

Oteiza. Laboratorio experimental
Laborategi esperimentalta

Oteiza. Laboratorio experimental
Laborategi esperimentalala

ÁNGEL BADOS

Esta publicación ha sido editada con motivo de la exposición *Oteiza. Laboratorio experimental*, celebrada en el Museo Oteiza entre el 20 de junio de 2008 y enero de 2009, dentro de los actos de conmemoración del Centenario de Jorge Oteiza.

Comisariado: Ángel Bados
Organización y producción: Fundación Museo Jorge Oteiza
Dirección: Gregorio Díaz Ereño
Subdirección y proyecto: Juan Pablo Huércanos
Conservación y producción: Elena Martín
Documentación: Borja González Riera
Didáctica: Aitziber Urtasun
Finanzas: Laura Escudero
Secretaría: María José López
Asistentes de conservación: Silvia Díaz, Mainer Lizarraga
Asistente de publicación: Jon Otamendi

La restauración de las piezas del Laboratorio y el montaje de la exposición ha sido realizado por la empresa La Catedral C.S.P.

Oteiza. Laboratorio experimental
Laborategi esperimentala

Primera edición: Junio, 2008

© de la edición
Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2008

© Ángel Bados

Fotografías: Luis Prieto, de las imágenes del Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza y de las páginas 195 y 263
Mikel Saiz, de la página 235
Txomin Sáez, de las páginas 66 y 254
El resto de las imágenes proceden del archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza

Traducciones: TISA: Luis Mari Larrañaga y Luis Manterola

Puesta en página: Pretexto

Impresión: Litografía Ipar, S.L.

Impreso en España
ISBN 978-84-935542-8-6

Depósito Legal: NA 1.999-2008

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por el editor, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada y aprobada

Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa
c/ de la Cuesta, 7 • 31486 ALZUZA (Navarra)
Tel.: +34 948 332 074 • Fax: +34 948 332 066
E-mail: info@museoteiza.org
<http://www.museoteiza.org/>

«Un poema, una estatua, cualquier producto plástico funciona siempre, dura siempre por sí mismo, porque el tiempo se lo pone una vez el artista y luego ya, nunca, nadie ni lo añade, ni lo quita, ni lo puede alterar»

Jorge Oteiza

Carta a los artistas de América, 1944

Angel Bados (Olazagutia, 1945) ha combinado su trabajo como escultor con la docencia a lo largo de toda su trayectoria profesional. Ha sido profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y, posteriormente, del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. En la actualidad, imparte cursos de doctorado en esta Universidad, completando una actividad docente que ha incluido diversos cursos en la facultades de Bellas Artes de Valencia, Pontevedra o Cuenca y en los Talleres de Escultura de Arteleku, codirigidos con Txomin Badiola. Entre sus exposiciones, destaca su participación en la colectiva *Fuera de formato*, celebrada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (1983), uno de los primeros intentos para analizar el fenómeno conceptual en España; en *Mitos y delitos*, celebrada en 1985 en la sala Metrònom de Barcelona; *Una obra para un espacio*, expuesta en el Canal de Isabel II de Madrid en 1986, o la exposición individual presentada en Fúcares, Madrid, en 1987. Su obra está presente en colecciones como la del Museo de Navarra, Ayuntamiento de Pamplona, Macba, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Patio Herreriano, Museo Bellas Artes de Bilbao o Diputación de Gipuzkoa.

ÍNDICE AURKIBIDEA

NOTAS AL LABORATORIO EXPERIMENTAL	15
LABORATEGI ESPERIMENTALERAKO OHARRAK	49
1950-1954. PARA LA DESOCUPACIÓN DE LA ESTATUA	69
De la expresión figurativa	72
Hiperboloides	80
Prometeo	80
Apertura del cilindro	82
Desocupación de sólidos	94
Apertura de prismas	94
Poliedros cúbicos abiertos	98
Módulo T	104
Unidades livianas	108
Combinaciones con unidades de apertura curva	110
Acoplamientos	112
1952-1954. ALREDEDOR DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU	117
Debilitamiento de la expresión figurativa	120
Tema de la Virgen	124
Estudios para la primera Piedad	124
Andramari	128
Asunción de la Virgen	136
Tema de los Apóstoles	138
Estudios para el muro y el friso	138
Cabezas de apóstol	144
Relieves para una capilla en El Camino de Santiago	148
Angeles	150
Angel gótico	150
Para la fachada de Arantzazu	152
Iglesia de los Dominicos en Valladolid	154
Angeles en escuadrilla	154
Elías y el carro de fuego. La mujer de Lot	158
Visitaciones y Aparición de la Virgen a Santo Domingo	162
Santo Domingo portando una estrella	164
Masas livianas para estatua yacente y figura de mujer	168

1955-1956. DESOCUPACIÓN DE SÓLIDOS	175
Módulos de luz	178
Aplicados a la figura antropomorfa	178
Para la desocupación del prisma	182
Cortes discados	186
Poliedros con módulos de luz	190
Acumuladores de luz	200
1956-1957. PUNTOS EN MOVIMIENTO Y TRAMAS ESPACIALES	205
Definiciones espaciales	208
Puntos en movimiento	212
Con unidades planas	222
Hiperespacios	226
Esculturas en cadena: articulaciones de sólidos y líneas	228
Estudios para Homenaje a Raimundo Lulio (Composición mural y escultura)	236
Tramas espaciales	240
1956-1958. AMPLIACIÓN FUNCIONAL DEL MURO	245
Ensayos previos para la desocupación del plano	248
Secuencias narrativas	250
Para la Universidad Laboral de Tarragona	250
Sobre Prehistoria vasca	252
Ampliación espacial del muro	254
Elías y el carro de fuego, y temas próximos	254
Para el Instituto de Inseminación Artificial	256
Ensayos sobre Serialismo	258
Formas lentas y Homenaje al P. Donosti	258
Series musicales	262
1956-1958. DESOCUPACIÓN DE LA ESFERA	269
Construcciones con secciones de cilindro	272
Torsiones lineales	276
Construcciones con elementos curvos livianos	278
Estudios a partir del par móvil	282
Construcciones	288
Incurvadas	288
Con unidades curvas	294
Con unidades planas de apertura curva	298
Encuentros figurativos	304

1957-1958. APERTURA DE POLIEDROS	309
Maclas con el modulo T	312
Maclas de sólidos abiertos en negativo	314
Cuboides Malevich	318
Negativos	318
Con cuboides de apertura curva	322
1957-1958. LABORATORIO DE TIZAS	331
1957-1959. CONSTRUCCIONES VACÍAS Y OBRAS CONCLUSIVAS	339
Maquetas de luz	342
Construcciones positivo-negativo con unidades Malevich	346
Construcciones vacías	352
Cajas vacías	358
Estructuras mínimas	362
Unidades mínimas	366
Cajas metafísicas	368
1968-1969. CONCLUSIÓN DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU	371
Estudios para la Piedad	374
1972-1974. LABORATORIO DE MACLAS	391
Maclas	394
Con el cuboide Malevich	394
Con la matriz Malevich	398
1972-1974. LABORATORIO DE TIZAS	403
Cubos abiertos, circulaciones interiores	406
Módulos T, circulaciones exteriores	414
Unidades Tarte	418
Con elementos binarios y ternarios	422
Sobre el Caserío vasco	426
Estelas	430
Fuente para Alzuza	448

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a Pedro Manterola, por confiarme el proyecto, y a Gregorio Díaz Ereño, director de la Fundación Museo Jorge Oteiza, por apoyarlo. Un agradecimiento que extiendo a toda la Fundación y, en especial, al subdirector Juan Pablo Huércanos y la conservadora Elena Martín, como perfectos compañeros en este proceso de análisis del Laboratorio Experimental.

Del mismo modo, quiero dejar constancia del apoyo recibido por parte de Txomin Badiola, a quien agradezco su amistad y asesoramiento técnico. Una ayuda que ha resultado fundamental y que he recibido también de otros colaboradores como Ana Arnaiz, Jabier Elorriaga, Adelina Moya, Jon Otamendi y Alberto Oyarzabal. A todos ellos, mi agradecimiento y reconocimiento. Y gracias, también, a Mónica Marín por todas aquellas conversaciones sobre arte que están presentes, de algún modo, en las reflexiones que aquí se formulan.

NOTAS AL LABORATORIO EXPERIMENTAL

En el tiempo transcurrido desde la primera exposición retrospectiva de Jorge Oteiza, celebrada en 1987, hasta las más recientes, realizadas a partir del año 2003, hemos asistido a la publicación de abundantes estudios, bien como referencia de las exposiciones documentales y las ediciones críticas del pensamiento de Oteiza realizadas por la propia Fundación Museo de Alzuza, o bien como recopilación de las conferencias y seminarios organizados por la Catedra Jorge Oteiza, de la Universidad Pública de Navarra, que han analizado la significación del pensamiento y la obra del escultor vasco.

Los textos referidos a obra de Oteiza suelen utilizar con frecuencia el par dialéctico «mito y modernidad», o el otro, muy frecuente también, de «tradición y vanguardia», como advertencia, tal vez, de que nos encontramos frente a la obra de un artista moderno, en verdad libérrimo y complejo, capaz de establecer relaciones y correspondencias estructurales entre el arte y las ciencias, con la filosofía o la antropología, pero cuya elaboración teórica primera se produce justo en el tiempo de entreguerras, cuando los sueños salvíficos de la vanguardia europea sufrieron el embate de los poderes que detentaban los grandes significantes como *Dios*, *Naturaleza* o *Sociedad*, que habían sustentado la filosofía y el arte del siglo XIX, y que regulaban, todavía, la cultura europea.

Las primeras esculturas de Oteiza están fechadas entre los años veinte y treinta del pasado siglo, como es el caso de la *Maternidad*, de 1929, con su delicada expresión arcaica, en cemento; *Adán y Eva*, *Tangente S=E/A*, de 1931, de clara resonancia científiista; o la titulada *San José y María encinta*, también del mismo año, cuyo cubismo *afectivo*, tiene el valor de anticiparse a lo que, más

15.1. *Retrato del pintor Sarriegui*, 1934. Cemento. Localización desconocida.



15.1.

16.1. *Adán y Eva, Tangente S = E/A*,
1931. Cemento. 41 x 42 x 15 cm.
Colección particular.

tarde, Oteiza denominaría «realismo inmóvil», para referirse al modo en el que la estructura que cada artista dota a su obra concita nuestra participación activa en la aventura de su experiencia.

Pertenecen también a esos años las fotografías que muestran al escultor acompañado de los pintores Narkis Balenciaga, Nicolás de Lekuona y Sarriegui, con quienes compartió afinidad estética y compromiso intelectual en los años previos a su viaje a Suramérica, en enero de 1935. Viaje emprendido, según relata el propio Oteiza, con la única intención de estudiar la estatuaria megalítica del Alto Magdalena, en la cordillera central de Los Andes colombianos y el trabajo de los muralistas mejicanos, pero que le llevó a mantener estancias prolongadas en Argentina, Chile y Uruguay, donde mantuvo una intensa actividad estética, pronunciando conferencias en las universidades de las ciudades que visitó, ejerciendo como profesor en Argentina y Colombia, o emitiendo encendidos manifiestos programáticos.

