58, Zuaznabar, G.

Línea de defensa en Altzuza, Zuaznabar, G.

Piedra en el paisaje, Zuaznabar, G.

Oteiza en Montevideo. Elogio al maestro de la pérdida, Zuaznabar, G.

⁴³⁴ Facsímil Fundación Jorge Oteiza. Oteiza, en *Propósito experimental*. 1956-1957. La estela funeraria.

en el *Propósito experimental*, el anteproyecto para Montevideo se corresponde con la evolución final de su pensamiento estético en relación con la estatua, en la que explora una expresión estética que resulte mínima.

La casa-taller de Irun. 1957-1958

La casa que se construye Oteiza en la Avenida de Francia de Irun forma una unidad junto con la de su amigo Néstor Basterretxea. Su origen comienza con el deseo que comparten junto con Sáenz de Oiza de trasladarse más cerca de las obras de Arantzazu, precisamente en el momento que comienzan a crecer la tensión con las autoridades eclesiásticas. La participación de Oteiza en el proceso se va intensificando a lo largo de las distintas fases. Las obras se terminan en 1957, coincidiendo prácticamente con la obtención del primer premio de escultura de la IV Bienal de São Paulo con su *Propósito experimental*. Oteiza y su mujer Itziar Carreño vivirán en ella hasta el año 1975.

En su exterior, el resultado final de la casa se resume de una forma sintética en una pieza prismática blanca suspendida sobre un nivel de una altura algo inferior que trata de neutralizarse mediante su espacialidad transparente y gris (0.65). Esta idea se desarrolla sobre la base del proyecto firmado por Luis Vallet (1896-1982), arquitecto que se hace cargo del encargo ante los cambios de planes de Oiza⁴³⁵.

Al interior, la organización de las dos viviendas se muestra convencional, con una distribución racionalista que sigue el estilo de la época. Una carta de Oteiza a Vallet expresa los primeros deseos para la casa:

Sobre la casa: Bueno, tú mejor que nosotros lo sabes. Para mi has dado forma sencillamente en esta casa a lo que tiene que suceder en ella, a lo que tiene que vivirse. En cualquier sitio de la casa me encontraré en el centro de ella, en un sitio útil para mi trabajo. En cualquier sitio me caerá luz desde arriba, como si lloviese. Donde piense, aunque sea en la cama, donde necesite anotar algo, poner algo, ensayar algo, lo podré concretar. Aprovecharé en ella mi vida, es la casa funcional para un escultor, y además para un escultor que soy yo, para un escultor que tiene todavía la sensación en un mundo sin luz y sin sitio, un escultor de rabia y estatua acumuladas y que necesita estar en su casa y solo. Que cree haber merecido y ganado la hora y el sitio de estar solo, de recogerse para su trabajo. Toda la vida he trabajado como un viajero y en malas condiciones, viviendo para la escultura y perdiéndola todos los días. ⁴³⁶

Desde esta doble perspectiva exterior-interior, el muro se hace presente con distintos significados. Una serie de cambios introducidos a lo largo de los aproximadamente dos años de gestión del proyecto posibilitarán su aparición y funcionamiento.

⁴³⁵ Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), López Bahut, E., p.196.

⁴³⁶ Piedra en el paisaje, Zuaznabar, G, p.29.

Volumétricamente, las decisiones que se van adoptando una vez iniciadas las obras en relación con su configuración externa⁴³⁷ tienden a aproximar los principios arquitectónicos de la casa⁴³⁸ hacia una solución de carácter escultórico. La apuesta por el uso de un lenguaje moderno próximo al Estilo Internacional de las primeras vanguardias facilita una lectura abstracta del conjunto. La casa prismática sobre pilotes y la terraza practicable sostienen un nexo rudimentario con la Villa Saboye de Le Corbusier (1929) (0.66.) Pero mientras esta obra permite una lectura predominantemente arquitectónica, la de Vallet posibilita una interpretación espacial novedosa a partir de las adaptaciones realizadas en el proceso, y en las que Oteiza tuvo que influir directamente. Este análisis ocurre principalmente cuando se realiza observando la casa desde la Avenida de Francia, casi frontalmente. En realidad, el volumen de la casa resulta mucho más complejo.

La aparente unidad de la casa esconde una dualidad interna desequilibrada (0.67.). Existe en ella una simetría de tipo asimétrico, que delata la existencia de las dos viviendas. De frente, a nivel de calle, en primer plano, aparecen en los dos extremos los locales de garaje, idénticos, como masas que sostiene el prisma superior. En cambio, los núcleos de escaleras, situados al fondo del gran porche abierto al exterior, no guardan el orden en relación con el eje de simetría del vano central. En el prisma superior, son los dos balcones -resueltos a modo de cuboides Malévich- y la disposición de los huecos -simulando una composición libre de *wall-luz* invertida- los que delatan una organización interna descompensada. Arriba, en la terraza, la posición de las salidas de las escaleras desequilibran de nuevo la simetría.

La parte trasera tenía que resolver una topografía complicada. El solar estaba inscrito en una pequeña vaguada que permitía un nivel por debajo de la cota de calle. Desde un principio, la casa contemplaba el aprovechamiento de esta circunstancia en relación con la Avenida de Francia, alojando unos almacenes/talleres que asomaban en la cara posterior de la edificación. Ocupando la parte trasera del solar aparece sobre unos pilotes el taller de Oteiza, un nuevo cuboide Malevich de grandes proporciones. La composición volumétrica -y de su representación bidimensional- resulta mucho más heterogénea.

La simultánea duplicidad y unidad de la casa entronca con algunas de las primeras esculturas figurativas realizadas por Oteiza –*Adan y Eva, San José y María encinta, Mikelats y Atarrabi-*, con las estatuas con representaciones míticas dobles y con las máscaras que estudió en el Alto Magdalena, o con la obra con la que ganó el premio de la Trienal de Milán con el nombre *Ensayo sobre lo simultáneo*. En el caso de Irun la convivencia de múltiples realidades generan una identidad ambigua del conjunto.

Un último elemento, situado entre el exterior y el interior, llama la atención en el conjunto de la casa de Irun. Es el espacio cubierto bajo el prisma habitable, carente de uso específico salvo el de acceso a las dos escaleras. Una especie de *nada* funcional que sirve para activar el resultado final. Una continuidad del espacio público de la calle pero que queda separado de él

⁴³⁷Los textos de López Bahut y Zuaznabar explican esta evolución en detalle. Destacan la supresión de un segundo piso destinado a uso de vivienda en nivel 3, y el cambio de cubierta inclinada a transitable. Permanece inalterada, desde el primer proyecto visado, la ocupación en planta del solar, la casi total diafanidad de la planta baja sin uso establecido, y la posición del estudio de Oteiza.

⁴³⁸En este texto se utiliza el singular casa en referencia al volumen unitario exterior que incluye la vivienda de Oteiza y Basterretxea. Al interior, en cambio se emplea solo para referir la casa de Oteiza, o el concepto de casa generico.

por un único escalón. Aparece como posible taller de trabajo al exterior o espacio en el que presentar las esculturas a los amigos y vecinos, entre lo privado y lo público. Dos elementos lo caracterizan. La forma trapezoidal de los pilares en el frente de fachada (similares de nuevo a una unidad Malévich), y la presencia de un mural cenital en la cara inferior del forjado de la vivienda. La forma de pirámide truncada de los pilares marca una direccionalidad fundamental para el conjunto de la casa, con la que se refuerza el significado de la entrada a través de la fachada principal. El mural del techo junto al plano elevado determinado por el peldaño de separación de la acera conforma el carácter singular de este espacio.

Llevado el orden general a este grado de lectura escultórica el muro aparece alterando la condición espacial del conjunto mediante el uso del color⁴³⁹. El nivel de acceso se comporta como un zócalo si se observa desde un punto de vista meramente arquitectónico, pero puede entenderse como un espacio neutro si se tiene en cuenta la explicación que está ofreciendo Oteiza, simultáneamente, en el *Propósito experimental*. El muro es gris, pertenece al espacio indeterminado. Permite que el blanco se active en sus formas mediante la luz. El negro enmarca los espacios interiores a través de las carpinterías, al igual que lo hace con las vistas en sentido contrario.

La presencia del muro en el interior es aún más sutil. En la carta a Vallet, Oteiza le traslada su grado de identificación con la casa, con lo que espera y necesita de ella. Existe una imagen del escultor igual de valiosa (0.68.). En ella se le ve mirando por el gran ventanal de su habitación principal hacia al exterior, observando un posible encuadre con una cámara de fotos. La fotografía, tomada desde el balcón, atrapa simultáneamente el espacio interior de la habitación y el reflejo del exterior, gracias a la capacidad especular del vidrio que los separa. Nuevas estatuas⁴⁴⁰ y una Andramari se yuxtaponen con la montaña de San Marcial y los caseríos y edificaciones dispersas junto al Bidasoa. La habitación de la vivienda aparece en sí misma como una gran caja metafísica.

Un texto de Oteiza, que bien pudo ser escrito en la casa de Irun, ofrece una reflexión profunda sobre la concepción plástica de una casa:

- *-4ª y 5ª DIMENSIÓN son los dos parámetros que del arte tradicional euclidiano posibilitan una nueva expresión, sacan a la superficie la vida actual, el hiperespacio plástico, las herramientas espirituales del artista sumergidas en el viejo mundo de la mecánica de Euclides. Cabe considerar que suprimida la acción o tropismos de estos parámetros en una nueva obra, esta se contraería recuperando el aspecto normal para una época pasada, por ejemplo el último clasicismo del Renacimiento. Del mismo modo, que en una obra del Renacimiento, eliminado el parámetro de la tercera dimensión o perspectiva óptica, la obra regresaría a la especie bizantina de las dos dimensiones.*
- *Una casa tiene su TIEMPO PLÁSTICO o de estructura abstracta. Un visitante recorre una casa desnuda o inhabitada en un tiempo rigurosamente extraño a su vida como habitante de esa casa. No se puede vivir en una casa deshabitada, pero el tiempo puro se halla en ella en su más rigurosa pureza y libertad. He aquí*

⁴³⁹ Zuaznabar realiza una primera lectura espacial del uso del color gris en el zócalo de la casa en *Jorge Oteiza animal fronterizo, casa-taller, Irun 1957-58*, p.46.

⁴⁴⁰ La escultura que se observa pertenece a la serie de Cajas metafísicas.

- precisamente el problema funcional que el ARQUITECTO debe resolver: que el tiempo interno o inmanente de la arquitectura se adapte al tiempo exterior del hombre que ha de residir en ella.*
- *Una CASA es un conjunto articulado de espacios concretos, es una obra de Plástica pura, no es arte sino en función del habitante. Lógico es concebir así en la pura fábrica de una arquitectura, la presencia de su propio tiempo inmanente. Ese tiempo, es el arquitecto quien lo conforma o convierte a la vida del arte, al uso y a la vida del hombre. El tiempo plástico se hace síntesis o función del tiempo exterior. La casa deshabitada o pura deviene plástica aplicada o cosa de arte. En estética no hay tan parecido como los TÉRMINOS DE COSA Y CASA. No hay cosa artística que sea a la vez casa de su tiempo inmanente y de un tiempo trascendente. No hay casa que no sea cosa de plástica temporal pura y de funciones o tiempos externos e influyentes.*
 - *Una casa (recuérdese el símil de la escalera para la temporalidad) con tiempo de Bach, con tiempo de Beethoven, de Wagner, de Stravinski. El ser que la habita, el alma que la contempla estéticamente o que la transcurre es un tipo histórico diferente, un especial ser espiritual de emociones plásticas de raza diferente.*
 - *El arte moderno comienza con la expulsión del INQUILINO tradicional -el tema humano- que había llegado a prostituir su residencia. Los ISMOS SON EL SABOTAJE formal del arte a su viejo inquilino despótico de los significados o contenidos exteriores. Periodo de obra y reconstrucción. De este modo hoy ya el hombre puede disponerse a ingresar en la obra del artista. Comienza hacerlo con una ligera prevención y asombro, que paulatinamente ira venciendo. Hasta agradecer el arreglo de su nueva residencia y las nuevas posibilidades para la orientación de su nueva vida⁴⁴¹.*

Mientras Le Corbusier pensó la casa como máquina para vivir, atendiendo a sus problemas organizativos y funcionales, y su relación y dependencia con la nueva ciudad, la reflexión de Oteiza habla de una casa metafísica ligada a su teoría sobre el espacio y el tiempo, y las distintas dimensiones en que se puede organizar y trabajar plásticamente. El tiempo de la casa pasa a formar parte del muro espacial de la misma. El tiempo que administra el arquitecto en la elaboración del proyecto y la obra para llegar al resultado final debe permitir la integración del tiempo del hombre que la habita, logrando que pueda identificarse en ella.

Antes de trasladarse a su nueva casa, Oteiza escribe -todavía en Madrid, donde se encuentra asimilando y disfrutando del éxito del premio recibido en la IV Bienal de Sao Paulo- un segundo *Propósito experimental*, al que le añade la palabra *Irun*⁴⁴² indicando el lugar donde pretende llevarlo a cabo. López Bahut⁴⁴³ destaca la importancia de este texto como resumen de los nuevos objetivos artísticos y estéticos de Oteiza, y en el que el comienza a intuir una nueva operativa del muro en su integración de la pintura y la escultura en la arquitectura:

Me instalo en la función de la arquitectura. La pintura de caballete ha saltado al muro. El color del muro es gris. La habitación esta vacía y entra el habitante. El hombre viene del mundo naturaleza, de la ciudad ocupada, trae algo común a todos; la angustia la fatiga, y viene con el deseo de hallar un sitio en donde aislarse, sentirse como ser individual y libre, necesita un espacio donde instalar su cuerpo, su propio espíritu, Aquí es donde el espacio de la arquitectura y desde ella, puede surgir la obra de arte, es decir, donde un sitio del espacio puede convertirse en escultura o pintura. (...) El espacio que en la arquitectura permanece aun por razones espirituales más que materiales, desocupado, cuando ha sido ocupado por el hombre y las cosas cuya compañía le es necesaria por razones materiales para vivir dentro de él, ese espacio que queda libre es donde la naturaleza espacial de la arquitectura coincide con la estatua y la

⁴⁴¹ FMJO FD.7853. Reflexiones en torno a la casa.

⁴⁴² FMJO FD.15225. Propósito experimental Irún.

⁴⁴³ Jorge Oteiza y lo arquitectónico, López Bahut, E., pp.251-258, VI.2. Propósito experimental Irun. Arte y arquitectura.

pintura. Hoy cuando decimos que la pintura pasa del caballete al muro, no debemos entender que el pintor va a trasladar su pintura, lógicamente conformada, del caballete a la pared, sino que el arquitecto para definir esa pared ha de pensar plásticamente -integración del arquitecto y pintor- con el objeto de solucionarla por el color como una superficie plana ocupada o desocupada (el blanco desocupa, atrasa el plano, El negro lo ocupa, lo que equivale a adelantar el plano. El gris la deja neutra. Por esto he afirmado que el gris es el color fundamental del muro)⁴⁴⁴.

Memorial al Padre Donosti. 1957-1958

En paralelo a la construcción de la casa-taller Oteiza desarrolla el encargo realizado por la Junta del Grupo sociedad Aranzadi para homenajear al Padre Donosti⁴⁴⁵. Una vez acordados los contenidos del proyecto, un monolito y una ermita sencilla⁴⁴⁶, y su ubicación en el alto de Agiña, situado en el término navarro de las Cinco Villas, para su elaboración colabora de nuevo con Luis Vallet (0.69.) Esta vez el desarrollo del trabajo está claramente liderado por Oteiza desde un principio, de manera que el arquitecto consultará con el escultor cualquier cuestión que pueda afectar al resultado final del memorial⁴⁴⁷.

Las singulares características de la intervención hacen de este monumento un caso especial en relación con el muro. Su manifestación se producirá principalmente desde su *razón estética*. Bajo este punto de vista, lo que piensa Oteiza en relación con su *Teorema de la desocupación cúbica* resulta también válido para la solución del memorial al Padre Donosti. Parafraseando su definición se puede decir que las formas elementales y solas que aparecen y conviven en el conjunto de Agiña, dentro de una biología rudimentaria, se despiertan como matrices en un nuevo medio espacial, organizándose en una nueva declinación⁴⁴⁸. Esta vez las formas no serán exclusivas de la plástica de la abstracción como las empleadas en su proceso de investigación para São Paulo. Los cortes del hiperespacio del lugar de Agiña integrarán formas heterogéneas, combinando las preexistencias -el paisaje cargado con todos sus símbolos- con los nuevos elementos expresados mediante los lenguajes propios de la escultura y de la arquitectura.

Guillermo Zuaznabar identifica dos operaciones⁴⁴⁹ diferentes utilizadas por Oteiza en el laboratorio de Agiña: la primera, el estudio e investigación de la abstracción geométrica, de origen europeo, en relación con el *Propósito experimental*; la segunda, el estudio e investigación de la estatuaria pública, en relación con la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. A la primera se puede asociar el estudio y control formal de

⁴⁴⁴ FMJO FD.15225.

⁴⁴⁵ Piedra en el paisaje, Zuaznabar, G., p.11, Padre Donosti -también conocido como Aita Donosti o Aita José Antonio de Donostia- fue el nombre capuchino utilizado por José Gonzalo Zulaica y Arregui. Fue un gran músico y musicólogo, miembro del Instituto Español de Musicología, de la Academia de Bellas Artes de Madrid, del Consejo de Estudios Vascos, de la Academia de la Lengua Vasca, de la Hispanic Society of America. Además de componer música religiosa y popular, se encargó de recopilar canciones vascas, y fichas de las tradiciones populares vascas.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.11. En carta de la Junta directiva del Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi (firmada por Juan Miguel Sansinenea) a Jorge Oteiza.

⁴⁴⁷ Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), López Bahut, E., pp. 227-232.

⁴⁴⁸ Facsímil Fundación Jorge Oteiza, Oteiza, en *Propósito experimental*. 1956-1957.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

la sencilla pieza arquitectónica integrada en el conjunto. La segunda da sentido práctico al *regreso* de su exilio americano.

El cometido de su viaje de *ida* a América del Sur era estudiar las culturas americanas precolombinas a través de su producción escultórica megalítica, para después de su viaje de *vuelta*, con los conocimientos adquiridos, iniciar el programado Renacimiento cultural vasco⁴⁵⁰. Si en Arantzazu había podido ensayar proyectualmente con el paisaje y la espiritualidad del pueblo vasco, en la estación arqueológica de Agiña-Lesaka, su encuentro con los crómlech realizados por los pobladores primitivos del lugar supondrá la aparición de un signo fundamental en su pensamiento. Oteiza realizará una interpretación personal de estas construcciones realizadas con piedras enlazándola con su teoría de la desocupación del espacio, que le servirá tanto para dar sentido a la intervención como para reorientar el rumbo de sus intereses.

Del conjunto de reflexiones elaboradas por Oteiza tras su paso por San Agustín destacan, en relación con Agiña, su análisis sobre el paisaje y su manera de entender la producción megalítica de los hacedores de estatuas. En su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* explica su desacuerdo con las lecturas realizadas hasta el momento por sus predecesores, etnógrafos y arqueólogos, de las estatuas presentes en los yacimientos de San Agustín, San Andrés e Illumbe. Su acercamiento a este material lo realiza desde su conciencia de escultor:

*Yo sencillamente no soy un profesional de interés meramente científico. No puedo interesarme, como plástico; no me interesa la arqueología. Tengo la misma profesión de los hombres que fabricaron estas estatuas que tratamos de comprender, de descifrar. Si ellos no hubieran quebrado su "verdad científica", y su "verdad natural", y su "verdad política", estas tres cosas fundamentales de una cultura verdadera, no hubieran podido caber dentro de esas piedras y no se hubieran podido salvar. Yo no he ido donde estas estatuas con los ojos pastoriles del turista o los ojos de la aritmética del arqueólogo y excavador, yo he estado ahí para aprender, para reconocer.*⁴⁵¹

En Agiña procederá de una manera similar. En el crómlech, donde los arqueólogos ven construcciones para ritos funerarios, Oteiza observa un pequeño círculo vacío, un primer espacio desocupado. En los altos del río Magdalena había llegado a la conclusión de que el paisaje como entidad cultural producida por el hombre, a través de sus múltiples dimensiones, condiciona sus expresiones artísticas. Había observado una identificación espiritual con el

⁴⁵⁰Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935, vv.aa., p. 197, Jorge Oteiza y Narkis Balenciaga. Carta a modo de discurso escrita con motivo de la partida a América de los dos artistas (1934): Balenciaga y yo os damos gracias por este acto tan simpático de despedida. Ya sabéis a dónde vamos a ir y a qué. En Buenos Aires Balenciaga expondrá su obra, luego intentaremos completar con el estudio de las civilizaciones precolombinas de 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 viaje. (....) Al llegar a Buenos Aires, Oteiza desarrolla este objetivo en su conferencia de la sala Witcomb (abril 1935), titulada Actualidad de la raza vasca en el movimiento europeo (Ibíd., pp. 198-206), tratada en el primer capítulo de este estudio.

⁴⁵¹ Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana, p.47 (123)

entorno por parte de sus habitantes, una comprensión de las leyes del universo que justificaba y daba sentido a la experiencia plástica, integrando una serie de valores intemporales.

Los pequeños crómlech de la sub-estación arqueológica de Agiña-III pertenecen a un sistema más amplio que se extiende por la cordada que une las peñas de Aia con el Bianditz⁴⁵². A lo largo de este cresterío que divide las aguas del río Bidasoa con las del río Oiartzun, se encuentran, además de numerosas estaciones de crómlech, varios yacimientos con túmulos y dólmenes. En la pequeña colina de Agiña aparecen dos crómlechs menores desde los que se puede contemplar el paisaje, hacia el este Navarra y hacia el oeste Guipúzcoa. Con su intervención, Oteiza junto con Vallet transformarán este histórico lugar cargándolo de nuevos significados.

La obra escultórica de Oteiza, hasta ahora, establecía su relación con el espectador integrada en la arquitectura, teniendo en cuenta principalmente dos situaciones distintas: la estatua de menores dimensiones, adecuada para espacios interiores, y la estatua pública integrada subsidiariamente en la arquitectura⁴⁵³. En Agiña, estatua y arquitectura, estela y capilla, aparecen independientes. Son unidades autónomas que se integran en el gran sistema del entorno paisajístico resignificándolo a través de sus propias organizaciones finales y de las relaciones establecidas entre ambas. Se pueden entender como subsistemas dentro del sistema general, como muros menores dentro del muro principal. Un corte de un hiperespacio en el que quedan registrados los valores del paisaje y de sus preexistencias megalíticas, con un tiempo propio, y en el que se integran dos sub-cortes de distintas características y significados, con un nuevo tiempo.

En el *Propósito experimental* se incluye una imagen de una maqueta de la *estela en recuerdo al Padre Donosti* en la que aparece sola, bajo un gran cielo parcialmente nublado(0.70.) y con una silueta de montaña de fondo. Se entiende que la estatua se encuentra en el paisaje expresando su autonomía. En el documento no hace referencia alguna sobre la proximidad de los crómlech circulares y su personal interpretación. Sin embargo, Oteiza finaliza su argumentación sobre la nueva estatua y su destino hablando de la estela funeraria:

*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.*⁴⁵⁴

La solución de la estela de Agiña responde al proceso de investigación que se encuentra desarrollando en esos momentos, centrado en el estudio de las vanguardias abstractas europeas como principal fuente de razón plástica y estética, pero a la vez, entra en sinergia

⁴⁵²Catálogo y cartografía de las estaciones megalíticas de Goizueta-Artikutza-Aranaz y Agiña-Lesaka (Navarra), Del Barrio, L. , Munibe nº 41, ed. Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi, Donostia, (1989)

⁴⁵³Existen excepciones como la propuesta de Prometeo presentada al concurso para el Monumento al prisionero político desconocido.

⁴⁵⁴ Facsímil Fundación Jorge Oteiza, Oteiza, en *Propósito experimental*. 1956-1957.

con las fuerzas telúricas del lugar, compartiendo características con los crómlech allí presentes. La estatua combina dos soluciones habituales de la abstracción plástica. En primer lugar se resuelve mediante superposición de elementos de formas abstractas en un eje vertical, un modelo que fue muy utilizado por Brancusi (0.71.); en segundo lugar, emplea mecanismos compositivos similares a los desarrollados por Malévich en sus famosos cuadros *Cuadrado negro sobre blanco* y *Cuadrado blanco sobre blanco*, en una aplicación tridimensional, (0.72). En la estatua de Agiña una figura troncocónica, ligeramente descentrada, abre un gran hueco en un paralelepípedo irregular de piedra de color gris oscuro; esta pieza principal se apoya sobre otro paralelepípedo irregular -de inferiores proporciones y de piedra blanca- colocado transversalmente, situado encima de una piedra negra de base cuadrada, incrustada en el terreno. Las posiciones relativas de las tres piezas no guardan la ortogonalidad, el conjunto aparece deformado. Mediante estas operaciones Oteiza integra el carácter totémico de la estatua primitivista, con la abstracción pura de las figuras elementales iniciada por Malévich en el plano pictórico, en un nuevo modelo plástico. Un trilito moderno en el que el círculo y el cuadrado se combinan espacialmente desde la frontalidad, a la vez que la superposición de los bloques establece una organización espacial que en planta dibuja una forma de cruz ligeramente deformada (0.73).

La relación con los crómlech se transmite por el uso compartido de la misma forma, el círculo, y del mismo material, la piedra. A su vez, la figura circular del trilito vertical aparece como recuerdo en negativo de las tradicionales estelas medievales de los cementerios cristianos del territorio, también circulares⁴⁵⁵. En la estatua de Agiña se recogen por tanto los dos tiempos espirituales del País Vasco para definir, mediante su síntesis y actualización, un tiempo espiritual nuevo.

La capilla proyectada por Vallet en coordinación con Oteiza es la otra mitad de la intervención. La sencillez de su solución define una estrategia complementaria con la estatua. Su autonomía parece relativa. Su formalización, aun siendo abstracta, expresa una mayor figuración que la estatua. La fina lámina de hormigón, que da cobijo al altar, recuerda a una nave invertida⁴⁵⁶. La línea parabólica generatriz, con su cénit en la entrada, junto al corte realizado por una gran esfera espacial en su boca y el corte por un plano inclinado detrás del altar, confieren a la capilla una proyección dinámica hacia un centro compartido con la estatua. Entre la estatua y la capilla conforman un diedro figurado con comportamientos duales complementarios. La estatua se expresa como megáfono de la palabra y la capilla como pabellón auditivo que recoge los sonidos del paisaje⁴⁵⁷. Ninguna de las dos ocupa la cima del montículo. La convexidad natural del promontorio se activa con las dos nuevas piezas situadas en él. En su ascenso en espiral el visitante se encuentra con la estela en una posición dominante, casi frontal; la capilla adquiere un escorzo que queda exagerado por su forma y por el descenso de la pendiente: los crómlech se encuentran junto a ella; los colores de los materiales -gris, negro,

⁴⁵⁵Arte popular vasco, Peña Santiago, L.P., p.261.

⁴⁵⁶En los primeros croquis de Vallet la capilla aparece con forma de caja invertida, de sección rectangular. Su transformación es similar a la realizada en el interior de Arantzazu.

⁴⁵⁷ Piedra en el paisaje, Zuaznabar realiza un sugerente ejercicio sobre las dualidades presentes en Agiña.

blanco⁴⁵⁸- activan y ponen en relación estos subsistemas murales. El entorno próximo del montículo de Agiña en el que se encuentran los crómlechs, la estela y la capilla, se integra en el paisaje circundante estableciendo conjuntamente un orden público superior. El visitante es consciente de formar parte de la totalidad del sistema, en su aproximación y movimiento en torno a los elementos físicos presentes domina una nueva multidimensionalidad. La combinación de los diferentes ingredientes plásticos, ambientales, arquitectónicos, antropológicos, religiosos y espirituales, presentes en Agiña, logra definir una nueva función metafísica para el hombre que lo habita. La misma función que trata de trascender en el desarrollo de la obra de la casa taller.

El monumento a José Batlle y Ordoñez (1858-1960)

El mismo año en el que se termina el memorial al Padre Donosti, el gobierno uruguayo hace público el concurso internacional para levantar un monumento a José Batlle y Ordoñez en Montevideo. Oteiza, animado por el reciente premio de escultura de la Bienal de São Paulo, pero también por su experiencia del tiempo pasado en América, por el trabajo realizado en Agiña, y por sus nuevos propósitos experimentales, decide presentarse a la convocatoria esta vez formando equipo con el arquitecto Roberto Puig (1920-1988). El objetivo planteado desde las bases del concurso contemplaba la integración de una parte arquitectónica, con un pequeño programa funcional y una parte escultórica, de carácter más simbólico. Las dos debían formar una unidad plástica integrada, procurando su fusión con los espacios circundantes y el paisaje, todo ello evocando la obra de Batlle⁴⁵⁹.

El concurso estaba organizado en dos fases, una primera de selección de anteproyectos para su desarrollo posterior en una segunda etapa. El tiempo transcurrido entre estas dos fases comprende desde el verano de 1958, en el que Oteiza y Puig realizan su anteproyecto, hasta la primavera de 1960 en que se falla el concurso declarándolo desierto. Oteiza en cambio, que había viajado a Montevideo para entregar personalmente el proyecto revisado, lo considera "irresuelto", quedándose hasta finales de verano defendiendo su propuesta. A su vuelta a España, junto a Puig, continuarán reclamando contra las irregularidades del proceso ante los organismos internacionales, logrando únicamente modificar los reglamentos para los concursos internacionales de arquitectura⁴⁶⁰.

Mientras dura este proceso Oteiza definirá en paralelo el cambio de ciclo de su proyecto personal en relación con el arte y la estética. El signo más evidente de este cambio se

⁴⁵⁸ Ibid. p. 28, Zuaznabar explica la presencia original de un verso en euskera escrito en color rojo. Además de este detalle cromático, el corte plano del ábside aloja unas vidrieras de color azul.

