

OTEIZA Y LA ESCULTURA DINAMICA DE LOS AÑOS CINCUENTA

ANNA MARIA GUASCH

FUNDACIÓN JORGE OTEIZA, ALZUZA (PAMPLONA), 2008

(en prensa)

Si bien existe una cierta unanimidad al reconocer que el texto con el que Jorge Oteiza se presentó en la bienal de Sao Paulo de 1957, el “Propósito Experimental 1956-1957” es el texto clave para entender el pensamiento y la praxis del artista pensamos no obstante que es un texto menos conocido y pocas veces publicado, el de la conferencia *Escultura Dinámica*¹ el que constituye el mejor vínculo para entender el paso del Oteiza figurativo al abstracto o, desde otro punto de vista, para entender el paso de la Estética Objetiva a la Aplicada², y también para entender la decisión posterior de Oteiza de dar fin a su trabajo como escultor empezar su trabajo como “hombre de acción”, uniendo lo experimental a lo pedagógico y lo social.

Oteiza preparó el texto *Escultura Dinámica* para una conferencia a impartir en la primera semana de agosto de 1953 en la Universidad Palacio de la Magdalena en Santander en el marco del I Congreso Internacional de Arte Abstracto organizado por José Luis Fernández del Amo³, director por aquellos momentos del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica. En el curso que, al decir de Juan Antonio Gaya Nuño supuso la consagración del arte abstracto en España⁴ participaron con ponencias, aparte del propio Fernández del Amo, Manuel Sánchez Camargo, Luis Felipe Vivanco, Cirilo Popovici y José María Moreno Galván⁵. Destacó también una sección “miscelánea” en la que desde un

¹ El texto se publicó por primera vez en *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956. La Fundación Oteiza de Alzuza guarda el original mecanografiado con anotaciones manuscritas de Oteiza, junto con un borrador mecanografiado también con anotaciones manuscritas del escultor. El texto se publicó también en el catálogo de la exposición *Oteiza: Paisajes, Dimensiones*, con prólogo de Alberto Rosales (Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 60-75).

² Txomin Badiola, “Oteiza. Propòsit experimental”, en *Oteiza. Propòsit Experimental*, Barcelona, Centre Cultural Fundació Caixa de Pensions, Madrid, Sala de Exposiciones Fundación Caja de Pensiones, Madrid, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, p. 29.

³ Luis Fernández del Amo calificó el curso de “insólita y feliz convivencia de artistas de todas las artes con universitarios de distintas Facultades. “Los pintores supieron de la música, los arquitectos de la pintura, el filósofo y el matemático del arte y confraternizaron afrontando problemas contemporáneos” (...) Lo más apasionante fue conocerse mutuamente en la violencia del conflicto para concluir colaborando en actividad apasionada” “El compromiso es no afilar más arma que la inteligencia” “Contra lo que los profanos puedan sospechar, el arte abstracto no es una cínica o insolvente arbitrariedad, ni un puro alegorismo sin participación de la sensibilidad. El artista abstracto siempre opera con estructuras que son el soporte de sensaciones o adivinaciones transmitidas por vía estrictamente plástica”. Véase José Luis Fernández del Amo, en “Presencia del arte abstracto”, *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1956.

⁴ Juan Antonio Gaya Nuño, “Las credenciales del arte abstracto”, *Ínsula*, nº 93, Madrid 15 septiembre 1953.

⁵ Incluimos la lista de ponencias: Luis Fernández del Amo, “Presencia del arte abstracto”, Manuel Sánchez Camargo, “El arte desde la abstracción”; Luis Vicente Vivanco, “Arte abstracto y arte religioso”; Cirilo Popovici,

punto de vista interdisciplinar, se recogieron “comunicaciones” procedentes del campo de la arquitectura, la pintura, la escultura, la literatura, la crítica de arte y la música, entre las cuales una de ellas era de la Jorge Oteiza y su aportación “Escultura Dinámica”⁶ Notéase que Oteiza fue el único artista invitado a este Congreso, una invitación que respondía a las quejas del escultor ante la desatención que su figura habría recibido tras ser seleccionado en Londres para el Monumento al Prisionero Político Desconocido de un de un total de 3500 escultores de 57 países⁷.

Esta es una conferencia compleja, algo confusa⁸ pero profética que no informa tanto del trabajo escultórico que el escultor estaba haciendo en aquellos momentos en obras como el *Friso de los Apóstoles* en Aranzazu más cercana a la figuración o el proyecto para el *Monumento al Prisionero Político Desconocido* (1952-1953), más cerca de la abstracción, en el que culmina sus investigaciones sobre el hiperboloide como cilindro abierto al exterior y situado en una cuarta dimensión, sino que plantea un programa a modo de “manifiesto”, con una suma de aspectos formales del lenguaje escultórico (como el concepto de dinamismo) que lo vinculan a una tradición experimental y formalista en la tradición vanguardista del siglo XX junto con otros como inteligencia, inquietud, insatisfacción y vida.

En esta conferencia Oteiza aborda el problema del dinamismo o la escultura dinámica, un concepto nuevo en su trabajo teórico que se desmarca de conceptos escultóricos previos como el vacío asociado a tres puntos de fuga que Oteiza expone en el texto “Del escultor Oteiza. Por él mismo”⁹ y la defensa de una investigación abstracta asociada, todavía en 1951, a la figura de Henry Moore “el mas grande escultor de los tiempos actuales”, según Oteiza”.

“Orígenes y proceso del arte abstracto” y José María Moreno Galván, con una ponencia sin título. Véase *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956.

⁶ En esta sección participaron: Mario Baquero Goyanes, “La novela actual”; Antonio Gallego Morell, “Valoración de la poesía española de postguerra”; Alfonso Sastre, “Teatro”; Richard Klatovsky, “Música”; Luis Figueroa Ferreti, “Ejercicio de la crítica”; Alexandre Cirici Pellicer, “Aspectos sociales del arte abstracto”; Rafael Aburto, “Arquitectura del arte abstracto”; Victor D’Ors, “Arquitectura abstracta”; Juan Antonio Gaya Nuño, “Pintura abstracta”; José Camón Aznar, “El cubismo como abstracción”; Sebastián Gasch, “Evolución del arte abstracto”; Carlos Lesca con una comunicación sin título.

⁷ Soledad Álvarez, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, San Sebastián, Nerea, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2002, p. 24.

⁸ Como apunta Alberto Rosales, uno de los asistentes al Ciclo de Conferencias, el crítico de arte del diario *Arriba* Luís Figueroa Ferreti, declaró que, sin bien ninguno de los artistas invitados habían explicado el problema de la concepción de la obra de arte, no obstante Oteiza había sido el más sincero, aunque su discurso fue algo confuso e inentendible. Véase A Rosales, “Escultura Dinámica. Presentación”, en *Oteiza: Paisajes, Dimensiones*, catálogo Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 6 de octubre- noviembre 2000, p. 60.

⁹ Jorge Oteiza, “Del escultor Oteiza. Por él mismo”, *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947. En este texto Oteiza descubre el principio fundamental de los tres puntos de soporte y gracias a ellos llega a la comprensión biológica de la función del vacío en el futuro de la escultura. En este texto apunta también como el vacío se le revela como el concepto eje de una lógica para la renovación formal del sistema morfológico clásico

En realidad Oteiza planteó su conferencia de Santander obviando temas relativos a la cuestión específica de la “estructura abstracta” que ya había apuntado en textos escritos entre 1951 y 1952¹⁰ y estableció un nuevo capítulo en la genealogía de lo abstracto: el de lo “dinámico”, que, a juicio de Oteiza, no sólo era un elemento definidor de un estilo sino un medio de diferenciar lo que es legítimo y falso de las tendencias artísticas actuales. Un concepto, el de lo dinámico, con el que buscaba crear una nueva inflexión en la historia de los lenguajes formales superando lo que Oteiza denominó las dos direcciones no figurativas o binarias (el cubismo y el futurismo) por una tercera, la ternaria, que incluiría la “vida” y lo “vital”.