Pasado el tiempo, cabe pensar que el carácter radical de los primeros manifiestos estéticos de Oteiza, así como el rigor a la hora de ponerlos en práctica con su escultura, pudo estar potenciado por el hecho biográfico de vivir la modernidad en el interior de una cultura heredera de la Ilustración europea y, sin embargo, traspasada por rasgos estéticos pertenecientes a la primitiva civilización andina. Los escritos de ese período, ya sea la *Carta a los artistas de América*, de 1944, o la *Interpretación*



16.1.

estética de la estatuaria megalítica americana, publicada en 1952, expresan con vigor el papel que, en opinión de Oteiza, debía desempeñar el arte moderno en la toma de identidad de los pueblos, más allá del trauma moderno producido por las dos guerras mundiales y la española, de 1936. En el texto acerca de la estatuaria megalítica americana, Oteiza analiza de un modo exhaustivo –con rigor de escultor, conviene precisar– la función original y, por lo tanto, sagrada y mítica, que desempeñaron las grandes esculturas de piedra en la formación de los pueblos de la civilización andina. Los textos de Oteiza contienen, con cierta profusión, expresiones tales como «sentimiento trágico de la vida», «curación existencial» o «un arte nuevo para un mundo nuevo», que remiten al sentimiento y la circunstancia vital de un artista moderno, empeñado en resolverse y salvarnos a través del arte, para cuyo cumplimiento, sorprendentemente, se inventa una manera propia de decir y escribir, a medio camino entre la analogía estructural y la licencia poética, que, en el laboratorio, cobra el acento material y activo de la escultura.

Tal vez, se trate de un temperamento en verdad idealista, que afirma y ordena nuestra salvación, pero que, sin embargo, tiene el coraje vital de tomarnos como el *otro* real que pone límite a sus sueños, al igual que la condición material del yeso o el acero que el escultor elige para las piezas del laboratorio *atentan* contra el mismo discurso que los promueve y dirige. Y es entonces, justo cuando el artista arriesga a sacrificar el ideal para salvarse con nosotros, en el momento preciso de tomarnos como límite a sus sueños, cuando su *técnica* manifiesta su propia humanidad y la nuestra entera, alcanzando a trazar nuestro devenir temporal como sólo el arte sabe y puede hacerlo. A la manera del símbolo.

*En arte siempre se trabaja con la misma dimensión, con la última, por esto es igual y distinto siempre. A veces me he referido a que debemos considerar que la historia del arte, concretamente la de la Escultura, la hace un solo escultor que, en cada época, va cambiando de nombre.*¹

Cuando se contempla el Laboratorio, el interior de la trama de piezas que completa el Propósito Experimental de Oteiza, destaca una figurita en yeso, de ademán reposado, muy clara en la intención del estudio, pero sin la viveza escultórica de otras piezas. El Laboratorio guarda una segunda versión en alambre, muy esquemática también, sin la familia experimental de pertenencia y, tal vez por eso, produce una cierta desazón.

La figurita de yeso tiene el aspecto raro de un maniquí articulado, pero en realidad se trata de un estudio de *El hombre caído*, realizada en 1916 por el escultor alemán Wilhelm Lehmbruck, a quien, al parecer, Oteiza apreciaba. La obra de Lehmbruck no suele prodigarse en los libros de Historia. Iniciado en el naturalismo, participó activamente en el movimiento expresionista de Berlín, aunque su escultura se presenta más alegórica y contenida que la de Kirchner, o Hecker. Es posible que Oteiza reconociera la obra del escultor alemán cercana a la noción de «realismo inmóvil» que propugnaba para sus obras. Es cierto que en la obra de Lehmbruck, el título contribuye a que la figura del hombre agachado se convierta en vivo testimonio de la condición del sujeto moderno, liberado y abandonado a su propia construcción, por causa de la misma técnica moderna. Sin embargo, resulta necesario admitir que la escultura contemplada no es más que el acontecer verdadero, con verdad de estructura, de unas formas anatómicas convertidas casi en líneas y organizadas de manera abstracta.

Lo que la escultura de Lehmbruck indica es que, al margen de los distintos modelos estructurales con los que se mira el mundo en cada época, la obra de arte lo es en la medida que el dispositivo de representación y el sentido sean uno y mismo. Lo que nos fuerza, por otra

1. Jorge Oteiza, *Quousque Tandem...!*, Ed. Auñamendi, 1963. También en *Edición Crítica de Quousque Tandem...!*, Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza 2006.

parte, a reconocer la condición de trampantojo de toda obra de arte, y de toda imagen.

Pero el Laboratorio guarda otras sorpresas. Su mismo nombre, «Laboratorio experimental» o «Laboratorio de tizas», puede hacer pensar que se trata de un proyecto calculado y riguroso, al modo de los análisis estructurales de la ciencia o de la lingüística, con las que Oteiza establecía ricas analogías a la hora de explicar sus indagaciones formales. Y es cierto que cada pieza encuentra su adscripción en una familia o en otra, de manera natural y precisa, en un subgrupo o en otro, pero sucede que, mientras se observan las piezas, una tras otra, va cobrando fuerza una sensación que sentimos idéntica a la que guardamos de la contemplación de las esculturas definitivas, y hasta de los poemas y escritos del escultor.

En el laboratorio, algo se muestra como verdad, con verdad de estructura. Consecuencia, quizás, de una materialidad tan vívida y manual, que termina por corporeizar, en buena medida, el ensayo enunciado en cada familia de piezas. En este sentido, el Laboratorio es la prueba fehaciente de cómo los elementos formales utilizados a beneficio de la representación de una idea o del tema, tienen que soportar en su misma faz el *sinsentido* de ser únicamente yeso o de ser únicamente zinc, para, de ese modo, traspasar el umbral donde la estructura significativa se convierte en semblante de lo que no se puede representar.

19.1. Wilhelm Lehbruck, *Hombre Caído*, 1916. Bronce. 78 x 240 x 82 cm. Staatliche Museum, Berlín.



19.1.

20.1. *Obrero muerto*, 1933. Cemento.
Localización desconocida.



20.1.

Antes se mencionaba cómo los estudios sobre Oteiza recurren al binomio *tradición y modernidad* para explicar la permanencia en sus obras de los caracteres propios de la estatuaría antigua, como, por ejemplo, la noción de masa y la talla o el modelado, que, sin embargo no le impiden actuar con arreglo a la lógica estructural de la escultura

moderna. En este sentido, es cierto que el comportamiento de Oteiza se puede asimilar al formalismo moderno, que asignaba al arte la misión de desmontar la realidad y volverla a construir para, mediante su extrañamiento, desvelar la cualidad fenoménica del mundo, donde, a veces, se escondía el misterio. Sabemos también de su conocimiento acerca del surrealismo francés y del futurismo italiano, a quienes reprochaba, respectivamente, un exceso de subjetividad o demasiada temporalidad, pero cuesta entender todavía cómo los sentimientos del autor, con sus homenajes

y *contrahomenajes*, alcanzan a determinar la estructura de esa cosa que llamamos escultura, cuyo sentido –lo expresan las piezas del laboratorio–, no depende tanto de los modos de representación al uso, como de la capacidad técnica del artista para situarse justo en el tope donde la razón nada sabe del deseo, ni de los significantes que, en última instancia, regulan nuestros comportamientos e identificaciones.

La importancia social del artista, reside en la proporción en que le corresponde ser creador de mitos o, si reproductor de ellos, de las condiciones en que ha de realizarlos.²

La *Carta a los artistas de América* recoge la conferencia pronunciada por Oteiza en la Universidad de Popayán, Colombia, en otoño de 1944. Como sucede con otros escritos de Oteiza, la lectura de la conferencia desvela el sentimiento de un artista que se proclama moderno, que mantiene sus ideales intactos y cuyas propuestas, a veces chocantes, pero siempre atractivas, fuerzan a dilucidar cómo la escultura o el arte pueden preparar políticamente al artista y a quien contempla su obra, logrando que, en esa misma operación, se alcance a cumplir el sentido fundacional y mítico que Oteiza otorga al arte.

El texto de la *Carta* fue publicado a los pocos meses de la conferencia, en diciembre del 1944. Este texto mantiene el interés de presentar las claves del debate que, por aquellos años, se sostuvo en Suramérica acerca de la conveniencia de recuperar elementos propios de la cultura andina, como defensa ante el riesgo de una nueva colonización cultural por parte del arte moderno europeo. Los argumentos de la conferencia se despliegan con la contundencia verbal de las primeras vanguardias. Y Oteiza, sin alejarse un ápice de las analogías estructurales que los manifiestos modernos establecían entre arte y sociedad, trata de exorcizar cualquier temor a nuevas imposiciones culturales. En este sentido, y como si se tratara de su propia aventura, se refiere en varias ocasiones el trasfondo cultural del «viaje de trabajo» de Paul Gauguin a Tahití, por lo que supone de superación de las tradiciones nacionales y de búsqueda de los orígenes del propio sentir estético.

«Debemos abordar –afirma Oteiza en el texto– con los nuevos conceptos formales, los nuevos temas de la purificación y restauración total del hombre, y la creación de una gran esperanza mundial y de sus nuevos mitos ideales». A continuación, insiste señalando que «mito es invención de arte en proyección social sobre los pueblos.

2. *Carta a los artistas de América*, op. cit.

Es imagen de un mundo y guía histórica de una sociedad. Es la fábula, las necesidades religiosas proyectadas en las geometrías espaciales y activas del artista».

Para los que pertenecemos todavía al llamado tiempo postmoderno, con los grandes significantes de la propia modernidad a la deriva, resulta fascinante cómo Oteiza establece una relación condicional entre arte y mito. Y, en los años de la conferencia de Popayán, entre arte moderno y toma de identidad cultural. Pero, no obstante, en sus reflexiones antes destacadas hay algo que, cuanto menos, resulta paradójico. Y que, tal vez, convenga aclarar.