⁴⁵⁹ La colina vacía, Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordoñez. 1956-1964, VV.AA., Doc. 3. Bases de la convocatoria, pp. 288-299.

⁴⁶⁰ Ibid., pp.33-38

manifiesta en el abandono de la escultura en 1959⁴⁶¹, tras una fase de declinación conclusiva en su experimentación plástica. Las series sucesivas de *Muebles metafísicos* (0.74), *Cajas vacías* (0.75.) y *Cajas metafísicas* (0.76.) significan la evolución encadenada de una estatua en la búsqueda de su naturaleza metafísica a través de una desocupación espacial receptiva, dirigiéndose hacia el vacío absoluto final.

Junto a esta experimentación de los límites del espacio, una serie de conferencias y textos presentados durante este periodo y durante su estancia de seis meses en América -*La ciudad como obra de arte*⁴⁶² (1958), *El final del arte contemporáneo* (1960), *El tratamiento del tiempo en el arte contemporáneo español* (1960) y *Hacia la pintura instantánea. Sin espacio y sin tiempo* (1960)- servirán a Oteiza para explicar su evolución artística y su análisis personal sobre el estado del arte.

Desde principios de 1958 Oteiza se encuentra en su casa de Irun. En ella está viviendo la realidad de un espacio arquitectónico en el que él mismo ha participado activamente en su definición. El memorial al Padre Donosti está terminado. Junto al monumento se encuentra con los crómlechs prehistóricos que ha podido abrazar espiritualmente como hizo con las estatuas de San Agustín. En el espacio del taller y con la memoria de los crómlechs Oteiza iniciará el proceso conclusivo de su estatua y el anteproyecto para el monumento a Batlle.

Terminado su ciclo de investigación resumido en el *Propósito experimental 1956-1957*, Oteiza comienza a tomar conciencia del agotamiento del lenguaje artístico. Se inicia un proceso final para su estatua cuyo punto de partida se encuentra en las conclusiones del texto enviado a São Paulo: el objetivo de integrar funcionalmente la estatua en la arquitectura y en el mundo, con el fin de lograr un servicio metafísico para el hombre. Para ello, señala como modelo de su estatua a la estela funeraria⁴⁶³, una estatua netamente espiritual. Oteiza intuye esta nueva dirección a partir de su experiencia en Agiña, donde la presencia de los crómlech le lleva a iniciar el proceso de interpretación estética de estas construcciones primitivas, similar al que realizó con las estatuas del Alto Magdalena. El crómlech no llega a aparecer mencionado en el *Propósito experimental 1956-1957*, pero Oteiza vislumbra la importancia de su significado estético. Su razonamiento determinará la evolución concluyente de su estatua y el desarrollo y definición de la respuesta ofrecida para el Monumento a Batlle.

⁴⁶¹ CRJO-II, P. 663. Badiola ofrece la siguiente explicación: cuando se dice esto hay que entender que abandonó la actividad del escultor interesado un determinado desarrollo formal, ya que, para Oteiza, estas cuestiones estaban ya apuntadas, aunque solo fuera potencialmente, en el laboratorio experimental y en el conjunto de obras conclusivas realizadas entre finales de 1958 y el año 1959. Desde un punto de vista práctico, durante los primeros años sesenta se materializaron algunas esculturas derivadas de sus conclusiones experimentales, sin embargo, los objetivos de Oteiza estaban ya situados en lugares diferentes de la obra de arte.

⁴⁶² Jorge Oteiza y lo arquitectónico, p.259, López Bahut identifica en el archivo de la FMJO dos textos previos que adelantan aspectos de esta conferencia, relativos a la relación entre arte y arquitectura: *Propósito experimental Irun* (1957) y *Carta André Bloc. La escultura contemporánea se ha detenido* (1958). También destaca un tercer texto anterior, *Hacia un arte receptivo* (1957), primer eslabón de un proceso reflexivo que acaba sintetizado en la *Memoria de la propuesta de anteproyecto para el Monumento a Batlle* (1958-59).

⁴⁶³ Facsímil Fundación Jorge Oteiza, Oteiza, en *Propósito experimental. 1956-1957. La estela funeraria*.

El muro, que había resultado determinante en la argumentación *del Propósito experimental 1956-1957* para explicar el sentido de las estatuas presentadas, en esta nueva fase queda relegado por segunda vez a un plano operativo, igual que sucedió después de su presentación en Popayán. Una vez más, el objetivo del trabajo de Oteiza será la búsqueda de un significado espacial para la estatua, esta vez como ampliación o revisión de lo hasta el momento experimentado. Práctica y reflexión teórica vuelven a desplegarse para su interpretación. Junto a esta exploración del carácter del espacio en relación con la estatua, el segundo objetivo de su investigación se centrará en la ya mencionada integración de la escultura y la arquitectura. En esta cuestión el muro confirmará su funcionamiento encontrando su explicación física en el monumento a Batlle. El muro salta de la estatua a la arquitectura y a la ciudad.

Se detectan por tanto dos procesos simultáneos desarrollados en estos años -1958 y 1959- que se retroalimentan mutuamente. El primero, la búsqueda de un espacio espiritual en la estatua, que declina de una desocupación espacial inicial hacia un vacío activo de carácter receptivo, resuelto con los mínimos recursos formales, tendiendo por tanto a su mínima expresión. Esta experimentación se concreta en una primera estatua a la que denomina *Mueble metafísico*⁴⁶⁴. Txomin Badiola ha analizado este proceso en su texto *¿Cómo salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo*⁴⁶⁵. En este proceso queda superado el conflicto entre lo bidimensional y lo tridimensional, entre el relieve y la escultura, que caracteriza a las etapas anteriores, para centrarse en una depuración del espacio.

Y el segundo, la manera de lograr fusionar la escultura en la arquitectura, dando como resultado una nueva síntesis del espacio receptivo, espiritual, destinado a un nuevo hombre formado en este sentido, cuya conclusión práctica es el monumento a Batlle y su desenlace es el cambio de campo de investigación realizado por Oteiza, pasando de la estatua a la ciudad. Emma López Bahut ha desarrollado el estudio de este segundo proceso en su tesis *Jorge Oteiza y lo arquitectónico*⁴⁶⁶.

Los objetivos fijados en las bases del concurso para el monumento a Batlle coincidían con las inquietudes plásticas que en aquellos momentos interesaban Oteiza. Los participantes debían resolver su propuesta procurando integrar el homenaje escultórico solicitado en recuerdo de José Batlle en la solución arquitectónica, procurando un carácter monumental.

Oteiza había tratado cuestiones similares en el memorial al Padre Donosti con distintos presupuestos. Las características del lugar -naturaleza frente a ciudad-, el perfil del homenajeado -padre capuchino entregado al estudio de la música frente al presidente de una república americana-, y las características del tipo de escultura y arquitectura solicitada -una sencilla estatua y una pequeña capilla, frente a un programa más ambicioso en Montevideo-

⁴⁶⁴ FMJO FD 8060. Hacia un arte receptivo

⁴⁶⁵ CRJO-II, ¿Cómo salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo, pp. 656-665

⁴⁶⁶ Jorge Oteiza y lo arquitectónico, López Bahut, E., pp.243-305.

divergían en lo contextual, pero compartían un mismo guión, erigir un monumento o memorial en recuerdo de un personaje público en un lugar singular.

Revisando el conjunto de Agiña se observan más situaciones interesantes que sirven de referencia para Montevideo. Por un lado, una de carácter organizativo que llama la atención por su divergencia. En Agiña se parte de un planteamiento en el que la estatua y la capilla aparecen claramente separadas. Se presentan independientes, cada una tiene sus propias leyes, pero las dos encuentran su integración en el sistema mural hiperespacial. Una serie de estrategias plásticas construyen un entramado espacial en el que las piezas, inmóviles, fluyen en el paisaje en relación con la percepción dinámica del observador. La estructura organizativa del sistema proyectado para Montevideo será prácticamente la contraria.

Por otro lado, una cuestión de carácter funcional en la que convergen los dos proyectos. En Agiña Oteiza se encuentra con las construcciones funerarias de sus antepasados, dos pequeños círculos limitados por unas pequeñas piedras engarzadas en la tierra. Frente a la ocupación formal de la estatua megalítica americana, en la montaña vasca descubre una desocupación espacial receptiva. Los crómlechs son sencillos y discretos (0.77). Su presencia es casi imperceptible, las piedras carecen de talla, se adaptan a la topografía sin sobresalir demasiado, a veces cuesta leer su ley circular, son receptivos de manera que permiten entrar en ellos, y desde ellos mirar con libertad en todas direcciones, también en vertical hacia el cielo. Oteiza descubre en esta lítica geométrica una monumentalidad horizontal carente de presencia visual formal, abstracta y religiosa, en la que el hombre, vivo o muerto, encuentra su transcendencia espiritual. El arquitecto y el escultor evocarán esta función metafísica del crómlech en su propuesta para el monumento a Batlle.

En el primer anteproyecto presentado en verano de 1958⁴⁶⁷ destacan las fotografías de una maqueta urbana en la que la solución arquitectónica esconde un planteamiento escultórico, y una memoria justificativa cargada una vez más de intenso contenido teórico-estético. La documentación gráfica complementaria explica las relaciones del conjunto arquitectónico/escultórico con la ciudad -mediante una imagen en planta de la maqueta (0.78.) - la organización funcional de las plantas y la sección espacial y constructiva del volumen edificado. En la maquetación de los paneles domina el gris y el negro. Lo dibujado, junto a la tipografía explicativa, utiliza el color blanco, al igual que algunos elementos destacados de la maqueta. Contrasta la explicación espacial y perceptiva de los espacios exteriores frente a la representación abstracta y mínima de los espacios interiores (0.79.)

El primer objetivo de la propuesta resulta evidente: la integración de las artes, la síntesis de la arquitectura y la escultura. En el conjunto de lo representado en los paneles no aparece ningún elemento que haga alusión a una plástica escultórica, ya sea en relieve o en materia volumétrica. Aparecen en cambio unas mínimas unidades formales, articuladas

⁴⁶⁷ Los cambios que se introducen en la segunda fase son mínimos, consistiendo básicamente en una aclaración funcional de los usos arquitectónicos, pequeñas modificaciones en las conexiones urbanas, y en una ampliación de la memoria respondiendo a las observaciones realizadas por el jurado. Ver Jorge Oteiza y lo arquitectónico, López Bahut, p.292.

hiperespacialmente, de una escala ambigua, inteligibles tanto como un programa de arquitectura moderno como una gran escultura abstracta revolucionaria. El dramatismo de algunas imágenes provoca una lectura trascendente del conjunto. Se intuye un funcionamiento distinto, espiritualmente inquietante, del complejo espacial. La solución se presenta como un nuevo paradigma de lo monumental.

A lo largo de la década de los cincuenta el concepto de monumentalidad había resurgido con fuerza en el debate arquitectónico. Tras la reconstrucción de las ciudades después de la Segunda Guerra Mundial el movimiento moderno entra en crisis. Incapaz de resolver un urbanismo y una arquitectura a la medida del hombre, su modelo funcional *-la casa como máquina-* comienza a ser cuestionado. En el congreso de los CIAM del año 1951 -celebrado bajo el título *El corazón de la ciudad-* se promueve una reconsideración de los fundamentos de las dos disciplinas -arquitectura y urbanismo- invitando a una integración de los artistas plásticos y sus propuestas en los nuevos procesos de diseño. Sigfried Giedion y José Luis Sert son los ideólogos destacados de este congreso. Antes, en 1943, habían publicado junto con el artista Fernand Leger *Los nueve puntos sobre monumentalidad*, un manifiesto en el que defendían los valores de los monumentos como símbolos de las sociedades y sus culturas a lo largo de la historia, reclamando su recuperación para el resurgimiento de una vida pública comunitaria. Para lograrlo de nuevo, invitaban a la colaboración entre artistas, arquitectos y planificadores urbanos. En su proclama el monumento como creación integral se corresponde con un edificio institucional asociado a un espacio público que debe ser debidamente planificado. Los nuevos materiales y soluciones técnicas permitirían su caracterización simbólica, y los efectos visuales, mediante el color, los elementos móviles o las proyecciones nocturnas, podrían participar para lograr un mayor atractivo. La naturaleza entendida como un elemento compositivo más también podría formar parte de estos nuevos proyectos. Sigfried Giedion recogería estas ideas en su libro *Arquitectura y comunidad*⁴⁶⁸ ampliándolas en el capítulo *Sobre una nueva monumentalidad*.

Oteiza estudia con atención estas reflexiones de Giedion⁴⁶⁹, con las que estará de acuerdo en el fondo pero no en la forma. Es decir, coincide con la necesidad de una recuperación de lo monumental en la vida pública, a través de una integración de las artes en la arquitectura, pero no mediante la ocupación de los espacios públicos con edificios singulares, y menos resignificando este concepto simbólico a través de la incorporación de atributos superficiales y llamativos en un ruido visual por ocupación. Para Oteiza la nueva monumentalidad se encuentra en la creación de espacios vacíos metafísicos en las ciudades⁴⁷⁰ receptivos para los ciudadanos. El crómlech aparece como modelo para restablecer el sentimiento de monumentalidad. Su analogía resulta lógica. El hombre primitivo había encontrado en el crómlech una solución estética metafísica como respuesta al paisaje de la montaña vasca, el lugar donde se encontraba su hábitat natural. Ahora, el hombre moderno tiene que resolver

⁴⁶⁸ *Architektur und Gemeinschaft*, 1956. López Bahut desarrolla la importancia de este libro en la evolución de las ideas de Oteiza sobre la ciudad en Jorge Oteiza y lo arquitectónico, p. 291.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, p. 291.

⁴⁷⁰ Oteiza los denomina aisladores metafísicos. *Ibíd.* p.291.

una solución equivalente para el medio que le provoca sus angustias existenciales, la ciudad. Un nuevo crómlech, un espacio receptivo y religioso, que le permita aislarse metafísicamente.

El crómlech se convierte en el modelo para explorar la fusión de escultura y arquitectura. El objetivo de Oteiza y Puig es integrar la obra de arte en un espacio espiritual, mediante una propuesta que carezca de expresión formal, un arte igual a cero. Oteiza se encuentra investigando esta cualidad en sus ensayos con muebles metafísicos. En este proceso de desmaterialización máxima de la estatua en la búsqueda de un vacío expresivo el muro también se silencia:

La creación del espacio interior que planteo en mi Estatua, intenta ser el resultado de un rompimiento del muro visual ocupado por la creación formal exterior y equivale a la recuperación de un espacio absoluto, anterior a toda experiencia de la realidad. Una nada activa como pura presencia de Dios.⁴⁷¹

Desde su razón estética los cortes realizados en el hiperespacio se traducen en una mínima presencia de elementos formales, por lo que su razón física, expresada mediante los no-colores, se reduce consecuentemente, con voluntad de llegar a cero.

En el caso del Monumento a Batlle, al igual que sucedía en el memorial al Padre Donosti, la funcionalidad del muro atiende a factores múltiples y más complejos:

Arquitecto y escultor, identificados, ordenamos el complejo espacial. Un espacio múltiple: tres, cuatro..., N dimensiones. Con la arquitectura, el espacio urbanístico. Con la estatua, la naturaleza exterior.⁴⁷²

Una dualidad que se expresa en una solución unitaria. La combinación de tres unidades formales de diferentes características con la que tratan de generar un orden estético y metafísico superior en Montevideo. En el amplio espacio del lugar a su vez se identifican tres elementos geográficos significativos. La desembocadura del río de la Plata en su encuentro con el mar, la ciudad de Montevideo con su malla urbana característica, y la colina, perteneciente al litoral de borde que los separa (0.80).

Un prisma de 54x18x12 metros⁴⁷³, elevado respecto a la cota de suelo; un cuadrado negro de 54x54 metros, base de un gran prisma recto imaginario, cúbico o de altura infinita; y una gran barra horizontal de 63x1,5x0,3 metros conectando ambas piezas en el espacio de N dimensiones. Las tres piezas comparten una misma voluntad de flotación en el espacio en una secuencia ascendente frente a distintos comportamientos gravitatorios, suspendidas entre el mar y la ciudad. Todo se resuelve en una geometría cartesiana, cúbica, sin diagonales ni deformaciones espaciales, similar a la exploración que está realizando con sus cajas metafísicas. La ecuación espacial presenta una mínima presencia de elementos significantes,

⁴⁷¹ FMJO FD 8060. Hacia un arte receptivo.

⁴⁷² Oteiza. Propósito experimental. Fundación Caja de Pensiones, p.228.

⁴⁷³ El dato de la altura induce al error. En la memoria del proyecto los autores dicen que tiene doce metros de altura. Esta dimensión incluye los pilotes que soportan el prisma. Las proporciones del alzado desde el lado corto son más similares a un doble cuadrado por lo que la altura del prisma se aproximaría más a los nueve metros.

el conjunto es autónomo en su configuración pero se integra e interrelaciona con el entorno próximo. El sistema de conexiones urbanas dibuja una figura espacial que establece una simetría positiva-negativa con la ensenada colindante. Esta dualidad de lleno y vacío entre la bahía y la colina refuerza las operaciones realizadas a nivel urbano.

De los tres elementos, el cuadrado y el prisma albergan las funciones esperadas. El gran cuadrado situado en la zona baja del conjunto -una figura Malévich en el paisaje- funciona como la nueva plaza pública para la comunidad abierta al entorno de la ciudad. Se convierte en el nuevo crómlech contemporáneo vacío y activo, un espacio receptivo para un ciudadano en inquietud espiritual. “Estructura externa al espacio externo”⁴⁷⁴.

El prisma anclado mediante *pilotis* en la parte alta de la colina acoge los usos de biblioteca y salón de actos reclamados en el programa. Su configuración logra una espacialidad interna ausente del exterior. Únicamente se abre al cielo, replicando el eje vertical de la plaza exterior. Mínima expresión de la arquitectura. “Estructura interna al espacio interno”⁴⁷⁵.

El tercer elemento, la viga volada, es un muro en el aire que interconecta espacialmente el cuadrado y el prisma. “Unificación del espacio en la estructura. E integración estructural en el espacio total”⁴⁷⁶.

Por otro lado en la propuesta de Montevideo se observa la influencia de los principales arquitectos de la modernidad. Más allá de las referencias de la arquitectura contemporánea que Oteiza y Puig pudieron conocer⁴⁷⁷, Mies Van der Rohe y Le Corbusier habían resuelto anticipadamente, de manera diferente, los tipos arquitectónicos que se hacen presentes en Montevideo. En el caso del arquitecto alemán⁴⁷⁸, su pabellón de Barcelona del año 29 separaba los muros exteriores e interiores de la estructura portante, permitiendo el deslizamiento libre de los planos en una nueva dinámica espacial. Tras su llegada a Chicago desarrolla la arquitectura de acero y cristal que había soñado en su rascacielos para Berlín, a partir de un nuevo modelo abstracto. Unos prismas verticales se apoyaban en unos pilotes en planta baja liberando un nuevo espacio urbano⁴⁷⁹, y en la casa Farnsworth la arquitectura se liberaba del plano del suelo generando una impresión de flotación en la naturaleza (0.81.).

Le Corbusier también había levantado cajas prismáticas de distintas proporciones sobre pilotes. La Villa Savoye, La Unité d’Habitation de Marsella o el proyecto de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York mostraban también la organización sobre pilares en planta

⁴⁷⁴ *Ibíd.* p.228.

⁴⁷⁵ *Ibíd.* p.228.

⁴⁷⁶ *Ibíd.* p.228.

⁴⁷⁷ Oteiza y lo Arquitectónico. López Bahut, E., pp.286-292.El origen del proyecto y las referencias arquitectónicas. Desocupación espacial y monumentalidad.

⁴⁷⁸ Oteiza tenía en su biblioteca el libro publicado por Max Bill titulado Mies Van der Rohe (BFMJO-ID.1103), editado por la editorial argentina Infinito en el año 1956. El texto de Max Bill y los aforismos de Mies Van der Rohe aparecen subrayados, marcados y cuestionados con signos de interrogación.

⁴⁷⁹En el libro de Max Bill aparecen imágenes de los Promontory Apartments, de los Lake Shore Drive Apartments y de la casa Farnsworth.

baja a la vez que reflejaban las nuevas posibilidades compositivas de las fachadas una vez liberada la estructura del cerramiento (0.82.). Oteiza conocía estos proyectos⁴⁸⁰ pero probablemente le interesara más el giro que había dado su arquitectura una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Fundador junto con Sigfried Giedion de los encuentros de los CIAM, ambos compartían el mismo interés por reorientar la arquitectura hacia los intereses de su función comunitaria. Recuperar el simbolismo de lo monumental y profundizar en el sentido espiritual de la arquitectura aparecen como nuevas señas de identidad de su arquitectura. El monumento en memoria de Vaillant-Couturier (1937-38) con su gran viga volada para soporte de un mural conmemorativo bien pudo estar presente en el proceso de diseño del homenaje a Batlle (0.83.)

Oteiza ya había experimentado con esta arquitectura sobreelevada, flotante, en la capilla del Camino de Santiago. En ella las referencias a la arquitectura tecnológica de Konrad Wachsmann (1901-1980) y Mies van der Rohe estuvieron muy presentes⁴⁸¹ (0.84.). La solución en Montevideo vuelve a repetir la jaula metálica apoyada en pilares -en este caso seis- en dos de sus lados, y los otros dos lados en voladizo (0.85.). La trama estructural tridimensional y visible del proyecto de Oiza y Romany se ha convertido en una viga vacía que alberga los usos principales a la que se accede por un sistema de escaleras alojado en una caja menor. Por otro lado, el muro de tres planos donde se narraban los distintos episodios del Apóstol Santiago se desdobra en dos situaciones flotantes. En una se eleva para enroscarse completamente cerrando la jaula estructural, y en otra se despliega para formar un único plano volado saliendo de debajo de la caja mural superior. En ambos casos las superficies se ofrecen blancas, limpias, abstractas, solamente la de la viga plana se piensa que vaya abujardada. La monumentalidad del conjunto se expresa mediante una solución clásica y transformadora a la vez. La caja moderna ocupa la colina como un templo moderno, una arquitectura de tipo *miesiano* que a su vez puede evocar los dibujos realizados por Le Corbusier del Partenón en su viaje a Grecia (0.86.). El gran cuadrado negro horizontal y el muro volado simbolizarían los Propileos con su escalera de conexión al templo, funcionando en este caso como acceso espiritual desde la ciudad. Años más tarde reflexionaría lo siguiente:

*...caigo en la cuenta de que el Partenón responde como arquitectura vacía a este tipo de señas conclusivas. En efecto, el Partenón, no es otra cosa que el vacío sagrado y simbólico de nuestro círculo cromlech, pero como expresión figurativa. El períptero, el recinto rectangular de columnas, corresponde a nuestro círculo vacío descrito por una circunferencia de piedras. Para la representación sagrada de su interior se levanta un templo, que lógicamente no tiene función práctica alguna. En cuanto aparece el símbolo del Partenón en la acrópolis de Atenas, en todas las acrópolis de las ciudades griegas se levanta un Partenón. Lo mismo que ha sucedido en nuestro territorio neolítico con la repetición del cromlech.*⁴⁸²

El sistema mural hiperespacial concebido por Oteiza y Puig en el monumento a Batlle funciona para incorporar al nuevo ciudadano. Su configuración amplía las soluciones probadas

⁴⁸⁰ En la biblioteca de Oteiza figura el libro titulado Le Corbusier, publicado por Electa en el año 1951.

⁴⁸¹ Ver Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní. 1954, Sáenz Guerra, V., . Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), López Bahut, E.

⁴⁸² Ley de los cambios, p. 38

anteriormente en la capilla de Santiago⁴⁸³, la casa de Irun o el memorial al Padre Donosti. La secuencia experimental muestra una evolución del sistema mural. En la capilla de Santiago el muro de la estatua y el sistema arquitectónico, teniendo cada uno de ellos una génesis independiente, se integran en una solución unitaria. En la vivienda, una serie de mecanismos del muro oteiciano se superponen al proceso del proyecto arquitectónico, tanto externa como internamente. El memorial al Padre Donosti identifica el sistema hiperespacial en el que se integran los fragmentos compositivos -estatua, capilla, crómlech y paisaje-, es decir, un sistema mural superior formado por subsistemas murales autónomos pero interrelacionados. El monumento a Batlle supone un único gran sistema mural con múltiples variables, en el que escultura y arquitectura se fusionan con el fin de lograr un arte igual a cero mediante la desocupación espacial, en un vacío activo receptivo de mínima expresión formal que responde a las necesidades espirituales del hombre contemporáneo.

⁴⁸³Oteiza en Montevideo. Elogio al maestro de la pérdida. Zuaznabar, G. En este texto se trata los puntos en común entre los dos proyectos.

El muro fuera de la estatua

Oteiza decide abandonar la estatua en 1959. Lo hace pasándose a la ciudad. Este destino se convertirá en el lugar en el que desplegar sus nuevas actividades relacionadas con la creación artística, y en torno a ellas aparecerán nuevas funciones y reflexiones en torno al muro.

El tránsito hacia la ciudad se inicia una vez finalizada la fase experimental presentada en Brasil. La actualización del concepto de muro había posibilitado a Oteiza realizar una nueva conjugación fisiológica de las formas en el espacio a través de un lenguaje abstracto, (1) mediante la descomposición de la estatua-masa en unidades Malévich y su posterior combinación espacial, (2) en las distintas exploraciones de las desocupaciones espaciales en el cilindro y la esfera, y (3) en la activación espacial del relieve.

Los trabajos de arquitectura en colaboración con Vallet y con Puig -la casa-taller de Irun, el memorial al Padre Donosti y el monumento a Batlle-, desarrollados con posterioridad al *Propósito experimental 1956-1957*, permiten a Oteiza comprobar la hiperespacialidad en la que se pueden desarrollar sus teorías sobre la estatua y el muro en combinación con la arquitectura y a su vez con el entorno en que esta queda inscrita. La valoración de estos nuevos ámbitos se solapa al segundo proceso experimental conclusivo de su estatua que será analizado a continuación. A la arquitectura y a la ciudad se irán sumando paulatinamente otros lenguajes expresivos del arte. El interés renovado por la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898)⁴⁸⁴ le acompañará en su proceso de búsqueda de una estatua igual a cero a la vez que, a partir del análisis dialéctico de sus principales poemas, encontrará argumentos para plantear parte de sus reflexiones sobre teatro, cine, música o poesía.

A lo largo de la década de los 60 Oteiza trabajará en estas disciplinas de una manera heterogénea, yuxtaponiéndolas, a veces compartiendo reflexiones comunes, en una especie de pensamiento circular. Una síntesis de estas reflexiones aparecerá publicada en sus libros *Quosque Tandem...!* (1963) y *Ejercicios espirituales en un túnel* (1968). La participación del muro en esta fase y en estas disciplinas no resulta tan destacada como en las fases anteriores, pero su vinculación al sistema espacio-temporal en que éstas se comunican permite analizar su presencia.

El salto a la ciudad. El reconocimiento del espacio urbano para la integración del hombre

Oteiza, en su proceso reflexivo de integración del arte en la arquitectura hacia un resultado expresivo de valor cero, concluye en considerar la realidad urbana como el lugar donde concretar sus aspiraciones para redescubrir las necesidades de un nuevo hombre. En su investigación estética relacionada con la estatuaria megalítica americana Oteiza había interpretado -influido por el pensamiento de Riegl y de Worringer- la función decisiva del

⁴⁸⁴FMJO FD.19769-1: ... mi primer encuentro en Mallarmé con Larrauri en el 41 sería en B. Aires, emparentado íntimamente con Mallarmé pero en su Golpe de dados me sobran las palabras, las encuentro demasiado ocupacionales en ese espacio nada ...

paisaje en la respuesta artística de los pueblos precolombinos. La Naturaleza, con sus accidentes geográficos, su variedad de seres vivos, sus estaciones y fenómenos atmosféricos, junto al gran Cosmos del que forma parte, constituía el resorte vital que activaba la necesidad de una comunicación estética y metafísica del hombre. Oteiza recupera esta observación comprobada en el Alto Magdalena colombiano cuando entra en contacto con los crómlechs de la estación arqueológica de Agaña. Su interpretación estética de estas construcciones circulares realizadas con pequeñas piedras, desocupaciones espaciales receptoras de carácter metafísico, le sirve para racionalizar el proceso de tránsito hacia la ciudad. Si estas expresiones primitivas habían valido a sus creadores para responder al paisaje natural que les acogía desde un sentimiento de comunidad, el hombre moderno, habitante de las grandes ciudades, debe encontrar las respuestas estéticas adecuadas para este medio físico en el que vive y se relaciona.

Las vanguardias artísticas habían utilizado el espacio urbano como fuente de inspiración artística. La ciudad era a la vez el caos y la fuente de estímulos. Coincidiendo con el cambio de siglo Georg Simmel había estudiado cómo “el tipo metropolitano desarrolla un órgano que lo protege contra las corrientes y las discrepancias amenazadoras de su entorno externo”⁴⁸⁵ mientras que Worringer proponía su teoría en la que la abstracción aparecía como lenguaje para conjurar las incertidumbres provocadas por la caótica naturaleza, siendo la representación del espacio el problema principal de su expresión. Oteiza, seguidor de estas corrientes del pensamiento estético y filosófico centroeuropeo, asume la abstracción como lenguaje y la ciudad como destino después de un largo proceso de investigación individual, sabiendo que en el espacio se encuentra la identidad del arte.