Porque, como sostuvo Oteiza en los primeros párrafos de su conferencia, lo dinámico, lejos de ser una propiedad o rasgo de carácter formal, es algo que “no puede explicarse con claridad” (y por lo tanto comporta cierta ambigüedad) y, lo más importante, apunta a ciertas consideraciones extra-artísticas, como la “inteligencia” y la “inquietud”. De ahí que empezara asociando lo dinámico con una actitud de “insatisfacción”: “Toda la Escultura dinámica es una escultura insatisfecha”, afirmó Oteiza.

En la definición de la escultura abstracta: del vacío al dinamismo

Antes de pasar a desarrollar el concepto de dinamismo y su vínculo con lo expresivo y con lo vital quizás convenga explicar el proceso por el cual, más en sus escritos que en sus obras (de recorrido más lento y complejo) Oteiza se muestra defensor de una abstracción en escultura que partiendo de Brancusi y Henry Moore concluirá en sus conclusiones experimentales de 1957.

Estatua perforada y liviana

Ya en el texto “La investigación abstracta en la escultura actual” (1951), un texto que Oteiza publica con motivo de la obtención del Diploma de Honor en la IX Trienal de Milán por la obra *Ensayo sobre lo simultáneo* (1951)¹¹ (FIGURA) Oteiza inscribe su obra en una tradición encabezada por el escultor Brancusi (“el hombre que más limpia y elementalmente cumple este primer ensayo de rehabilitación de la escultura”), seguido de los primeros maestros Liptchitz, Modigliani, Zadkine, Arp, Giacometti y de su sucesor Henry Moore, escultores que habrían

¹⁰ Nos referimos al artículo “La investigación abstracta en la escultura actual” publicado en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 120, Madrid, diciembre 1951 publicado con motivo de la obtención del Diploma de Honor de la IX Trienal de Milán en 1951 y también a otro texto fundamental para entender el pensamiento abstracto de Oteiza, “Renovación de la estructura en el arte actual” publicado en la revista *Lekaroz* (nº 1 Enero 1952), un texto que coincide con los inicios del trabajo de Oteiza en el friso de los Apóstoles en la Basílica de Aranzazu.

recuperado -después del Impresionismo- la materia plástica primordial de la Estatua , es decir, el volumen abstracto o el bulto geométrico en el viejo sitio del espacio.

Amparándose en estos creadores que “hicieron posible la ampliación de los recursos de la escultura” Oteiza cierra un importante capítulo en la plástica, el capítulo que habría protagonizado Cézanne y su fórmula “revolucionaria” con la que inició y “puso en funcionamiento” el arte nuevo: “Aquel hombre que veis aquí no es un hombre, es un cilindro”.

Lo abstracto, pero, ya no debe ser confundido con la simple extracción del contenido geométrico de las formas naturales, como todavía hacia Cézanne. Y es cuando en su defensa de la abstracción como “arte abstracto impuro” , Oteiza pone el ejemplo de Brancusi , el primero que habría seguido el magisterio de Cézanne al reducir el hombre a un cilindro euclídeo y pesado ya que, como sostiene Oteiza, es Brancusi el que, puliendo la forma natural de una cabeza , se encuentra con un huevo, “euclídeo y pesado”.

Esta defensa de lo geométrico como “valencia ideal y gestora” de lo abstracto es la que explicaría la escultura con la que recibió el Diploma de Honor en la IX Trienal de Milán, *Ensayo sobre lo simultáneo*. En realidad la intervención más importante de Oteiza en esta obra en relación con obras anteriores como *Figura para regreso de la muerte* de 1950 (FIGURA)¹² es la “perforación “ de la estatua tradicional. Porque como afirma en uno de los párrafos del artículo mencionado: “Después de 1905, los conceptos no euclídeos modifican la vieja estabilidad de las cosas. El mundo ya no es una manzana. El universo está en expansión constante. La arquitectura pierde peso. La pintura pierde peso. Pierde peso la Estatua. Brancusi lija febrilmente su cilindro. Se le acaba la estatua en las manos. Y el cilindro de Brancusi siempre tiene su peso dentro. Convierte otra cabeza en un huevo. No deja de pulir, y aparece la esfera y, otra vez, el huevo. Otra vez el cilindro, el de Cézanne, pesado y euclídeo”¹³

Es en este texto donde Oteiza avanzará un concepto fundamental en su trabajo experimental con la escultura: su apuesta por una escultura liviana (concepto que desarrollará en obras posteriores como el *Monumento al Prisionero Desconocido* de 1953 concebido como un “sistema formal liviano en el que el vacío interior constituye una sustancia expresiva y trágica” y culminará en su *Propósito Experimental* de 1956-57) , y en general el progresivo “debilitamiento” de la

¹² Obra presentada en la exposición *Cuatro escultores abstractos* (Oteiza, Ferrant, Ferreira, Serra), Galerías Layetanas, Barcelona; Galería Studio, Bilbao, Galería Buchholz, Madrid, 1950. “Aquí la escultura inicia una problemática de la energía espacial dentro del racionalismo concreto en el que ha trabajado, y de cuyas experiencias hace un balance comparado”. Véase *Jorge Oteiza. Escultor*, Nueva Forma. Biblioteca de Arte, Madrid, 1968, p.52.

¹³ Jorge Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual”, *art. cit.*, pp. 30-31.

estatua, que en ningún caso sería por adelgazamiento, sino por “perforación”: “Un gusano puede destruir una manzana (a la metáfora de la manzana Oteiza volverá más adelante para explicar otra de sus grandes aportaciones a la escultura de la mano del “hiperboloide”). Mucho de Moore no es más que un agusanamiento de la estatua heredada. Un escultor puede perforar un cilindro; pero ni la manzana ni el cilindro han transformado su naturaleza. La estatua perforada de Moore es todavía un isótopo de la escultura pesada, de la misma estatua griega”¹⁴.

Oteiza apuesta por transformar la naturaleza euclídea y pesada del cilindro en una unidad liviana con sus centros de origen externos (¿un hiperboloide?, se pregunta Oteiza), una estatua en constante dilatación estética y, en suma, una escultura cuya morfología se corresponda, a juicio de Oteiza, en una imagen más próxima de “nuestro tiempo”.

En este sentido, la obra premiada en la Trienal de Milán, *Ensayo sobre lo simultáneo* o *Mujer con el hijo en brazos* constituye uno de los primeros tanteos de Oteiza con la abstracción hídrida, una abstracción que, siguiendo los pasos de Henry Moore (y tampoco sin olvidar los espacios compactos de Brancusi) se resolvería por la acción de “perforar” la estatua.

Lo realmente interesante de este artículo de 1951 y que además presenta una relación directa con la conferencia *Escultura Dinámica* de 1953 lo constituye otro apartado el titulado “Lo abstracto en la fórmula molecular estética” que Oteiza ilustra con obras como *Boceto para cuatro Evangelistas en la iglesia de Zadorra* (FIGURA) y en especial *Coreano con las manos en la cabeza* o *Coreano*, 1950 (FIGURA) y *Retrato de Cristino Mallo* (FIGURA), obra que Oteiza presentó en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 junto con *Retrato de Julio Antonio*.