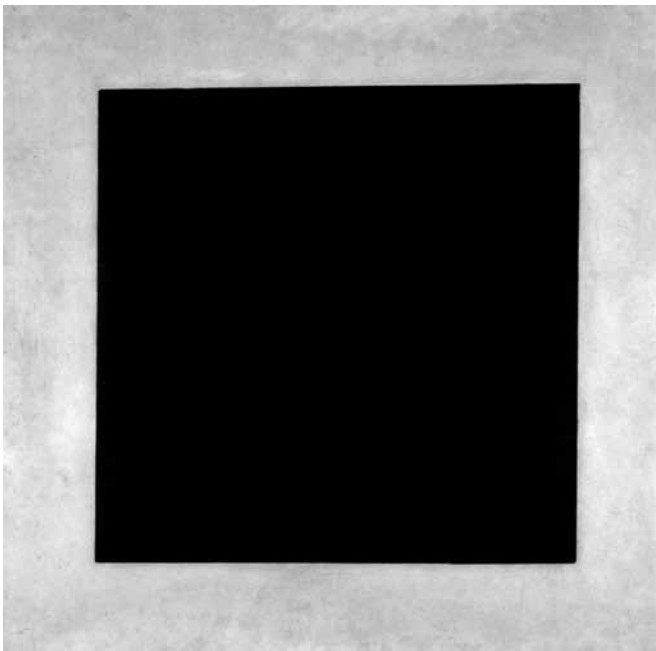
Es sabido que el arte moderno atiende al principio de analogía funcional entre las diferentes estructuras sociales, económicas, etc. Y que esta forma de reconocimiento del mundo le permitió a Oteiza establecer asociaciones entre el arte y otras disciplinas como, por ejemplo, la lingüística. Sin embargo, no resulta fácil de entender cómo la forma abstracta moderna, que unos años después conducirá las indagaciones de su Laboratorio Experimental, pueda producir las imágenes míticas que anuncia la *Carta*, cuando, por causa de esa misma estructura funcionalista, el arte moderno se apartó de las representaciones simbólicas anteriores. Como sorprenden también –pero quizá, no tanto–, la aparición de la imagen transitando entre la estructura sin tema –lo que, según Oteiza, sería lo abstracto– y la dimensión mitopoética que le reconoce al arte.

Siempre he creído que la aparición de elementos figurativos en la obra de Malevich tras su conclusión suprematista, pudo deberse, no al sometimiento de Malevich al absolutismo político de la segunda etapa de la revolución rusa, sino a las cuestiones técnicas con las que, en última instancia, el pintor consigue que la representación de una idea o un tema, alcance a convertirse en el aparente sentido de ser otra cosa que lo que expresa y representa. Tal vez por eso, resulta demasiado fácil equiparar los pequeños cuadros abstractos de Malevich con los iconos de la tradición ortodoxa rusa, sólo por la pregnancia del trapecio *malevich* sobre el fondo del lienzo, o porque el

pintor dispusiera sus obras a la manera de los iconos religiosos. En todo caso, de existir cierta paridad entre las pinturas de Malevich y los iconos, la clave se halla en el modo por el que el icono alcanza a convertir a la figura representada en la faz de Dios, en el semblante de lo que no tiene nombre, o si se me permite decirlo, en significativo de lo que escapa a toda significación.

Porque, ¿no podría suceder que el valor que Oteiza otorga a las pinturas suprematistas de Malevich –por otra parte, tan dinámicas y visuales como cualquier obra del constructivismo ruso–, se encuentre, precisamente, en el modo por el que la pintura de Malevich convierte al Cuadrado negro sobre blanco en la imagen corporeizada del propio cuadro, de lo que aparece en el cuadro y que, al parecer, es abstracto? Pero, entonces, ¿qué es lo que sucede en esa imagen moderna? ¿Se trata únicamente de una figura más de la modernidad, o hay algo que, aunque aparecido, no podemos nombrar, pero cuya consistencia material en óleo o tinta gráfica da cuenta de lo que Oteiza llama la dimensión mitopoética del arte?

23.1. Kasimir Malevich, *Cuadrado negro*, ca.1915. Óleo sobre lienzo. 79 x 79 cm. Galería Tretyakov, Moscú.



23.1

La cuestión podría zanjarse con el ejemplo de nuestro reconocimiento de Oteiza como el artífice del mito del arte vasco, dado que su teoría y obra configura el relato comprensor de un modo de sentir y de hacer vivido en arquitectura y música, en religión y paisaje, pero que ahora se identifica –como estilo vasco– con la propia construcción *oteiziana*. Una construcción levantada, precisamente –como condición primordial para la aparición del mito, sostiene Lacan³ sobre lo que todavía no existe, pero con lo que el sujeto establece ya una relación de *verdad*. Es algo que el propio Oteiza reconoce cuando, con insistencia, apela al sentimiento trágico de la vida, al vacío existencial, o cuando relata el sentido estético y religioso del cromlech, de la función de intervalo del «tarte» en el euskara o la arquitectura. O cuando, en la contraportada de los *Ejercicios espirituales*⁴, asegura «en mi comprensión estética, lógica y ontológica se identifican».

Sin embargo, en mi opinión, la cuestión se vuelve más complicada cuando tratamos de aceptar literalmente lo que Oteiza relata acerca de su Propósito Experimental. Entre otras razones, porque lo que el escultor anhela, ninguna lógica estructural o formal lo garantiza. Y porque bajo el estilo poético y razonado de sus reflexiones –que, complacidamente, aceptamos–, se dan de manera solapada los dos niveles estructurales que participan en la creación artística. Uno, la estructura formal de la obra –y que, por tratarse de una construcción subjetiva, está sometida a todo tipo de variantes y transformaciones–. Y, dos, la correspondiente a la acción del sujeto, pero que mantiene ciertas constantes, como consecuencia de que los significantes inconscientes que la regulan tienen la facultad de mostrar, como señala Lacan, «de algún modo, lo más oculto, algo que en sí no significa nada, pero que sin duda es portador de todo el orden de las significaciones»⁵.

Siento admiración por dos esculturas de Oteiza, que pasado el tiempo, mantienen la expresión vital que caracteriza a la mayoría de las piezas del Laboratorio: se trata

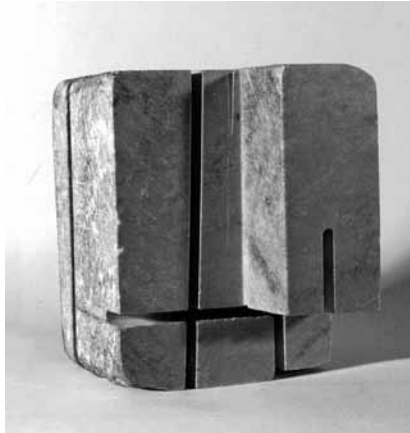
3. Jacques Lacan, *Seminario 4*, capítulo XV «Para qué sirve el mito», Ed. Paidós, Barcelona 1994, p. 249.

4. «En mi comprensión estética, ontología y lógica se identifican. En Lógica la estructura es el ser mismo, la visualización estructural del lenguaje simbólico. En Ontología, ciencia del ser, verbo existencial activo, el Ser estético es la confirmación de la existencia, la superación dialéctica de sus componentes. Esta interacción dialéctica de los factores en la composición estructural de la obra de arte supera en nuestra ecuación molecular los límites del materialismo dialéctico...», Jorge Oteiza *Ejercicios espirituales en un túnel*, Ed. Hordago, Donostia-San Sebastián 1984. Contraportada.

5. *Op. cit.*

de la piedra discada *Tú eres Pedro*, de 1957, conseguida mediante la acción directa de la radial sobre el mármol, y de un acontecer sólo *repetible* en otra escultura o por otro escultor. La otra, pertenece a los ensayos sobre la desocupación de poliedros mediante módulos de luz. Se trata del *Homenaje a Paul Klee*, también del mismo año, que parece tallada por los dedos del escultor y en la que sus trazas dan afecto y rostro a nuestras soledades más frágiles. Las dos pertenecen al periodo de Sao Paulo, al taller de Nuevos Ministerios en Madrid, cuando en el tiempo reducido de 5 años, aproximadamente, alcanza a resolver experimentalmente un grupo de esculturas diversas, pero que muestran una vitalidad inusitada, consecuencia, tal vez, de haberlas trabajado al mismo tiempo que los pequeños ensayos experimentales.

25.1. *Tú eres Pedro*, 1956-57. Marmol. 20 x 15 x 14 cm. Colección particular.
25.2. *Homenaje a Paul Klee*, 1955-56. Alabastro. 11 x 18 x 10 cm. Colección particular.



25.1.



25.2

*el MITO habla por símbolos
es mudo para lo que quiere transmitir y conservar⁶*

«30 años me ha costado este libro...», advierte Oteiza al comienzo de sus *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, publicadas en 1995. Durante tan largo periodo computado por el propio escultor, entre sus muchas actividades, figura la aparición de *Quousque tandem...!*, la realización definitiva de Arantzazu, o la publicación de *Ejercicios espirituales en un túnel*. Pero, quizás, convenga destacar su primera exposición retrospectiva, organizada por la Fundación «La Caixa», y organizada por el escultor Txomin Badiola, amigo de Oteiza y buen conocedor de su obra.

Con estos datos se puede pensar que los argumentos –casi poemas– desgranados en las *notas sobre filología vasca*, son, en realidad, consideraciones muy pensadas y arraigadas y, por lo tanto, conclusivas.

Este pequeño tratado da cuenta de las comparaciones que establece Oteiza entre sus ideas y los avances estructuralistas de Saussure y, sobre todo, de Jacobson, además de las observaciones y rectificaciones –como era habitual en él– acerca de los trabajos de especialistas más cercanos como Koldo Mitxelena, o el Padre Larra-mendi, entre otros.

Oteiza toma en cuenta las elaboraciones de Saussure y Jacobson a propósito del signo y, más concretamente, acerca de la función y desarrollo de los fonemas⁷, a las que aplica sus indagaciones semánticas sobre el euskera.

En su texto, distingue con agudeza la dimensión significativa propia de los fonemas, de lo que en ellos *suen*a, de lo *sonoro* del fonema. Eso le permite enunciar que el componente primordial de lo estético, la raíz de lo que, desde sus primeros *escritos*, denomina «lo mitopoético», se encuentra, precisamente, en «el material sonoro del fonema» y que, según Oteiza, constituye «el componente elemental ‘metafóricomítico’ de una lengua».

6. Jorge Oteiza, *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, Ed. Pamiela, Pamplona 1995, pp. 38-42.

7. Conviene al caso del esteticismo *oteiziano* la siguiente definición de fonema: La unidad mínima de significante desprovista de sentido, RAE, Ed. Espasa Calpe, Madrid 2000.

Con la experiencia propia del Laboratorio experimental, Oteiza avanza en sus consideraciones semánticas e introduce la noción de estetisema, definiéndolo como la «unidad mínima de energía molecular estética»; y con funciones estructurales similares a las del significante lingüístico, por considerar que «el arte se traduce en cadena de estetisemas».

El ensayo tiene 70 páginas, no es muy largo, pero mantiene una plasticidad admirable gracias, en parte, a la distribución espacial de las notas y los esquemas –como al azar, de una manera textual–, que le confiere un carácter activo, como si se tratara de una pieza elaborada con materiales gráficos. Y sin embargo, de nuevo, algo resuena en el texto que provoca la atención.

Oteiza acierta al señalar que «el sonido del sonema es soldadura autógena entre el mito y la palabra». También, al afirmar que «el sonema es la materia fónica de extracción estética». Pero lo que resulta extraño, lo que no acaba de entenderse es por qué el escultor no reconoce que la «voz» del fonema la pone el cuerpo, en el límite preciso donde lo que el sujeto dice no se corresponde con lo que el otro escucha, entre otras razones, porque no hay metalenguaje que dé cuenta de lo que el sujeto desea decir y no dice.