En el proyecto de Montevideo Puig y Oteiza habían ensayado una primera aproximación a la ciudad por medio de un proyecto en el que la arquitectura y la escultura se integraban en un nuevo modelo. En la memoria la ciudad no aparece mencionada pero se presiente su importancia. López Bahut ha comentado detalladamente la importancia de la conferencia *La ciudad como obra arte* como antecedente del concurso para el monumento a Batlle⁴⁸⁶. Ahora interesa destacar las partes en las que explica como la ciudad se ha convertido para Oteiza en el lugar idóneo en el que desarrollar un nuevo tipo de actividad artística en la que ella misma jugará un papel fundamental. La argumentación parte del objetivo que se había planteado en el *Propósito experimental 1956-1957*, la integración de la estatua en la arquitectura y en la ciudad. Utilizando su sistema dialéctico comparativo, el escultor se apoya en los ejemplos de Alvar Aalto, de José Luis Sert, de Piet Mondrian o de Friedrich Kiesler para señalar diferentes tipos de soluciones donde aparecen integradas. Mondrian, con su idea de la disolución de las artes en la arquitectura -*vaciar la arquitectura de arte*⁴⁸⁷-, se convertirá en el principal oponente de este debate⁴⁸⁸. Oteiza, en su planteamiento, propone una obra de arte integrada

⁴⁸⁵ *Arte desde 1900*, p.87. Simmel escribe en 1903 *Die Grosstädte und das Geistesleben (La metrópolis y la vida mental)*

⁴⁸⁶ Jorge Oteiza y lo arquitectónico, López Bahut, p. 264. El texto de López Bahut ha servido de base para desarrollar este comentario a la conferencia *La ciudad como obra de arte*.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 267.

⁴⁸⁸ En la memoria del anteproyecto del monumento a José Batlle aparece revisada esta misma confrontación de ideas.

como *mueble metafísico* en la arquitectura, despojada de toda expresión, en un *arte igual a cero*.

En la triada hombre-ciudad-arte, la ciudad aparece como lugar que debe servir espiritualmente al hombre, por delante de la protección física propia del funcionalismo dominante⁴⁸⁹. Para Oteiza, la ciudad, la arquitectura y la obra de arte nacen con el mismo propósito de servicio espiritual para el hombre, una idea que había acabado de comprender desde la razón estética del crómlech.

El mito de Dédalo sirve para una segunda reflexión⁴⁹⁰. La dualidad de la huida y el refugio buscado por el dios griego le sirven para plantear una asociación que aplicará a la ciudad. De los dos conceptos el primero -la huida- es una evasión vital, que se identifica con la ocupación; y el segundo es una evasión existencial, ligada a la desocupación. La ciudad cobra un doble significado:

*Hay horas en la ciudad, en que la vida se hace molesta, incomoda, la ciudad se torna inhabitable (una ciudad ocupada por el ruido, por el color, por el movimiento), cuando es ella la que sucede y nosotros los que tenemos que subordinarnos. Esas horas en las que sufrimos la ciudad es cuando la ciudad se nos impone. Hay momentos en que la misma ciudad es realmente otra, se apaga, se hace más lenta, en el que el espacio, un silencio espacial, se torna habitable. Contrariamente, la que habitamos, la que podemos ocupar, en la que podemos ser, en la que nosotros somos, esa es la verdadera ciudad. Me refiero a una ciudad y me refiero igual a una obra de arte.*⁴⁹¹

La última cita aportada por López Bahut sobre esta conferencia señala la importancia fundamental que para Oteiza también tiene el espacio en la ciudad:

*Si esa verdadera ciudad previene, si cumple además con su naturaleza espacial, con los propósitos que una obra de arte calcula y persigue, la ciudad verdadera materialmente es espiritualmente obra de arte.*⁴⁹²

Oteiza plantea estas reflexiones en las que la ciudad se ve como un destino para el arte y es arte, al mismo tiempo que se está produciendo un debate internacional sobre la necesidad de un cambio de modelo urbano. Sigfried Giedion, líder intelectual de esta corriente junto con Le Corbusier, había dedicado los tres últimos capítulos de su libro *Espacio, tiempo y arquitectura* al tema de la ciudad⁴⁹³. Su análisis histórico recorre la evolución de la metrópolis desde el siglo

⁴⁸⁹Ibíd., p. 268. Nota del borrador de la conferencia de Oteiza: *Lo que primero se inventa es la ciudad y luego la casa, aunque los tratados de arquitectura crean lo contrario. La ciudad se inventa para reunir a los hombres contra la Naturaleza, contra el miedo espacial del mundo. El E (espacio) poblado de fuerzas no conocidas, casi todas enemigas. La arquitectura se crea para liberar materialmente al H (hombre) de la Naturaleza. Luego se inventa la casa para liberar al H (hombre) de la ciudad. Y finalmente se inventa el arte para liberar la individualidad del H (hombre) espiritualmente de la arquitectura, de la ciudad y de la Naturaleza.*

⁴⁹⁰En 1951 Oteiza ofrece una conferencia en Bilbao con el título Mito de Dédalo y solución existencial de la estatua en la que explica la función religiosa y salvadora de la estatua utilizando la metáfora de este dios griego que en su huida, su vuelo fracasó y le hizo caer, refugiándose desde entonces en las dédalas protectoras que el mismo había creado. Oteiza observa un acto expresivo en la huida y un refugio religioso y metafísico en el encuentro con sus estatuas.

⁴⁹¹Ibíd., p. 268.

⁴⁹²Ibíd., p. 268.

⁴⁹³Espacio, tiempo y arquitectura, Giedion. Los tres últimos capítulos del libro son: El urbanismo en el siglo XIX, El urbanismo como problema humano y El espacio-tiempo en el urbanismo.

XIX -con las transformaciones derivadas de la revolución industrial- hasta los problemas humanos derivados de los planes urbanos de las primeras décadas del siglo XX, para proponer un urbanismo desde un planeamiento integrador, con la vida como principal fundamento. Esta nueva ciencia urbana expresada por Giedion tenía por principio el estudio de la escala de los edificios en función del hombre y en relación con los espacios libres, cuidando su calidad ambiental y dando prioridad a las cuestiones visuales y a los distintos sistemas perceptivos. Como ya se ha señalado, Oteiza ofrecerá su personal visión de la ciudad expresando sus diferencias con estos planteamientos.

En esta elaboración de la conciencia sobre la ciudad, Oteiza escribe dos textos más que sirven para explicar su salto a este nuevo ámbito de actuación en la búsqueda de un arte igual a cero. Se trata de *El final del arte contemporáneo*⁴⁹⁴ y *Hacia la pintura instantánea sin espacio y sin tiempo*⁴⁹⁵. Escritos con escasa diferencia de tiempo⁴⁹⁶, el primero informa de una conclusión y el segundo anuncia un destino, manejando ambos temas comunes.

Antes de viajar a Montevideo para llevar en mano la segunda fase del concurso para el monumento a Batlle, Oteiza había realizado en Irun sus últimas *Cajas metafísicas*. En su proceso de depuración expresiva hacia la nada, su estatua había alcanzado una definición mínima, fundamentalmente geométrica, sin forma, conformada con los mínimos elementos, tratando de definir un espacio único de máxima receptividad (0.87.). Txomin Badiola explica cómo estas últimas cajas, en comparación con las *Cajas vacías* anteriores, se simplifican:

*...concentrándose el suceso espacial en la fractura entre la completitud de la forma ideal geométrica del cubo y su desmembramiento producido por el orden vital, corporal. En tales circunstancias, la tendencia "absolutizante" y cerrada de la forma cúbica, inscrita en una naturaleza espacial de naturaleza euclídea, se relativiza por esa intervención e introduce un factor dinámico en el espacio de orden espiritual, una especie de respiración, latido o pulso anímico.*⁴⁹⁷

Este proceso de simplificación evolutiva conclusiva le lleva a anunciar desde Lima que "el arte contemporáneo ha terminado", como teoría y como experimentación. Para Oteiza, su única continuidad posible será desde una poética de entretenimiento, como ejercicio romántico de carácter no artístico. La expresión artística ha concluido y se ha fundido en la realidad general de la ciudad. Por esta razón su realización pasa de manos del artista a las manos de los agentes urbanos. Será en la realidad de la vida, de la calle, dónde se producirá según Oteiza la oposición entre las dos soluciones que existen para el arte contemporáneo: los espacios ocupados únicamente con fines didácticos y de información, y los espacios desocupados "como aparcamiento espiritual". El crómlech-estatua, como ya se ha comentado, significa para Oteiza el mejor ejemplo de espacio espiritual arquitectónico, sin necesidad de soluciones artísticas complementarias.

⁴⁹⁴ Oteiza. Propósito experimental, Fundación Caja de Pensiones, p. 230.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁹⁶ La colina vacía, vv.aa., p. 36. En marzo de 1960, Oteiza se encuentra en Lima donde pronuncia la conferencia El final del arte contemporáneo. En septiembre del mismo año, antes de regresar a España, publica Hacia la pintura instantánea sin espacio y sin tiempo en el catálogo de la exposición de Leopoldo Novoa.

⁴⁹⁷ CRJO-II, P. 659.

En sus ensayos con las cajas metafísicas Oteiza llega a la conclusión de que el tiempo queda separado de su combinación con el espacio, estableciendo un solo espacio. Oteiza compara esta *uniespacialidad* observada en su investigación con la que se está realizando en la música electrónica con el tiempo, en la que se propone una única dimensión temporal: “un solo espacio = un solo tiempo. Un muro de un solo color, tiene un solo espacio y un solo tiempo cuya duración -lentitud o instantaneidad- procede del grado general del color”⁴⁹⁸.

Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad, Quiero decir que me paso a la ciudad –resumiendo todo conocimiento estético en Urbanismo y diseño espiritual- para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión.

Seis meses más tarde, en *Hacia la pintura instante sin espacio y sin tiempo* regresa de nuevo a la pintura⁴⁹⁹ para reformular con más detalle su valoración de cómo entiende que se están produciendo las combinaciones espacio temporales en la obra de arte. Después de presentar su par polar ya conocido de ocupación formal-desocupación espacial como diagnóstico de la situación del arte, Oteiza vuelve a recurrir a la investigación científica para explicar sus nuevas hipótesis. Su conclusión, deducida de sus cajas, de que a un espacio solo le corresponde un tiempo solo, es ahora desarrollada utilizando el efecto Doppler como argumento⁵⁰⁰. En el análisis de este experimento con sonidos o notas musicales se observa que tras una intensificación del sonido, de sus vibraciones, se produce su desvanecimiento lento y continuo hasta su desaparición. Análogamente, Oteiza explica cómo en la expresión artística se está produciendo una reducción, un apagamiento. A este hecho se suma que la realidad tridimensional reconocida por todos ha sido superada por una cuarta dimensión de difícil representación, en la que el tiempo aparece transformado. Esta nueva realidad y su imagen significan para Oteiza una nueva conciencia para el hombre, gracias al descubrimiento de una concepción del mundo cuatridimensional.

El muro aparece implícitamente en este texto a través de la explicación de cómo deben entenderse los espacios tridimensionales. Frente a la expresión construida a partir de las unidades euclídeas experimentada por las vanguardias abstractas y sus seguidores, sumando dimensiones desde una nada inicial, Oteiza recuerda como en su trabajo para la Bienal del 57 el proceso deductivo había sido el contrario, desde la sustracción de una dimensión de la realidad cuatridimensional, que se explica de una manera distinta a partir de una conciencia nueva del tiempo derivada de las investigaciones científicas:

No es lo mismo las 3 dimensiones (2 más una tercera) por adición, de una vieja realidad espacial, que esas mismas 3 dimensiones (4 menos una) por reducción del nuevo concepto de tiempo como cuarta dimensión,

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, p. 230.

⁴⁹⁹ La razón de este artículo era realizar un comentario de las pinturas expuestas por el pintor Leopoldo Novoa en la galería Artes y Letras de Montevideo.

⁵⁰⁰ Oteiza recurre a una segunda analogía científica con la constante de Planck, medida de resistencia de la naturaleza. En este caso el paralelismo se encuentra en la dificultad que ha tenido el arte, en su planteamiento tridimensional de explicación de la naturaleza y el miedo a la muerte, para acercar al hombre con su verdadera realidad humana y religiosa.

de las cuatro de nuestra concepción actual de la realidad, y cuyo comportamiento es desde nuestra conciencia (.....) El tiempo desmaterializa, como intensidad, en la idea cuatridimensional, la naturaleza y el espacio, y este tiempo mismo, operándose esta transformación, desaparece. Se convierte así el tiempo nuevo en la nueva cualidad instantánea de la totalidad, en el instante sin antes ni después.⁵⁰¹

Detrás de esta explicación de la función del tiempo dentro de los sistemas que rigen la conciencia espacio temporal del hombre, Oteiza está proponiendo un nuevo muro operativo que también tiende a desaparecer. Aislado un espacio con un único tiempo la plasticidad del muro se reduce a mera conciencia.

Para realizar correctamente este camino hacia la nada expresiva desde la conjugación espacio temporal en el arte, Oteiza considera que es necesario resolver la separación del tiempo y del espacio, desmontar su aparente insolubilidad, identificando dos líneas. Una en la que el artista se quedará con el espacio solo -línea concreta y racional- y otra en la que se quedará con el tiempo solo -línea inconcreta y aformal-. Las dos se encuentran y se resumen en el crómlech y en su última experimentación con la estatua, en sus cajas metafísicas. Un crómlech inicial y una caja metafísica final que darán pie a un nuevo proceso reflexivo.

A su vuelta de Montevideo Oteiza se encuentra en Irún sin estatuas en las manos, tras haber inoculado experimentalmente un espacio igual a cero y un tiempo igual a cero.

Yo ya no soy escultor, ni tengo nada interesante que hacer en escultura. El arte desemboca en la vida, es un saber espiritual y práctico para integrar al hombre en la nueva realidad. Deberían ser íntimas las relaciones políticas del artista con la educación y con la vida.⁵⁰²

Esta ciudad fronteriza será ahora el lugar de reflexión de sus nuevas teorías. Desde su casa taller comenzará a definir sus nuevas estrategias vitales planteando dos direcciones principales complementarias. En la primera retomará su compromiso social y político con su identidad vasca, iniciado en sus años de juventud antes de viajar por primera vez a América; y en la segunda, orientará sus objetivos estéticos hacia nuevos campos del arte, de la educación y de la cultura, aparentemente distanciados de la plástica.

En esta nueva fase en la trayectoria de Oteiza el crómlech constituye el punto de partida para sus dos líneas de trabajo. Por un lado aparece como vehículo para el reencuentro con las raíces prehistóricas de su pueblo, y por otro le permite formular una interpretación metafísica del espacio receptivo, que concluye en un espacio igual a cero para la plástica desde el que reformulará nuevos intereses artísticos.

⁵⁰¹Oteiza. Propósito experimental, Fundación Caja de Pensiones, p. 231.

⁵⁰²Tres famosos artistas en una casa de la Avenida de Francia de Irún. Reunión con Weissmann, Oteiza y Basterretxea, Seisdedos, J.L., en el Diario Vasco, San Sebastián, 7 de abril de 1961. Citado en Jorge Oteiza/Lygja Clarck. La vida después del formalismo, Badiola, T., artículo incluido en La invención concreta, Colección Patricia Phelps de Cisneros, vv.aa., p.137.

“El espacio es la materia corporal y el punto de partida de la creación artística”⁵⁰³, había declarado Oteiza en la *Carta*. Dentro de su teoría estética inicial todas las artes son espaciales. A partir de esta consideración el muro opera en todas ellas en cuanto sistema indisoluble asociado al espacio. Una vez que el espacio se ha silenciado y su experimentación en el campo de la plástica ha finalizado, Oteiza adecua la naturaleza del muro en función de las nuevas características del espacio asociadas de sus nuevos intereses. Esta labor se manifestará principalmente en su producción teórica, resumida en una serie de publicaciones destacadas donde recogerá sus reflexiones sobre el muro y su interpretación en otros campos artísticos. Estos libros son *Quosque tandem...! Interpretación estética del alma vasca* (1963), *Ejercicios espirituales en un túnel* (1983), *Ley de los cambios* (1990) y *Estética del huevo* (1995)⁵⁰⁴. Su secuencia cronológica de publicación no se corresponde con la de su elaboración intelectual. En los años de Irun en los que Oteiza desarrolla este nuevo periodo de investigación la coyuntura política española, caracterizada por una represión cultural y una censura ideológica, no le permite la libre expresión de sus ideas. Por otro lado, su método reflexivo, basado en una constante revisión racional de sus etapas anteriores para proyectar sus objetivos futuros hace que algunos textos se repitan en distintos tiempos, creando un campo de conocimiento en continua circulación.

Se detectan cinco campos ajenos a las artes plásticas tradicionales y a la arquitectura en los que aparece el muro revisado a partir de sus reflexiones anteriores. Estos campos son la poesía, el cine, la música, el teatro y la danza, y la antropología asociada a la reflexión estética. Esta última disciplina se relaciona con la lingüística a través de los planteamientos fundacionales de la comunicación y el arte en los pueblos primitivos, utilizando como material de observación la prehistoria del pueblo vasco.

Dentro de los nuevos campos artísticos tratados por Oteiza -poesía, música y cine- la presencia y el tratamiento del muro es distinta atendiendo a la naturaleza de cada disciplina. En cambio, en la antropología y la lingüística Oteiza se manifiesta de manera más explícita a través de textos concretos incluidos en el *Quosque tandem...!* y en *Ejercicios espirituales en un túnel*. En esta investigación, el análisis de esta ampliación funcional del muro en otras disciplinas se limitará a un reconocimiento de los datos que manifiestan su presencia y de los comentarios directos realizados por Oteiza sobre los distintos ámbitos donde aparece.

En relación con las artes, un texto del *Quosque Tandem...!* resume el punto de partida de Oteiza ya comentado:

Pero el arte religioso, desde la proyección espiritual de la desocupación del espacio, habrá de considerar como objeto de este tratamiento no solamente el espacio interior de la arquitectura, del templo, sino todo

⁵⁰³Carta a los artistas de América, p. 105 (205)

⁵⁰⁴Las fechas indicadas se refieren a la primera edición de cada publicación. *Ejercicios espirituales en un túnel* fue escrito e impreso en 1966 y prohibido por la censura ese mismo año. Su primera distribución fue clandestina, en ediciones separadas de los tres primeros ejercicios. Un capítulo de la *Ley de los cambios* formó parte del *Quosque tandem...!* de 1963. *Estética del huevo* había aparecido anteriormente en 1967, en un número monográfico de la revista *Nueva Forma*, dirigida por Juan Daniel Fullaondo, titulado Oteiza: 1933-1968.

espacio -todas las artes son sustantivamente espacio, son visuales- como el de la música religiosa, y la misma oración y la liturgia. Todos los medios de comunicación (de comunicación con Dios, en el arte religioso), han de ser reducidos a pura receptividad, a silencio espacial. Todo, podemos decir, debe ser reducido a crómlech, a cero como expresión formal.⁵⁰⁵

Anteriormente, cuando Oteiza se encontraba experimentando con sus cajas metafísicas (1958), en su texto *Hacia un arte receptivo*⁵⁰⁶, ya había señalado que todas las artes necesitan corresponderse con la nada:

Comprendo que por ahora no hago más que aproximarme a esta naturaleza que imagino para la Estatua, que imagino como una etapa de urgente y necesaria experimentación, también para las demás artes (A una estatua igual a cero, como expresión formal, corresponde una música concreta igual a cero, un ballet=0, un cine, una poesía, una pintura, igual a cero).⁵⁰⁷

Esta condición cero para las distintas artes sirve para explicar la lectura silenciosa, sin intensidad, del nuevo muro. En todas ellas, la principal consistencia del muro se encontrará en el tipo de relación que establezca la obra propuesta con el agente receptor, es decir, el montaje de la estructura organizativa del complejo arte-espacio/tiempo-hombre.

La poesía y el muro

El muro en la poesía de Jorge Oteiza aparece en dos situaciones distintas. La primera, formando parte del tema de su primer gran poema *Androcanto y siglo: ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera* (1954); y la segunda, como sistema con el que comienza a estructurar la poesía mentalmente para su traslado a la página y al libro, una vez que encuentra su sentido en la *nada* final descubierta en su escultura. En sentido contrario, el análisis de la poesía de Mallarmé le ayudará a plantear su proceso conclusivo con la estatua.

En los distintos ensayos incluidos en el libro dedicado a la *Poesía*⁵⁰⁸ de Jorge Oteiza se ofrece un análisis del recorrido, las influencias y los intereses que le formaron poéticamente. Niall Binns explica los orígenes de la poesía de Oteiza situándolos en su trascendental primer viaje a América. Su estancia itinerante de trece años por el Cono Sur le permitió, además de elaborar las bases estéticas para plantear su nueva estatua, iniciar un acercamiento a la poesía crucial para su desarrollo posterior. En Santiago de Chile conoce a los tres grandes poetas de la vanguardia del país, Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo Neruda (1904-1973) y Pablo de Rokha (1894-1968). Oteiza se integra rápidamente en los círculos artísticos de vanguardia de la ciudad⁵⁰⁹ llegando a formar parte del entorno de amistades de Vicente Huidobro. Desde esta posición observa y vive de cerca el enfrentamiento público que mantienen los tres poetas principales del vanguardismo chileno, una situación que se le descubre como un descarnado

⁵⁰⁵ *Qosque tamdem...!* 96.

⁵⁰⁶ FMJO FD.8060, *Hacia un arte receptivo*.

⁵⁰⁷ FMJO FD. 8060

⁵⁰⁸ Poesía, vv.aa., FMJO.

⁵⁰⁹ Ver *El reencuentro con las vanguardias. Santiago de Chile*.

campo de batalla cultural y político y que le servirá de aprendizaje para sus planteamientos culturales posteriores. En este ambiente, las predilecciones poéticas de Oteiza basculaban entre sus vínculos creativos con la corriente del creacionismo⁵¹⁰ liderada por Huidobro, y el compromiso social de la poesía de Rokha⁵¹¹.

En este ambiente cultural Oteiza entra en contacto con los grandes poetas de la modernidad que influirán directamente en su poesía: Walt Whitman (1819-1892), Stéphane Mallarmé (1842-1898), James Joyce (1882-1941) y Vladimir Maiakovski (1893-1930)⁵¹². Los dos primeros serán los que de algún modo dejen una huella más evidente en el proceso poético de Oteiza. Whitman, creador de un programa para una poesía americana, ofrecía la presencia de un yo protagonista que Oteiza encarnará en su poesía; y Mallarmé, como otra versión de la modernidad con su “noción del misterio ritual del lenguaje”, y cuyo tema de la “palabra vacía” entronca con el concepto de escultura igual a cero de Oteiza⁵¹³.

En 1954 se paralizan las obras de Arantzazu con las catorce estatuas de los apóstoles depositadas alineadamente en la cuneta de la carretera. Esta dramática situación contraria a la obra creativa, despierta el yo poético de Oteiza. Con ella, tal como señala José Ángel Ascunce, “se proclama la negación del arte por la imposibilidad de establecer un dialogo con los teóricos receptores de la comunicación artística”⁵¹⁴. *Androcanto y sigo: ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera* aparece como alternativa alegórica. Su estructura -organizada en catorce largos cantos-, las formas expresivas simbólicas, y la voz del poeta en primera persona, recuerdan a las propuestas poéticas de Whitman⁵¹⁵. Los apóstoles, la fachada de la Basílica, el muro, concentran la carga simbólica del poema.

La estructura general del poema está organizada en catorce cantos, tantos como apóstoles estaban previstos en el friso. Este primer símbolo⁵¹⁶ es ampliado en el poema introductorio, titulado también *Androcanto y sigo*, donde aparecen los catorce números en alineación vertical formando una supuesta pared o muro (0.88.). Lo que parece ser el índice del poema - en una lectura superficial-, es en realidad un poema *creacionista* con una estructura semántica nueva y altamente significativa. La composición caligramática del poema está haciendo una referencia directa a la fachada de la Basílica. Entre los catorce números que aparecen formando una línea vertical simbólica, se produce una llamativa discontinuidad mediante un espacio interlineado. En él se destaca con mayúsculas, en una segunda alineación vertical

⁵¹⁰El creacionismo es un movimiento poético vanguardista iniciado en París por el poeta chileno Vicente Huidobro a principios del siglo XX, Defendía que las palabras y la estructura de un poema deben valorarse por su capacidad para crear belleza y sugerir imágenes.

⁵¹¹En 1946 Oteiza presenta en Bogotá dos conferencias de Pablo de Rokha. Los borradores llevan por título Presencia de Pablo de Rokha (FMJO FD.7842-7852) y El artista y la educación de la paz (unas palabras al auditorio de Pablo de Rokha) (FMJO FD.7853)

⁵¹²Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, Pelay Orozco, p. 448. Pregunta del cuestionario: *P. ¿Cuáles son sus poetas favoritos? R. Han sido Whitman, Maiacovsky y Vallejo. Estéticamente, desde Mallarmé y Joyce, el calculismo espacial.*

⁵¹³Poesía, Chile 1935: la prehistoria de la poesía de Jorge Oteiza, Binns, N., p. 57.

⁵¹⁴Ibíd., Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra, Ascunce, J.A., p. 145.

⁵¹⁵Ibíd., p. 144.

⁵¹⁶Ibíd., p. 149.

interior, los dos elementos compositivos de la fachada, el friso y el relieve, y el hombre, personificado en el yo poético de Oteiza expresado en su “TENGO QUE IRME”⁵¹⁷. Las posiciones del friso y el relieve aparecen alteradas en relación con el proyecto arquitectónico, expresando una segunda lectura simbólica de este primer poema⁵¹⁸.

El poema octavo se titula *levantando el muro*. Su expresión incide directamente con el hecho constructivo de un muro físico:

*A partir de este momento, el termino-símbolo “muro” se hace presencia permanente en los versos del poeta. Arquetípicamente el “muro” significa separación, ruptura, sombra, carencia de ser, muerte, etc. Desde todos los puntos de vista, es un símbolo negativo en cuanto niega la visión y la luz. Sin embargo, en el caso de Jorge Oteiza, el “muro” deja de tener un valor arquetípico con sus típicas connotaciones de negatividad para asumir un significado de plena positividad. El símbolo se hace personal, ya que el poeta concede a este término un significado completamente distinto al que arquetípicamente le corresponde. Aparece y se expande por el mismo espacio poético del poema octavo. El muro (...) se hace ascensión y comunicación con la divinidad. (...) El símbolo muro intensifica el sentido de hermandad, de unidad amorosa, de oración y de contacto con la luz y con la plenitud.*⁵¹⁹

Si *Androcanto y sigo* supone un ejercicio poético en el que el muro aparece como sujeto simbólico del poema, como alegoría o representación poética de la dramática realidad del muro real de Arantzazu, en la que subyace la situación física y emocional del sujeto poético, la influencia de Mallarmé introducirá variaciones importantes en el proceso reflexivo de Oteiza a partir de 1958. El pensamiento trascendente del poeta francés afectará más al proceso conclusivo de su estatua y a sus primeros planteamientos sobre el arte en la ciudad, que a su propia producción poética.

Durante los meses que pasó en Brasil con motivo de su primer premio de escultura de la IV Bienal de São Paulo, Oteiza, aprovechando la repercusión mediática de su distinción, se reunió con miembros destacados de los grupos de la vanguardia artística manteniendo conocidas discusiones y enfrentamientos públicos. A través de estos encuentros⁵²⁰ con los artistas concretos de Río de Janeiro, propiciados principalmente por Lygia Clark y Franz Weissmann⁵²¹,

⁵¹⁷ *Ibíd.*, p. 248.

⁵¹⁸ *Ibíd.*, p. 149.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, p. 159.

⁵²⁰ La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros; vv.aa., Jorge Oteiza/Lygia Clark. La vida después del formalismo, Badiola, T., p.136. En el artículo se recoge el testimonio del periodista Mario Pedrosa, en el *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 20 de octubre de 1957).

⁵²¹ En el año de la Bienal, 1957, la coyuntura artística de Brasil y del Cono Sur americano se encuentra viviendo un momento de transformación. Diez años antes, Oteiza había salido de Buenos Aires de regreso para España dejando una escena cultural también en pleno cambio, en la que comenzaba a destacar el movimiento Concreto-Invención, liderado por Luis Maldonado, artista responsable de introducir las vanguardias abstractas europeas en Sudamérica. Entretanto, surge en Brasil el grupo Ruptura (São Paulo, 1952) y el grupo Frente (Río de Janeiro, 1954-56), nacidos a la estela del impacto de la obra de Max Bill, ganador de la Bienal de São Paulo de 1951. El cuestionamiento del arte concreto -“frio e impersonal, sistemático y programado, desvitalizado y cientifista”- surge con fuerza el año 1957 cuando el grupo Frente -con Lygia Clark (1920-1988), Amílcar Castro (1920-2002) y Franz Weissmann (1911-2005) entre otros- comienza a defender “un arte de carácter más intuitivo, más atento a las capacidades e incapacidades humanas y a las contingencias de la vida ordinaria, así como a las experiencias espacio-temporales

Oteiza conoce a los poetas visuales brasileños ligados a la denominada poesía concreta⁵²². Con ellos mantiene una diferencia importante en relación con sus planteamientos, los considera enredados en un formalismo estéril que toma por referencia visual el poema el *Coup de dés*⁵²³ de Mallarmé. El escultor en cambio se encuentra más próximo al “proceso disolutorio del lenguaje que se produce en otro poema de Mallarmé, *Igitur*⁵²⁴, algo que los poetas visuales consideraban un peligroso proceso de humanización”⁵²⁵. Oteiza lo explica de la siguiente manera:

*En Brasil, Mallarmé me estrechó amistad con sus poetas concretos, pero ellos advertían que yo me hallaba en un proceso muy avanzado (según ellos peligroso) de humanización. Yo les explicaba que encontraba en ellos un limitado formalismo que podría atrasarles peligrosamente (hoy este paso para mí es evidente en todas las tendencias espacialistas). Para mí sigue siendo evidente el mecanicismo limitado de la interpretación de la poesía-página de Mallarmé (que no es así), pictórica, euclídea, cerrada, monovalente, que percute, por página, aritméticamente, con ruido, por adición de página con página, hasta aparentar en libro, con su trayectoria que siempre es 1+1, que a veces por dentro es 4+4 (la esfera ciega por dentro) (...).*⁵²⁶

La disolución de la palabra en la poesía de Mallarmé está directamente relacionada con la búsqueda del espacio igual a cero que comienza a investigar Oteiza ese mismo año. Una vez cerrado su *Propósito experimental* de São Paulo, la fase conclusiva de su escultura encuentra en el poeta francés una referencia fundamental. *Igitur* y *Un golpe de dados no suprimirá el azar* constituirán el principal material poético asociado al proceso final de investigación desarrollado por Oteiza con la palabra, el espacio y la nada, un proceso que le permitirá definir las conclusiones para su escultura vacía final y pasar a desarrollar sus nuevos planteamientos artísticos. La primera, *Igitur*, será su guía en la confirmación de una depuración de los lenguajes y de sus significados, y de un silenciamiento de la palabra; la segunda, *Coup de dés*, aportará una comprensión personal del espacio del papel y del libro, de sus vacíos, liberada de las reglas propias de los versos, pero crítica con los planteamientos de Mallarmé y de sus seguidores.