En este apartado, Oteiza hace una distinción entre el mundo sensible de las formas naturales (A), el mundo de las ideas espaciales y del pensamiento geométrico (B) y el mundo de lo humano y vital (C), “los tres mundos ontológicos, los tres factores que integran toda obra de arte en cualquier época y lugar”¹⁵. Dicha ecuación (A+B+C), “la fórmula de la consistencia del arte, de su estructura molecular” es la que Oteiza aplica a su obra *Coreano* que el propio Oteiza describe (más allá de las alusiones figurativas de la misma, el tratarse de un preso de guerra) como una “síntesis ternaria”, como “fusión incompleta de dos unidades livianas”, como

¹⁴ Jorge Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual”, *art.cit.*, p. 31.

¹⁵ Jorge Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual”, *art. cit.*, p. 30.

estructura abstracta con contenido vital. En *Retrato de Cristino Mallo*¹⁶ el artista ofrecería otra fórmula de intercolisión creadora de estos tres mundos antagónicos. La fusión de dos rostros que presenta la estatua (el vital y el abstracto en un choque frontal) garantizaría por un lado una primera síntesis de los factores A y B (factores que determinarían lo abstracto o , en otras palabras, los valores estrictamente plásticos) y por otro, una nueva operación de síntesis entre lo Abstracto y la Vida, origen a los “valores estéticos”¹⁷.

Este énfasis en los “valores estéticos” o en el ser estético constituirá uno de los rasgos de Oteiza, que le llevarán a encarnar el lado metafísico del arte normativo, como acertadamente intuyó Vicente Aguilera Cerni en 1966¹⁸. una “normatividad de salvamento esencial: eso que se ha sólido llamar Religión”.

El Ser Estético

Oteiza profundizó en la teorización de este Ser Estético entendiendo como una cualidad objetiva, intemporal y sobrehistórica como puente entre lo ontológico y lo metafísico, o como comunicación entre el hombre y Dios¹⁹ en un nuevo texto previo, el titulado “Renovación de la Estructura del arte actual” publicado en la revista *Lekaroz* en 1952²⁰ en lo que puede considerarse el primer documento escrito entorno al encargo de trabajo en el Friso de los Apóstoles de la Basílica de Aranzazu (la adjudicación del concurso para toda la estatuaria de la Basílica había tenido lugar en 1950), Oteiza, ante la prevención de algunas gentes de su país por la orientación abstracta de su trabajo, se justifica y razona desde su problemática personal de la estructura, buscando conciliar un concepto estético auténticamente moderno con la adecuada expresión tradicional y religiosa.

En este artículo, si bien por un lado Oteiza sostiene que el arte colabora en su argumentación religiosa a la salvación espiritual, lo más desafiante para una obra sobretodo de cara a la

¹⁶ Jorge Oteiza escribe en el pie de foto *Retrato de Cristino Mallo* del artículo citado: “Coeficiente acelerado de dilatación., Síntesis ternaria conducida en el hiperboloide. Confundida por la crítica por tendencia a la caricatura. Pero la caricatura procede de dentro hacia afuera. Lo que aquí hay es máscara estética, es decir, fusión de dos rostros, el vital y el abstracto en un choque frontal”. “La investigación abstracta en la escultura actual”, *art. cit.*, p. 3º.

¹⁷ Nótese que esta distinción entre lo “plástico” y lo “estético” será el eje argumentativo central del texto de la conferencia *Escultura Dinámica* de 1953.

¹⁸ Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del Nuevo Arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, p. 28 4.

¹⁹ El hallazgo del Ser Estético, significa, según Aguilera Cerni, la salvación estética del hombre y la conversión de la estatua en “sitio espiritual libre”. V. Aguilera Cerni, *op. cit.*, p. 287.

²⁰ Jorge Oteiza, “Renovación de la estructura en el arte actual”, *Lekarov*, nº 1, Enero 1952, pp. 39-44.

elaboración de un estilo propio es su “tejido abstracto y estructural”. Es en este tejido donde el artista debe imaginar la hora universal del tiempo que le ha tocado vivir, así como la relación matemática y funcional con la arquitectura, el paisaje, la historia y el porvenir. Y es en este punto que toda operación del arte experimental difícilmente se puede comprender sin el necesario contenido viral²¹.

Es momento, pues, de dejar atrás tanto el arte de herencia impresionista, un arte convertido en una sensación de las cosas (“el impresionismo había convertido las cosas en polvo aéreo y luminoso” como también de dejar atrás la herencia cezanniana con su vieja medida de cilindro dentro de un hombre., es decir la prehistoria cubista y paleo-abstracta de tan fecundas repercusiones en el origen del nuevo estilo y que tuvo uno de sus momentos álgidos en la aportación de Picasso, el más claro seguidor de la tradición euclídea y cezanniana .

A juicio de Oteiza, el naciente saber espacial y estético se tendría que reducirse a un sistema de líneas de fractura que hacen de toda obra (y aquí se refiere a sus esbozos para Aranzazu) un organismo fuertemente sincopado. Un organismo que resultaría del encuentro de estos tres elementos que ya había avanzado en el texto “La investigación abstracta en la escultura actual” y que desarrollará en *Escultura Dinámica*: nos referimos a la fórmula “molecular” es decir, a la síntesis entre el mundo sensible con la figura del hombre, la geometría y la vida , una fórmula que le sirvió a Oteiza para superar el concepto estático y cerrado del cilindro y para buscar la verdad del cilindro “fuera” del propio cilindro : “Esta unidad sensible, este nuevo cilindro que piense en el exterior, no puede ser otro que el hiperboloide” concluye Oteiza²².

El descubrimiento de la figura del “hiperbolide” fundamental en estos años tanto en el desarrollo teórico como artístico del escultor que le sirvió para el planteamiento de dos importantes esculturas de Oteiza *Regreso de la muerte* (1950) (FIGURA) y *Unidad triple y liviana* (1950) (FIGURA)²³ , esculturas con las que obtuvo el hueco en la estatua por fusión de elementos livianos frente al viejo sistema de la perforación de elementos pesados (aquí un nuevo paso de Oteiza, más allá de la perforación).

Es cuando Oteiza ,en un solemne y definitivo paso adelante respecto al cubismo y como superación al propio Picasso declara haber dado origen a una “botella nueva”, de la que

²¹ Jorge Oteiza, “Renovación de la estructura en el arte actual”, *art. cit.*, p.40.

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ Esta obra fue rechazada en la I Bienal de Arte Hispanoamericano de Madrid (1951). En la revista *Nueva Forma* se describe como “pieza fundamental para la escultura en la que se expresa la ecuación de masas mínima interna con la zona exterior y de ampliación espacial de la energía., en *Jorge Oteiza. Escultor*, op. cit., p. 51.

incluye una ilustración (“Botella”) (FIGURA) al lado de una Jarra de Picasso (“dos fragmentos -pintura y madera- de lo que hoy representa el bodegón como campo experimental”), una botella recién nacida en la historia experimental y emocionante de los bodegones: “Lo que inicié- apunta Oteiza- con la figura humana en ensayos incompletos y dolorosos, lo he realizado limpiamente en esta botella: la he dividido de un tajo, como se parte de 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. Picasso quizás sentirá –descubridor de casi todo lo fundamental del arte actual.- que sea sencilla botella no sea suya, esta botella que puede inaugurar el nuevo sistema de empujes y de tensiones en el montaje plástico y especialmente mural”²⁴.