Sirva de ejemplo el recuerdo de las conversaciones y enfados de Oteiza, acompañados siempre con abundantes gestos. O cuando, afectuosamente, visualizaba con las manos alguna de sus esculturas, dando a entender que el cuerpo y la voz tenían el encargo de trazar aquello que la palabra no conseguía decir. En este sentido, cabe imaginar que sus hallazgos más sorprendentes se produjeron cuando, al fallar su pretensión nominalista, se permitía la piroeta fantástica de lo poético o el invento técnico de su laboratorio de escultura.

Hecha esta salvedad, y situándose de nuevo en entramado textual de sus notas sobre filología vasca, cabe pensar que lo que el escultor reclama con insistencia es el reconocimiento de que el milagro mitopoético o estético, aquello que la obra tiene de inexplicable, aunque,

en realidad, se trate de una cuestión puramente técnica, se produce por la conversión de los componentes formales y materiales de la representación, en los significantes «mudos» de ciertas experiencias vividas por el sujeto, entre el nacimiento y la muerte, que no tienen correlato lingüístico y, por lo tanto, están necesitadas de la técnica del arte, con su capacidad para convertir el trampantojo que es todo dispositivo de representación en el rostro de nuestra diferencia más inalienable. Esto lo sabía muy bien Oteiza, cuando, por ejemplo, al fotografiar sus piezas, y mediante mecanismos tan rudimentarios como sacar las esculturas al sol, conseguía que lo fotográfico alcanzara a manifestarse como el semblante del propio acontecer de la escultura fotografiada. En este sentido, las ilustraciones del libro de Pelay Orozco⁸, compuestas manualmente por Oteiza, se convierten en el manifiesto nuevamente real del sentir estético de Oteiza.

Por ello, la reflexión que plantea Oteiza de que «el mito habla por símbolos... y es mudo para lo que quiere transmitir y conservar», únicamente puede entenderse desde la consideración técnica del arte, desde la capacidad técnica del artista para hacer de nuestras representaciones el lugar simbólico y la toma de posición de la verdad del sujeto que, sin embargo, siempre viene a faltar.

En este sentido, cuando Oteiza destaca la cualidad de «realismo inmóvil» como característica de la pintura de Goya⁹, o cuando defiende para la escultura de postguerra un dinamismo espacial claramente estructural que la proteja de las abstracciones formalistas –o figurativas, tanto da, de finales de los cincuenta¹⁰–, lo que en realidad debía decir es que la técnica del arte trata, precisamente, de convertir el dinamismo interior de las estructuras significantes, en el símbolo «inmóvil» de nuestra propia y temporal cadena histórica.

Siempre me han llamado la atención los cuadros con toros pintados por Goya, no porque la visión del pintor los representara fieramente sorprendidos por nuestra presencia, sino porque su mirada ilustrada –la de los toros repre-

8. Jorge Oteiza en Miguel Pelay Orozco, *Oteiza, su vida, su pensamiento, su palabra*, Ed. Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1979, pp. 516 y 588.

9. Jorge Oteiza, *Goya mañana. El realismo inmóvil*, Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza 1997.

10. Ver «La escultura dinámica», en *El arte abstracto y sus problemas*, VV.AA., Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1956.

sentados por Goya– inmoviliza la composición del cuadro, al mismo tiempo que paraliza nuestra sofisticada posición actual, haciéndonos ocupar un lugar en un paisaje cultural que el pintor sentía propio de la Ilustración.

Pero, lo que conviene al caso, es señalar que, si Oteiza tuviera razón al decir que «el mito es mudo y habla por símbolos» –o que el arte es constructor de imágenes simbólicas–, la crisis de la modernidad es, en buena medida, la crisis misma de la función simbólica del arte.

En este sentido, cuando se habla de «Oteiza y la crisis de la modernidad», o de «la verdad y fracaso de Oteiza», parece que nos referimos, sin decirlo con claridad, a este punto crítico de la representación, incluida la de nuestro actual realismo informativo. Pero queda todavía por indicar que, cuando menos, la cuestión del realismo tiene dos vertientes igualmente misteriosas por lo que atañe a su resolución simbólica. Por un lado, la determinada mediante la toma de conciencia y la identificación con los desgarrros y vicisitudes de la realidad, a la que pertenece Goya. Y, por otro, la aventura de Oteiza, de temperamento idealista –al que nada del mundo le resulta indiferente–, pero que, ante la imposibilidad de que el mundo se someta a su imaginario, consigue inventarse el realismo concreto y verdaderamente inmóvil de sus mejores esculturas.

*El espacio es la materia corporal y el punto de partida de la creación artística*¹¹

Recordando nuevamente las primeras esculturas de Oteiza –los retratos citados de sus amigos Balenciaga y Sarriegui, o el que hiciera a Ernesto Dielh con un modelado realista– se constata que Oteiza tenía cierta facilidad para el modelado y la figuración. Aunque, quizás, el rasgo más característico de esas piezas sea la transparencia con que muestran el propio dispositivo escultórico, como sucede también en *Virgen medieval*, o en *Adán y Eva*, de 1931, resueltas de muy distinta manera a aquellas, pero sustentadas sobre una estructura formal muy rigurosa.

Posiblemente, desde el inicio de su actividad de escultor, Oteiza sabía que sus obras mantenían un comportamiento parecido a la escultura de siempre y que, más allá de los estilos o las funciones que se encomiendan a la representación artística, el sentido de una obra descansa sobre la organización de sus componentes formales, como sucede en el retrato-cabeza de Sarriegui, modelado con comodidad para la representación figurativa, pero mostrando transparentemente la disposición de las masas escultóricas. La pieza destaca por la manera en que los pasajes de luz transitan entre las formas, dando al retrato un aire difícil de definir, pero que reconocemos como monumental y con un aspecto parecido a las esculturas andinas que Oteiza estudió años después en América.

Pero hay algo más en el retrato de Sarriegui. Contemplado detenidamente, se tiene la sensación de que la escultura, de algún modo, levita, «pesa hacia arriba». Como si la técnica del escultor hubiera convertido el volumen y el peso de la escayola en el rostro de algo con lo que nos reconocemos, y de lo que la escultura hace monumento. La cabeza se asienta con la misma naturalidad que las esculturas megalíticas, como si tomara lugar, no por ocupación, sino liberando espacio. Tal vez fuera esto lo que Oteiza quería decir cuando, poéticamente, señalaba que «la escultura pesa hacia arriba». No en vano, «el espacio es la materia corporal de la que está hecha la obra de arte».

11. *Carta a los artistas...*, *op. cit.*

Hay unos pasajes en *Quousque Tandem...!*, entre los apartados 79 y 83, en los que comenta que la estructura sin tema, como puro problema, es lo abstracto, pero cuando se la acompaña del tema, se hace figurativa. Esta reflexión se puede tomar como la declaración de principios de un artista moderno, máxime, si, en las mismas páginas, habla de la estructura como «el problema más grande e importante en la hora actual de la creación artística, el más dramático y también el más confuso para el propio artista: los problemas de la estructura (que es donde están los verdaderos problemas de la validez artística)»¹².

La declaración cobra validez, porque, en el libro citado, la cuestión de la representación no tiene relevancia, y tampoco aparece en su índice de temas. Es cierto que, para la mayoría de los artistas de la primera mitad del siglo XX, tampoco la representación era un problema. Desmantelados los significantes que sustentaban los relatos anteriores a manos de una técnica empeñada en verificar el comportamiento estructural del mundo, cabe pensar que el artista sólo disponía para sus creaciones de la lógica material y formal de otro objeto moderno cualquiera; o, en el mejor de los casos, de modelos estructurales heredados de las representaciones anteriores.

La posición moderna de Oteiza aparecerá, de nuevo, con su Propósito Experimental, iniciado en la segunda mitad de los años cincuenta, cuando, como sucedió en la arquitectura, el arte moderno derivó hacia un estilo más internacional y formalista. En este sentido, es un hecho que sus esculturas presentan una actividad bastante alejada del formalismo abstracto de otros escultores de su generación, a los que acusaba de desviacionismo y sobre los que lanzaba toda suerte de rectificaciones y condenas. En 1956, se publicó el informe «El arte abstracto y sus problemas»¹³, que recoge el texto «La escultura dinámica»¹⁴, en el que defiende una «escultura insatisfecha», capaz de concitar y activar a quien se enfrente a la obra.

Pero fuese por su disposición hacia la representación figurativa (los dibujos que guarda su Fundación mantienen el mismo espíritu), o tal vez por tratarse de un idealista

12. *Quousque Tandem...!*, op. cit., p. 295.

13. *El arte abstracto y sus problemas*, op. cit., pp. 227-228.

14. «La escultura dinámica». Texto de la conferencia ofrecida en Santander en 1953.

32.1. Alvar Aalto. Iglesia en Vuoksenniska, Imatra. Proyecto 1956, Construcción 1957-1959.



32.1.

más cercano a lo sentimental y afectivo que a lo romántico, lo que resulta sorprendente es que buscarse la interlocución de un *otro* para negarlo o afirmarse en él: aprendiendo de Lehmbruck o juzgando severamente a Miguel Angel, frente a Moore y con Malevich; porque es en ese límite que pone el otro donde se encuentra la representación. Como si el inconsciente le dictara que, sin tema, sin representación, no hay mito ni tampoco símbolo.

Pero con Oteiza no hay descanso.

Sus palabras resuenan de nuevo: «el espacio es la materia corporal y el punto de partida de la creación artística». Tal vez convenga distanciarse un poco, aunque solo sea porque «la solución de la cosa está fuera de ella».

En una de sus frecuentes visitas a Bilbao, el escultor Richard Serra hablaba del valor de la Capilla de Ronchamp, por tratarse de una de esas ocasiones en que la arquitectura materializa el espacio. La construcción de la capilla debió interesar también a Sáenz de Oíza, por el modo en que Le Corbusier emplea la luz, consiguiendo que la cualidad más física de la construcción se convierta en pura luz, en «semblante» de lo que llamamos espíritu religioso.

Estando de acuerdo con lo que señalan, tanto Serra, como Sáenz de Oíza, a propósito del espacio, me interesa destacar aquí una diferencia entre la capilla de Ronchamp y otro caso, la Vuoksenniska de Imatra, levantada por el finlandés Alvar Aalto en los mismos años del Propósito Experimental, y a quien podríamos calificar de moderno tardío, como a Jorge Oteiza. Se trata de una iglesia del norte europeo donde escasea la luz, de culto reformista y carente de imágenes y, en consecuencia, podría pensarse con un ambiente espacial de antemano un tanto «vacío». No es este el caso del edificio de Aalto. En Imatra, el suceder de la arquitectura en luz se siente corporalmente. Uno se encuentra como acogido y protegido por el mis-

terio de lo religioso. Se vive la experiencia del arquitecto, mientras que el suceso de Ronchamp se convierte en contemplación admirada de la gran obra que es la Capilla de Le Corbusier. Tendría que decirse que, en la iglesia de Aalto, el vacío se encarna¹⁵.