El proceso seguido por el poeta francés para llegar a su personal valoración de la nada tiene ciertas simetrías con el desarrollado por Oteiza en su estatua. Andrés Sánchez Robayna, en su ensayo *Mallarmé y el saber de la nada*⁵²⁷, explica este aspecto fundamental que guía la poesía del poeta francés, centrándose en la relación entre la experiencia de la Nada y el ser del lenguaje, del poema. Robayna establece tres fenómenos ligados en la conciencia de Mallarmé responsables del desencadenamiento del proceso: el hallazgo del “abismo” de la Nada, la

del espectador como partícipe de la conformación de las obras”. Unas ideas que en cierto modo encontraban su correspondencia con algunos de los postulados teóricos de Oteiza. (*La vida después del formalismo*, Badiola, T.)

⁵²²La poesía concreta es un género en el que lo visual y lo espacial tiene el mismo nivel de importancia que la rima y el ritmo en la poesía lírica. Los inicios históricos de la poesía concreta se hallan en los años 1930. Esta directamente ligada al arte concreto liderado por Max Bill.

⁵²³Un Coup de Des Jamais N’Abolira le Hasard, Mallarmé, S., 1897. Traducido al castellano como Un golpe de dados nunca suprimirá el azar. En la BPO se encuentra la versión de Agustín Larrauri (1943), con numerosas anotaciones y grafismos simbólicos de Oteiza.

⁵²⁴ Mallarmé escribe comienza a escribir *Igitur* en 1867.

⁵²⁵ Ibíd. p.136, Badiola, T.

⁵²⁶ Estética del huevo, huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. Oteiza, J., p.49.

⁵²⁷ Deseo, imagen, lugar de la palabra, Sánchez Robayna, A., Mallarmé y el saber de la nada, pp. 11-22.

conciencia materialista y la idea de la ausencia de Dios. La toma de conciencia plena de esa ausencia de Dios le supone una crisis brutal que le conduce al “abismo” de la Nada:

¿Cómo ha llegado Mallarmé a esa Nada? Si nos ceñimos a su propio testimonio ha sido al “profundizar en el verso”. No deja de asombrarnos que ese “abismo” se abriera justamente ante él a partir de la palabra poética, es decir, a partir de la propia experiencia de la poesía (...) el hallazgo de la nada es para él de naturaleza esencialmente lingüística, que obedece ante todo a una profundización del Verbo. En él Mallarmé ha percibido un “abismo”, que le sumerge en la desesperación. Es, se diría, un abismo situado más allá de aquel que, en el interior del lenguaje, se abre entre lenguaje y realidad, aquel que rompe lo que se ha llamado el contrato o el pacto entre palabra y mundo, cuya abrogación reside para el autor de Herodías, ante todo -una vez aniquilado Dios, una vez destruida toda presencia- en la materialidad del verbo, y cuya consecuencia es la disolución o desaparición de la referencialidad, esto es, la palabra que, al cabo, se significa solo a sí misma. Mallarmé hará de este hallazgo una liturgia.⁵²⁸

Pero este proceso que recuerda al desarrollado por Oteiza a través de su estatua para resolver la salvación de la muerte carece del método experimental y de notación aplicado por el escultor y que le conduce a conclusiones positivas, abiertas, con salida. En su análisis considera que el proceso poético de Mallarmé es similar a los proyectos inconclusos llevados a cabo en la pintura por Malévich y Mondrian. Su relación con el poeta francés será contradictoria y variada, pasando del elogio y la identificación con el personaje de Igitur⁵²⁹, más que con la figura del poeta, a su interpretación como una poesía simbólica-espacial:

No está seguro Mallarmé de lo que tiene en su Igitur y hace versiones del Igitur que como el golpe de dados son verdaderos retrocesos, vacilaciones. El Igitur es genial conclusión impresionista. Pero el Golpe de dados, es Neoimpresionismo, por eso todos los que hemos trabajado en la línea que hemos creído abierta y que efectivamente ha sido así, abierta por Cézanne, consideramos que hemos partido de Mallarmé, de este golpe de dados de Mallarmé, que vuelve a restablecer el azar artístico que artísticamente había abolido Igitur.⁵³⁰

En la obsesión poética de Mallarmé la huida que comienza en *Igitur* continúa y acaba en *Un golpe de dados*. Los simbolismos y el carácter de las palabras se trasladan a una plástica del papel. La muerte final de *Igitur* se reconfigura en una solución abierta en el *Golpe de dados*. Oteiza realizará una atractiva valoración espacial, en la palabra y en la estructura, de uno y otro poema:

Así advertimos en Igitur que las palabras han perdido su color local, su acento u ocupación individual, el peso local que habitualmente transportan, su personal determinación expresiva. Sufren así las palabras como un ahuecamiento, un vaciamiento, un aflojamiento de su constitución expresiva, a favor de su naturaleza más apta para un estado auditivo y de alerta, de atención al campo general en que las demás entran. Palabras de menor densidad que la habitual, palabras flotantes, movedizas, inestables, palabras

⁵²⁸ *Ibid.*, p.13.

⁵²⁹ FMJO FD.5170b *yo no comento a Mallarmé, yo soy la locura de Igitur, tampoco hablo de mí, en el silencio con el que he abierto la puerta al vacío en mi última estatua, he oído el mismo silencio en el que traspasa el tabique de la pintura de Velázquez en la Meninas y el silencio con el que se abre a la nada en el Igitur, a la nada de la poesía tradicional, con la Nada.*

⁵³⁰ FMJO FD.3144b

*huecas como canjilones, palabras-vasija hechas más para recibir que para guardar, hechas para trasladar, para mover, en la corriente del pensamiento, para extraer la idea del monologo de la circulación interior del poeta.*⁵³¹

*En el Golpe de dados, la estructura formal del poema se ha abierto al exterior, ha entrado en comunicación íntima con la puesta en página, con el espacio exterior, se ha abierto el punto de vista, el poeta ha salido del poema, se ha distanciado, abarcando la realidad complementaria del exterior, pero el poema sigue siendo el objeto formal independiente y separado tanto del artista como del contemplador. El poeta sigue contemplando el río desde la orilla, ordenando las palabras desde el exterior, expresando espacialmente.*⁵³²

La primera consecuencia directa de la poesía de Mallarmé en la obra de Oteiza se materializa en una estatua perteneciente a su proceso conclusivo. *Homenaje a Mallarmé* (1959) es un ensayo que se sale de la línea experimental que conduce a sus cajas metafísicas (0.89). Su solución manifiesta una mayor complejidad en su configuración. Se trata de una analogía escultórica que nace de sus reflexiones sobre el libro de *Igitur*, pero que también alude al poema *Golpe de dados*. Años más tarde Oteiza explica la estatua de la siguiente manera:

*Mi opuesta concepción de la página, y como se ha de producir por un planteamiento previo de la estructura circulatoria del libro en el espacio general (habitación-estatua-muro). Es peligroso el arranque euclideo y pictórico de página a libro, de plano a pintura, de pintura a escultura, de muro a habitación, de volumen a estatua, de un espacio particular a un espacio general con los demás, es esto lo que confunde y detiene al final a Mallarmé, a Mondrian y sus epígonos concretos. El espacio del escultor está en el espacio con los demás, el escultor no podría sujetarse en la página o detenerse en el plano. Para replantearme en el muro la unidad Malevich, sometí un sólido al espacio curvo y anoté las respuestas, que son las variantes que utilicé en la experimentación que mostré en Brasil. El libro es vacío y redondo en *Igitur* pero en esta versión respondía a mis amigos concretos de Brasil: en esta estatua se imagina el *Golpe de dados* en circulación abierta y siempre central, silenciosa y continua de *Igitur*.*⁵³³

Esta explicación de Oteiza expresa el comportamiento del muro. Apunta a su investigación con el *cuboide Malévich*, donde realizó una primera “notación para una desocupación del muro”⁵³⁴ en la que los cortes del cilindro y el plano en la masa cúbica definían las futuras unidades Malévich en una nueva conjugación espacial. En *Homenaje a Mallarmé* los elementos formales combinados propician una circulación espacial entre los vacíos -tres que se encuentran interconectados- procurando mantener una tensión con el observador y con el espacio circundante, en una lectura que se corresponde con su interpretación de la obra de Mallarmé, pero invertida. Oteiza construye su estatua mediante reducción de las dimensiones del hiperespacio, mientras que Mallarmé elabora su poema partiendo de la página para pasar al libro y después mantener su relación con el lector:

En esta estatua se imagina la central unidad de comportamiento de las partes vacías, que corresponden al texto, y la de los planos metálicos que representan el soporte funcional de las páginas. El plano rectangular y vertical, a la izquierda, es la que menos afectada he querido intencionalmente dejar como comprensión

⁵³¹ FMJO FD.3144d

⁵³² FMJO FD.3144d

⁵³³ Estética del huevo, p. 49.

⁵³⁴ Propósito experimental 1956-1957, en el índice de las distintas familias y estatuas.

*de la primera página y que mejor nos puede servir para diferenciarla de la naturaleza estable y cerrada, con sus centros de gravedad internos, de la página de los concretos: aquí se parecía la relación dinámica y abierta entre la página de la plancha y la parte hueca correspondiente al texto y que ha sido obtenida por conjugación de una de las diagonales de la página con una de las diagonales que teóricamente atravesarían la totalidad del volumen, en un primer planteamiento del libro como rectángulo horizontal, de altura la de una página y de ancho la de la suma lineal de todas, antes de entrar en el juego definitivo y estructural de todas las tensiones.*⁵³⁵

Mientras en *Androcanto y sigo* el muro se convierte en tema poético, en *homenaje a Mallarmé* son las ideas del poeta francés las que se adaptan a las leyes del muro-estatua. Entre ambos extremos Oteiza ejercerá puntualmente la poesía visual tratando de buscar un valor distinto al de los concretos, combinando la palabra escrita y hablada, vaciando su significado, con el espacio (0.90).

La presencia del muro en el cine, la música y el teatro

Oteiza entra en contacto con el teatro en sus años de Chile, donde descubre las apuestas experimentales de Bertolt Brecht (1898-1956) y Erwin Piscator (1893-1966)⁵³⁶. Su ojo cinematográfico había despertado antes de viajar a América⁵³⁷, pero es allí donde se interesa por las técnicas de Serguei Eisenstein (1898-1948) al que se acerca desde sus estudios sobre el muralismo mexicano⁵³⁸. Y por la música se interesará más tarde, una vez terminado su proceso con la estatua, ya con la curiosidad y la actitud del investigador que quiere reconocer el sentido experimental desplegado por las nuevas tendencias de vanguardias⁵³⁹.

Tras su ingreso en la ciudad, en su reconocimiento, Oteiza encuentra acomodada en ella una divergencia de lenguajes. Por un lado el lenguaje de la vida y por otro el lenguaje poético del artista. Oteiza se propone introducir su lenguaje estético para el arte en la vida de la ciudad:

*...lo único que está en la vanguardia es el arte cuando ya está en la vida, quiero decir que cuando el artista ya está en la vida, ya no hay dos lenguajes, el uno sensible para todos y el otro, poético, para unos cuantos, sino uno solo, y éste solo produce poesía múltiple, a la que corresponde su propia indagación.*⁵⁴⁰

Con esta actitud intelectualmente abierta, múltiple, comenzará a explorar toda disciplina estética en la que encuentre que existe una posibilidad de comunicación con el hombre. El cine junto con la música y las artes escénicas pasarán a ser sus principales campos de esta nueva investigación artística, tanto desde la formulación de propuestas creativas como desde la

⁵³⁵ Estética del huevo, p. 49.

⁵³⁶ Jorge Oteiza, *hacedor de vacíos*, Martínez Gorriarán, C., p. 74.

⁵³⁷ Oteiza y el cine. Escenario de Acteón. Estética de Acteón, vv.aa., Subordinaciones heterogéneas. Las "artes prohibidas" de Jorge Oteiza, Zunzunegui, S., pp. 15-16. Coincidiendo en Ordizia con el rodaje de la película *Euzkadi* promovida por el Partido Nacionalista Vasco, Oteiza junto con Lekuona, aprovechan para sugerir cómo debe tenerse en cuenta la influencia del paisaje en las tomas sobre el personaje de Urdaneta con el fin de simbolizarlo adecuadamente.

⁵³⁸ Jorge Oteiza, *hacedor de vacíos*, Martínez Gorriarán, C., p. 74.

⁵³⁹ Oteiza y la música, Etxebeste, E. Este estudio ofrece una visión amplia y exhaustiva de las relaciones de Oteiza con la música.

⁵⁴⁰ FMJO FD.5170a

elaboración de una crítica reflexiva. En los tres campos Oteiza buscará un mismo objetivo: la participación activa del espectador-receptor dentro del sistema de comunicación establecido por el artista. Es decir, un sistema mural que tratará de ajustarse a las características de cada uno de estos campos.

En el lenguaje cinematográfico Oteiza encuentra una nueva herramienta estética de educación social a través de la cual tratará de conectar con el hombre que se acerca al cine como lugar de evasión de su vida. El teatro, que comparte con el cine un lenguaje narrativo similar pero difiere en su modo de comunicación espacial, se convierte principalmente en un lugar de especulación teórica acompañada de alguna propuesta escenográfica concreta⁵⁴¹. La música, cuyo lenguaje se estructura principalmente en el tiempo, interesará especialmente a Oteiza debido a su evolución experimental a lo largo del siglo XX, pero también se adentrará en ella para resolver su yuxtaposición con el proyecto cinematográfico que iniciará a principios de los años 60.

La influencia de Mallarmé alcanzará también a estos campos de la expresión artística. Dos acciones quedan ligadas en el nombre de *Acteón*, personaje simbólico creado por Oteiza que nace de su confrontación con el protagonista del cuento/teatro/poesía de *Igitur*. Un poema⁵⁴² y un guión para la dirección de una película cinematográfica que tenía prevista la incorporación de una composición musical.

La creciente inquietud cinematográfica desarrollada por Oteiza a partir de 1959 le lleva a proponer a Juan Huarte el guión de una posible película⁵⁴³. Una historia, la de *Acteón*⁵⁴⁴, que como él mismo dice es su propia historia y la de todos, en la búsqueda de la salvación⁵⁴⁵. Oteiza, al igual que Mallarmé en su síntesis de poesía y pensamiento de *Igitur*, narra en técnica cinematográfica, con imágenes y música, el silencio existencial del hombre⁵⁴⁶. Para ello, el director de cine tiene que estar formado en las conquistas espaciales logradas en los distintos

⁵⁴¹ En el archivo de la FMJO se encuentra registrado un guión para ballet de los apóstoles de Arantzazu.

⁵⁴² Poesía, Yo soy Acteón, p. 293.

⁵⁴³ La labor de mecenazgo del empresario Juan Huarte fue fundamental para que Oteiza pudiera desarrollar su investigación escultórica para la Bienal de São Paulo. En 1962 monta la productora cinematográfica X films, animado entre otras razones por el interés de Oteiza en el cine. Oteiza y el cine, p. 21.

⁵⁴⁴ El mito de Acteón relata la historia de este dios que *saliendo de caza por un bosque se topó con la diosa Diana que, acompañada por sus ninfas, se aprestaba desnuda a tomar un baño en un estanque. Irritada la diosa al ser descubierta de tal guisa, transforma a Acteón en ciervo, lo que causará que su propia jauría lo devore. A Oteiza le interesa la equivocada estrategia de huida de Acteón. Oteiza y el cine, p.26.*

⁵⁴⁵ Oteiza y el cine. Estética de Acteón, p. 165. Acteón es el protagonista, somos cada uno de nosotros. Pero el verdadero argumento es la enfermedad de Acteón y tratamos de su curación. El mito de Acteón nos permite plantearnos plásticamente el sentimiento trágico de la existencia sin solución. Acteón convertido en ciervo, no puede escapar de sus perseguidores, no puede dominar la realidad. Este es el tema, sin solución, en el arte contemporáneo, y muy especialmente en el teatro y en el cine de vanguardia. Es el tema central de toda la historia del arte, zona experimental desde la vida, en la que intentamos hallar la fórmula capaz de identificar (para nuestro comportamiento de la vida), el pensamiento y la acción.

⁵⁴⁶ FMJO FD.9778: El "Igitur" viene a semejarse a mi película metafísica que yo pretendía en Acteón. La nada con la que se encuentra (frente al tipo de salvación religiosa, Dios en la creación estética), es mi nada o vacío-crómlech (...) para mí en mi Ley de los cambios, el "Igitur" es posterior al "Coup de dés" y donde encuentro superada la convivencia disléctica del texto-palabras y texto-Espacio visual vacío al identificarse en un Espacio-texto solo silencioso y vacío. Es el Igitur-cromlech, el objeto poético, vacío negativo conclusivo (...)

campos de la plástica -escultura, pintura y arquitectura- con el fin de incorporarlas al lenguaje cinematográfico.

Oteiza resumirá su proyecto en dos documentos, *Escenario de Acteón y Estética de Acteón*. El análisis realizado por Santos Zunzunegui de la génesis y de las circunstancias del desarrollo del proyecto de *Acteón* sintetiza los intereses estéticos manejados por Oteiza para el cine⁵⁴⁷. Para el escultor la disciplina cinematográfica es un arte que, como todos, establece su lenguaje en el espacio. Lo comprende como un espacio en el que se resuelven idénticos problemas estéticos que en los demás campos artísticos. Así, Oteiza encuentra en este nuevo campo una continuidad con su trabajo experimental en la escultura:

*Mi cuidado experimental ha sido apagar hasta un cero final, la experimentación anterior dentro de las tendencias espacialistas. Como no preciso ya de experimentar, abandono la estatua y elijo la técnica masiva del cine. Estoy produciendo pues por continuidad, por lógica experimental, en responsabilidad creadora y no por capricho.*⁵⁴⁸

La preocupación central de Oteiza en la estructuración del film es cómo encontrar la conexión con el espectador a través del lenguaje cinematográfico. Oteiza dirige su película a un espectador que quiere que sea cómplice y no solo testigo, es decir, para un interlocutor inteligente. En contra de los convencionalismos del cine dominante en los que el público nada más comenzar la película empatiza con el protagonista, en *Acteón*, mientras transcurre la trama, el espectador no logra identificarse con los personajes. Esta identificación sucede una vez finalizada la película, fuera de la sala, en reflexión personal e íntima. Este es el momento, de regreso a la vida, en el que se produce la conexión entre el realizador y el espectador. Su estrategia vuelve a ser similar a la del hombre primitivo:

*El trazado narrativo en ACTEÓN es una trampa para lo que pueda pasar le pase al espectador, en técnica de la estructura.*⁵⁴⁹

Esta idea de trampa como parte fundamental de la estructura mental de la obra de arte comienza a resignificar su sistema de muro. Primero en la estatua el muro había servido para dominar su organización plástica en variables espacio temporales. En su ampliación dimensional con la arquitectura y con la ciudad, en esta hiperespacialidad más compleja, el muro mantenía en su relación directa con el espacio sus características operativas como sistema de control de las múltiples variables disponibles. En su tránsito hacia nuevos campos de experimentación el muro se cambia para pasar a identificarse plenamente con su esencia intelectual. Esta nueva modalidad de trampa que planea Oteiza en sus nuevas propuestas estéticas se corresponde con las personales interpretaciones antropológicas que comienza a ofrecer sobre la prehistoria del pueblo vasco y que aparecerán en el *Quosque tandem...!*. El muro, en cualquier caso, seguirá manifestándose mediante rasgos parciales determinados en la investigación plástico espacial. El uso de los no-colores característicos del muro en la

⁵⁴⁷Oteiza y el cine. *Escenario de Acteón. Estética de Acteón*, vv.aa., Subordinaciones heterogéneas. Las "artes prohibidas de Jorge Oteiza, Zunzunegui, S., pp. 13-69.

⁵⁴⁸ Oteiza y el cine, p.16.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, p.54

producción de la película resulta determinante para la correcta comunicación de los objetivos planteados:

Lo mismo sucede con el cine, con el blanco y negro-el gris-nos devuelve prodigiosamente, con expresión e independencia-con operación artística-el suceso del mundo. Cuando el cine nos realiza el color, desnaturaliza la propia expresión de cine. Nos desnaturaliza el ojo. El ojo culto del conocimiento. El ojo acostumbrado. El ojo de costumbres superiores. El ojo del arte. / el gris, secreto y principio de toda luz. Trinidad y síntesis del todo espectáculo y suceso de intimidad.⁵⁵⁰

El sistema mural del cine se constituye como trampa reflexiva tendida desde un plano narrativo luminoso a un espectador en actitud receptiva. Oteiza, acostumbrado a un pensamiento transversal entre las distintas disciplinas artísticas, comienza a reflexionar sobre posibles planteamientos comunes entre el cine y el teatro. Ve posible una nueva estructura teatral que supere el esquema del teatro épico experimental que tanto le había impresionado en sus años chilenos⁵⁵¹. En el teatro clásico a la italiana había observado cómo el espectador es considerado como la cuarta pared del escenario, permaneciendo pasivo, inmóvil, dependiendo su participación del interés que le provoque la obra en función de su preparación cultural. Y las propuestas de Bertolt Brecht⁵⁵² formaban parte de una fase en declive:

El teatro experimental perfora el muro de manera que la mirada del espectador se prolonga y el espectador se ve obligado a participar con un esfuerzo mayor. Los agujeros en la masa la dividen, la estatua escena se hace plural, y se produce una aparente mayor participación del espectador con su movilidad. Esta movilidad supone una situación física previa con sus dimensiones, una expresividad

⁵⁵⁰FMJO FD.5173

⁵⁵¹ Jorge Oteiza, hacedor de vacíos, p. 74. Martínez Gorriarán explica la influencia en Oteiza del teatro experimental en los siguientes términos: *El teatro consistía según Brecht en experimentos escénicos que buscaban estimular la conciencia de vanguardia estética y política triturando de continuo formas convencionales para sobresaltar al público. Una verdadera revelación: la tesis brechtiana de que los "efectos de extrañamiento" (Verfremdung) eran capaces de transmitir un mensaje político implícito que el espectador captaría mediante su propia reflexión, le impresionaron tanto como las audaces escenografías de Piscator que combinaban cine y teatro. Es lo que tratará de conseguir con su escultura. Adoptó la tesis de que el teatro (el arte en general) debe ser épico no tanto por su forma como por su contenido. Oteiza repetía que lo más interesante de las obras de arte era su "explicación", lo que suele entenderse por una opción por los "conceptos" en detrimento del "objeto", una premonición de la cerebral estética conceptualista de los setenta. Pero la noción oteiziana de "explicación" parece más cercana a la brechtiana de que la extrañeza del espectador ante la obra puesta ante sus ojos le mueve a reflexionar críticamente. De lo que se trata, pues, es de estimular la reflexión "desde" la obra de arte, no "sobre" ella misma.*

⁵⁵²El teatro experimental de Bertolt Brecht, surgido a principios del siglo XX, se caracterizaba por promulgar el compromiso político y abogaba por el teatro de tipo social, comprometido con los problemas de la época. Es conocido con los sobrenombres de teatro épico, teatro de la alienación o teatro de la política. En el teatro épico se asume que el propósito de la obra, más que el entretenimiento o el mimetizar la realidad, era presentar ideas e invitar al público a hacer juicios acerca de ellas. Los personajes no deben imitar a las personas reales, sino representar los lados opuestos de un argumento. El público debería siempre ser consciente de que está viendo una obra de teatro, y debería permanecer a una distancia emocional de la acción; Brecht describió este ideal como «efecto de extrañamiento o alienación». Konstantin Stanislavski fue pionero en el teatro épico, pero quien lo llevó a su máxima expresión fue el alemán Bertolt Brecht. Utilizaban técnicas ambiguas de producción mediante inclusión de escenarios irreales por su simplificación, anuncios o carteles que interrumpen y resumen la acción, y música que entra, de manera irónica, en conflicto con el efecto emocional esperado. Brecht usaba la comedia para distanciar a su público de los hechos emocionales o serios y se vio muy influenciado por los musicales y los intérpretes de feria, por lo que incorporaba música y canciones en sus obras. (Fuente. Wikipedia)

*convexa, condicionada por la cantidad de materia expresiva suministrada simultáneamente al espectador. Aquí la participación se limita a recibir información.*⁵⁵³

Frente a esta fase superada, en la que la participación del espectador y su esfuerzo depende de la densidad de información transmitida, Oteiza propone una experimentación más avanzada mediante lo que denomina como “montaje estructural cóncavo”, en la que el espectador participará, igual que en el cine, estando inmóvil.

La música le ofrece a Oteiza la posibilidad de ampliar o completar el sistema de comunicación con el espectador. El teatro épico de Brecht dejó de emplear la música como melodía que conformaba un fondo ambiental armónico con el argumento de la obra, para utilizarla como contraste con la trama narrada, tratando de alterar el estado emocional del espectador, activando nuevas reacciones. En *Acteón*, la música trata de intensificar el planteamiento de la imagen visual. Se trata de lograr la “integración estética del espíritu de la imagen, el espíritu del sonido y la intención espiritual del realizador”⁵⁵⁴. Con este fin Oteiza da las indicaciones precisas al músico compositor. Una vez definida la “banda de la imagen” sobre ella se acomodará “la explicación del realizador y la escritura música”⁵⁵⁵. Distingue dos tipos de partitura, una ajustada a la acción de la película y la otra al propósito espiritual del realizador:

*En cuanto a la partitura para la MUS.AC. (MÚSICA ACCIÓN) no creo que haya dificultad. Pero a mí me parece que debiera concretarse a lo experimentado en las técnicas concretas, informales, percusión y jazz. Para dejar bien diferenciada la partitura de la MUS. PENS. Para el razonamiento del tiempo como continuidad (no hay interrupción espacial, sincopación) y por generación electrónica (o instrumental) y la voz humana. La MUS. AC. tendría que contar lo que pasa, la MUS. PENS. lo que piensa el realizador.*⁵⁵⁶

En *Acteón* todo está perfectamente planificado para una comunicación concreta y precisa hacia el espectador. Desde la música se controlan las dimensiones espacio temporales en relación con las escenas, sus voces, sonidos y luces. La música-acción se asocia al espacio mediante un tiempo objetivo, es decir, a lo que pasa en la película; y la música-pensamiento se asocia a un tiempo subjetivo, próxima a lo que piensa el realizador. En esta última recae la responsabilidad de la comunicación ante la escasez de diálogos del guión⁵⁵⁷. La música se encargará por tanto de trasladar el pensamiento de Oteiza a la sala de cine.

En este proceso fuera de la plástica escultórica el muro organizativo de la obra de arte adquiere su configuración más conceptual. Su concepción como sistema espacio temporal de relaciones entre la obra de arte y el espectador requiere ahora de menos elementos físicos para establecerse en un plano cada vez más íntimo y reflexivo. El tipo de experiencia activa que había explorado con su estatua en una primera fase, de carácter expresivo -un primer muro en cierto grado deudor del teatro brechtiano-, se transforma en un ejercicio receptivo e

⁵⁵³ Oteiza. Propósito experimental, p. 218.

⁵⁵⁴ Oteiza y el cine, Estética de *Acteón*, p. 179.

⁵⁵⁵ *Ibíd.* p.179.

⁵⁵⁶ *Ibíd.* p.180.

⁵⁵⁷ Oteiza y la música, Etxebeste, E., p. 263.

intelectual. Una dualidad del muro que se corresponde con las distintas fases –convexa y cóncava- que comenzaba a plantear en su *Ley de los cambios*⁵⁵⁸.

El muro en la antropología estética vasca. *Quosque tandem...!* y *Ejercicios espirituales en un túnel*

La presencia del muro en la evolución del complejo creativo de Oteiza encuentra sus últimas expresiones en dos publicaciones con las que trata de enfocar su compromiso personal con la cultura vasca⁵⁵⁹. *Quosque tandem ...!*, editado poco después de su aventura cinematográfica, y *Ejercicios espirituales en un túnel*, aparecido quince años después de ser escrito, se adentran en el subjetivo universo intelectual de la interpretación estética, un procedimiento de especulación teórica que Oteiza ya había utilizado anteriormente. El primero integra el conjunto de la investigación estética que había desarrollado hasta la fecha con elementos autorreferenciales de su experiencia vital. Ciertos aspectos de su enfoque, al igual que en sus estudios sobre la estatuaria megalítica americana, están influidos por los planteamientos psicologistas, acientíficos y metafísicos de la interpretación del arte elaborada por Worringer⁵⁶⁰, pero también por los estudios antropológicos de raíz filosófica realizados por Ernst Cassirer en los que analiza la naturaleza humana a través de sus símbolos, de las relaciones que establece el hombre en el espacio y el tiempo, y de su definición en términos de cultura a través del mito y la religión, el lenguaje, el arte, la historia y la ciencia⁵⁶¹. Desde estos intereses compartidos con los pensadores alemanes, Oteiza estudia la prehistoria de sus antepasados considerando que es donde se encuentra el origen de una cultura vasca, en oposición a la cultura latina. Tal como señala Amador Vega, “este libro quiere tratar esencialmente de cómo es el estilo vasco y las razones por las que dicho estilo escapa al curso degradado del arte de Occidente”⁵⁶².