La botella, a la que metafóricamente alude Oteiza es una botella hecha desde fuera que, renovada y rehecha, busca rehacerse más allá del estatismo y de su “cerrada y egoísta intimidad”. Es una botella nueva que se desplaza a un espacio más extenso, más significativo. Y además, y ahí estaría la justificación más clara de la concepción particular del grupo de Apóstoles en Aranzazu, se correspondería a la forma cristiana del hombre que también debería haberse renovado, como esta botella con su corazón en el exterior. Y es así como, partiendo de un elemento formal (este paso de la “estatua-masa” a la “estatua-energía”), símbolo del arte nuevo, Oteiza a partir de su propia trayectoria formal, asume otro nivel: el de la trascendencia religiosa de lo estético y el de la aplicación y final subordinación de lo artístico a los temas religiosos²⁵.

Un nuevo eslabón hacia esta definición de lo abstracto liberado de toda connotación religiosa lo constituye el texto-conferencia de Oteiza presentado en el marco del Curso Internacional de Arte de la Universidad Internacional de Verano de Santander en 1951. En este texto titulado “Informe sobre la Escultura Contemporánea” Oteiza avanza en la particular genealogía que culminará en el ideario estético de su “Escultura Dinámica”. En este texto descubrimos a un Oteiza paulatinamente interesado en los avances científicos (en concreto por las matemáticas, la física y la geometría), lo cual explicaría el paso definitivo del cilindro al hiperboloide y el

²⁴ Jorge Oteiza, “Renovación de la estructura en el arte actual”, *art. cit.*, p. 42.

²⁵ “Mi participación como escultor en esta obra de Aranzazu es el honor y la responsabilidad más grandes que he tenido y espero tener en mi vida como artista vasco. Sería, pues, innecesario advertir el cuidado con el que voy considerando todos los aspectos y dificultades del planteamiento de esta estatuaria. (...). Para entonces es mi deseo que todo el montaje técnico y formal quede asomado levemente perceptible como una pulsación, como un relámpago, que será suficiente en la estabilidad tradicional de la escultura religiosa, para que quede iluminada con el testimonio del tiempo y la conciencia que vivimos”, Jorge Oteiza, “Renovación de la estructura en el arte actual”, *art. cit.*, p. 44.

interés por figuras geométricas ideales, en detrimento de toda referencia antropomórfica, tal como había avanzado ya en su obra *Unidad triple y liviana* de 1950, obra paradigmática en esta búsqueda de un “vacío vertical” (que superara definitivamente al vacío acostado de Henry Moore) y en una experimentación del vacío por desocupación espacial, frente al concepto de Malevich de vacío como espacio dado. En *Unidad triple y liviana*, tal como se observa en los dibujos y collages preparatorios *Boceto para hiperboloide (“manzana/energía”)* de 1950 (FIGURA)²⁶ y *Estudio de la unidad triple y liviana*, Oteiza consigue el vacío adelgazando la masa sólida de la silueta circular del cilindro para convertirlo en una superposición vertical de tres unidades o hiperboloides separados. Este mismo procedimiento para potenciar la energía en el interior de la estatua y valerse de los contornos cóncavos para generar ausencias formales se encuentra también en esculturas como *Estudios para La tierra y la luna* (1951-1955), y *La Tierra y la Luna* (1955) (FIGURAS) en las que además Oteiza introduce un nuevo “corpus” de reflexiones en torno a la luz a partir de la utilización de materiales que actúan como respuesta específica ante la luz y con los que consigue una suerte de desmaterialización de la masa escultórica.

El dinamismo en la escultura

Siguiendo con esta doble voluntad de “hacer” y teorizar”, Oteiza en el texto *Escultura Dinámica* que ahora abordaremos en extenso, hace una nueva incursión teórica, reflexiva y pedagógica a la historia de la escultura en la que avanza un nuevo concepto, el de la “escultura dinámica” delimitando el territorio de lo dinámico en relación a lo estático y marcando distancias con el concepto de movimiento.

Para Oteiza, lo estático es un sistema de fuerzas en reposo, un reposo en el que la materia formal se replantea de cara a la obtención de un lenguaje personal. En lo estático se buscaría la “anatomía del espacio”. Lo dinámico, por su parte buscaría una “fisiología del espacio”, una comunicación pública más vital. Y mientras la escultura estática se propondría una “ecuación de equilibrio”, la dinámica conduciría al planteamiento de sus fuerzas en una “ecuación de movimiento”. Y en todos los casos, lo dinámico constituiría un problema de “fuerzas” no de movimientos, desvinculando así el concepto de dinamismo del de movimiento tradicional. Porque, tal como señala Oteiza: “el movimiento es contrario a la estatua. Lo cinemático, lo móvil es la apariencia de la vida en la estatua, pero no desde la estatua sino desde la vida”.

²⁶ Oteiza comparó el funcionamiento de una hiperboloide como forma espacial con una manzana comida hasta el corazón y reducida a su volumen original, el corazón convertido en el registro material conseguido a partir de un vaciamiento o desalojamiento de la masa. Según Margit Rowell, “para Oteiza los contornos cóncavos de esta estatua experimental generaban unas “ausencias formales” o volúmenes virtuales idénticos de espacio vacío y, en términos físicos, unos campos magnéticos de energía en torno al objeto”. Margit Rowell, “Sentido del sitio/Sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza”, en *Oteiza. Mito y modernidad*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, y Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2004-2005, p. 33.

Para valorar en su justa medida esta identificación de lo dinámico con la vida se hace necesario profundizar en otro de las propuestas teóricas de Oteiza incluidas en el texto-conferencia,. Se trata del cuadro sinóptico en el artista señala tres direcciones fundamentales por las que camina el arte contemporáneo desde su nacimiento en el cubismo hasta los años cincuenta. Las dos primeras direcciones (las que se corresponden con los espacios naturales y a los espacios geométricos) resumirían un episodio no figurativo o binario. Mientras que la tercera dimensión enlazaría con lo vital y con lo terciario, por este “compuesto ternario” ya adelantado en el artículo de 1951 “La investigación abstracta en la escultura actual” , que se correspondería al “arte absoluto” o a una concepción total e integral de la obra de arte, lo que denomina “sal estética ternaria”²⁷.

Es a partir de estas consideraciones que Oteiza , con el fin de clarificar su concepto de “dinamismo” y de separarlo de conceptos similares en la historia de las vanguardias, formula una especie de genealogía del concepto de dinámico en su oposición a lo estático a partir de lo que él considera el nacimiento del arte contemporáneo que coincide con el inicio del cubismo en 1908 (por otra parte el año de nacimiento del escultor , “Yo nací con el cubismo. Todos arrancamos de Cézanne y del cubismo. Más exactamente del cubismo y del futurismo”).

Según Oteiza, el nacimiento del arte contemporáneo coincidiría con el reconocimiento de la confusión propia de todas las artes (pintura, escultura, poesía y música) desde el punto de vista “espacial”. Desde esta perspectiva el cubismo , arte estático por excelencia, sólo cumpliría dos de las tres direcciones fundamentales que según Oteiza deben presidir la esencia de lo contemporáneo: la de las figuras naturales (guitarra, mesa, botella) y la de las figuras espacialmente ideales o geométricas (diagonal, círculo, rectángulo) , es decir, el mundo real de las formas naturales y el mundo ideal de la geometría y la síntesis abstracta conseguida entre las dos. El resultado sería pues una “síntesis plástica” en estado puro, abstracto y binario: “Reparemos que si aparece en el Cubismo abstracto una cabeza, un hombre, es como mera forma natural del espacio y no como un ser vital” . De ahí que el cubismo sería “un arte sin vida” que como decía Picasso dejaba “al hombre fuera”, en suma “un arte incompleto”, al decir de Juan Gris.