La arquitectura, como la escultura, es pura estructura física. Curiosamente, más física en Imatra –o menos expresionista– que en Ronchamp. Así que estamos obligados a pensar que el matiz, o el misterio, está en alguna otra parte. Y por tratarse de una experiencia límite de los sentidos, habrá que pensar que la clave está en el límite de la experiencia del arquitecto, ya se trate de su propio límite técnico o de «la insatisfacción suprema común a todos, la insatisfacción metafísica o religiosa que hace que todo producto verdadero de arte sea arte religioso», en palabras de Oteiza.

Estamos hablando del límite, de cuya experiencia la obra de arte sería no es tanto la construcción material del imaginario del artista, como el trazo corporal del sujeto que llevó a cabo la acción. Una acción por la cual el edificio o la escultura lleva la marca del riesgo –digamos que a vida o muerte–, de vérselas con lo que no se tiene, de valerse con la propia falta.

33.1. Le Corbusier. *Capilla de Nuestra Señora*, Ronchamp. 1950-1955.



33.1.

15. Al parecer, Alvar Aalto tenía como libro de cabecera las *Memorias del teórico del anarquismo*, el príncipe Kropotkin.

34.1. *Estudio para cabeza de Apóstol*, 1952. Yeso. 14 x 12 x 11 cm. Laboratorio experimental.

EL LABORATORIO DE ESCULTURA

La Fundación conserva las piezas del laboratorio tal como estaban en las estanterías del taller de Jorge Oteiza. El conjunto, formado por 2.400 piezas, aparenta cierto desorden, pero, al poco tiempo de observarlo, ese mismo desorden se convierte en la expresión viva de lo que pudo suponer para el escultor la aventura de su Propósito Experimental.

Antes de comenzar el análisis del Laboratorio, resultó necesario disponer del tiempo suficiente para establecer una cierta distancia respecto a la literatura artística en torno a la obra de Oteiza y, también, en la medida de lo posible, tomar distancia respecto a lo escrito por el propio artista.

Era tal la abundancia de piezas y tan rico el desorden en que aparecían que, conociendo de antemano las propuestas y el rigor con que llevó a cabo su proyecto, consideré que era mejor comenzar a organizar el Laboratorio atendiendo, simplemente, a lo que más me atrajo o afectó visualmente.

Las primeras clasificaciones se dieron con rapidez, de manera instintiva. Este modo de proceder, por pura identificación, fue desvelando que las piezas seleccionadas compartían un mismo espíritu, con independencia de que pertenecieran a un grupo u otro: desocupación de la estatua, módulos de luz, construcciones vacías...

En ocasiones, lo sucedido en una serie se reconocía también en otra anterior o en la siguiente. Por ejemplo, algunas conclusiones de los poliedros con módulos de luz, tomaban el carácter de ciertas expresiones figurativas de la estatuaria de Arantzazu, como si respondieran a un mismo objetivo.

Día tras día, observaba que las formas claras y diferenciadas de las pequeñas esculturas anunciaban el sentido de la indagación formal y el lugar que debían ocupar en cada uno de los apartados experimentales. Después de sumergirme en el trabajo de selección, me vi obligado a aceptar la lógica admirable del escultor, dejándome llevar



34.1.

por el guión que el proceso de las piezas fue generando. Me di cuenta de que el principio de la desocupación de la masa recorre todo el Propósito Experimental, como si Oteiza supiera que el modo que tiene la escultura de contribuir a la transformación de la realidad es mediante una actividad estructural capaz de alterar todos nuestros mecanismos críticos y perceptivos.

Conocemos muy bien que la incitación a participar de sus ilusiones y proyectos guió la aventura del escultor, pero también todo su recorrido vital.

En la *Carta a los artistas de América* ya comentado, Oteiza explica la importancia cultural de los muralistas mejicanos, y destaca la obra de Orozco por el modo en que la composición de sus cuadros consigue «incurvar» el plano del muro, como si la pintura traspasara el plano físico del cuadro hasta introducir en la escena a quien contempla la obra, haciéndole partícipe de la aventura colectiva representada. Se trata de una argucia estructural –de una «cuarta dimensión», sostiene Oteiza–, que en el caso de su trabajo, determina una suerte de «escultura insatisfecha» necesitado de la participación del espectador para completarse.

Años después, en el texto sobre *La escultura dinámica*, Oteiza destaca el valor que tiene para él esa cuarta dimensión, ya que posibilita la participación del espectador en el cumplimiento de los anhelos del artista. Y al dar cuenta de la condición propia de la «escultura insatisfecha», distingue, expresamente, el dinamismo estilístico de la abstracción del arte de los años cincuenta, de la dimensión activa de su escultura –conseguida mediante el manejo de la condición de discontinuidad de toda estructura, es decir, haciendo que la falla estructural se convierta en el componente fundamental de la obra, pero también en el lugar de encuentro con el otro–¹⁶.

Aunque, como sucede siempre con sus argumentaciones, hay que dilucidar si la condición de «escultura insatisfecha» que propugna para su obra y la de los otros artistas, es el cumplimiento simbólico de la falta del su-

16. «Definición estética de la estatua: Compuesto de dos factores, uno binario (la consistencia abstracta) y el otro simple (la existencia, la vida). Es el producto de una doble síntesis, una sal ternaria. La estatua puede ser, pues, abstracta o relativa y ternaria o absoluta». Jorge Oteiza, *Escultura dinámica*, op. cit.

36.1. *Estudio para desocupación de sólido con módulo de luz*, 1956. Yeso. 5,5 x 5 x 3,3 cm. Laboratorio experimental.



36.1.

17. «¿Qué es una praxis? Me parece dudoso que este término pueda ser considerado impropio en lo que al psicoanálisis respecta. Es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario», Jacques Lacan, *Seminario XI*, Ed. Paidós, p. 14.

jeto, de cuyo ausencia el arte hace símbolo o, de lo contrario, el síntoma de la propia insatisfacción del autor.

En este sentido, reconozco al Laboratorio, no como la investigación especializada del escultor, sino como la invención técnica mediante la que el artista trata de curar su propia «insatisfacción metafísica». La técnica del laboratorio, con la comodidad que generan los tamaños, los materiales y el trabajar en series de ejecución rápida, le posibilita una toma de decisiones más cercana al juego que a la reflexión lo que, en buena medida, garantiza que sus sueños y soledades, todos sus anhelos y venganzas, vengan trazados. Como si hubiera tenido la clarividencia –por otro lado, propia de los grandes artistas– de situarse en la dimensión propia del «acto», que, como bien dice Lacan, consiste siempre en tratar «lo real» mediante lo simbólico¹⁷.

En el laboratorio de escultura, Oteiza realiza, no la demostración de sus argumentos teóricos, sino la puesta en acto de todo su ideario y sentimiento estético. En él se produce la dimensión mitopoética que reclamaba para el arte.

Resulta significativo que las serie de piedras discadas a la que pertenece *Tú eres Pedro*, de 1956-57, o las *Cajas metafísicas*, realizadas entre 1958-59, no tengan desarrollo experimental en el momento final del Laboratorio de los cincuenta, como si hubiesen sido trazadas con la impronta vital de las pequeñas esculturas experimentales y, de ese modo, hubieran logrado directamente la representación de lo mitopoético.

Su posterior retirada de la escultura –recuerdo que el artista decía «con una mano cierro el taller y con la otra señalo la vida»–, tal vez sólo fuese una declaración más del idealista. Oteiza, después de haber logrado la verificación su «verdad» de escultor, y tras salir indemne de la operación, seguía reclamando, paradójicamente, nuestra participación en sus nuevos proyectos.

PROCESOS ESCULTÓRICOS DEL LABORATORIO EXPERIMENTAL 1950-1974

1. 1950-54. Para la desocupación de la estatua

A partir del año 1950, tal vez impulsado por el concurso para la estatuaria de Arantzazu, Oteiza, que, hasta entonces, había realizado una escultura muy directa, simplemente apuntada en algunos bocetos o estudios sobre papel, comienza a desarrollar el trabajo en piezas tridimensionales de formato reducido y con materiales muy cómodos, organizados en familias, que componen lo que se conoce como *Laboratorio Experimental*.

Las primeras series están dedicadas a la apertura de figuras cilíndricas o prismáticas a través del uso de superficies cóncavas o aplastamientos, que ya estaban presentes en las obras de expresión figurativa realizadas en Bilbao, a partir de su regreso de América, en 1948. La *Unidad triple y liviana* es la escultura definitiva de este proceso. A partir de ella, se definen las unidades con las que trabajará en estas primeras series: los hiperboloides. Precisamente, el tránsito de su trabajo figurativo al propiamente experimental o abstracto se va definiendo en su serie de *prometeos*, que concebida inicialmente de manera figurativa, concluye en el planteamiento de una estatua abierta y desocupada, como es el caso del *Monumento al prisionero político desconocido*, de 1952.

2. 1952-54. Alrededor de la estatuaria de Arantzazu

Enfrentarse al problema de expresión figurativa que suponía Arantzazu, cuando el escultor ya estaba comprometido con un trabajo experimental abstracto, acrecentó la necesidad de Oteiza de trabajar mediante series de bocetos o estudios capaces de dar satisfacción a ambas aspiraciones.

El trabajo para Arantzazu se centró en algunas cuestiones y temas que tuvieron procesos paralelos. El concepto

de gran muro, para el que, en un primer momento, Oteiza trabajó todo un conjunto de relieves, constituye uno de esos procesos, como el del *Friso de los Apóstoles*, desde la expresión de conjunto al estudio particularizado de las expresiones de cada uno de los apóstoles. Vinculado a Arantzazu, surgen también las variantes de la imagen para lo alto del muro, que en un primer momento, fue una *Asunción rodeada de ángeles*, luego una *Andramari*, y, más tarde, una *Piedad*. Aunque la idea de la *Piedad* se impuso finalmente, son los temas de la *Asunción*, vinculada a estudios de debilitamiento de la expresión, y el de los *ángeles*, los de más amplio desarrollo.

Coincidiendo con los estudios para Arantzazu, Oteiza recibe otros dos encargos de escultura religiosa: la realización de unos frisos para una Capilla en el Camino de Santiago, con Oiza y Romaní, y la de la estatuaria para la Iglesia de los Dominicos, de Miguel Fisac, en Valladolid.

Para los dos proyectos realizará múltiples estudios. Resultan particularmente complejos los estudios para la Iglesia de los Dominicos, con diferentes temas y abundantes ejercicios: *Elías en su carro de fuego*, la *Aparición de la Virgen a Santo Domingo*, o *Ángeles en escuadrilla*, aunque, finalmente, el trabajo se concretó sobre la figura de *Santo Domingo portando una estrella*, que, en buena medida, sintetiza sus estudios para la *Asunción* de Arantzazu.