La prehistoria aparece por tanto como el periodo sobre el que proyectará sus especulaciones teóricas en torno al arte y al lenguaje, y en el que su interpretación del crómlech servirá para dar sentido a estas reflexiones. Será en estos ámbitos de la prehistoria donde el muro aparezca para resolver los problemas de comunicación del hombre.

Junto a esta presencia del muro existe una segunda lectura asociada a la estructura organizativa del propio libro que sirve para facilitar la lectura de la primera. La elaboración del libro constituye en si mismo un proceso de creación que lo convierte en objeto. Oteiza propone leerlo como si fuera una *estatua*⁵⁶³. En una de sus reflexiones mecanografiadas escribe “un libro es un paisaje, en su recorrido es gris, intensidades de gris, con más MANCHA,

⁵⁵⁸ Ley de los cambios, Oteiza, J., Ediciones Tristan Deche – arte Contemporáneo, 1990.

⁵⁵⁹En su discurso de despedida antes de partir rumbo a América, Oteiza anuncia que el motivo de su viaje es estudiar las culturas precolombinas para, a su vuelta, reorganizar el renacimiento cultural vasco desde la modernidad.

⁵⁶⁰En capítulo 1.1. se comenta la influencia de La esencia del estilo gótico en Oteiza.

⁵⁶¹Antropología filosófica, Cassirer, E.. Este libro se encuentra en la biblioteca personal de Jorge Oteiza. En la primera página aparece anotado: enero 1946, Bogotá. Su interior aparece extensamente subrayado y comentado. Las notas y los esquemas, como el de la ley de los cambios, dan a entender que son posteriores a la fecha referida.

⁵⁶²Quosque tandem...! Ed. Crít., Vega, A., p. 24.

⁵⁶³ Quosque tandem ...!, p.81.

con menos negro, con más blanco”⁵⁶⁴. Con esta reflexión plástica de fondo Oteiza invita a distintas modalidades de lectura, dando a entender que existen varios libros dentro del libro⁵⁶⁵. La “serie C” consiste en una lectura por materias siguiendo el índice y sus anotaciones de manera que se puede continuar el recorrido de un tema saltando por los distintos conceptos que se encuentran relacionados. El muro aparece explicado de la siguiente manera, acompañado de cuatro enlaces:

MURO

Va a quedar vacío. Apenas depende ya de la arquitectura. El hombre lo acerca o lo aleja con la mano, lo descubre o lo cierra. El muralismo prehistórico tampoco ha sido pared de la vivienda. Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el muro ha sido como un corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducirnos en una anatomía del espacio, para experimentar en él una circulación o fisiología formal, una topología nuestra. El primer artista prehistórico es el que golpea con su mano débil, con su mano herida, en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta. La respuesta de que el muro es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa. Lo que sale del hombre es rojo, lo que sale de la Naturaleza (de la noche entonces del mundo) es negro. Pregunta y contesta, recibe y responde, juega el artista con su pared como en la de un frontón, la apuesta difícil, lenta, de su pintura con la vida, hasta dominarla (ver TAUROMAQUIA EN LASCAUX) (ver ARTE COMIENZA, AURIÑACIENSE, DIOS DE TROIS FRERES).⁵⁶⁶

Así, se puede seguir el pensamiento relacionado con el muro a través de los vínculos indicados pero también consultando conceptos llamativos incluidos en la explicación de manera que aparecen nuevos caminos igual de sugerentes:

TRAMPA

El arte, el muro, estéticamente trampa, tratamiento religioso. Ver (11) (0.91): Bisonte en la trampa espiritual del muro. Ver (62) (0.92): en un círculo mágico, dos pájaros. Siempre que entra en la vida en un círculo, podemos sospechar una tradición de nuestro crómlech. Toda construcción estética contiene vida, es religiosa estéticamente. Un signo cromlech es un círculo mágico. Ninguna construcción funeraria es mágica, estéticamente Ver (61): Pareja humana dentro del sol. Ver (43) (0.93): Nada-cromlech, Dios en la trampa neolítica del vasco.⁵⁶⁷

En este entramado de ideas sobre la prehistoria vasca el muro se reencuentra con su origen intelectual. Se construye en la mente, buscando en el espacio de la concavidad nocturna. Estas ideas poéticas y metafísicas saltan a *Ejercicios espirituales en un túnel*. Las últimas páginas del libro, escritas en Alzuza en 1983, tienen al muro de protagonista, entrelazando su doble condición plana y espacial. El artista despierta en él su imaginación creativa:

Estoy al lado del muro del pintor. La existencia del plano físico mural es secundaria, el muro es el vacío cóncavo y sagrado de la noche, compone el pintor sus imágenes en el aire (podemos hallar correspondencia con este sentimiento vacío del plano en algunos de los grandes iniciadores del Arte

⁵⁶⁴ FMJO FD.8785. *Teorías sobre el libro*.

⁵⁶⁵ *Quosque tandem ...!*, p.81.

⁵⁶⁶ *ibid.*, p.368.

⁵⁶⁷ *ibid.*, p.380.

*contemporáneo como Kandinsky y Malevich, aunque ese sentimiento en estos casos es voluntario, metafísicamente más débil e intrascendente).*⁵⁶⁸

*Constatamos en tradición correspondencia metafísica de pared con vacío (espacio vasco). Decimos que el muro de nuestro pintor prehistórico es el hueco del cielo que pinta en el aire.*⁵⁶⁹

*Se ha definido el frontón como impresionante espacio cerrado, prisma recto vacío, geoméricamente limpio, intemporal, trampa-laberinto, espacio-iglesia sin saberlo, monumental y simbólica reconstrucción del muro mágico del pintor y cazador con el espacio experimental de su santuario. Ante el gran muro frontal en la cancha se funden en clave mítica, en cada jugador, los dos protagonistas de nuestra Gruta terrenal de origen, el cazador y el artista, con los dos frente al muro juega el jugador con el cielo.*⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Ejercicios espirituales en un túnel, Oteiza, J., Hordago, 1984, p. 457.

⁵⁶⁹ *Ibíd.* p.461.

⁵⁷⁰ *Ibíd.* p.463.

Imágenes.



(0.1.) Jorge Oteiza, Portada "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana", 1952



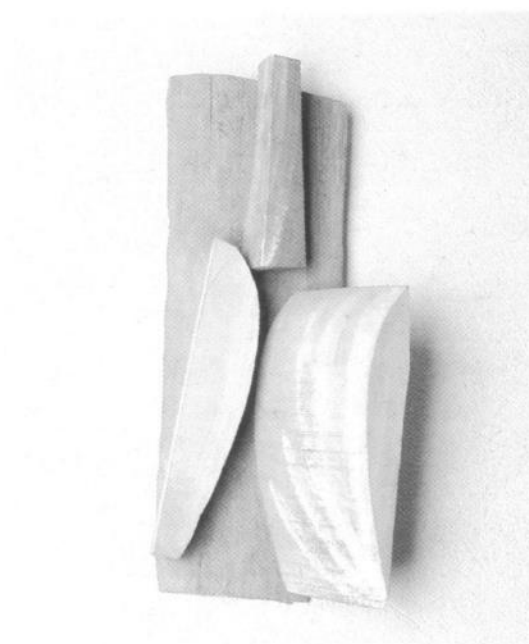
(0.2.) Jorge Oteiza, Unidad Triple y Liviana, (1950)



(0.3.) Jorge Oteiza, Figura para el regreso de la muerte, 1950.



(0.4.) Jorge Oteiza, Ensayo sobre lo simultáneo, 1950, Oteiza, Propósito experimental.



(0.5.) Jorge Oteiza, Botella en expansión, 1952.



(0.6.) Jorge Oteiza, Monumento al Prisionero Político desconocido, 1952.



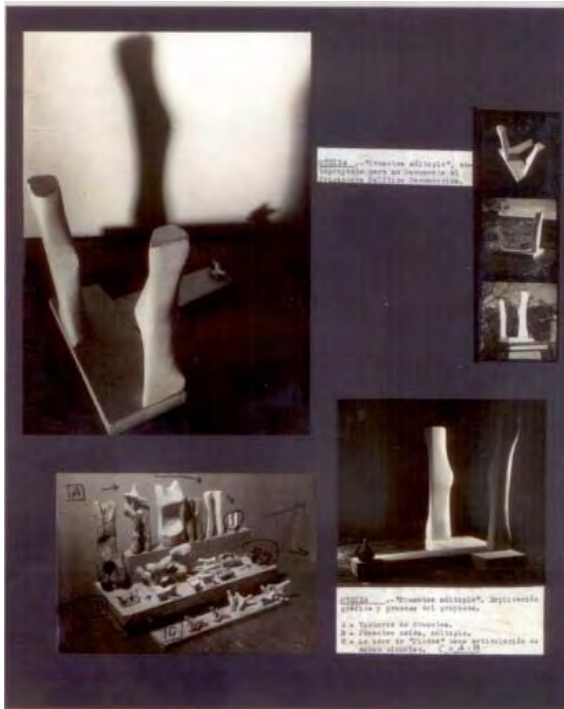
(0.7.) Retrato de Cristino Mallo, (1951)



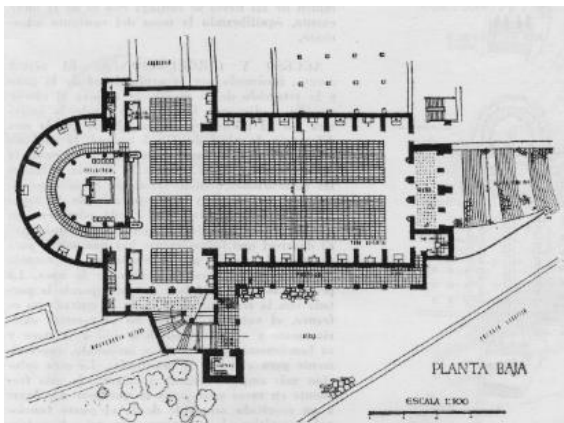
(0.8.) Jorge Oteiza, Retrato de Julio Antonio, (1951)



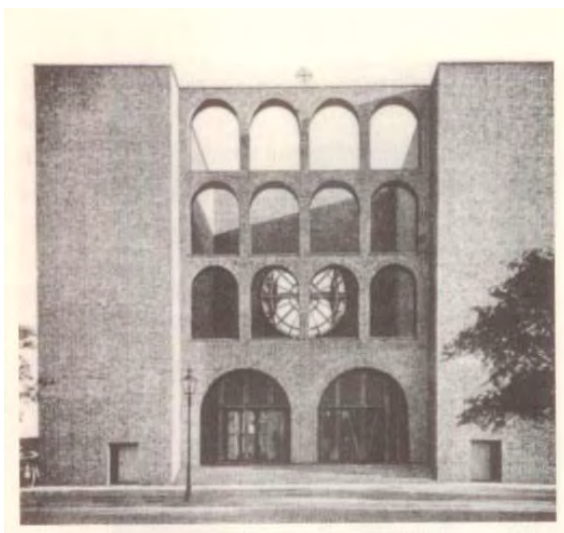
(0.9.) Jorge Oteiza, Coreano con las manos en la cabeza, (1950)



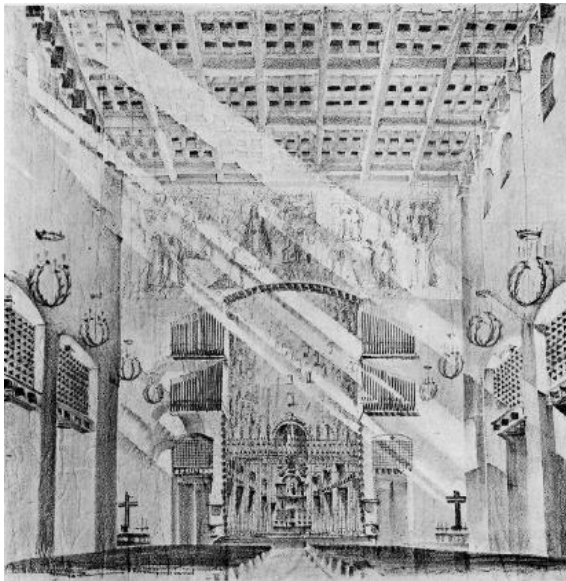
(0.10.) Jorge Oteiza, Panel presentado al concurso internacional de Londres para el encargo Monumento al Prisionero político desconocido, (1952)



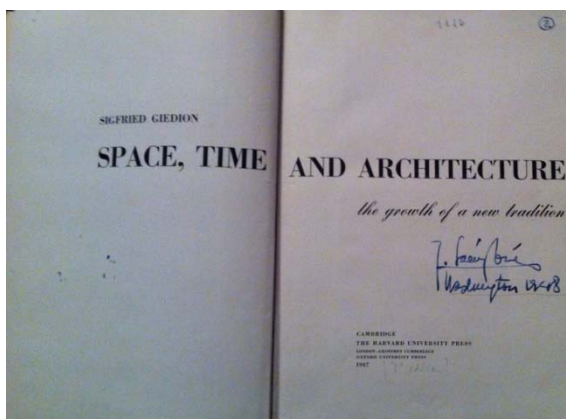
(0.11) Anteproyecto Basílica de Arantzazu. (1950), Planta Baja.



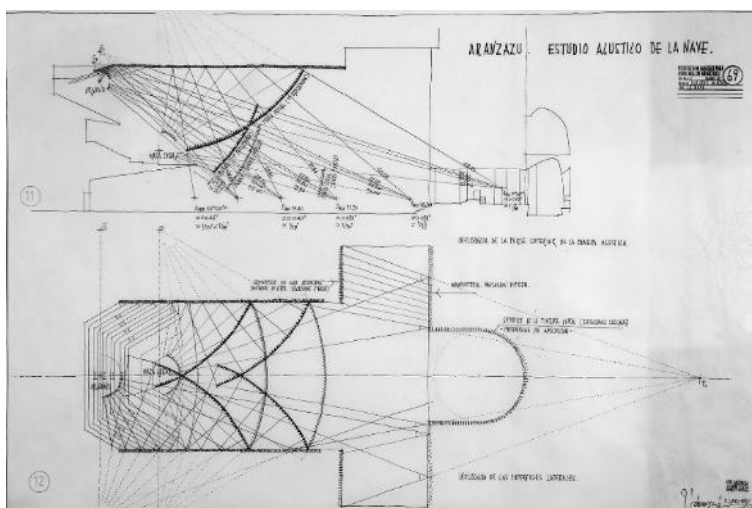
(0.12.) Domenikus Bohm, Iglesia de San José en Hindenburg, (1931)



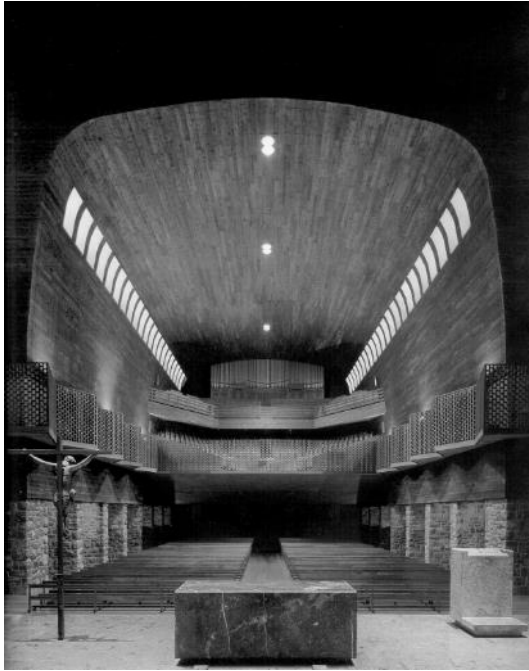
(0.13.) Basílica de Arantzazu, Anteproyecto. (1950) Perspectiva del interior.



(0.14.) Space Time Architecture, Sigfried Giedion



(0.15.) Proyecto de Ejecución Basílica de Arantzazu, (1952) Estudio acústico de la nave.



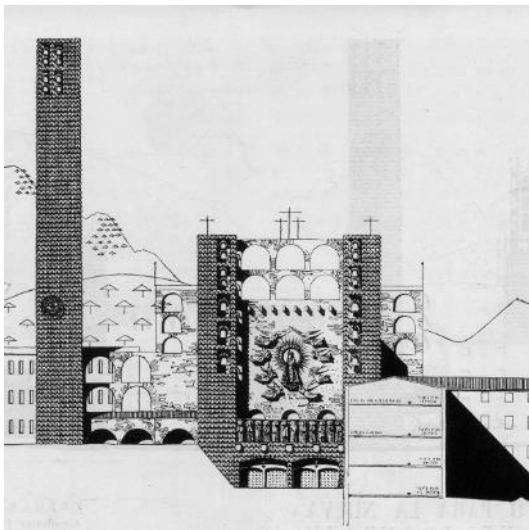
(0.16.) Basílica de Arantzazu. Vista desde el ábside. Revista el Croquis 32/33.



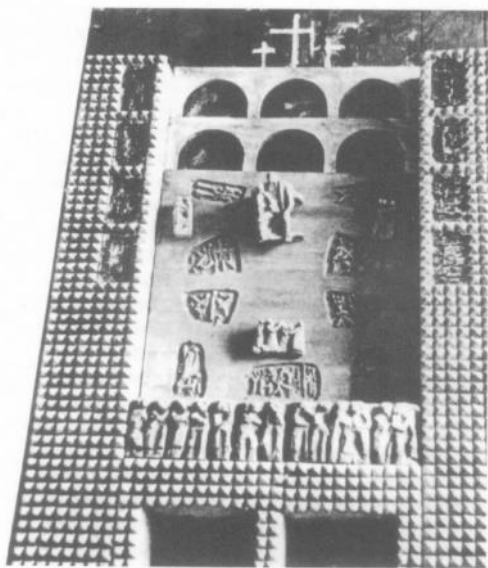
(0.17.) Basílica de Arantzazu. Ábside exterior.



(0.18.) Basílica de Arantzazu. Vista desde la nave.



(0.19.) Basílica de Arantzazu. Esquema inicial de la estatuaría exterior. Anteproyecto (1950).



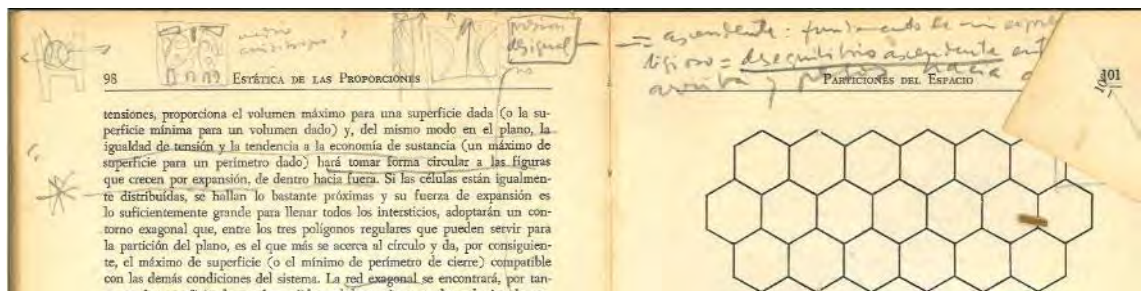
(0.20.) Basílica de Arantzazu. Maqueta de la fachada, (1952)



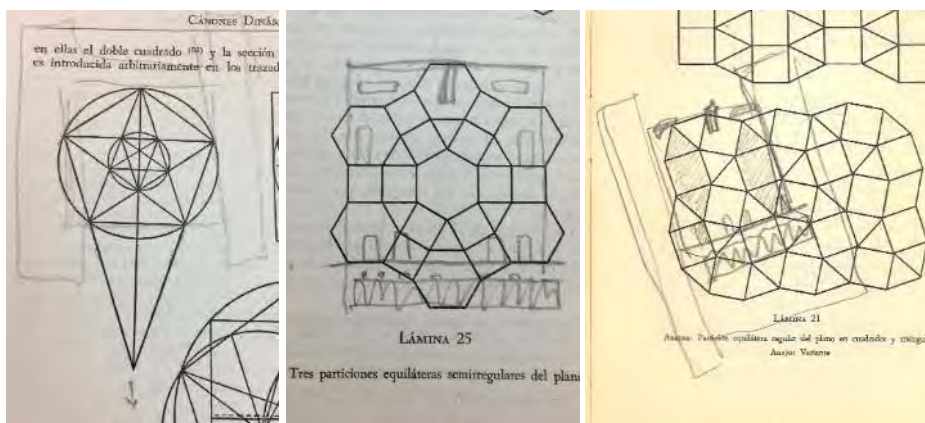
(0.21.) Basilica de Arantzazu. Planteamiento mural de la fachada, (1952)



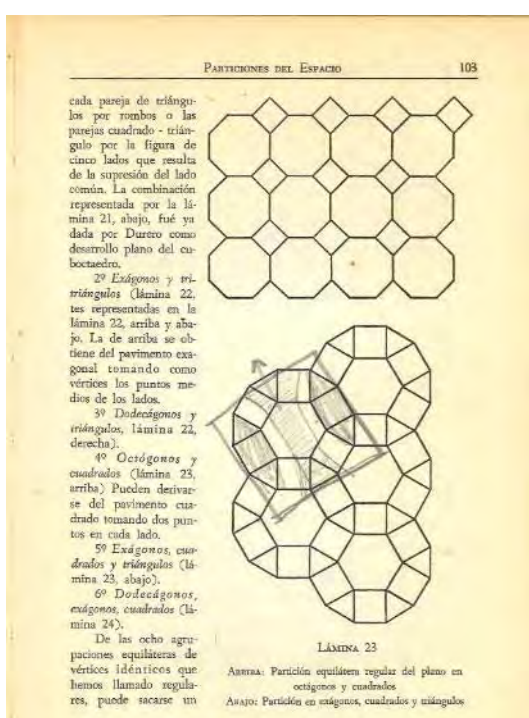
(0.22.) Esquemas gráficos de Oteiza para el relieve de la fachada de la Basílica de Arantzazu.



(0.23.) Esquemas gráficos de Oteiza para la fachada de la Basílica de Arantzazu.



(0.24.) Esquemas de la fachada de Arantzazu superpuesto sobre esquemas de Ghyka



(0.25.) Intersección del círculo e hiperboloide secante sobre esquemas de Ghyka.



(0.26.) Jorge Oteiza, Boceto para Cuatro Evangelistas en la iglesia de Zadorra.



(0.27.) Jorge Oteiza, Coreano con las manos en la cabeza.



(0.28.) Rembrandt, La ronda nocturna, 1642



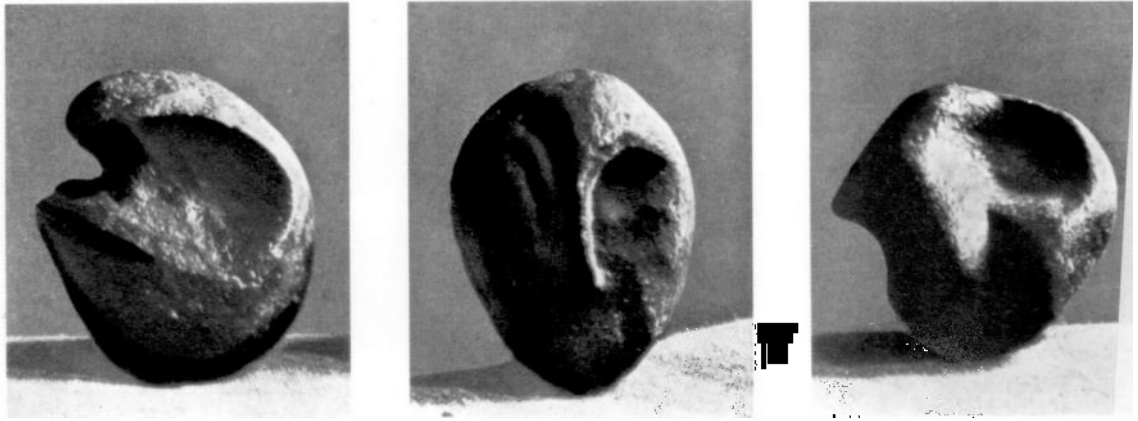
(0.29.) Velázquez, La rendición de Breda, 1634.



0.30.) Las Meninas, Velázquez, 1656.



(0.31.) , *La compañía del capitán Jacob Gerritz Hoynck*, Peter Isacsz (1596)



(0.32.) Calaveras realizadas por Picasso en los años 40.



(0.33.) Jorge Oteiza, Primera versión de Andramari



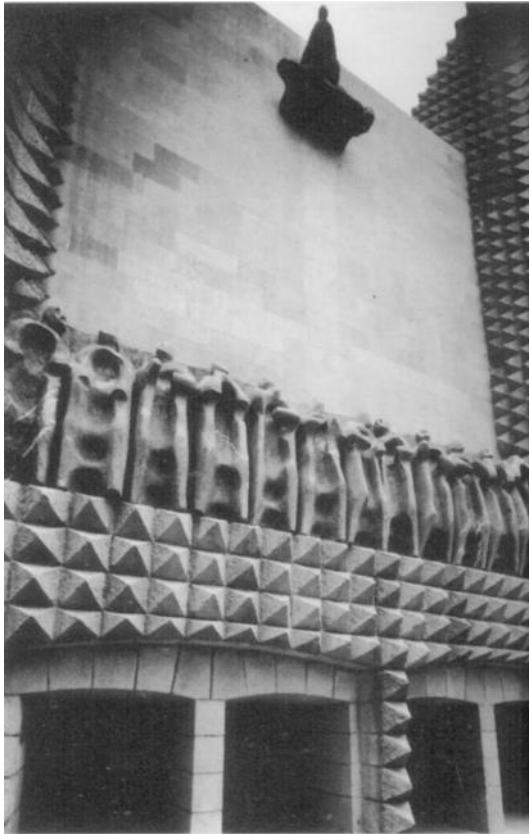
(0.34.) El Greco, La Coronación de la virgen con santos, 1591-1592.



(0.35.) Jorge Oteiza, Asunción, (1952-1953).



(0.36.) Fotografía de la fachada Basilica de Arantzazu.



(0.37.) Fotografías de la fachada de la Basílica de Arantzazu



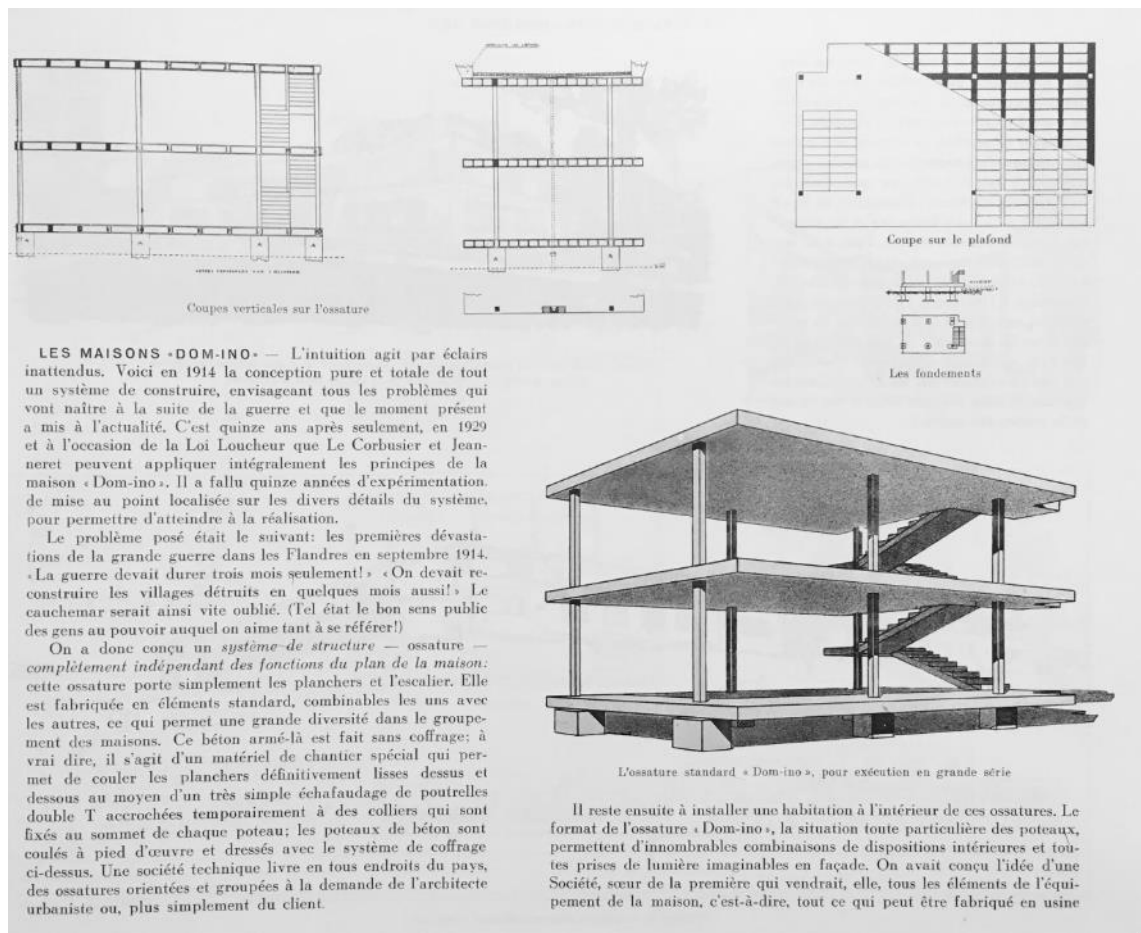
(0.38.) Imagen de los apóstoles



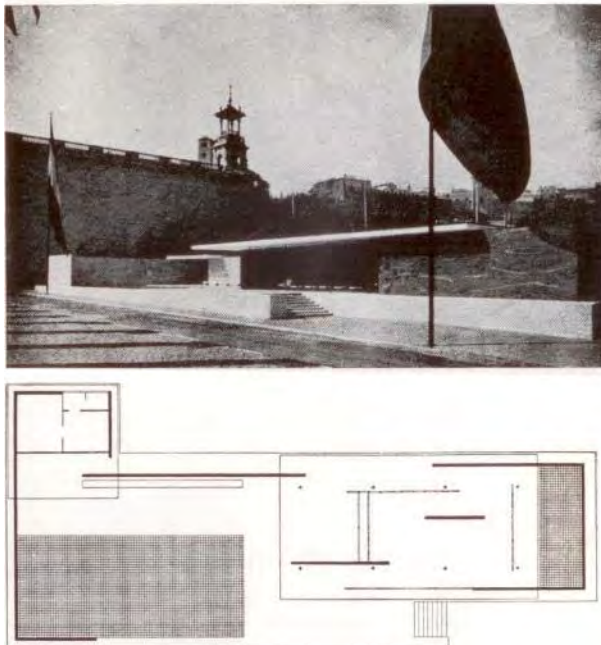
(0.39.) Muro exterior del ábside de la Iglesia de las Arcas reales de Valladolid.