²⁷ Nótese al respecto que este compuesto ternario, esta “sal estética ternaria” estaría en el origen de un concepto que se consolidará en su *Propósito Experimental 1956-1957*, el concepto de “ser estético”. Véase este párrafo con el que clausura su *Propósito Experimental*: “Prefiero designar a mi tendencia como objetiva que quiere decir lo mismo que concreta, pero que directamente se refiere a la totalidad del Ser estético, como objeto de una Ciencia particular del Arte, una Estética Objetiva, Catálogo facsímil, sin página.

Habría que superar el cubismo y también todos aquellos que se sitúan en la órbita del cubismo, y no sólo Mondrian, máximo representante del sistema estático, mínimo-elemental y ortogonal de la pintura, sino también a su discípulo Van Doesburg²⁸ que, al sistema constructivo estático pone el acento en la línea inclinada, en la diagonal, en la “impaciencia de pasar a lo dinámico”, en la “necesidad de todo lenguaje de decir con la máxima energía y profundidad”. “La debilidad del momento artístico actual proviene, al decir de Oteiza, tanto de la experimentación estética incompleta de los maestros de ayer (y aquí entrarían los cubistas, Mondrian y van Doesburg) como de la falta de información de los discípulos de hoy y de la verdadera conciencia personal de experimentación”.

Tras estos análisis referidos a una valoración “espacial” del arte, Oteiza dedica otra parte sustancial de su texto-conferencia a la reflexión sobre otra dimensión del arte: la temporal, y más concretamente al tiempo, a la cuarta dimensión, conceptos que Oteiza considera fundamentales para el tratamiento estético de cualquier materia. Aquí Oteiza contrapone el principio material de toda estatua, es decir, un sitio ocupado geométricamente, una figura espacial o un bulto natural interrumpido desde lo geométrico (lo cual se correspondería con abstracto y con una cualidad binaria), con el espacio ilimitado y continuo (el no ser en el arte) que se correspondería con lo temporal y, en último término, con la vida: “Desde la vida, todas las artes pueden considerarse, por el tiempo que necesitamos en enterarnos, en temporales”.

Y es desde el tiempo que Oteiza avanza una nueva reflexión entorno a lo “dimensión”, que puede definirse como la alteración que sufre un estado formal al agregarle un propósito espacial más y que siempre representa para el artista el número de planteos previos a la solución de una obra.

Si las dos dimensiones proporcionan la naturaleza normal del plano (en lo que sería perspectiva ortogonal) y las tres dimensiones la perspectiva diagonal, Oteiza llega a la conclusión que es la cuarta dimensión la que define la forma más avanzada de la plástica actual. Frente a la perspectiva ortogonal de las dos dimensiones y a la perspectiva diagonal de las tres dimensiones, Oteiza apuesta por una perspectiva curva, abierta, que se correspondería con la hiperboloide (el cilindro en cuarta dimensión plástica): “Consciente o inconscientemente, la plástica más avanzada de la escultura actual es la forma en cuarta dimensión, positiva o razonada desde la estructura, con un resultado de superficies cóncavas no perforadas, cálculo al

²⁸ Oteiza tampoco se identifica con el tipo de movilidad que promueve la pintura de Van Doesburg, el cual “en 1924 rompe con el dogmatismo ortogonal de Mondrian dando cabida a su sistema de ángulo de 45 grados y la diagonal, introduciendo así la movilidad, trasladando el acento puesto por Mondrian en el E (espacio) al T (tiempo) (ET). “Mi conclusión fue romper la molécula (ET) a favor de E (espacio), aislando un E (espacio). *Biografía Oteiza On-Line*.

que corresponde mi personal tendencia dinámica. Una tendencia que se separaría radicalmente tanto de la escultura de Henry Moore (la estatua perforada desde lo dinámico) como de la estatua cinemática pura (o estatua ilegítima) de Calder (espacio de tres dimensiones con la agregación aritmética del tiempo vital).

Resulta interesante contrastar las ideas de Oteiza respecto a las ciertas corrientes imperantes en el momento en que Oteiza formuló sus reflexiones, como las del historiador de la escultura Eduard Trier que en 1954 publicó *Modern Plastik*²⁹, una obra de referencia durante más de diez años en la que Trier resituó las principales etapas de la escultura del siglo XX y no dudó en afirmar que Alexander Calder fue el primer escultor en proponer la idea de un objeto flotando libremente en el espacio sin estar sostenido por zócalo alguno, y el primero en introducir una nueva concepción plástica en la escultura del siglo XX³⁰. Al referirse a Calder, Trier se dejó seducir por la idea de una obra escultórica que introducía el movimiento en el volumen tradicionalmente estático y que liberaba la estatua de su zócalo: un proceso que Oteiza había ya definitivamente superado.

Vale la pena también prestar especial atención a estas reflexiones de Oteiza en la conferencia *Escultura Dinámica* en las que encontramos el sustrato teórico de lo que serían fases más conclusivas de su pensamiento escritas en su *Propósito Experimental 1956-1957*. Comienza Oteiza este ensayo con una directa alusión a las “unidades formales livianas” como le vía de liberar a la energía espacial de la estatua, unidades que siempre son “dinámicas” o abiertas y que se oponen a lo que sería desocupación física de la masa, tal como anuncia la escultura de Henry Moore: “Hemos ya olvidado aquellos años –se puede leer en los primeros párrafos del *Propósito Experimental*- en que la figura en el arte parecía caprichosamente engordar, exagerar su pesadez: se estaba configurando un verdadero isótopo de la estatua griega- la trasestatua- que permitiría volar su núcleo por perforación (...) y que la obra monumental de Moore, destacándose oportunamente, popularizó”³¹.

Pero, como advierte Oteiza, la estatua nueva nada tiene que ver con la grandeza de esta clase de expresionismo. Una estatua nueva no sería en ningún caso la prolongación de una anterior,

²⁹ El texto al que hacemos alusión se publicó en Berlín (*Moderne Plastik. Von Auguste Rodin bis Marino Marini*, Verlag Gebr. Mann, Berlín, 1954). Con posterioridad se tradujo al inglés en 1961 y dio lugar a dos ediciones revisadas y aumentadas, en las que se añadieron destacados escultores contemporáneos, de Smith a Caro. (*Form and Space. Sculpture of the Twentieth Century*, Thames and Hudson, Londres, edición revisada y aumentada, 1968).

³⁰ Véase el texto de Benjamin Buchloh, “Construire (l’histoire de) la sculpture”, en *Qu’est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, 1986, p. 259. Buchloh se refiere al texto de Trier, *Moderne Plastik*, op. cit., p. 71.

³¹ Jorge Oteiza, *Propósito Experimental 1956-1957*, Catálogo facsímil, sin página.

como ocurriría con el expresionismo que es una “prolongación” pero no “un nacimiento”. La Nueva Estatua nace por una forma nueva y necesaria de pensar el Espacio: y en esta manera lo que cuenta es el Ser de la estatua y su desnuda objetividad.