3. 1955-56. Desocupación de sólidos

A partir de la suspensión de los trabajos de Arantzazu, Oteiza es capaz de reordenar su investigación experimental y abstracta, retomando, para ello, la cuestión de la liberación de la energía por desocupación de la estatua que había emprendido en los estudios para la Basílica de Arantzazu. Este proceso se realiza junto con otras aproximaciones diferentes como el uso particular de la luz, o la descomposición de una masa o un sólido a partir de incisiones o cortes. Oteiza define la idea de «módulo de

luz», o «condensador de luz», como las perforaciones que, realizadas en diferentes direcciones, permiten que la luz penetre en la masa de la escultura, hasta provocar una suerte de desmaterialización de la misma, consiguiendo que el suceso de la luz se muestre como algo surgido del interior de los sólidos y no como un agente puramente exterior.

De manera semejante, los cortes realizados a una masa compacta provocan, no sólo una activación de sus superficies, sino que acaban por definir una estructura interior e íntima que conserva, no obstante, lo compacto de la masa de partida, como sucede en las *pedras dis-cadas*.

4. 1956-57. Puntos en movimiento y tramas espaciales

Mediante el manejo de pequeños alambres, Oteiza desarrolla la idea de la línea como resultado de un punto en movimiento; un punto capaz, tanto de definir en su movimiento figuras poliédricas, como de definirse a sí mismo a través de la interrupción de una línea o de la concurrencia de varias de ellas. Oteiza, con esta serie, indaga en un tema que será fundamental para su escultura, lo que él llama «control hiperespacial». Para Oteiza, la solución de una cosa está siempre fuera de sí misma. De igual modo, el comportamiento espacial de una escultura se fundamenta en un acontecer formal y material que excede su volumen físico. A través de agrupaciones de alambres y tramas espaciales, Oteiza va definiendo ciertos puntos al exterior de la forma que, al actuar como líneas de fuerza de la propia escultura, promueven la participación activa del receptor.

El escultor aprovechará estos ejercicios con la línea y el punto, combinándolos con sus trabajos de módulos y condensadores de luz, creando unos organismos tremendamente vitales y animados, no sólo por la cualidad fenoménica de la luz, sino por la cualidad móvil que el entramado lineal les otorga.

5. 1956-58. Ampliación funcional del muro

El encargo realizado por la Universidad Popular de Tarragona para la realización de una serie de relieves murales, le permite a Oteiza indagar acerca de las relaciones entre superficie y espacio. Siguiendo con sus estudios relativos al control hiperespacial, lo que suceda en un plano debe de tener su razón en un espacio de más dimensiones. Para desarrollar esta serie de estudios, el escultor aplicará una técnica de trabajo en negativo. Todo lo que en el relieve será finalmente hueco y espacio, en una primera instancia es lo que el escultor pone formal y materialmente. Esta técnica la aplicará indistintamente para expresiones cercanas a la figuración, en una serie de relieves sobre *Oficios*, en los estudios sobre *Elías en su carro de fuego*, o los realizados para el Instituto de Inseminación Artificial, así como en las series abstractas que el artista vinculará a lo musical –más concretamente, al Serialismo musical– y que culminarán en el gran mural *Homenaje a Bach*, realizado para una vivienda particular en Madrid.

6. 1956-58. Desocupación de la esfera

La elección de Oteiza como uno de los representantes para la IV Bienal de Sao Paulo, provoca en su trabajo una gran urgencia e intensidad que le obligan a concretar su *Propósito Experimental*, o lo que es lo mismo, a definir más específicamente su *Laboratorio Experimental*. Esta mayor concreción del trabajo experimental exigirá la definición de una serie de unidades que, susceptibles de ser combinadas, provocarán el ansiado efecto de desocupación o liberación espacial. En un primer momento, el escultor retoma sus estudios sobre el cilindro y, a partir de fragmentos de latas de conserva, provoca una larga familia de resoluciones espaciales mediante la articulación de elementos curvados. Asimismo, ensayará ejercicios de doblamiento o torsión de elementos, alternando con trabajos más problemáticas para él, por responder, no tanto

a aspectos puramente escultóricas, sino a un formalismo de índole *psicologista*, como son las series sobre suspensiones, flotaciones, o expansiones, entre otras. En 1956, Oteiza había realizado su escultura *Par móvil*, y a partir de ella –de su capacidad estructural para generar movimiento– surgirá una serie experimental, también elaborada en recortes de latas de conserva, que constituye el punto de partida y la razón experimental de esta serie marcada por la idea de movimiento.

Un paso más allá en la definición de estas unidades y sus relaciones lo constituye la definición de la *Unidad Malevich*. Se trata de una figura trapezoidal, creada a partir de un cuadrado o un rectángulo que han perdido dos de sus ángulos rectos y que, por lo tanto, tienen que admitir en su estructura un elemento de estabilidad –el ángulo recto–, y otro de movilidad –la diagonal–. La *Unidad Malevich* constituirá, a partir de este momento, la base que determinará toda la indagación y el lenguaje de la *desocupación*. En el caso de la *Desocupación de la esfera*, se producirán series diferentes según se proceda mediante combinaciones de *unidades Malevich* curvadas –con el fin de que en su concurrencia se creen espacios o acontecimientos espaciales equivalentes a su presencia material–, o *unidades* planas a las que se les ha practicado un vaciamiento curvo para activarlas formalmente.

7. 1957-58. Apertura de poliedros

Desde el inicio de sus desarrollos experimentales y abstractos tras el periodo de Arantzazu, Oteiza trabaja con la idea de volúmenes negativos practicados en poliedros en piedra. Una de sus unidades de trabajo constante durante este periodo es el denominado «módulo T», surgido al vaciar en un volumen sólido dos volúmenes negativos, que son los que le otorgan su característica forma de «T». De las combinaciones de estos poliedros «aligerados» surge una serie que produce la primera aproximación a la idea de la «macla», que caracterizará al trabajo de los años siguientes.

Al modo de la *Unidad Malevich*, Oteiza definirá la unidad volumétrica correspondiente: el *Cuboide Malevich*. Un cubo sólido al que se le ha seccionado dos de sus caras mediante planos diagonales. A partir de esta unidad, el escultor ensayará el vaciamiento de estos cuboides por volúmenes negativos similares.

Estas unidades, como ocurre con la desocupación de la esfera, son susceptibles de combinarse entre ellas, dando lugar a las famosas «maclas». Las maclas son fusiones de dos, tres o más cuboides a los que se les ha practicado un vaciamiento que determina su carácter liviano y lo que hace que, al ser combinados, se produzca una doble tensión: de apertura hacia el exterior y de afirmación de la inextricable e indisoluble compenetración de sus masas.

8. 1957-58. Laboratorio de tizas

Aunque muchas de las piezas y modelos del Laboratorio Experimental fueron realizados en yeso o tiza, cuando Oteiza se refiere a «mi primer laboratorio de tizas», no hace referencia, tanto al hecho de la utilización de este material, como al uso del elemento prismático en yeso que constituye la tiza de escribir en una pizarra, convertida ahora en una unidad susceptible de combinación espacial. En los años cincuenta, el escultor desarrollará algunas series, no muy largas, en las que utiliza estos elementos prismáticos que, sin embargo, no alcanzarán su pleno desarrollo hasta los años setenta. A diferencia del uso más lineal que hizo de estos elementos en estos años, en sus primeras aproximaciones de los cincuenta, las unidades de partida no son tan evidentes y tienden a quedar subsumidas en el carácter masivo de la obra final. Aunque se trata de series muy reducidas, no obstante, dieron lugar a la materialización de esculturas tan importantes como *Estela Funeraria (Prometeo)*, entre 1957 y 1958, *Desocupación espacial interna con circulación exterior para arquitectura*, del año 1958 o *Macla abierta (del laboratorio de tizas)*, de 1957, entre otras.

9. 1957-59. Construcciones vacías y obras conclusivas

Oteiza desarrolló en 1956, coincidiendo con sus estudios sobre la ampliación funcional del muro y sobre el control hiperespacial, unos modelos que él denominó «maquetas de luz», consistentes en la superposición de varias capas de vidrios –planos o curvos–, entre los que se insertan recortes en cartulina o pequeños volúmenes en tiza. Al observar el comportamiento de estos elementos bajo diferentes condiciones de luz, con las consiguientes sombras interiores, proyecciones y difuminaciones de las formas entre las distintas capas de vidrio, Oteiza indaga en una «biología espacial» del plano-luz, de manera semejante al biólogo cuando observa al microscopio el comportamiento de organismos celulares. Esta «biología espacial» tendrá su correlato en unas series experimentales marcadas por el uso exhaustivo de la *Unidad Malevich*.

En un primer momento y de manera más elemental, se crean unas series basadas en las combinaciones de espacios vacíos con formas materiales equivalentes: las *Unidades Malevich positivo-negativas*. A continuación, estas unidades, manteniendo esa relación constante entre el hueco y el lleno, lo material y lo espacial, lo positivo y negativo, resultarán más variadas en formas y proporciones, dando lugar a las denominadas *Construcciones vacías*. Y éstas, a su vez, mediante un proceso inverso de identificación con la *gestalt* del cubo, darán lugar a la serie de *Cajas vacías*, que no son sino la combinación de seis cuadrados a cada uno de los cuales se les ha seccionado una parte equivalente a diferentes Unidades Malevich.

El tema de la caja dará pie a la configuración de las nuevas unidades de los diedros y triedros. Mediante su articulación, se originará toda una serie de *obras conclusivas*, con las que Oteiza daría por terminado su propósito, anunciando su abandono de la escultura.

10. 1968-69. Conclusión de la estatuaria de Arantzazu

Los impedimentos eclesiásticos que pesaban sobre la estatuaria de Arantzazu desaparecieron en 1968, lo que

permitió que Oteiza concluyera los trabajos comenzados. Los apóstoles, abandonados en una cuneta cerca del Santuario, son finalmente colocados en la fachada. El muro queda definitivamente vacío, y se plantea el problema de la imagen que se colocará en lo alto. El escultor había abordado, en los años cincuenta, un primer estudio del tema de La Piedad, desarrollado nuevamente con una riqueza de variantes y expresiones verdaderamente sorprendente. Finalmente, tras la muerte de Txabi Etxebarrieta, Oteiza decide que la imagen que presidirá el muro será: «El Hijo muerto, a los pies de la Madre, que estará mirando al cielo, clamando, hablando, no sé...»¹⁸.

Para la definición de la imagen de *La Piedad* el escultor recuperará, por un lado, sus estudios para la *Asunción* y, por otro, una vieja imagen dibujada y esbozada en los cincuenta de la *Resurrección de Lázaro*.