(0.40.) Imagen de Santo Domingo. Iglesia de las Arcas Reales de Valladolid.



(0.41.) Le Corbusier, Maison Domino.





Sobre campos de espigas cuelga del cielo la estructura de la capilla, como un transformador de energía religiosa que recibe de lo alto testimonio renovado de nuestra fe.

UNA CAPILLA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

PREMIO NACIONAL DE ARQUITECTURA 1954

Arquitectos: Francisco J. Sáenz de Oiza
y José L. Romani.

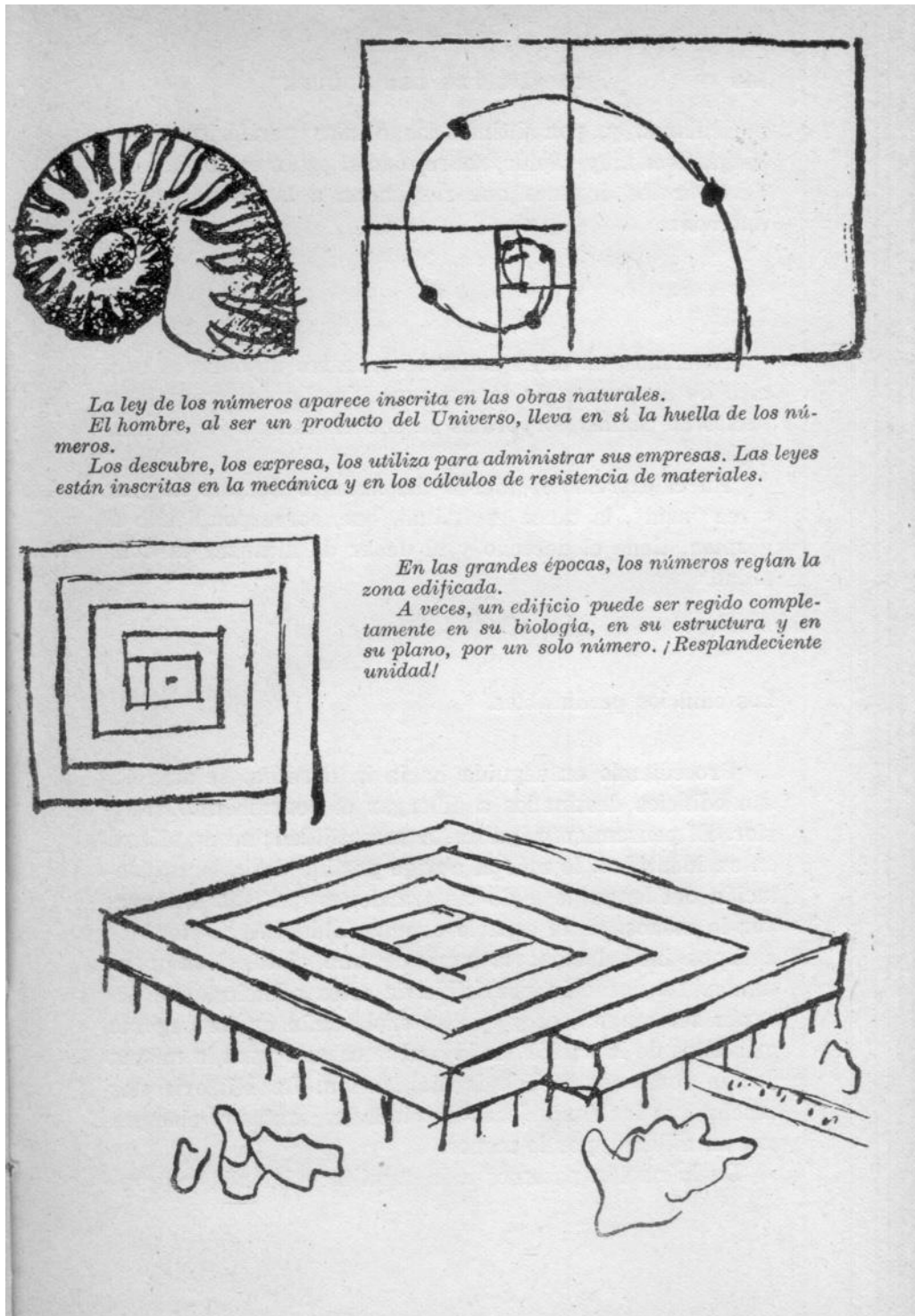
Una estructura transparente de estrellas surge en el camino religioso del peregrino.

13

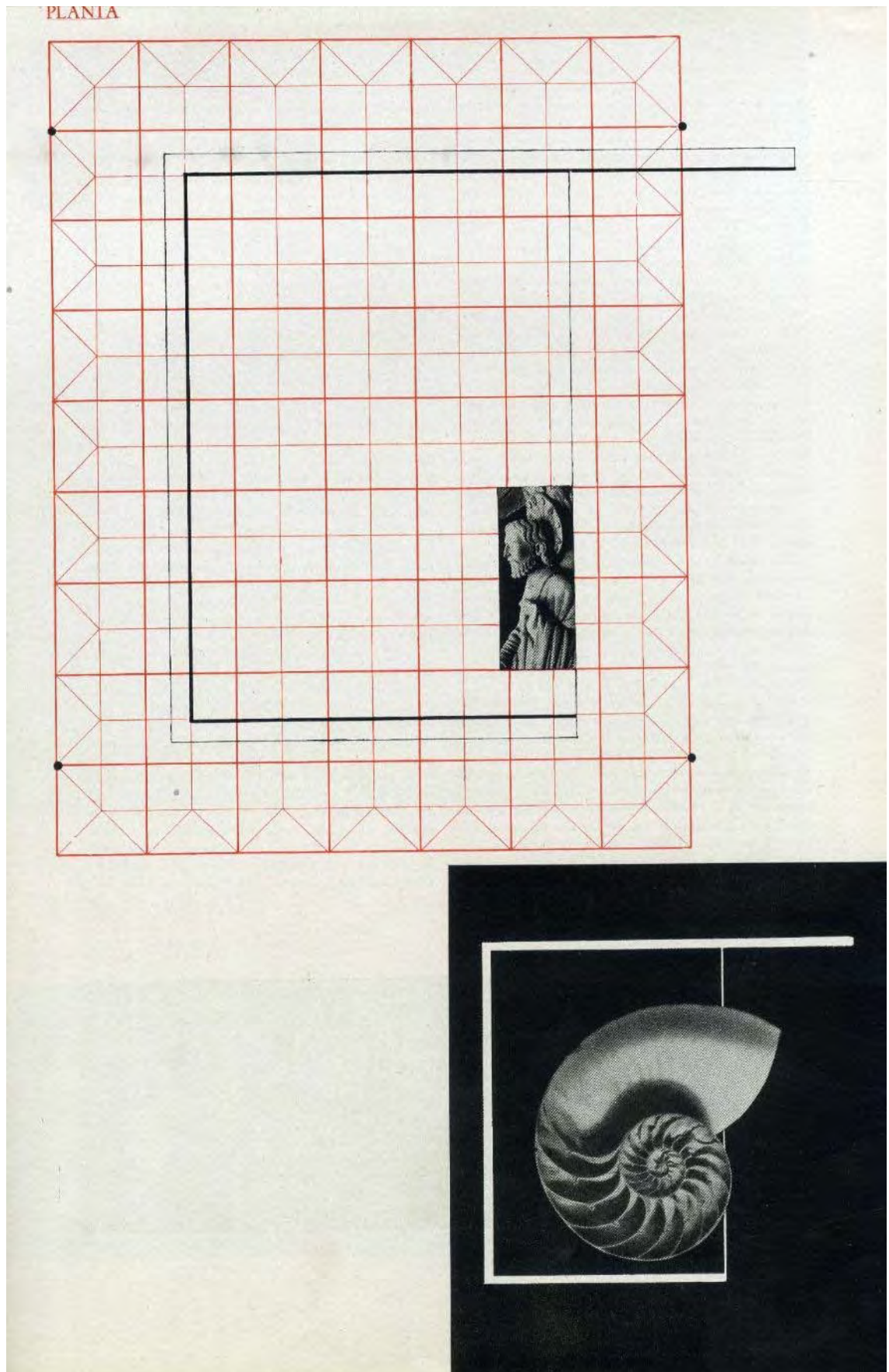
(0.43.) Capilla en el camino de Santiago (1954)



(0.44.) Capilla en el camino de Santiago (1954)



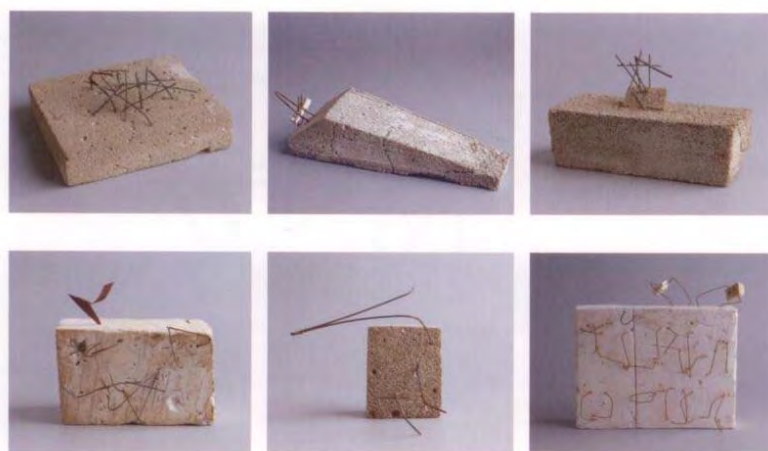
(0.45.) Le Corbusier, lámina del libro *La vivienda del hombre*



(0.46.) Capilla en el camino de Santiago.



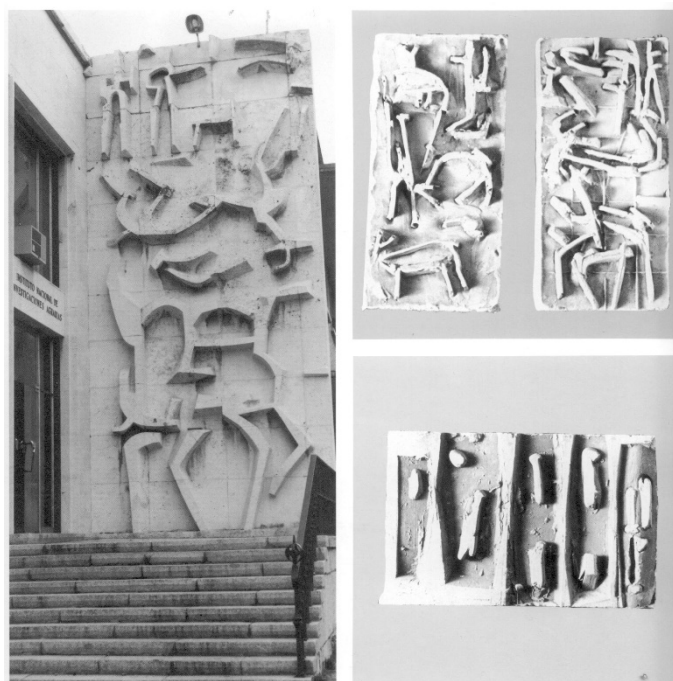
(0.47.) Maquetas de relieves murales Universidad Laboral de Tarragona.
Fuente: Laboratorio Experimental Ángel Bados. Pag. 236-239



0.48.) Homenaje a Raimundo Lulio. Fuente: Laboratorio Experimental Ángel Bados. Pag. 236-239



(0.49.) Serie homenaje a J. Sebastian Bach. (1956), Fuente: Laboratorio Experimental Ángel Bados. Pag. 262-263



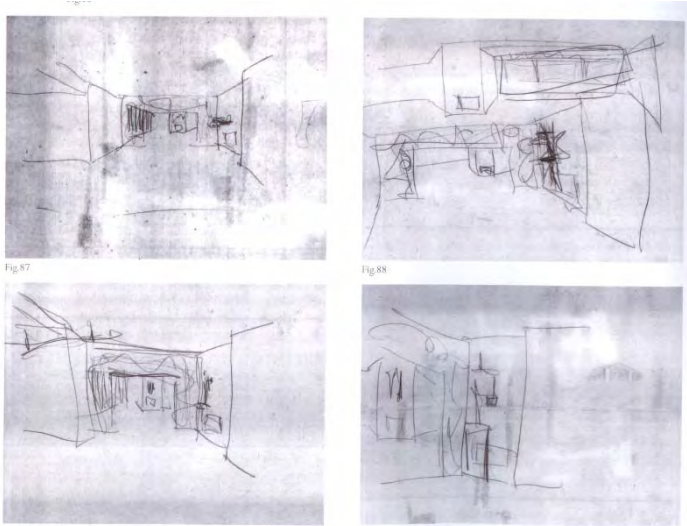
(0.50.) Instituto de Inseminación Artificial. (1956-1958), Fuente: Oteiza, Propósito Experimental



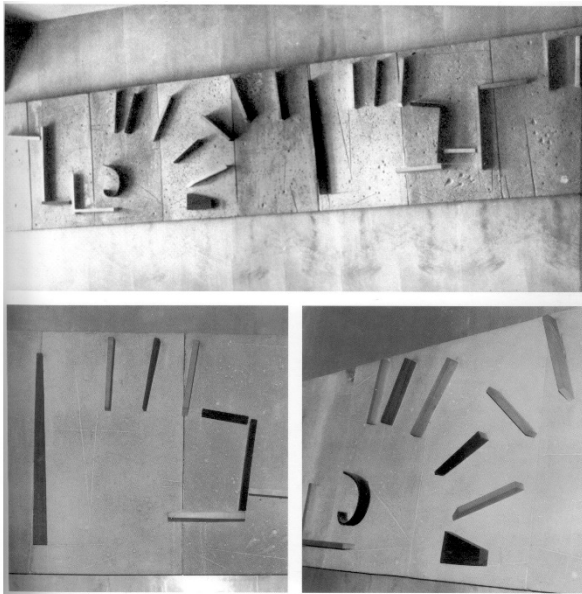
(0.51.) Paul Klee, Movimiento de la vida, (1938).



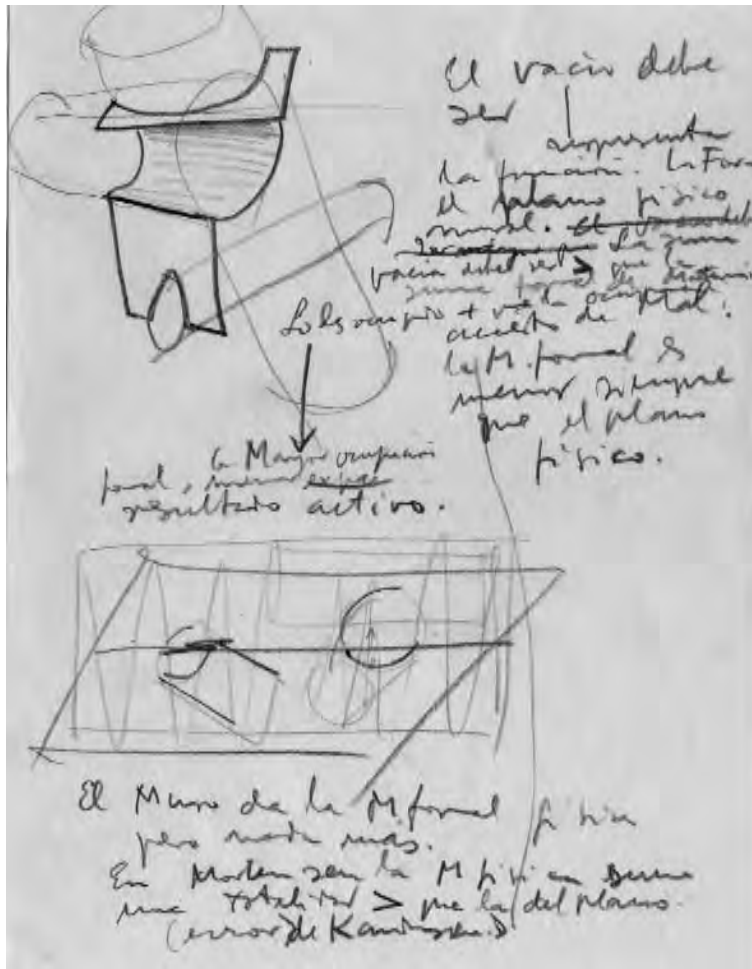
(0.52.) Elías en su carro de fuego.



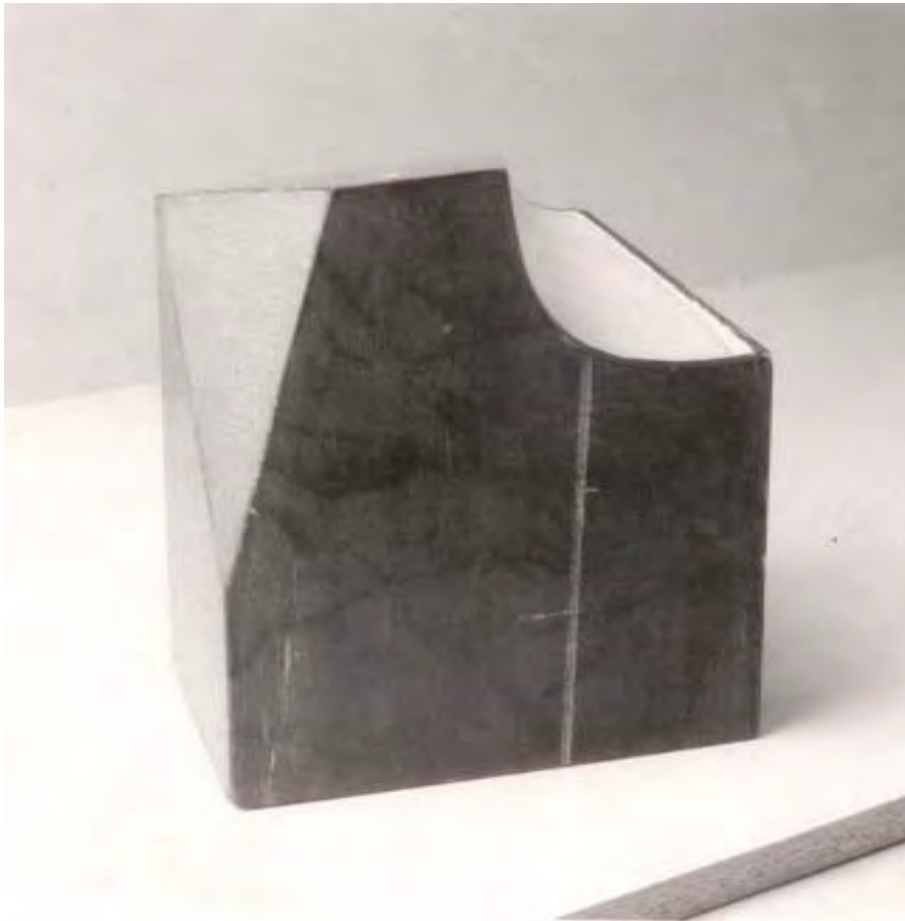
(0.53.) Jorge Oteiza, Serie de croquis para el relieve de Elías en su carro de fuego. Fuente: Oteiza y lo arquitectónico, López Bahut.



(0.54.) Formas lentas cayéndose y levantándose en el laberinto. Fuente: Oteiza, Propósito Experimental



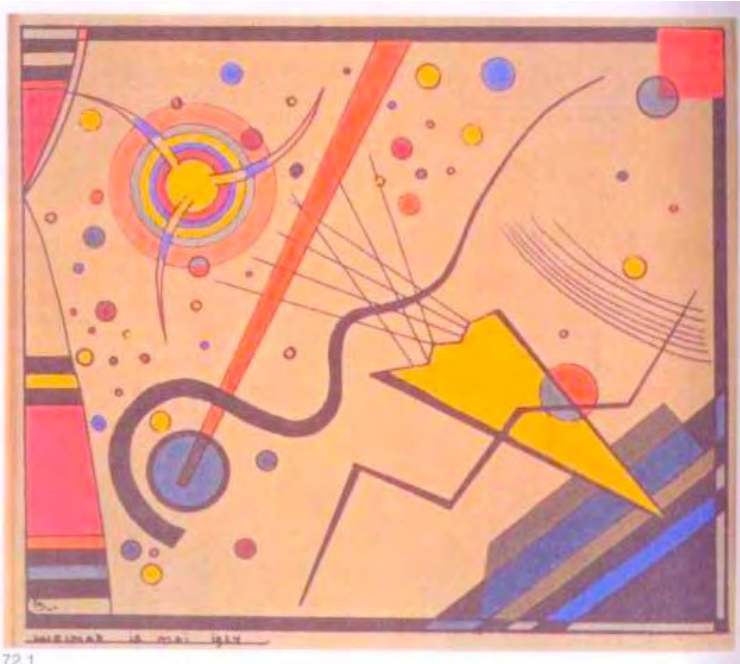
(0.55.) Anotaciones de Jorge Oteiza sobre secuencia aproximativa y tipo de percepción, Fundación Museo Jorge Oteiza, FD 5193a



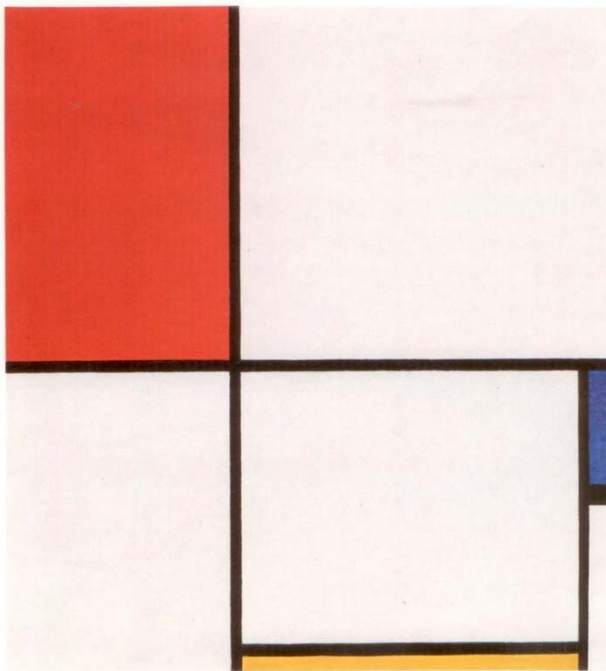
(0.56.) Poliedro titulado Teorema de la desocupación cúbica (Notación para una desocupación del muro), Fuente: Oteiza, Propósito Experimental



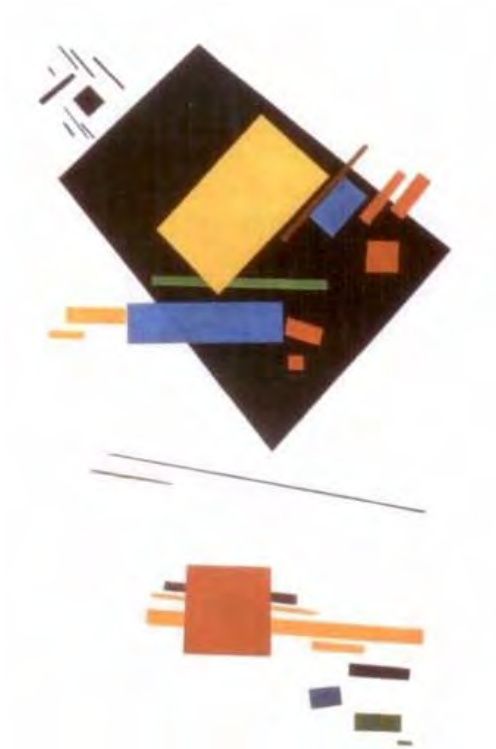
(0.57.) Pared-luz, Fuente: Oteiza, Propósito Experimental



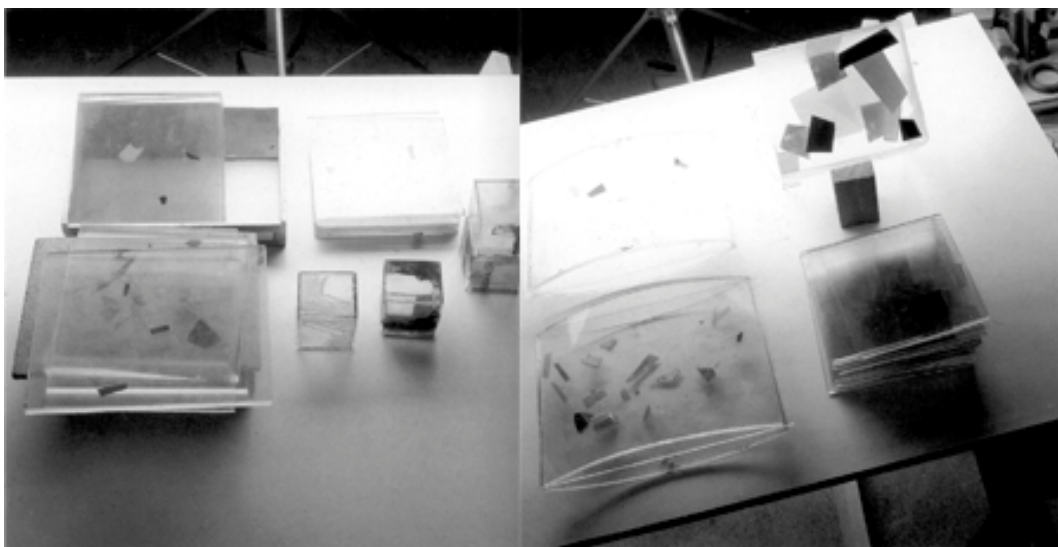
72 1
(0.58.) Kandinsky



(0.59.) Piet Mondrian



(0.60.) Malevich



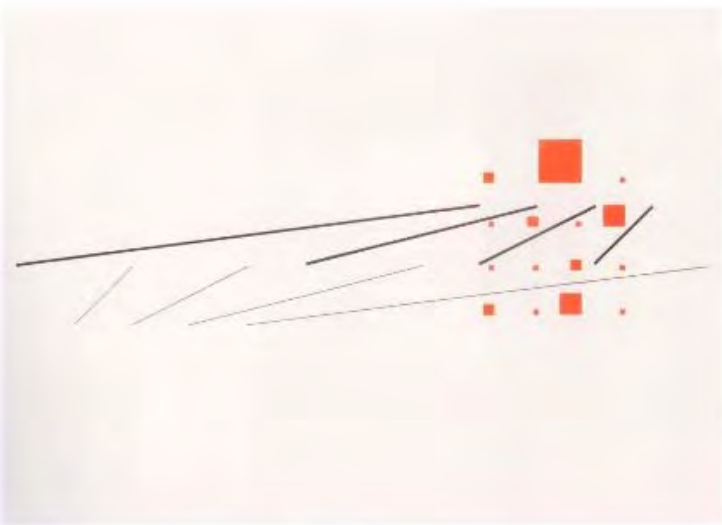
(0.61.) Imágenes de la investigación titulada *Pared-luz*



(0.62.) Mortensen.



(0.63.) Manessier.



(0.64.) Max Bill.



(0.65.) Casa taller de Irun. (1957-1958)



(0.66.) Le Corbusier, Villa Savoye., (1929)



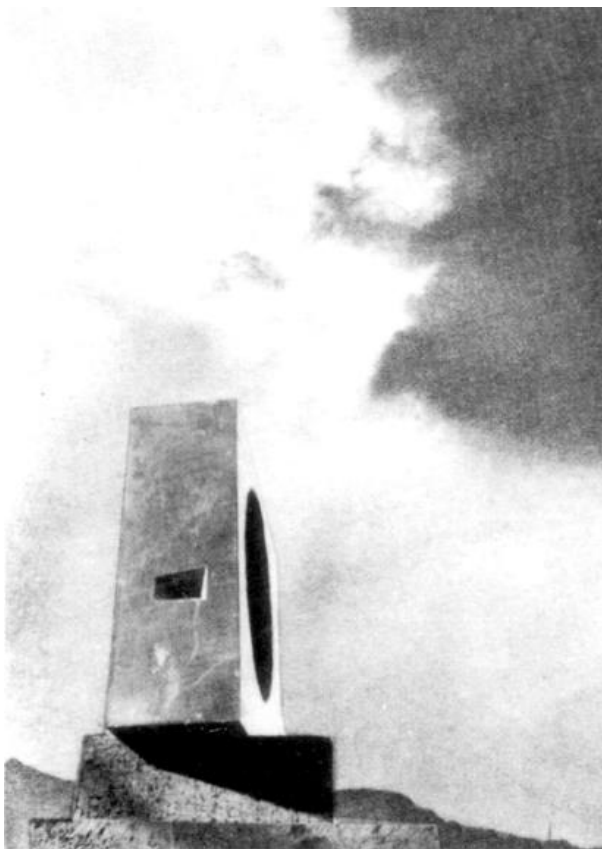
(0.67.) Casa taller de Irun.