Volviendo al texto de la conferencia *Escultura Dinámica*, Oteiza no se contenta con reivindicar la “cuarta dimensión” para su escultura, sino que llega incluso a defender una “quinta dimensión” .., como un modo de ampliar estéticamente hacia el infinito la curvatura de una forma de tres dimensiones (forma de Brancusi) o también como una modo de equilibrar dos formas en cuarta dimensión, o de abrir en cadena la cuarta dimensión, que es lo que Oteiza reconoce en su trabajo en los apóstoles de la fachada de Aranzazu, ya que como el propio escultor reconoce: “Sería poco inteligente no llegar al planteo dinámico de la cuarta y quinta dimensión y estéril y estúpido pensar que lo mismo podemos proseguir hablando de una sexta dimensión”³².

A partir de estas consideraciones, es cuando Oteiza, poniendo énfasis en su rostro pedagógico, replantea la evolución del arte del siglo XX estableciendo una división entre las “artes estáticas” y las “dinámicas”, y matizando en el campo de lo dinámico una división no únicamente conceptual sino también cronológica: con dos períodos claramente diferenciados: desde 1908 hasta 1939 y desde 1945 hasta el presente.

Oteiza presenta aquí un nuevo *Cuadro Sinóptico* en el que crea una serie de genealogías con las que mostrar el paso de lo estático a lo dinámico entendido como una conciencia estética general y una necesidad formal de expresión: En la primera de estas genealogías (**Tabla A**), partiendo del cubismo, “la expresión más exaltada del espacio discontinuo”, se llegaría a lo dinámico por medio de un recorrido a través del purismo (una verdadera economía del espacio experimental), de la figura de Juan Gris y su “intuición dinámica” que lo llevó al tránsito de lo ortogonal a lo diagonal y de lo diagonal al cubismo curvo y abierto, del mural del Guernica y del Simultaneísmo. En una segunda genealogía (**Tabla B**), se partiría de la línea experimental o del “elementalismo geométrico” de Mondrian para a través de Brancusi, Torres García, Paul Klee, Giacometti, Van Doesburg, Arp, Madi y Miró avanzar hacia el dinamismo o variante móvil de Calder, la línea cinemática para la escultura, que aunque dota de mayor vida a la estatua, no obstante no se trataría de una vida estética, sino sólo de vida natural: “Sólo después de Wagner y Rodin –apostilla Oteiza en la última nota de su conferencia- puede volar la estatua así, pero no después de 1908. Podrá tener música y hasta oler. Como esta rama de

³² “Cada escultura es un fragmento dinámico que se completa con la siguiente. Como un círculo de fichas de dominó puestas en pie y donde, perdiendo una el equilibrio, todas participan del movimiento dentro del círculo inmóvil”. Texto de la conferencia *Escultura Dinámica*.

grandes hojas que se mueve ahora en mi ventana con una vida prestada y temporal. Por acercarse a esta vida muere siempre el arte. Lo acabábamos de aprender y ya lo hemos olvidado. El concurso de Londres fue para mi la sorpresa de este olvido general”³³.

En una nueva genealogía (**Tabla C**) (*Desde el Futurismo al Neorrealismo*), Oteiza aborda críticamente el uso del dinamismo por parte del Futurismo que, a pesar de que desea expresar desde la idea el movimiento, la velocidad, lo simultáneo, no pasaría de lo ilustrativo y literario. Lo mismo sucedería con la escuela “neovitalista” de los escultores italianos, que buscarían lo dinámico sobre los viejos modelos de Donatello, “desgarrándolos, utilizando ilegítimamente la arqueología así como en el falso uso de lo dinámico en algunos muralistas mexicanos como Orozco y Siquerios”³⁴.

Lo que no obstante preocupa verdaderamente a Oteiza es la definición de lo dinámico en la trayectoria de lo vital, que se correspondería a una nueva genealogía de este cuadro sinóptico, (**Tabla D**), una genealogía que Oteiza deja vacía, sin nombres propios, sólo con vagas ideas: “Aquí podríamos colocar, nos dice, las soluciones estéticas que desde la historia facilitan un apoyo, ilegítimo, generalmente, a la creación contemporánea”.

Dada la vaguedad del enunciado, parece que Oteiza se vea impelido a aportar conclusiones, soluciones o alternativas al cuadro sinóptico mencionado. Tras su repaso crítico de los distintos episodios del arte contemporáneo desde 1908 hasta 1936, es en un nuevo apartado que cronológicamente empieza en 1945 en el que habría que entender la verdadera aportación de Oteiza a la escultura dinámica.

Es cuando Oteiza, en la búsqueda de la “definición estética de la estatua”, defiende la “obra de arte total” a modo de fórmula completa y molecular de la escultura. Una obra de arte que

³³ En Londres (1952) Oteiza es el único artista español seleccionado para participar en el Concurso Internacional convocado por el Institute of Contemporary Arts para el Monumento al Prisionero Político Desconocido. En el artículo “El concurso internacional en Londres. Protesta del escultor Oteiza”. Oteiza recriminó al Jurado de no entender la naturaleza contemporánea de la escultura y de proyectar un concepto superficial sobre la naturaleza de la estatua, una confusión, como Oteiza apuntaba, todavía de raíz aristotélica: “Teóricamente se sigue confundiendo como materia formal de la estatua el bulto plástico, el agente espacial, con el aspecto puramente material, el barro, el mármol, el bronce. El brusco cambio actual experimentado por la naturaleza de la escultura no quiere decir que la estatua ha perdido su naturaleza, sino que ésta se ha transformado. La estatua se ha hecho liviana, su naturaleza formal, el régimen de tensiones en el espacio ha cambiado; pero esto no quiere decir que basta para crear una estatua liviana utilizar exclusivamente un material liviano: desplegar un carrete de alambre o soldar unas chapas de hierro.. O agujerear una estatua antigua” (*Revista Nacional de Arquitectura*, nº 138, Madrid, junio de 1953, p. 45)

³⁴ “Siqueiros estira desde la vida la piel del juro, incapaz para estructurar un campo de fuerzas en la condición estética de lo inmóvil. Parte, falsamente, de las pantallas complementarias y cinematográficas de los experimentos teatrales de Piscator y quisiera mover las paredes por el aire del espectador tropezando, sin duda, con las esculturas de Calder ¿Qué será del hombre, móvil, como el día de su condición temporal, en esta agitación estúpida de un arte que para ser dinámico cambia su cuerpo perdurable por el de un fantasma?. Texto conferencia *Escultura Dinámica*.

incorpore los seres vitales, el tiempo vital y que incluya una consideración de la estatua dinámica. Una estatua que sería la suma o síntesis de dos factores, uno binario –la consistencia abstracta- y otro simple –la existencia, la vida-, es decir, el producto de una doble síntesis, una “sal ternaria” según la cual la escultura puede ser al mismo tiempo abstracta o relativa y ternaria o absoluta.

Una escultura que respondería a estados fundamentales de insatisfacción o “razones dinámicas” para una voluntad dinámica de la creación (recordemos que una de las primeras y programáticas declaraciones que hace Oteiza al iniciar su conferencia consiste en identificar el “dinamismo” con la “insatisfacción”)³⁵.

Más allá de la escultura

Llegados a este punto, está claro que la escultura se le hace pequeña a Oteiza, y lo que sería planteamiento formal-experimental se extiende y acaba convirtiéndose en una toma de posición creativa, factor éste que será clave en la evolución ulterior de Oteiza, y que se consumará en textos posteriores como *El fin del arte contemporáneo* de 1960 o *Le ley de los cambios* de 1964. De ahí que Oteiza en uno de los párrafos más lúcidos de su conferencia y sin duda premonitor, se refiera a una fórmula de armonía entre la forma dinámica de la escultura y la forma dinámica del hombre en la vida como entidad social y religiosa: “El modelo formal del hombre actual, en necesidad inminente de restaurarse moral y religiosamente, es el hombre (cilindro abierto) con el corazón fuera de sí mismo”.