11. 1972-74. Laboratorio de maclas

El hecho de que Oteiza diera por concluida su labor experimental en 1959 no significó que abandonase totalmente su labor de escultor. Durante algunos años, combinó su escritura y la dedicación a la acción cultural con la materialización de piezas que, por diversas circunstancias, no se habían podido realizar en su momento, y realizando algunas réplicas o variantes de otras piezas que le permitieran subsistir. Sin embargo, entre los años 1972 y 1974, Oteiza vuelve a trabajar con vigor en un segundo *Laboratorio Experimental*, denominado con mayor propiedad *Laboratorio de Tizas*, ya que buena parte del mismo se desarrolló a partir del «elemento prismático tiza». No obstante, simultáneamente desarrolló otras series experimentales recuperando la idea de la «macla».

En estos años, Oteiza pasa a configurar en madera las unidades de sus nuevas indagaciones escultóricas: dos de estas unidades –los dos cuboides con aperturas curvas diferentes– proceden de su trabajo en los cincuenta, así como la unidad denominada por el propio Oteiza como

18. Jorge Oteiza en Miguel Pelay Orozco, *Oteiza, su vida, su pensamiento, su palabra*, op. cit., pp. 516 y 588.

Matriz Malevich, o Macla Generatriz. Se trata de la forma resultante del vaciamiento en diagonal de un cuboide por otros dos cuboides negativos. De la combinación de estos elementos surgirán varias familias experimentales que darán lugar a toda una serie de esculturas y monumentos públicos.

12. 1972-74. Laboratorio de tizas

Este segundo *Laboratorio Experimental* de Oteiza, planteado con un compromiso idéntico al primero en términos de procedimiento, difiere, sin embargo, en cuanto a objetivos y finalidades. No hay duda de que Oteiza estaba satisfaciendo una necesidad expresiva que no conseguía encauzar por otros medios. Por ello, cumplida su necesidad propiamente experimental o investigadora en los cincuenta, el destino de estos estudios de los setenta está orientado a su aplicación como escultura pública. Algunas de las series del segundo laboratorio evocan, en la organización de sus elementos, esta dimensión monumental y pública, bien sea a través de la idea de «estela», o de la arquitectura. Una de estas series daría lugar al proyecto de edificio para la Fundación Sabino Arana y otra serie completa está dedicada al Caserío Vasco.

Como consecuencia, tal vez, de los debates estructuralistas de los años setenta, Oteiza tiene la necesidad de determinar los componentes y las leyes que los organizan y definen su lenguaje escultórico, centrándose en la noción de *tarte*¹⁹: el intervalo, la pausa o la discontinuidad que origina la cadena significativa.

En estas series, la noción de *tarte* aparece ciertamente como intervalo, como corte o separación de una unidad en dos, pero también como lo que sucede en la relación íntima entre dos o tres elementos, que conforma también una sola unidad o cosa real.

19. «Tarte» en euskara, intervalo, espacio, hueco.

ESKER ONEZ

Lehen-lehenik, eskerrak eman nahi dizkiot Pedro Manterolari, proiektuaren ardura niri emateagatik, eta Jorge Oteiza Fundazio Museoaren zuzendari Gregorio Díaz Ereñori, proiektua bultzatzeagatik. Eta nire eskerrona Fundazio osoari eta, bereziki, Juan Pablo Huércanos zuzendariordeari eta Elena Martín kontserbatzaileari helarazi nahi diet halaber, bidaide ezin hobeak izan baitira Laborategi Esperimentala aztertzeke prozesu hone-tan zehar.

Era berean, Txomin Badiolak emandako laguntza ere eraso-ta laga nahi dut, bide batez adiskide izateagatik eta eskainitako aholkularitza teknikoagatik eskerrak emanez. Izan ere, laguntza hori guztia funtsezkoa izan da, Ana Arnaiz, Jabier Elorriaga, Adelina Moya, Jon Otamendi eta Alberto Oyarzabal laguntzai-leek eman didatena bezalaxe. Horiei guztiei, nire eskerrona eta aintzatespena. Eta eskerrik asko, era berean, Mónica Maríni ere, arteari buruzko solasaldi guztiengatik, horiek guztiak hemen formulatzen diren gogoetetan daude, nolabait, islatuta.

Angel Bados (Olazagutia, 1945). Eskultore gisako lana irakaskuntzarekin batera eraman du bere ibilbide profesional osoan zehar. Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan irakaslea izan da eta, geroago, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultatean irakasle Eskultura Departamentuan. Gaur egun doktorego ikastaroak ematen ditu Unibertsitate honetan, horrela osatuz Valentzia, Pontevedra edo Cuencako Arte Ederretako fakultateetan eta Txomin Badiolarekin batera zuzendutako Artelekuko Eskultura Lantegietan emandako hainbat ikastaro hartu dituen irakaskuntza jarduera. Egin dituen erakusketen artean, honakoak azpimarra ditzakegu: Madrilgo Centro Cultural de la Villa-n egindako *Fuera de formato* erakusketa kolektiboko partaidetza (1983), Espainian fenomeno kontzeptuala analizatzeko egin lehen ahaleginetako bat izan baitzen; *Mitos y delitos*, 1985ean Bartzelonako Metrònom aretoan egina; *Una obra para un espacio*, 1986an Madrilgo Canal de Isabel II delakoan egina; edota Madrilen 1987an Fúcares-en egindako bakarkako erakusketa. Bere obra hainbat bildumatan ikus dezakegu. Halaz, Nafarroako Museoak, Iruñeko Udalak, edota Macbak, Reina Sofía Arte Zentro Nazionalak, Patio Herreriano Museoak, Bilboko Arte Eder Museoak edo Gipuzkoako Foru Aldundiak Badosen obrak dauzkate.

LABORATEGI ESPERIMENTALERAKO OHARRAK

Jorge Oteizari buruz 1987an egin lehen atzera begirako erakusketatik 2003tik aurrera egin-dako berrienetara igarotako denboran, saiakera ugariren argitalpena ikusi dugu. Batzuk, erakus-keta dokumentalen erreferentzia eta Altzuzako Fundazio Museoak berak egindako Oteizaren pentsamoldeari buruzko edizio kritikoak izan dira, beste batzuk, Nafarroako Unibertsitate Publikoko Jorge Oteiza Katedrak antolatutako hitzaldi eta mintegien bilduma, euskal eskultorearen pentsamenduaren eta obraren esangura aztertu baitute horiek guztiek.

Oteizaren obrari buruzko testuek, sarritan, «mitoa eta modernitatea» pare dialektikoa erabiltzen dute, eta baita «tradizioa eta abangoardia» bikotea ere maiz, artista moderno baten, egiaz zeharo aske eta konplexu baten obraren aurrean gaudelako oharra eginez agian; izan ere, artista hau gai da artearen eta zientziaren arteko egiturazko erlazio eta korrespondentz ia ezartzeko, edota artea filosofiarekin edo antropologiarekin lotzeko. Baina obra horren lehen lantze teorikoa gerra arteko denboran izan zen, hain zuzen ere abangoardia europarraren salbazio ametsak pairatu zutenean XIX. mendeko filosofiaren eta artearen sostengu izandako adierazle nagusiak, orduan ere europar kultura arautzen zutenak –hala nola *Jainkoa*, *Natura* edo *Gizartea*– bere esku zituzten botereen oldarra.

Oteizaren lehen eskulturak joan zen mendeko 20 eta 30eko urteen artean daude datatuta. Hauen artean ditugu zementuz egindako 1929ko *Amatasuna*, bere espresio delikatu arkaikoaz, *Adan eta Eva*, *Tangente S=E/A*, 1931koa, oihartzun zientifista garbikoa, edo *San Jose eta*

Maria haurdun izenekoa, urte berekoa, bere kurbismo afektuzkoaz Oteizak «errealismo geldia» esango zion hari aurrea hartzen diona –«errealismo geldia» aipatzean zera adierazi nahi zuen, artista bakoitzak bere obrari ematen dion egiturak nola lortzen duen guk haren esperientziako abenturan partaidetza aktiboa izatea–.

Urte horietakoak dira, halaber, eskultorea Narkis Balentziaga, Nikolas Lekuona eta Sarriegi pintoreekin batera erakusten diguten argazkiak; izan ere, horiekin kidetasun estetikoa eta konpromiso intelektuala partekatu zituen 1935eko urtarrilean Hego Amerikara bidaiatu aurretik. Oteizak berak kontatu bezala, bidaiaria horretako asmo bakarra Kolonbiako Andeatako erdiko mendikatean Alto Magdalenako megailito estatuagintza eta horma-irudigile mexikarren lana aztertzea zen, baina azkenean oso egonaldi luzeak egin zituen Argentina, Txile eta Uruguain, toki horietan jardueria estetiko bizian arituz gainera, hitzaldiak emanez bisitatu zituen hirietako unibertsitateetan, Argentina eta Kolonbian irakasle lanean jardunez, edota manifestu programatiko sutuak emitituz.

Denbora igarota, pentsatzekoa da Oteizaren lehen manifestu estetikoaren izaera erradikala, horiek bere eskulturaz praktikara eramateko uneko zorrotasunarekin batera, sendotu egingo zela, agian, biografia mailako gertakari batez, honakoa baitzen: modernitatea bizi izatea europar ilustrazioaren oinordekoa zen baina, era berean, Andeatako antzinako zibilizazioarekin ziren ezaugarri estetikoek zeharkatuta zegoen kultura batean. Epe honetako idazkiek, bai 1944ko «Carta a los artistas de América» hura

bai 1952an argitaratutako «Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana» hura izan, indar handiz adierazten dute arte modernoak, Oteizaren iritziz, herriak bere identitateaz jabetzeko unean bete behar zuen eginkizuna, bi mundu gerrek eta 1936ko Espainiako gerrak eragindako trauma modernotik haratago joz. Amerikako estatuagintza megalitikoari buruzko liburutxoan, Oteizak zehatz-mehatz aztertzen du –eskultore baten zorrotasuna da, argi eta garbi– harrizko eskultura handiek Andeetako zibilizazioko herrien eraketan bete zuten jatorrizko eginkizuna –horrenbestez, sakratu eta mitikoa dena–. Oteizaren testuek «bizitzaren sentimendu tragikoa», «sendatze existentziala» edo «arte berri bat mundu berri baterako» bezalako esapideak dauzkate, ugari samar eduki ere; horiek guztiek artista moderno baten sentimendu eta bizi-zertzeladetara igortzen gaituzte, hura artearen bidez gu salbatzeko ahaleginetan murgilduta dagoela, eta helburu hori lortzeko, modu harrigarrian inolaz ere, esateko eta idazteko modu propio bat asmatu du, egiturazko analogiaren eta lizentzia poetikoaren arteko bat, laborategian eskulturaren ukitu material eta deskribatu ezina lortuz emaitzatzat.

Beharbada, egiaz izaera idealista bat izango da, gure salbazioa berresten eta antolatzen duena; baina, era berean, bere obren ikuslea hartzeko –hobeto esanda, desiratzeko– biziadorea du, ikuslea izan dadin bere ametsei muga ezartzen dien *beste* erreal hori, hain zuzen ere eskultoreak laborategiko piezetarako aukeratzan duen igeltsuaren edo altzairuaren izate materialak laborategiko saiakera formalak sustatzen eta zuzentzen dituen diskurtsoaren beraren *kontra jotzen* duen bezala. Eta orduantxe, artistak ideala sakrifikatze arriskua hartzen duenean gurekin batera salbatzearren, bere ametsen muga izan gaitezen gu hartzen gaituen unean, erabiltzen duen *teknikak* artistaren gizatasuna bera eta gure geurea erakusten du, gure denborazko bilakaera bakar-bakarrik arteak da-

kien eta egin dezakeen bezala trazatzera iritsiz. Sinboloaren antzera.