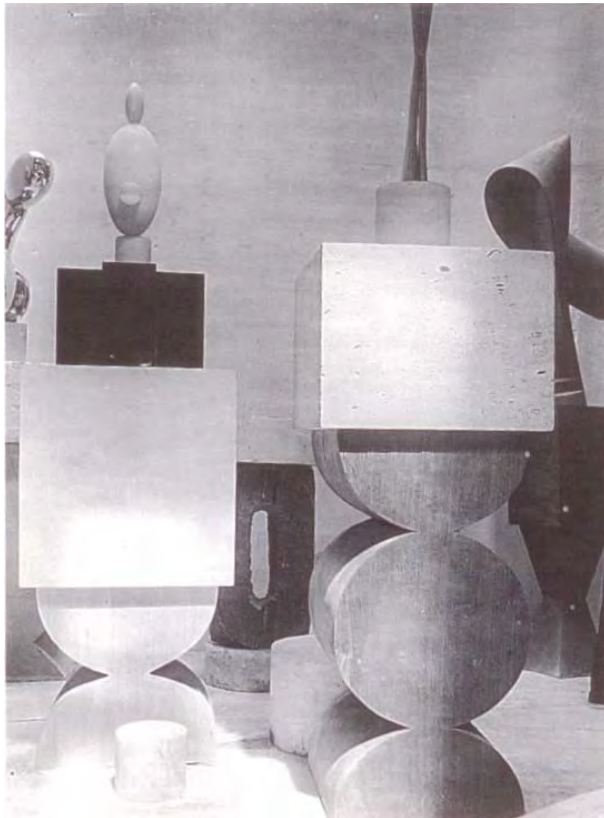
(0.68.) Jorge Oteiza en su casa-taller de Irun.



(0.69.) Homenaje al Padre Donosti



(0.70.) Estela en recuerdo al Padre Donosti. Propósito experimental.



(0.71.) Brancusi, superposición de elementos de formas abstractas en un eje vertical.



(0.72.) Malevich, Cuadrado negro sobre blanco y Cuadrado blanco sobre blanco.



(0.73.) Homenaje al Padre Donosti. Dibujos. Fuente: Piedra en el Paisaje, Zuaznabar.



(0.74.) Jorge Oteiza, Mueble metafísico, (1958)



(0.75.) Jorge Oteiza, Caja vacía/ensayo de mueble cerrado, (1958)



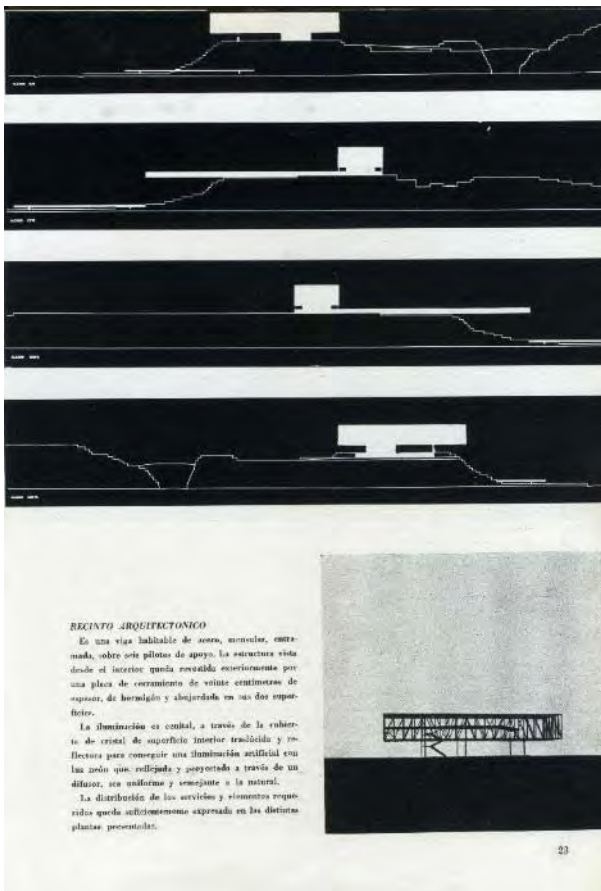
(0.76.) Jorge Oteiza, Caja metafísica, (1958-1959)



(0.77.) Oteiza junto a un crómlech.



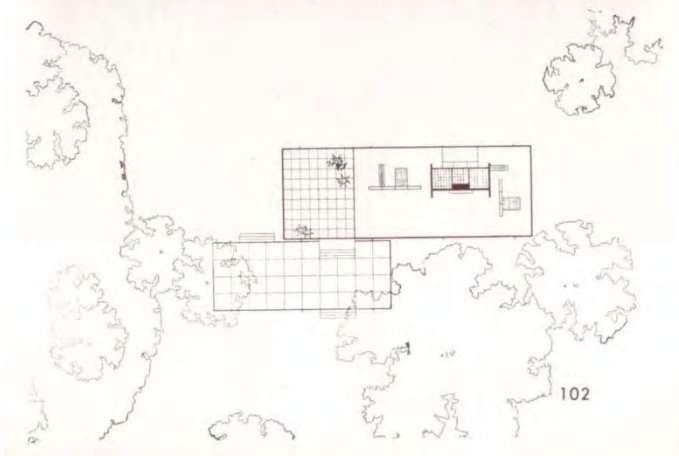
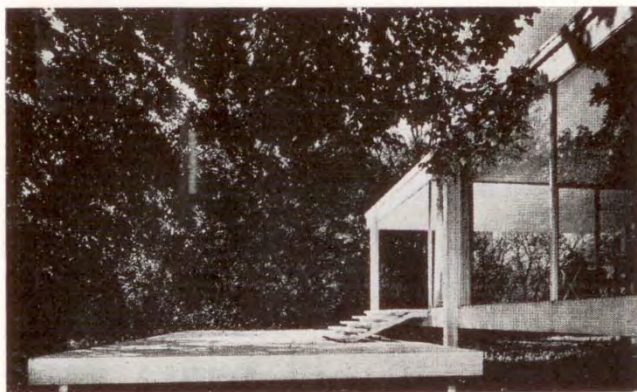
(0.78.) Anteproyecto Monumento a José Batlle y Ordoñez, (1958)



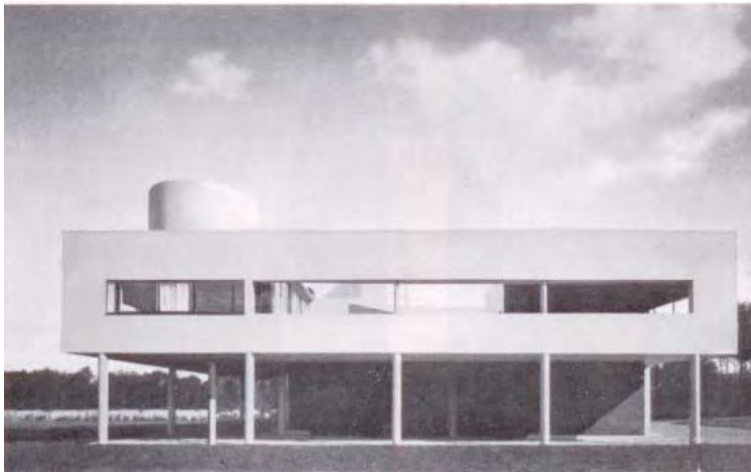
(0.79.) Anteproyecto Monumento a José Batlle y Ordoñez, (1958)



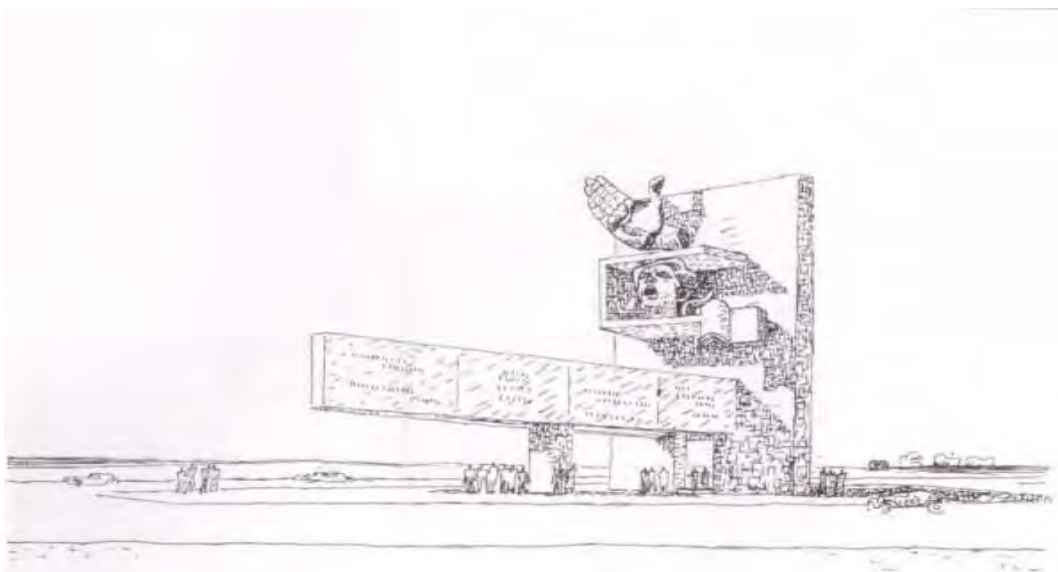
(0.80.) Anteproyecto Monumento a José Batlle y Ordoñez, (1958)



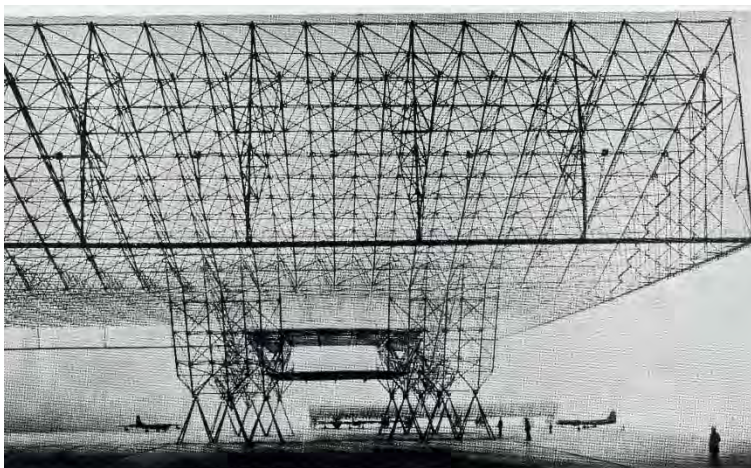
(0.81.) Mies Van der Rohe, Casa Farnsworth



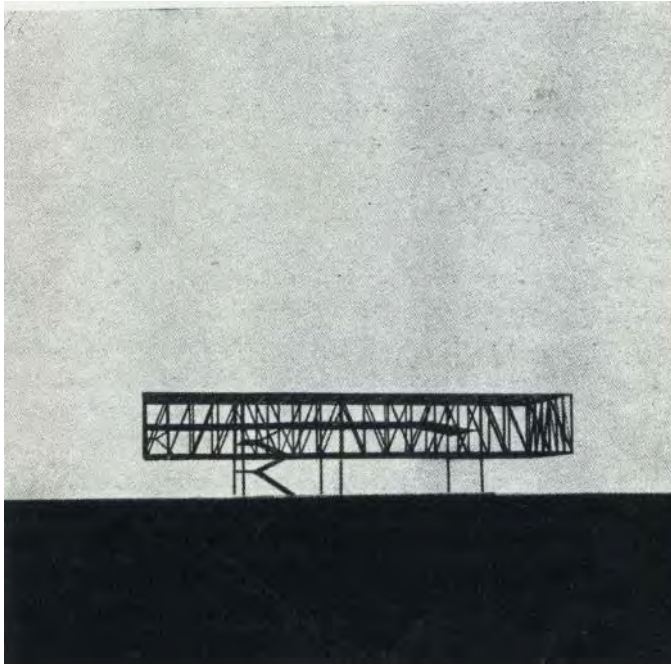
(0.82.) Le Corbusier, Villa Savoye, (1929)



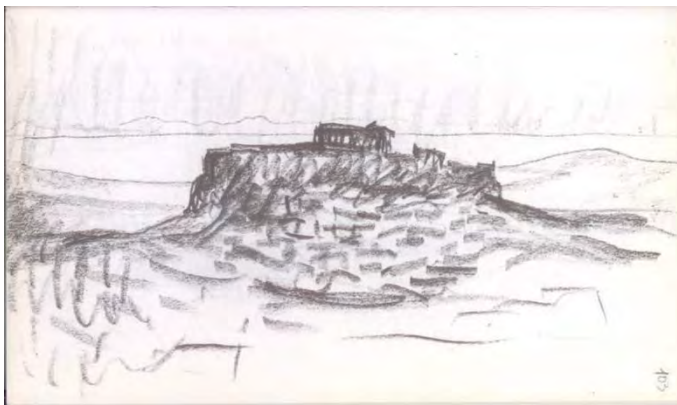
(0.83.) Monumento en memoria de Vaillant-Couturier (1937-38)



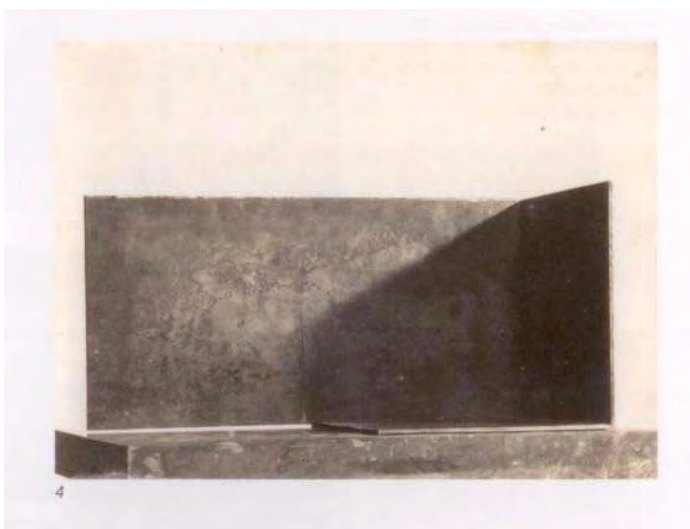
(0.84.) Konrad Wachsmann (1901-1980)



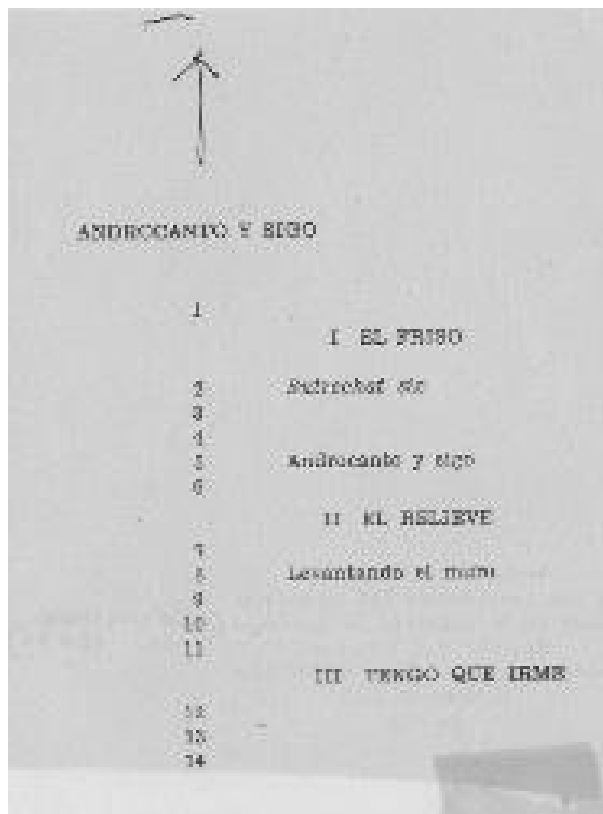
(0.85.) Anteproyecto Monumento a José Batlle y Ordoñez, Jaula metálica apoyada en pilares.



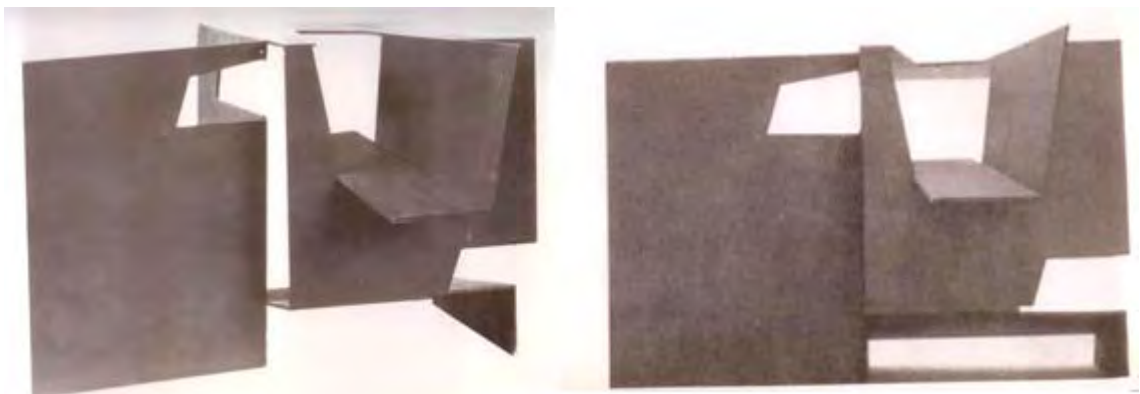
(0.86.) Dibujos realizados por Le Corbusier del Partenón en su viaje a Grecia.



(0.87.) Homenaje a Velázquez.



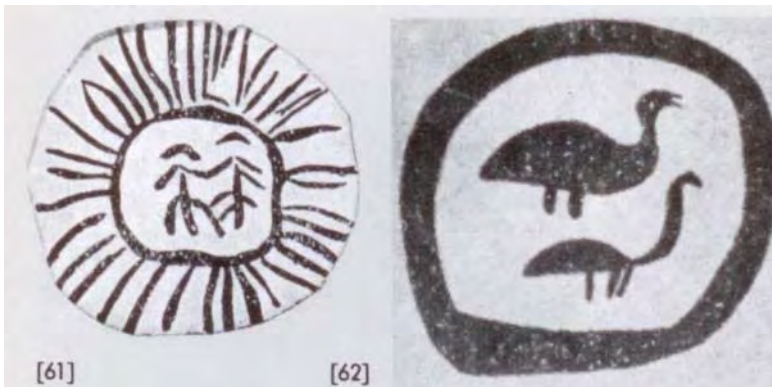
(0.88.) Androcanto y sigo, ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera.



(0.89.) Homenaje a Mallarmé, (1959)



(0.91.) Bisonte en la trampa espiritual del muro.



(0.92.) Círculos con pareja humana y con pájaros.



(0.93.) Nada-cromlech.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación sobre el concepto de *muro* de Jorge Oteiza se ha realizado un recorrido cronológico de su obra y su pensamiento tratando de identificar las circunstancias que motivan su origen, el contexto de su primera expresión teórica en el año 1944, y las revisiones que posteriormente realizó a través de sus distintas manifestaciones creativas y de sus reflexiones teóricas. De esta manera la lectura de la secuencia lógica formada por *causa-aparición-consecuencias* establecida como hipótesis de partida, ha permitido ordenar con claridad el proceso seguido por Oteiza con su *muro*. Este planteamiento presupone una génesis de la idea conformada a partir de un conjunto de antecedentes: sus primeras experiencias con la estatua y el relieve, el estudio de las teorías estéticas centroeuropeas sobre el origen de los procesos artísticos y su relación con el espacio, el análisis de los descubrimientos científicos asociados a la teoría de la relatividad, y la crítica de las últimas aportaciones de las vanguardias pictóricas.

Como resultado de este proceso de práctica escultórica y reflexión estética y científica, aparece en la *Carta* una primera formulación del *muro* asociada al espacio, que servirá para plantear una nueva estatua. Por último, planteado el sistema operativo del *muro* y testado con unos primeros ejemplos prácticos, se observa su aplicación y desarrollo posterior en distintos ejemplos prácticos que van desde el espacio de la investigación escultórica hasta el espacio público, social y cultural.

Para Oteiza el *muro* nace como sistema para resolver el conflicto entre la representación bidimensional y la representación tridimensional. Para ello Oteiza explora las posibilidades del espacio pero de una manera distinta a la probada por las vanguardias. Mientras éstas analizan el espacio para interpretar sus posibilidades expresivas a través del objeto artístico, Oteiza trata de explorar esta expresión espacial involucrando al observador. Esta integración resulta fundamental en la experiencia espacial de la obra de arte. La perspectiva renacentista había logrado un sistema de representación del espacio tridimensional para comunicar narrativas temáticas. Más adelante, la pintura barroca profundiza en la recreación espacial permitiendo la conexión entre el sujeto observador y el objeto artístico mediante una teatralización de la composición. A principios del siglo XX, el cubismo se encarga de simultanear diferentes puntos de vista de los objetos y temas representados, tratando de representar la variable temporal, pero permaneciendo el observador ajeno al sistema. Oteiza considera este proceso carente de un método analítico que le permita obtener conclusiones prácticas y fijar objetivos. Su propósito como artista será completar este proceso inconcluso de las vanguardias, dotándose para ello de las herramientas prácticas necesarias. El *muro* será la primera de ellas y la que habilitará las posteriores ideas de *transestatua*, *fusión de unidades livianas*, *pared-luz* y *mueble y armario metafísico*.

El *muro* se presenta en la *Carta* como sistema operativo funcional con unas mínimas características. Por un lado es un sistema propuesto para resolver la biología o fisiología del espacio, para organizar adecuadamente el tráfico de formas –la anatomía- que por él transitan. A esta razón funcional se le suma una explicación para su puesta en práctica de origen científico. Oteiza se muestra contrario al uso de la teoría euclidiana del espacio geométrico, con su salto a la cuarta dimensión mediante la proyección del espacio de tres dimensiones. Frente a este modelo Oteiza invierte el proceso pasando a operar mediante reducciones dimensionales del hiperespacio, mediante secciones que se plasman en un *muro* de una dimensión inferior. Un *muro-sección* que sirve para explicar los intereses del artista, en el que participan tanto los agentes involucrados en el contexto como las características propias de la creación artística.

Un primer resultado de esta investigación ha sido poder comprobar que la idea de *muro*, tras su formulación, sirve de soporte de la obra plástica de Oteiza, a la vez que aparece recurrentemente en sus teorías estéticas. Su presencia varía de acuerdo con los estadios en que se encuentra su proceso de investigación, reformulándose y adaptándose a las características de la ecuación estética y espacial que esté planteando. Así el muro puede considerarse como un primer soporte conceptual y vectorial de toda su obra escultórica relacionada con el espacio y el tiempo. Pero también se puede entender como un sistema imaginario más amplio que permite determinar intelectualmente entidades significantes trasladables a la realidad espacio temporal, válido para cualquier medio de expresión estética y artística. Se puede decir que el *muro*, surgido de una necesidad para poder dominar el espacio en el medio escultórico, permite un comportamiento elástico de sus propiedades. Por un lado puede estar presente en un primer orden intelectual superior, imaginario, y por otro puede resolverse en un muro-físico real y concreto, o en distintos tipos de localizaciones o medios expresivos. El muro es polivalente. Esta es su principal característica.

Una segunda constatación es su vinculación directa con las coordenadas vitales del hombre. En la introducción de esta investigación se ha señalado cómo el hombre da sentido al *muro*. En el ejercicio escultórico de Oteiza se observa cómo conviven dos niveles de relación entre la estatua y el hombre. El primero tiene un carácter funcional de orden físico, permite que se establezca la relación perceptiva-sensorial entre objeto y observador, que se dé una controlada experiencia espacial, de manera que ambos se encuentren integrados en un mismo sistema. Este sistema se identifica en el *muro*, funciona cuando existe esta conexión. La integración del observador dentro del sistema espacial construido con el *muro* resulta fundamental para que cobre sentido. Mecanismos como la frontalidad o la multifocalidad, la luz y la energía, la concavidad y la convexidad, las fuerzas ascendentes y la gravedad, el plano del suelo y el pedestal, lo liviano y lo pesado, lo dinámico y lo inmóvil, están presentes en la obra de Oteiza activando el sistema sensorial e intelectual del observador.

El segundo nivel tiene un carácter funcional de carácter religioso. La estatua es un producto estético que sirve a las necesidades espirituales del hombre. Este segundo nivel se logra mediante la ecuación estética molecular. Cuando la ecuación artística está correctamente planteada se alcanza el *Ser Estético*, objeto metafísico para el tratamiento existencial del

hombre. Para Oteiza estos dos niveles funcionales resultan fundamentales en el planteamiento de la estatua y están interconectados.

En el análisis cronológico de la evolución del *muro* destaca una tercera observación. En su lectura subyace una estructura experimental interna, silenciosa, en torno al *muro*: se puede pensar que el *muro* se estudia y deduce en la pintura, se experimenta en la estatua, y se traslada y comprueba de una manera más amplia en la arquitectura y en las expresiones culturales que involucran al hombre en un sentido público. Se dan dos fases consecutivas en las que se comprueba este ciclo. En ambas se observa un momento central teórico de resumen y reflexión, que se produce entre el estudio de la pintura y la puesta en práctica en la escultura. Cada uno de estos ciclos se corresponde con las dos fases características de la ley de los cambios elaborada por Oteiza (positiva/negativa, expresiva/receptiva, convexa/cóncava, ocupación formal/desocupación espacial, figurativa/abstracta).

La primera fase se inicia con las estatuas masivas de estilo figurativo de los primeros años de San Sebastián y las experimentaciones de Chile y Argentina. A lo largo de estos años Oteiza estudia a los primeros pioneros de las vanguardias históricas, especialmente el cubismo y a Picasso, y su interpretación errónea por parte del muralismo mexicano. En este análisis de los avances logrados en la pintura, Oteiza observa que el arte trabaja desde una anatomía del espacio básica, sin haber tomado conciencia todavía de la biología elemental que le da vida. El *muro* aparece formulado en la *Carta a los artistas de América* como entramado funcional para explorar una fisiología del espacio, pero también para resolver los planteamientos del artista. Una vez enunciado el *muro*, los primeros experimentos en la estatua le permiten advertir las posibilidades plásticas que se producen liberando masa. Se genera una energía espacial mediante vaciado o desocupación, aparece la *transestatua*. El ejemplo más paradigmático es la *Unidad triple liviana*, donde un objeto material se abre al exterior encontrando la misma fuerza expresiva en todo su perímetro, entre la figuración y la abstracción. Esta investigación tiene la oportunidad de ponerla a prueba en Arantzazu donde el muro alcanza por primera vez una auténtica dimensión pública y social.

El comienzo de la segunda fase se solapa con el final de la primera. En los procesos de desocupación de la materia, de activación energética del espacio producido por fusión de unidades ligeras, Oteiza comienza a tomar conciencia operativa de los procesos de la abstracción ligados al espacio. El parón de los trabajos de Arantzazu le permite iniciar un segundo periodo de investigación con una actividad práctica más intensa, en la que, esta vez, el foco de estudio serán las obras de los pioneros de la pintura abstracta, Kandinsky, Mondrian y Malévich. Una toma de conciencia de carácter constructivista, ligada a un lenguaje abstracto, asociada a una práctica mediante ensamblaje y suma de partes, frente a la talla y el modelado de la estatua figurativa, que le permitirá explorar una nueva biología espacial, con una nueva anatomía, capaz de superar las figuras elementales de Arp, Picasso, Lipchitz y Brancusi. De nuevo será la observación de la pintura en las propuestas fallidas de sus coetáneos ganadores de los premios Guggenheim y de las derivas de la abstracción en los distintos tipos de concretismo, la que le permitirá reformular el *muro* y sus ampliaciones. A través de sus ensayos con el *Teorema de desocupación del cubo* y con las maquetas llamadas *pared-luz*

descubre una nueva anatomía y una nueva biología espacial. Un *muro* ampliado con una razón estética y física que aparecerán explicadas en el *Propósito experimental 1956-1957*. Estos descubrimientos le ayudarán desarrollar una fase conclusiva en su estatua a la vez que aplicará su operatividad en la arquitectura. El *monumento a Batlle*, un proyecto no realizado, resume sus conclusiones sobre el espacio y el muro a través del complejo estatua-arquitectura-ciudad.

Esta comprobación de la presencia del *muro* en las estructuras organizativas tanto de su investigación figurativa como de su investigación abstracta, confirma su valor fundamental en la obra de Jorge Oteiza. Cambian los lenguajes pero no el sistema. Este se revisa y se adapta de acuerdo a los nuevos intereses del artista y del medio elegido. Así, cuando la estatua concluye su proceso el *muro* continúa activo en los nuevos campos de investigación acometidos por Oteiza. El teatro, donde el público participa provocado por la información de la obra; la poesía con su voz íntima y creativa, donde el *yo* individual puede llegar a conectar con el *yo* colectivo mediante un lenguaje simbólico; y el cine con su capacidad de hacer llegar a un gran público los valores planteados por el realizador, en los tres, el *muro* se desplaza a través de sus lenguajes ordenando los mecanismos de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

BACHELARD, Gaston

La Poética del Espacio, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1965.

BILL, Max

Ludwig Mies van der Rohe, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1956.

BOCCIONI, Humberto

Estética y artes futuristas, Barcelona, Acantilado, 2004.

CASSIRER, Ernst

Antropología filosófica (1944), México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Filosofía de las formas simbólicas. El pensamiento mítico, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1945.

CROCE, Benedetto

Estética como ciencia de la expresión y lingüística general [1902], Málaga, Ágora, 1997.

DE FEO, Vittorio

La arquitectura en la U.R.S.S. 1917-1936, Madrid, Alianza Forma, 1997.