Y Oteiza añade: “para la creación actual en lo ternario y religioso es tan fundamental esta fórmula de armonía como lo puede ser en el campo de la física su ecuación única que se busca, y creo que se ha encontrado ya en el campo de la gravitación y el electromagnético, entre el universo y el átomo. Es el mismo símbolo nuevo para la imagen del mundo en la estructura y para la imagen cristiana del hombre. Es como la ecuación entre lo estético y lo teológico. Entre la inteligencia y el corazón”³⁶.

De la escultura a la vida

Esta defensa de la fusión entre arte y religión, entre idea y expresión y en último término entre arte y vida llevó a Oteiza, ya en la última parte de su texto-conferencia a plantear no ya una

³⁵ Oteiza establece diferentes clases de insatisfacción : a) *una insatisfacción metafísica o religiosa* (ansia de perennidad, sentimiento religioso); b) *una insatisfacción vital* (de angustia desde la propia vida o angustia existencial); c) *una insatisfacción estructural* (la insatisfacción o razón dinámica de lo abstracto). Texto de la conferencia *Escultura Dinámica*.

³⁶ Texto conferencia *Escultura Dinámica*.

reflexión de la estatua entendida como un ente autónomo y autoreferencial, sino a proponer una suerte de valoración crítica del estado actual de la escultura “después de cuarenta y cuatro años tras el nacimiento del arte contemporáneo”, es decir, del cubismo en 1908. ¿Qué ha ocurrido-se pregunta Oteiza, para que cualquier mentalidad académica y cursi, para que el viejo romanticismo de lo bello reencarne, pueril y sin respeto, en el mundo dolorosamente reconquistado del arte?.

Y tras reconocer la no continuidad de las aportaciones claves de Gris (“Juan Gris no deja herederos”) y Picasso (“la historia de las primeras victorias del arte nuevo es la historia de las victorias de Picasso, Pero pronto reconoceremos lo incompleto y engañoso de algunas de estas victorias. Mucho depende todo del genio de Picasso, único sobreviviente de su generación, hoy en decadencia”) Oteiza relaciona la que para él es “decadencia” del arte contemporáneo al “idealismo romántico”, algo “totalmente inadmisibles” que ha reaparecido después de la guerra de la mano de los “viejos” maestros cansados y en los de una nueva generación impaciente e intelectualmente desprevenida.

A la “objetividad abstracta” del cubismo (racionalidad, expresionismo formal, propósito documentado, historia) ha sucedido este actual “subjetivismo abstracto” entendiendo por subjetivismo improvisación, impresionismo formal, indocumentación y cuento: “Es el retorno a la idea fácil de lo bello”. Según Oteiza es momento de buscar alternativas para el idealismo romántico, es decir, la etapa experimental que reapareció después de la guerra y que se manifestó en dos corrientes impuras: el *naturalismo geométrico*, propio de aquellos que sin haber entendido a Mondrian hacen un arte geoméricamente figurativo (que lo confunden con lo abstracto), ejercicios de escuela primaria con el criterio de lo bello y el *abstraccionismo naturalista* de aquellos que, llamándose abstractos y sin capacidad creadora, buscan, guiados por la idea platónica de lo bello, representar formas no figurativas (rocas, árboles) extrayendo lo geométrico natural de estas formas naturales.

Contra el “idealismo romántico” volverá Oteiza en el texto *El final del arte contemporáneo* de 1960, en el que anuncia las razones de su abandono de la escultura, un abandono o un fin desde el punto de vista estético y también desde de la teoría y la experimentación: “El arte contemporáneo ha terminado. Como todo lo que comienza verdaderamente, tiene verdaderamente un fin. Me refiero estéticamente., Como teoría y experimentación. Desde una poética, como refería Valéry, continuará. Esto es, como ejercicio romántico y popular, como prolongación secundaria, que ya es esto el arte contemporáneo”³⁷.

³⁷ “El arte contemporáneo ha terminado (carta a Néstor Basterrechea)”, Lima, abril 1960. Se trata del texto del catálogo de la exposición que realiza conjuntamente con Néstor Basterrechea en la Galería Neblí de Madrid y en la

Según Oteiza, es preciso “recordar hacia delante”, hundir la memoria en el futuro acabando así con una larga tradición según la cual el artista buscaba en el pasado su fuente de alimentación: El escultor trabajando con otra visión –apunta Oteiza en el texto *El final del arte contemporáneo*- no hace más que construir una nueva memoria: “Se nos acaba la escultura y comenzamos a recordar hacia delante, a vivir de un modo distinto”.

Oteiza abandona así el recorrido tradicional (del vacío o de la nada hacia el arte o la cosa) y apuesta por un nuevo recorrido (de la cosa o el arte a la nada), el único que hace posible este “recordar hacia delante” o hundir la memoria en otra dirección, o instalarse metafísicamente o, en suma, desocupar la estatua (“El sitio de la estatua queda definido por su desocupación”).

En este sentido, como sostiene Vicente Aguilera Cerni, si para llenar el vacío, la nada se regresaba, se recordaba volviendo atrás y dejando este regreso materializado en una obra (lo cual se corresponde con el “ejercicio romántico y popular”) ahora lo que busca Oteiza es, partiendo de la “memoria de futuro” y de la “desocupación” del sitio de la estatua, formular una pura cavilación existencial, un ensimismamiento en lucha con el tiempo de la naturaleza, ensimismamiento en el que elimina la estatua (“cuando todavía era escultor, sostiene Aguilera Cerni, las obras se le debatían con sufrimiento indecible. Estaban, a su vez en el recuerdo del pasado y en la memoria del futuro) en favor de la idea, de la acción, del hombre, en un movimiento de retrocesos y avances que rompe todo concepto del tiempo lineal y progresivo³⁸.

Como apunta por su parte Joseba Zulaika³⁹ la teoría de la “acción diferida” formulada por Hal Foster no sólo explicaría las preferencias de Oteiza por una historia inversa del arte sino que ahondaría en los argumentos de uno de los textos más paradigmáticos de Oteiza, su “Ley de los Cambios (Ideología y Técnica para una Ley de los Cambios)” según la cual “una vez que el artista había completado su trabajo experimental, el arte tenía que interrumpirse, tenía que morir para que una nueva sensibilidad de hombre para la vida pudiera nacer.

Hacia una nueva Bauhaus

Es, pensamos, desde esta perspectiva premonitoria de su abandono de la escultura (“Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya

Sala Teka de Bilbao (abril-mayo 1960) Para dicho catálogo el texto se publica como *El final del arte contemporáneo*.

³⁸ Vicente Aguilera Cerni, *op. cit.*, p. 284.

³⁹ Joseba Zulaika, “Oteiza/Gerhy/Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas”, en *Oteiza. Mito y modernidad*, Bilbao, *op. cit.*, p. 85.

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 industrial- para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión”) que Oteiza todavía en la conferencia *Escultura Dinámica* presenta otra idea clave : aquella en la que denuncia la falta de renovación de los sistemas oficiales de educación artística en lo profesional y en lo particular, desde la educación religiosa, y desde la educación del arquitecto.