FOSTER, Hal

El complejo arte arquitectura, Madrid, Turner, 2013.

El retorno de lo real, Madrid, Akal, 2001.

GREENBERG, Clement

The Collected Essays and Criticism (Volumes I, II, III, IV), University of Chicago Press, Chicago, 1993, en O'BRIAN, John (ed.)

Arte y Cultura, Barcelona, Phaidos, 2002.

GIEDION, Siegfried

Espacio, tiempo y arquitectura, (1941-1966), Barcelona, Reverté, 2009.

Arquitectura y comunidad, (1956), Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

Escritos escogidos, Murcia, Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, 1997.

El presente eterno: Los comienzos del arte, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

HEIDEGGER, Martín

Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio/ El arte y el espacio, Madrid, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, 2003.

HILDEBRAND, Adolf von

El Problema de la Forma en la Obra de Arte (1893), Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1988.

KANDINSKY, Vasili

De lo espiritual en el arte, (1912), Barcelona, Paidós, 1999.

El jinete azul, Barcelona, Paidós estética, 2002.

Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos, Madrid, Andrómeda, 2005.

KRAUSS, Rosalind

Pasajes de la escultura moderna, (1977), Madrid, Akal, 2002.

KUBLER, George

La configuración del Tiempo, Madrid, Nerea, 1988.

LE CORBUSIER

Oeuvre complète (huit volumes), Zurich, Editions d'Architecture Artemis, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude

El pensamiento salvaje, (1962), México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2009.

- LIPPS, Theodor
Los Fundamentos de la Estética, (2 vols.) (1903 y 1906), Madrid: Daniel Jorro, 1923 y 1924.
- MADERUELO, Javier
La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, (1960-1989), Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2008.
- MALDONADO, Tomás
Max Bill, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- MALEVICH, Kazimir
Malévich, escritos, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- MARCAIDA, José Ramón
Arte y ciencia en el barroco español, Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons Historia, 2014.
- MARCHÁN FIZ, Simón
Del arte objetual al arte de concepto, (1972), Madrid: Akal, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
Fenomenología de la percepción (1945), Barcelona, Península, 1975.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan
La habitación vacante, Pre-textos de Arquitectura, Girona, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José
La deshumanización del arte, (1925).
La rebelión de las masas, (1930)
Sobre el punto de vista en las artes, (1924)
- QUESADA, Fernando
La caja mágica. Cuerpo y escena, Colección Arquíthesis, n. 17, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
- READ, Herbert
El arte de la escultura (1956). Buenos Aires: Editorial Eme, 1994.
- RIEGL, Alois
Problemas de estilo [1893], Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
El arte industrial tardorromano (1901), Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1992.
- ROWE, Collin
Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- SOLA-MORALES, Ignasi de
Los artículos de Any, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2009
- SERRA, Richard
Escritos y entrevistas, 1972-2008, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Catedra Jorge Oteiza, 2010.
- SPENGLER, Oswald
La decadencia de Occidente, (2 tomos), (1918 y 1922), Madrid, Espasa, 2011 y 2013.
- VARIOS AUTORES
Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad, (Hal Foster, Şosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh), Madrid, Akal, 2004.
La física. Aventura del pensamiento. El desarrollo de las ideas desde los primeros conceptos hasta la relatividad y los cuantos, (Albert Einstein y Leopold Infeld), Buenos Aires, Editorial Losada, 1939.
Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces), Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo I, Los grandes olvidados, Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo II, (Juan Daniel Fullaondo, y María Teresa Muñoz). Madrid, Molly Editorial, 1997.
La vivienda del hombre, Francois de Pierrefeu y Le Corbusier, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- WORRINGER, Wilhelm
Abstracción y Naturaleza (1908),. Madrid: Fondo Cultura Económica, 1953.
La esencia del estilo gótico (1911); Trad. Manuel García Morente, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

El arte egipcio (1927). Buenos Aires; Nueva Visión, 1958.

Problemática del arte contemporáneo, (1948)], Buenos Aires; Nueva Visión, 1961.

El arte y sus interrogantes (1956), Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

ZEVI, Bruno

Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura [1948]. Barcelona: Poseidón, 1991.

Leer, escribir, hablar arquitectura. Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999.

El lenguaje de la arquitectura moderna. Ediciones Apóstrofe, Barcelona 2008.

Bibliografía de Jorge Oteiza

- Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*, Pamiela, 1968
- Ahora tengo que irme*, Txalaparta.
- Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso* 1949, Fundación- Museo Jorge Oteiza, Editorial Erel, Alzuza Navarra, 1997.
- Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Colección Hombres e ideas, 1952.
- Ley de los cambios*, Tristan Deche Arte Contemporáneo, Editorial Itxaropena, Zarautz, 1990.
- Quousque Tandem...!*, Editorial Hordago, 4ª edición. Zarautz, 1984.
- Propósito Experimental 1956-1957*, Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, Pamplona 2007.
- Ejercicios espirituales en un tunel*, Hordago, San Sebastián, 84.
- Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, Separata de la Revista de la Universidad del Cauca, n.5. Popayán (Colombia), octubre-diciembre de 1944, pp.75-109.
- Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Escultura dinámica (1953)*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1956, pp. 225-247.
- Androcanto y siglo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*" [1954], pro- manuscrito. Aránzazu (Guipúzcoa): 1954. Reproducido íntegramente en *Existe Dios al Noroeste*. Pamplona: Pamiela, 1990.
- Propósito experimental 1956-1957*, en *Escultura de Oteiza*. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, setiembre 1957. Madrid: Gráficas Reunidas, 1957.
- El final del arte contemporáneo* (Lima, abril de 1960), en Jorge Oteiza Néstor Basterrechea / *Esculturas Relieves* [folleto de la exposición]. Madrid: Sala Neblí, abril-mayo 1960.
- Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo* [catálogo del pintor Novoa]. Montevideo, 1960.
- Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* [1963], Zarauz (Guipúzcoa), Hordago, 1983.
- Estética del huevo (huevo y laberinto)*, epílogo en FULLAONDO, Juan Daniel (ed.), Oteiza 1933,68. Madrid: Nueva Forma-Alfaguara, 1968, pp.75-103.
- Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Zarauz (Guipúzcoa): Hordago, 1984.
- Cartas al príncipe*, Zarauz (Guipúzcoa), Itxaropena, 1988.
- Oteiza como epílogo. Utopía y fracaso político del arte contemporáneo*", en Oteiza Propósito Experimental [catálogo de la exposición]. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988, pp. 258-275.
- Ley de los cambios*, Zarauz (Guipúzcoa), Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990.
- Existe Dios al Noroeste*, Pamplona, Pamiela, 1990.
- Libro de los plagios*, Pamplona, Pamiela, 1991.
- Itzár, elegía y otros poemas*. Pamplona: Pamiela, 1992.
- Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*. Pamplona: Pamiela, 1995.
- Estética del huevo. Huevo y Laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*, Pamplona, Pamiela, 1995, (Edición en colaboración con María Teresa Muñoz).
- Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 1997.
- Poesía completa de Jorge Oteiza*, ed. crit., Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, (Edición a cargo de Gabriel Insausti)
- Quousque tandem...!*. ed. crit., Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. (Edición a cargo de Amador Vega)
- La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*, ed. crit., Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, (Edición a cargo de María Teresa Muñoz).

Edición facsímil de Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, setiembre 1957. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

Ejercicios espirituales en un túnel, ed. crit., Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011, (Edición a cargo de Francisco Calvo Serraller).

Ley de los cambios, ed. crit., Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2013, (Edición al cargo de Fernando Golvano).

Artículos

De la escultura actual de Europa: el escultor español Alberto Sánchez, en revista *Arquitectura*, nº 1. Santiago de Chile, 1935. Reproducido en FERNANDEZ, C.; MOYA, A.; ALIX, J. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935* (2010), pp.207-208.

Del escultor español Jorge de Oteiza por él mismo en *Revista Cabalgata*, Buenos Aires, julio de 1948. Reproducido en FERNANDEZ, C.; MOYA, A.; ALIX, J. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935* (2010), pp.228, 230.

Presenta a los pintores noveles bilbaínos el escultor Jorge Oteiza (junio 1949, catálogo de la exposición), Bilbao, Galería Stvdio, 1949. Reproducido en ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco* (1979), pp.66-68.

Mito y estética de Dédalo (1951), conferencia pronunciada en el Nuevo Ateneo de Bilbao el 26 de febrero de 1951 y publicada como *Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua en Oteiza. Espacialato* (2001), pp.121-139. AMFJO, ID: 3188.

El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo, en *El Correo Literario*, Madrid, 1 de septiembre de 1951, p.7. Reproducido en ECHEVARRIA PLAZAOLA, J.; MENNEKES, F. *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado* (2011), pp. 212-213.

La investigación abstracta en la escultura actual, en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 120. Madrid, diciembre 1951, pp. 29-31.

Renovación de la estructura en el arte actual, en *Revista de Lekaroz*, nº 1. Lekaroz (Navarra), enero 1952, pp.38-44. AMFJO, ID. 3371.

V Centenario de Leonardo da Vinci. Su arte visto desde el actual, en *Revista de Lekaroz*, nº 2. Lekaroz (Navarra), mayo 1952. AMFJO, ID. 10778.

Una carta del escultor Oteiza. Contra el fallo del concurso de San Isidro, en *Informaciones*, Madrid, 17 de febrero, 1953.

Concurso de una imagen a San Isidro, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 135. Madrid, marzo 1953, p. 27.

El concurso internacional en Londres. Protesta del escultor Oteiza, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 138. Madrid, junio 1953, pp. 45-48.

SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier; ROMANI, José Luis; OTEIZA, Jorge, *Una capilla en el camino de Santiago*, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº161. Madrid, mayo 1955, pp. 13-25.

OTEIZA, Jorge y VALLET, Luis, *Memorial en honor del Padre Donosti, capuchino y musicólogo*, en *Munibe (Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País)*, año IX, cuaderno 3º. San Sebastián, 1957, pp.187-192.

IV Bienal Sao Paulo, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 192. Madrid, diciembre 1957, pp. 37-40.

Arte vasco y política universal. Saludo abierto al escultor Chillida, en *El Bidasoa*. Irún, 28 de junio, 1958, s.p.

La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc) (Irún, septiembre de 1959), en *Oteiza. Espacialato* (2001), pp.151-154. AMFJO, ID: 3182 y 18806.

El coste burocrático de una Lambreta, ¿puede disminuirse en Guipúzcoa? 24 horas de trabajo perdemos cuando se adquiere un scooter, en *El Bidasoa*. Irún, 22 de noviembre, 1958, p.6.

Hacia un arte receptivo (1958), en *Oteiza. Espacialato*, 2001, pp.149-150. AMFJO, ID: 8060. OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto. "Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo", en *Arquitectura*, nº 6. Madrid, junio 1959, pp.17-23.

Ciegos en plenilunio. Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte, en *La voz de España*. San Sebastián, 25 de junio, 1959.

Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo, en *El Bidasoa*. Irún, 28 de junio, 1959, s.p. Reproducido en *Oteiza. Espacialato* (2001), pp.155-157. AMFJO, ID: 3196 y 7995.

Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano, en *La voz de España*. San Sebastián, 9 de septiembre, 1959, p.14.

Es preciso rectificar nuestro festival de cine, en *La voz de España*. San Sebastián, 22 de septiembre, 1959, p.14.

Lo que destruyen las restauraciones, en *La voz de España*. San Sebastián, 10 de octubre, 1959, p.12.

Nuestra responsabilidad con los artistas noveles guipuzcoanos, en *La voz de España*. San Sebastián, 11 de noviembre, 1959, p.14.

Las irresoluciones de un jurado internacional. El escultor Oteiza comienza su defensa, en *Marcha*. Montevideo, 27 de mayo, 1960, p.15.

Destino en la Educación del Monumento a Batlle. Creación estética y crítica comparada, en *Marcha*. Montevideo, 15 de julio, 1960, p.16.

Hacia la pintura instantánea, sin espacio ni tiempo, en *Novoa expone. Escribe Oteiza* (catálogo de la exposición), Montevideo, Centro de Artes y Letras, septiembre 1960, AMFJO, ID: 8497.

Con mi música a otra parte, en *El Bidasoa*. Irún, 17 de junio, 1961, p.7.

El árbol del Guernica nace en el crómlech neolítico, en *El Bidasoa*, Irún, 28 de junio, 1961, s.p.

La crítica comparada en el arte actual, en *El Bidasoa*. Irún, 16 de septiembre, 1961, pp.4, 9.

El arte hoy, la ciudad y el hombre, conferencia pronunciada en Cineclub de Irún el 28 de octubre de 1961, reproducida en *Quousque tandem...!* (1963) ap. 62-91.

Mi última lección, para mí. En esta escuela informal de la vida, en *El Bidasoa*. Irún, 8 de junio, 1962.

Aránzazu, cultura y tranquilizantes, en *La voz de España*. San Sebastián, 8 de agosto, 1962, p.20.

Crómlech y estelas funeraria, (25 de febrero de 1962), en ACADEMIA ERRANTE. *Homenaje a D. José Miguel de Barandiarán*, San Sebastián, Auñamendi, 1963, pp. 135-180.

Bibliografía sobre Jorge Oteiza

AGUILERA CERNÍ, Vicente.

Oteiza (1908), en *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1966, pp.283-289.

ALVAREZ, Soledad

Jorge Oteiza. Pasión y razón, San Sebastián, Ed. Nerea, 2003.

El legado de Jorge de Oteiza", en VV.AA, *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986, pp.213-217.

Clasicismo y vanguardias en la escultura de Oteiza", en VV.AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. [1^{er} Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008]. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.187-216.

AMÉZAGA, Elías (ed.)

Jorge Oteiza. Ahora tengo que irme, Tafalla (Navarra), Txalaparta, 2003.

ARTECHE, José de

Oteiza el escultor, en *Camino y horizonte*, Pamplona, Gómez, 1960, pp.172-183.

BADIOLA, Txomin

Oteiza. Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa. Volumen II Obra abstracta, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.

Oteiza escultor en la frontera, VV.AA, *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986, p.219.

Oteiza, propósito experimental, en *Oteiza Propósito Experimental* (catálogo de la exposición). Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988, pp.29-63.

Oteiza mito y modernidad (en catálogo de la exposición), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2005, pp.105-294.

BADOS, Ángel

Oteiza. Laboratorio experimental, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.

El laboratorio experimental (o el trazo del escultor), VV.AA, *Oteiza y la crisis de la modernidad*. (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.309-334.

CABALLERO BONALD, José Manuel

El espacio poético de Oteiza, VV.AA, *Oteiza* (catálogo de la exposición), San Sebastián, Fundación Kutxa, 2000, pp. 55-65.

CALVO SERRALLER, Francisco

Oteiza a fondo, en *Oteiza 1956-1959* (catálogo de la exposición), Madrid, Galería Antonio Machón, 2002, pp.11-17.

Oteiza: postscriptum, VV.AA, *Oteiza mito y modernidad*, (catálogo de la exposición), Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2005, pp. 51-63.

El túnel del tiempo, prólogo en OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (ed. crít.), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011 (págs. 13-56).

CATALÁN, Carlos

Oteiza: el genio indomeñable", en *Oteiza. Espacialato* [catálogo de la exposición]. Zaragoza: Ibercaja, 2001, pp.9-29.

CORRALES, Capi

Yo cuando veo esto, pienso esto. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2012.

ECHEVARRIA PLAZAOLA, Jon

Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Jorge Oteiza, en VV.AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. (1er Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008), Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.243-270.

ECHEVARRIA PLAZAOLA, Jon; MENNEKES, Friedhelm

Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Aránzazu, Assy, Audincourt, Rohtko Chapel, Vence, 1950-1971. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.

FULLAONDO, Juan Daniel (ed.)

Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos. Selección y comentarios, María Teresa Muñoz, Madrid, Mairea-Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-navarro, Delebación en Bizkaia, 2007.

Oteiza 1933,1968, Madrid, Nueva Forma–Alfaguara, 1968.

Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.

Oteiza doble retrato. Conversaciones en torno a Jorge Oteiza, Madrid, Kain Editorial, 1981 (En colaboración con María Teresa Muñoz y Ana María Torres).

GAZAPO, Darío; LAPAYESE, Concepción

Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo, Pamplona, Fundación Cultural COAM – Pamiela, 1996.

Oteiza: Paisajes, Dimensiones, en *Oteiza: Paisajes, Dimensiones* [catálogo de la exposición], Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2000, pp. 17-35.

La dimensión de la memoria en Oteiza, VV.AA, *Oteiza y la crisis de la modernidad*, (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.405-415.

GOLVANO, Fernando.

Ley de los cambios (edición crítica), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2013, pp. 13-52.

GONZALEZ DE DURANA, Javier

Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-1955, Vitoria, Artium, 2003.

GUASCH, Anna María

Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La escultura dinámica de Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2008.

KORTADI OLANO, Edorta

Oteiza y Aránzazu. Lo sagrado y el arte contemporáneo, VV.AA., *Oteiza* (catálogo de la exposición), San Sebastián: Fundación Kutxa, 2000, pp. 77-81.

LOPEZ BAHUT, Emma

Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.

Oteiza, 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta, VV.AA, *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Actas Preliminares, Pamplona, ETSA Navarra 2006, pp. 143-150.

De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60, Cuadernos del Museo Oteiza n.4. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

Arquitectura + arte: Oteiza en Latinoamérica, 1960, VV.AA. *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la arquitectura española del siglo XX*, Actas Preliminares. Pamplona: ETSA Navarra, 2008, p.159.

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*, (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.415-424.

España es un oxhidrilo, en VV.AA, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: Las arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)* Actas Preliminares. Pamplona: ETSA Navarra, 2014, pp.429-436.

MANTEROLA, Pedro

Cinco pasos en torno a la Pasión de Jorge Oteiza, en *Oteiza-Moneo*, (catálogo) Pabellón de Navarra en la Exposición Universal de Sevilla, 1992.

El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1993.

La pasión de Oteiza, en Alberto Rosales (ed.) *Jorge Oteiza, creador integral*. Alzuza (Navarra), Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Jorge Oteiza, 1999, pp.197-216.

La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación, Cuadernos del Museo Oteiza n.1. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

Propósito Experimental 1956-1957, VV.AA, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp. 93-126.

MANZANOS, Javier

Viaje a São Paulo, VV.AA, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp. 13-92

MARAÑA, Félix

Jorge Oteiza, elogio del descontento, San Sebastián, Bermingham, 1999.

MARCHÁN FIZ, Simón

Una poética de la desocupación. El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura, VV.AA., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 205-240.

MARTINEZ GORRIARÁN, Carlos

Un pensamiento sin domesticar, San Sebastián, La Primitiva Casa Baroja, 1989.

Jorge Oteiza hacedor de vacíos, Madrid, Marcial Pons Historia, 2011.

MERINO, José Luis

Habla Oteiza, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación de Bizkaia, 2008.

MORAL ANDRÉS, Fernando

Oteiza, Arquitectura como desocupación espacial, VV.AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*, (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008). Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.435-440.

Oteiza. Arquitectura desocupada. De Orio a Montevideo, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad pública de Navarra, 2010.

MORAZA, Juan

Proyecto como crisis", VV.AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*. (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008). Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.51-85.

MOYA, Adelina

Rupturas y restauraciones: Jorge Oteiza en la tradición moderna, VV.AA., *Oteiza y la crisis de la modernidad*, (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.271-308.

Oteiza y Alberto. Un modo de entender la función del arte, en FERNANDEZ, Carmen; MOYA, Adelina; ALIX, Josefina, *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp. 127-158.

MUÑOYA, Pilar

Oteiza: la vida como experimento, Irún, Alberdania, 2006.

MUÑOZ, María Teresa (ed.).

Las piedras de San Agustín. Sobre la estatuaria megalítica de Jorge Oteiza, Madrid, UPM-Mairea, 2006.

Arte, ciencia y mito, prólogo en OTEIZA, Jorge, *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América* (edición crítica), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp.13-68.

Tres trampas. Deleuze, Oteiza, Steinberg, en *Jaulas y Trampas. Escritos sobre arquitectura y arte*, 2000-2012. Madrid, Lampreave, 2013, pp.144-153.

PELAY OROZCO, Miguel

Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

Sobre Oteiza, en *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986, pp.169-189.

QUETGLAS, Josep; ZUAZNABAR, Guillermo, MARZÁ, Fernando

Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2005.

RODRIGUEZ SALÍS, Jaime.

Oteiza en Irún, 1957-1974, Irún, Alberdania, 2003.

ROSALES, Alberto.

Más allá de la escultura, en ROSALES, Alberto, (ed.) *Jorge Oteiza, creador integral*, Alzuza (Navarra), Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Oteiza, 1999, pp. 11-56.

Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza, en ROSALES, Alberto. (ed.), *Jorge Oteiza, creador integral*, Alzuza (Navarra): Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Oteiza, 1999, pp.173-195.

ROSALES, Alberto (ed.)

Jorge Oteiza, creador integral. Alzuza (Navarra): Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Oteiza, 1999.

La operación H [catálogo de la exposición]. Madrid: SEACEX, Dirección General de Relaciones Culturales y científicas, 2004.

ROWELL, Margit

Una modernidad intemporal, en *Oteiza Propósito Experimental* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, pp.15-25. También en *De varia commesuración* (catálogo de la exposición del pabellón español en la XLIII Bienal de Venecia), Madrid: Ministerio de Cultura, 1988, pp. 27-46.

Sentido del sitio / sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza, en VV. AA., *Oteiza mito y modernidad* (catálogo de la exposición), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2005, pp.25-49.

SAENZ DE GORBEA, Xavier

Las medallas de Oteiza, Cuadernos del Museo Oteiza n.3, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier

Texto de presentación en *Jorge Oteiza Néstor Basterrechea /Esculturas Relieves* (catálogo de la exposición). Madrid: Sala Neblí, abril-mayo de 1960, s.p.

Las artes y la función integradora de la arquitectura en la creación de un entorno habitable, conferencia pronunciada en la Fundación Juan March dentro del Ciclo *Arte, Paisaje y Arquitectura*, Madrid 25 de mayo de 1986.

Discurso pronunciado con motivo del Acto de entrega del Premio Manuel Lekuona otorgado a Jorge Oteiza, Oñati, 4 de mayo de 1996, en VV.AA. *Oteiza* (catálogo de la exposición), San Sebastián: Fundación Kutxa, 2000, pp.44-53.

SAENZ GUERRA, Javier

Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní, 1954, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

SAN MARTÍN, Francisco Javier, MORAZA, Juan

Oteiza. Laboratorio de Papeles, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

SANCHEZ SIMON, Ignacio

Oteiza y los nuevos paradigmas científicos. Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2012.

SERRA, Richard

Notas sobre Jorge Oteiza, en VV.AA. *Oteiza mito y modernidad* (catálogo de la exposición), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2005, pp.99-101.

TORRE, Alfonso de la

La Sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2009.

UGARTE, Luxio

La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/Chillida, Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 1996.

VEGA, Amador

Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza, VV.AA. *Oteiza mito y modernidad*. (catálogo de la exposición), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2005, pp.65-83.

La «estética negativa» de Oteiza: lectura del Quosque Tandem...!, prólogo en *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (edición crítica), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp.17-43.

La imagen plástica de un misterio. Jorge Oteiza y el pensamiento estético-religioso, VV.AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. (Primer Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 de octubre de 2008), Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, pp.125-141.

VARIOS AUTORES

IV Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo: Catálogo General, (catálogo de la exposición), São Paulo, Museo de Arte Moderna de São Paulo, 1957, pp. 188-189.

Oteiza esteta y mitologizador vasco, San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986.

Oteiza (catálogo de la exposición), San Sebastián: Fundación Kutxa, 2000.

Oteiza mito y modernidad, (catálogo de la exposición), Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2005.

IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, Sao Paulo, Brasil. Alzuza (Navarra); Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

La colina vacía. Jorge Oteiza- Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordoñez. 1956-1964, Bilbao, EHU Press, 2008.

Derivas de la geometría. Razón y orden en la abstracción española, 1950-75, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Oteiza, 2009.

YRIZAR, Iñigo de

La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos, Madrid, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2005.

ZUAZNABAR, Guillermo

Jorge Oteiza animal fronterizo, Casa-taller en Irún 1957-58, Barcelona, Actar, 2001.

Piedra en el Paisaje, Cuadernos del Museo Oteiza n.2, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

ZULAIKA, Joseba

Oteiza y el espacio estético vasco, en *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1986, pp. 23-43.

Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas, VV.AA, *Oteiza mito y modernidad* (catálogo de la exposición), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2005, pp.85-97.

Tesis doctorales

MARTÍN MARTÍN, María Elena

Oteiza y la estatuaría de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Bellas Artes), 2016.

MARÍN OÑATE, Antonio

Pulsiones en el espacio. Oteiza y la aproximación a la arquitectura como vacío activo, Universidad Politécnica de Madrid, (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2015.

RAMOS JULAR, Jorge Eduardo

El espacio activo de Jorge Oteiza, Universidad de Valladolid, 2014.

LÓPEZ BAHUT, Emma

Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano, (1948-1960), Universidade da Coruña (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2013.

REMENTERÍA ARNAIZ, Iskandar Aitor

Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación, Universidad del País Vasco, (Departamento de Escultura), 2012.

ECHEVERRÍA PLAZAOLA, Jon

La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, (Departamento de Humanidades), 2008.

MORAL ANDRÉS, Fernando

Oteiza. Arquitectura como desocupación espacial, Universitat Politècnica de Catalunya (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), Barcelona, 2007.

SÁENZ GUERRA, Francisco Javier

La Capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oíza, Romani y Oteiza. Análisis desde la visión de Sáenz de Oíza, Universidad Politécnica de Madrid (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2005.

LAPAYESE LUQUE, Concepción

Desarquitectura: Deconstrucción y Manierismo, Universidad Politécnica de Madrid (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2005.

DELGADO ORUSCO, Eduardo

Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la postguerra al postconcilio, Universidad Politécnica de Madrid, (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 1999.

GAZAPO DE AGUILERA, Darío

El Land Art y la arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 1992.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos

Jorge Oteiza y las vanguardias históricas: el arte como sistema simbólico, Universidad del País Vasco, 1992.

HERNÁNDEZ CORREA, José Ramón

Wright-Van Doesburg-Mies Van der Rohe. De la descomposición del espacio a la composición del vacío, Universidad Politécnica de Madrid, (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 1991.

MUÑOZ PARDO, María Jesús

El minimalismo en arquitectura y el precedente de Jorge Oteiza, Universidad Politécnica de Madrid (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 1988.

MUÑOZ GARCÍA, Pilar

El escultor Oteiza, Universidad Complutense de Madrid, (Facultad de Geografía e Historia), 1985.

ALVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad

Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, (1930-1980), Universidad de Oviedo, 1982.

Relación de documentos del archivo personal de Jorge Oteiza consultados en la tesis

FMJO FD 3178	<i>Pintura suprematista 1916</i>
FMJO FD 3182	<i>La escultura contemporánea se ha detenido</i>
FMJO FD 3188	<i>Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua</i>
FMJO FD 3196	<i>Para un entendimiento del espacio religioso</i>
FMJO FD 3213	<i>Mi encuentro con Piet Mondrian</i>
FMJO FD 3214	<i>Tragedia de Mondrian y de mis cajas</i>
FMJO FD 3231	<i>Advertencia personal</i>
FMJO FD 3803	<i>La Estela funeraria al P. Donosti</i>
FMJO FD 4635	<i>Worringer, Machado y Baroja</i>
FMJO FD 6508	<i>Mueble y escultura</i>
FMJO FD 6513	<i>Sobre arte y el espacio</i>
FMJO FD 6573	<i>Conceptos escultóricos</i>
FMJO FD 6576	<i>En torno al color</i>
FMJO FD 7833	<i>Reflexiones en torno a la casa</i>
FMJO FD 7839	<i>La estética como destino de la filosofía y de la religión</i>
FMJO FD 7840	<i>Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico</i>
FMJO FD 7861	<i>Realidad y propósitos de las nuevas tendencias artísticas</i>
FMJO FD 7862	<i>Una anatomía del espacio como introducción a la nueva estética</i>
FMJO FD 8008	<i>Integración del arte en la arquitectura</i>
FMJO FD 8053	<i>Estética arquitectónica en Oteiza</i>
FMJO FD 8060	<i>Hacia un arte receptivo</i>
FMJO FD 8062	<i>Estética objetiva y ecuación consistencial como una ontología del arte</i>
FMJO FD 8071	<i>Hacia un arte receptivo: una metafísica del E</i>
FMJO FD 8076	<i>Hacia un arte receptivo: una metafísica del E</i>
FMJO FD 8077	<i>Hacia un arte receptivo</i>
FMJO FD 8093	<i>Conferencia en el IAC, Lima</i>
FMJO FD 8163	<i>Sobre mi escultura y proyecto de estela funeraria</i>
FMJO FD 8173	<i>Objeto de la ciudad y del arte. Objeto del hombre</i>
FMJO FD 8178	<i>Desocupación del arte</i>
FMJO FD 8182	<i>La ciudad como obra de arte</i>
FMJO FD 8222	<i>La ciudad nueva</i>
FMJO FD 8225	<i>Carta o breve discurso de despedida de J. Oteiza y Balenciaga</i>
FMJO FD 9922	<i>Contenido del libro</i>
FMJO FD 9954	<i>Jorge Oteiza: Hacia un arte crómlech</i>
FMJO FD 11158	<i>El realismo inmóvil</i>
FMJO FD 4812	<i>Arte precolombino</i>
FMJO FD 14859	<i>Paralelismo entre Ortega y Oteiza</i>
FMJO FD 15222	<i>Desocupación y ocupación del espacio plástico</i>
FMJO FD 15225	<i>Propósito experimental Irún</i>
FMJO FD 15226	<i>Plan Irún</i>
FMJO FD 16566	<i>De la pared pesada a la dinámica liviana actual</i>
FMJO FD 16568	<i>Max Bill y el espacio</i>
FMJO FD 19554	<i>Conferencia Darro</i>