Ante el debilitamiento a lo largo de la década de los años cuarenta y de principios de los cincuenta del tipo de investigación racionalista Oteiza habría recuperado, según versión de Miguel Pelay Orozco, el proyecto de la Bauhaus y de aquellos grandes maestros que se habían planteado los primeros razonamientos espaciales para la renovación del arte contemporáneo para presentar un proyecto de Instituto de Investigaciones estéticas comparadas⁴⁰

Este es posiblemente la razón por la que Oteiza , en lugar de leer el texto de su conferencia ante la numerosa y cualificada audiencia del Palacio de la Magdalena de Santander⁴¹ optó por hablar de un replanteamiento del Bauhaus⁴² entre la comunidad de artistas del momento, lo cual incomodó a algunos de los asistentes, entre los cuales se contaba Fraga. Como podemos ver en uno de los manuscritos mecanografiado de la conferencia con anotaciones escritas a mano por Oteiza con posterioridad a la lectura de la conferencia que se guarda en el Archivo de la Fundación Museol Oteiza en Alzuza, Oteiza escribe: “Esta es la conferencia que leí la primera página y me negué a continuar porque la tenían todos y oí que pasaban página. Fraga- sigue escribiendo Oteiza- se incomodó, pero yo atacé Investigaciones científicas y pedía Instituto de Investigaciones Estéticas : y (sic) Fraga que pusiéramos nuestras firmas a esa petición y que llevaría al Ministerio y nos contestaría, ja ja)”.

Llamamiento a los artistas españoles

⁴⁰ Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 583.

⁴¹ Dice Oteiza: “Como la conferencia se nos obligó a escribirla y se repartió multicopiada, yo me negué a leerla y hable como para un replanteamiento del Bauhaus entre nosotros”, de un proyecto de Instituto de Investigaciones Estéticas comparadas, pero independiente de Investigaciones científicas a las que denuncié, en su Departamento concreto de Silicatos, como de una total irresponsabilidad”. Véase Pelay Orozco, *op. cit.*, 1978, p. 583.

⁴² Oteiza siempre se había interesado por el Bauhaus, aunque no fue hasta 1957 que tuvo ocasión de ver una retrospectiva del Bauhaus, (“una retrospectiva emocionante del Bauhaus en el que los grandes maestros de hace treinta y cinco años se habían planteado los primeros razonamientos espaciales para la investigación del arte contemporáneo”) en el Pabellón Alemán de la Bienal de Sao Paulo de 1957. En aquellos momentos declaro: “ Y coincidió que después de un grave debilitamiento en estos últimos años de las actividades de este tipo de investigación racionalista, me replanteaba yo en esta ocasión, y del modo más insistidor y evidente para todos, la necesidad y los problemas fundamentales del espacialismo actual. Yo fui heterodoxo frente al Bauhaus, así aparecí ante su gran retrospectiva en la Bienal de Sao Paulo, en 1957, y aparecí como el único en la tradición viva de la Bauhaus” (*fotocopia biografía on-line*). **COMPROBAR**

Es también interesante al analizar, tal como podemos ver en un borrador mecanografiado y anotado de la conferencia *Escultura Dinámica* guardado en el Archivo de la Fundación cómo Oteiza hace un llamamiento a los “artistas españoles” y se formula una serie de cuestiones para debatir con la audiencia.

Una de las primeras preguntas es si tiene sentido reunirse en los Cursos de Verano para “aparentar” unos ejercicios espirituales sobre cuestiones vivas del arte, cuando a lo largo de todo el año se está “engañando, robando, atropellando y traicionando a los artistas de un arte vivo, contemporáneo”⁴³ También se pregunta si los artistas de “un arte vivo, contemporáneo”, pueden seguir permitiéndose ser manejados, confundidos por gentes no verdaderas que amenazan la actividad creadora de estos artistas e incluso entorpecen la muy difícil existencia temporal. ¿Cómo –sigue preguntando Oteiza– se puede consentir seguir dependiendo de una Dirección General de Bellas Artes ajena a los verdaderos intereses de los artistas?

Porque, como sostiene Oteiza, el arte nuevo se hace sólo con hombres nuevos: “Quién está contra nosotros debe tenernos en su contra, quien pretenda aplastarnos debe ser aplastado. Quien busque nuestra colaboración –Relaciones Culturales, Cultura Hispánica, Bienales, Arte Contemporáneo– que nos encuentre colaborando con nosotros. Yo me defino, sin necesidad de nadie, como escultor español y creo que somos ya unos cuantos artistas de la misma situación, imperativamente dispuestos a que se nos reconozca oficialmente y se nos trate en todos los aspectos de nuestra vida profesional”.

Y finaliza Oteiza con una suerte de arenga a todos a mantener con la cabeza bien alta, ante una España artísticamente sin originalidad y caída, manoseada por aficionados y academias: “Hemos llegado a una situación infortunada y hoy somos los únicos que podemos intentar resolverla. Tendremos que agruparnos para actuar con un plan inteligente y con toda urgencias y energía. Los que estemos de acuerdo yo os ruego que nos quedemos para decidirlo, si antes alguien no desea referirse a mi modesto informe sobre *Escultura Dinámica*”⁴⁴.

Conclusión

Estaba claro, para concluir, que Oteiza avanzaba algunas de las “cuestiones fundamentales” en el arte contemporáneo todavía sin respuesta inmediata y concluyente y que atañían no sólo al trabajo experimental del artista, sino a sus responsabilidades con respecto a los demás (a la

⁴³ Mis palabras apostilla Oteiza, están llenas de respeto para todos, pero el artista está ya muy cansado de una lucha larga, desigual e insostenible”.

⁴⁴ Original inédito.

sociedad, a la vida) , y en último término a su posición ideológica. De ahí que pensamos que el texto *Escultura Dinámica* constituye claramente el germen de dos textos posteriores tras su abandono de la escultura. Nos referimos a “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre *Ideología y Técnica* en 1964 y a “Estética del huevo (Huevo y laberinto)” de 1968.

En “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte”⁴⁵, tras formularse distintas preguntas que hacen del arte una función ideológica ¿Qué es lo que la sociedad espera del artista? ¿Qué es lo que compromete políticamente a los artistas? busca una serie de “Conclusiones de urgencia estética y política para el artista de hoy” , entre ellas habla de un artista “responsable” (aquel que vive tanto dentro como fuera del arte) es un artista políticamente comprometido en todo momento , teniendo en cuenta de que hay dos tipos de comportamiento revolucionario diferentes: el de antes, dentro del laboratorio del arte, y el de después en la vida : “La vida entra en el laboratorio del artista, pero hasta que el artista no concluye, el arte es insoluble en la vida, la obra de arte no tiene sentido para los demás”.

Lo cual enlazaría a su vez con un texto posterior “Estética del huevo (Huevo y laberinto)” (1968)⁴⁶ con el que concluimos nuestro trabajo: “Un golpe de dados no suprimirá el azar, pero esto no ha sido entendido bien porque no ha sido entendido que se trata de gobernar la suerte, de dominar el azar para evitar su disipación y su muerte. Un golpe de dados, mil golpes de dados, mil páginas de poeta, mil libros, mil estatuas, no suprimirán el azar mientras los dos lenguajes (el de la vida y el del arte) no se identifiquen en un solo, mientras los dos fragmentos separados de este hombre bilingüe que no es del todo hombre ni en la vida ni en el arte, no se fundan en la totalidad entera de un solo lenguaje, de un solo comportamiento, en el que un solo golpe de dados pone en movimiento los dados para siempre, el poeta para siempre, el azar para siempre”

47

⁴⁵ “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre *Ideología y Técnica*, 1964, en *Jorge Oteiza. Escultor*, op.cit., pp. 39-41.

⁴⁶ Jorge Oteiza, “Estética del huevo (Huevo y laberinto)”, *Jorge Oteiza Escultor*, op. cit., pp. 74-99.

⁴⁷ *Ibid*, p. 90.