Artean beti dimentsio berarekin egiten da lan, azkenarekin; horregatik da beti berdina eta desberdina. Batzuetan aipatu izan dut artearen historia, zehazki Eskulturarena, eskultore bakar batek egiten duela eta honek, garaian-garaian, izena aldatzen duela.¹

Laborategia ikusten denean, Oteizaren ahalegin esperimentalaren osatzen duen pieza bilbearen barnea ikusten denean, igeltsuzko figuratxo bat nabarmentzen da, keinu lasaiko bat, oso argia bera estudioko asmoari dagokionez, beste pieza batzuen eskultura-bizitasunik gabeta baina. Laborategiak alanbrezko bigarren bertsio bat dauka, oso eskematikoa hau ere, dagokion familia esperimentalaren gabe, eta beharbada horregatik halako ezinegon bat sorrarazten du.

Igeltsuzko figuratxoak maniki artikulatu baten itxura bitxia du, baina egiaz Wilhelm Lehmbruck eskultore alemaniarrek 1916an egindako «Gizon eroria» haren estudio bat da; izan ere, Oteizak oso estimu handian zuen hura, nonbait. Lehmbrucken obra ez ohi da Historia liburuetan askorik ageri. Naturalismoan hasi zelarik, partaidetza aktiboa izan zuen Berlingo mugimendu espressionistan, nahiz bere eskultura Kirchner edo Hecker-ena baino alegorikoagoa eta neurritsuagoa ageri zaigun. Baliteke Oteizak bere obretarako bultzatzen zuen «errealismo geldia- ren» noziotik hurbilekotzat ikusi izana eskultore alemaniarren obra. Egia da Lehmbrucken obran izenak berak lagundu egiten duela gizon makurtuaren irudia subjektu modernoaren izaeraren lekukotasun bizia bihur dadin, askaturik eta bere eraikuntzan bertan abandonaturik dagoela, teknika modernoaren eraginez. Alabaina, onartu beharra dago ikusten dugun eskultura ia-ia lerro bihurtutako eta modu abstraktuan

antolatutako anatomiako forma batzuen egiazko gertakari bat, egiturazko egia bat duen bat, besterik ez dela.

Lehmbrucken eskulturak zera adierazten digu, garai bakoitzean munduari begiratzeko erabiltzen diren eredu estrukturalak direnak direla, irudikatze dispositiboa eta zentzua bat eta bera diren neurrian dela artelana artelan. Eta horrek, osterantzean, artelan ororen, irudi ororen amarru izaera onartzera behartzen gaitu.

Laborategiak baditu, baina, beste uste-kabeko batzuk ere. Izenak berak, «laborategi esperimentalak» edo «klarion laborategia» baita, proiektu kalkulatu eta zorrotza dela pentsaraz diezaguke, zientziaren edo hizkuntzalaritzaren analisi estrukturalen antzera; izan ere, Oteizak horiekin ere analogia aberatsak ezartzen zituen, bere forma-ikerkuntzak azaltzeko unean. Eta egia da pieza bakoitzak familia batean edo bestean duela dagokion tokia, modu natural eta zehatz batez, azpitalde batean edo bestean alegia; baina gertatzen da ezen, piezak elkarren segidan ikustean, sentsazio bat indartuz doala, hau da, eskultorearen behin betiko eskulturak ikusi ditugunean, are eskultorearen olerki eta idazlanak irakurri ditugunean, izan dugun sentsazioaren berdin bat dugu barnean, gero eta sendoago.

Laborategian, egia gisa azaltzen zaigu zerbait, egitura-egia eta guzti. Materialtasunaren ondorioz agian ezen, hain argi eta eskuzkoa izanik, azkenean gorpuztu egiten baitu, neurri handi batean, pieza-familia bakoitzean enuntziatutako saiakera. Ildo honetatik, laborategia proba egiazko bat da, erakusten baitigu ideia edo gai baten irudikapenerako erabiltzen diren elementu formalek nola jasan behar izaten duten, bere itxuran bertan, bakar-bakarrik igeltsua edo bakar-bakarrik zinka izatearen *zentzugabe-keria*, hain zuzen ere modu honetan atalasea, egitura adierazgarria irudikatu ezin daitekeenaren aurpegi bihurtzen den atalasea alegia, igarotzearen.

Lehen aipatzen genuen Oteizaren estudioek nola jotzen duten *tradizio eta modernitate* binomiora, bere obretan antzinako estatuagintzaren berezko ezaugarrien irautea azaltzearen; ezaugarri horiek masa nozioa eta taila edo modelatua dira, baina, hala eta guztiz ere, ez diote eragozten eskultura modernoaren egitura-logikaren arabera jardutea. Ildo honetatik, egia da Oteizaren obraren portaera formalismo modernoaren gisakotzat jo daitekeela, honek arteari errealtatea desmuntatu eta atzera eraiikitzeo eginkizuna ematen baitzion, hain zuzen prozesu horretan munduaren fenomeno izaera argitzera iristearren, izaera horrexetan zetzan eta, batzuetan, misterioa. Jakin badakigu, halaber, Oteizak ezagutzen zituela surrealismo frantsesa eta futurismo italiarra, eta horiei gehiegizko subjektibotasuna edo gehiegizko denboratasuna leporatzen ziela hurrenez hurren, baina oraindik ere zail da ulertzen autorearen sentimenduak, bere omenaldi eta *kontraomenaldiez*, nola iristen diren eskultura deitzen diogun gauza horren egitura baldintzatza; izan ere, horren zentzua –Laborategiko piezek adierazten dute– ez dago hainbeste ohiko irudikapen-moduen mendean, baizik eta artistak duen gaitasun teknikoaren mendean, hau da, arrazoiak desirarekin inolako zerikusirik ez duen tokian kokatzeko artistak duen gaitasun teknikoaren mendean. Era berean, zentzu hori ez dago azken batean gure portaera eta identifikazioak arautzen dituzten adierazleen mendean ere.

Artistaren gizarte garrantzia mito sortzailea izatea dagokion proportzioan dago, edo, mitoen erreproduzitzailerik izatea badagokio, hori egin behar duen baldintzen proportzioan.²

Carta a los artistas de América lanak jaso egiten du Oteizak Popayango Unibertsitatean (Kolonbia) 1944ko udazkenean emandako hitzaldia. Oteizaren beste idazlan batzuekin gertatzen den bezala, hitzaldia irakurrita agerian geratzen da bere burua modernotzat azaltzen duen artista baten sentimendua, bere ideialei eusten dien batena; eta artista honen proposamenek –harrigarri samarrak batzuetan, erakar-garriak baina beti– bultzatu egiten gaituzte, hain zuzen ere argitu dezagun eskulturak edo arteak nola lor dezaketen artista, eta honen obra ikusten duena, politikoki prestatzea, bide batez erdietsiz eragiketa horretan bertan Oteizak arteari atxikitzen dion fundazio eta mito zentzua betetzea.

Cartaren testua hitzalditik hilabete gutxira argitaratu zuten, 1944ko abenduan. Testu honek mantendu egiten du urte haietan zehar Hego Amerikan izandako eztabaidaren giltza nagusiak aurkezteko interesa; izan ere, eztabaidatzen ari zen ea komeni ote zen Andeetako kulturaren berezko elementuak berreskuratzea, arte moderno europarraren bidetik kultur kolonizazio berri bat iristeko arriskua zela eta. Hitzaldiko argudioak lehen abangoardien hitzezko kemen eta sendotasunez azaltzen dira, bata bestearen atzetik. Eta Oteizak, manifestu modernoek artearen eta gizartearen bitartean ezartzen zituzten egiturazko analogietatik batera urruntzeke, ahalegina egingo zuen kultur ezarpen berrien aurreko beldur oro exortzizatzeko. Ildo honetatik, eta bere abentura balitz bezala, hainbat aldiz aipatzen du Paul Gauguinek Tahitira egindako «lan bidaiaren» atzean dagoen kultur alderdia, alderdi hau tradizio nazionalen gaintzea eta sentitze estetiko propioaren sorburuaren bilatzea baita.

«Kontzeptu formal berriez –diosku Oteizaren testuak– ekin egin behar diegu gizakiaren erabarterako garbitze eta leheneratzearen gai berriei, eta munduko itzaropen handi baten eta honen mito ideal berrien sorrerarenari». Ondoren, esango digu ezen mitoa «artearen herrien gaineko gizarte proiektzioan asmatzea» dela. «Mundu baten irudia da, eta gizarte baten gida historikoa. Fabula da, artistaren geometria espazial eta aktiboetan proiektatutako behar erlijiosoak»

Oraindik ere denbora postmoderno deitutako horretakoak garenontzat, modernitatearen beraren adierazle nagusiak noraezean dabilzaila, harrigarria gertatzen zaigu ikustea Oteizak nola ezartzen duen artearen eta mitoaren arteko baldintzazko erlazioa. Eta, Popayango hitzaldia- ren urteetan, arte modernoaren eta kultur identitateaz jabetzearen artekoa. Hala eta guztiz, lehen azpimarratutako gogoeta horietan bada paradoxikoa behintzat gertatzen den zerbait. Eta argitzea komeniko da, agian.

Gauza jakina da forma modernoak egitura sozial eta ekonomikoen arteko analogia funtzionalaren printzipioari jarraitzen diola. Zertzelada honek artearen eta, esate baterako, hizkuntzalaritzaren arteko asoziazioak ezartzea ahalbidetu zion Oteizari. Alabaina, ez da erraz ulertzen forma abstraktu modernoa –urte batzuk geroago Oteizaren Laborategi Esperimentaleko ikerkuntzak gidatuko zituen hori– nola iritsi daitekeen *Cartak* iragartzen dituen irudi mitikoak produzitzera, egitura funtzionalista horrexen eraginez arte modernoak aldatu egiten ditue- nean mendebaldeko kontakizun handietako irudikapen sinbolikoak. Harrigarria da, halaber –ez, agian, hainbeste–, gairik gabeko egituraren –hots, Oteizaren arabera abstraktua genukeen horren– eta arteari onartzen dion dimentsio mitopoetikoaren artean dabilen irudiaren agertzea.

Beti pentsatu izan dut ezen Malevitxen obran konklusio suprematistaren ondoren elementu figuratiboak agertzearen arrazoa zera

izan zela, ez Malevitx errusiar iraultzaren bigarren etapako absolutismo politikoaren mendea geratu izana, baizik eta alderdi teknikoak, zeren eta azken batean pintoreak alderdi tekniko horien bidez lortzen baitu ideia edo gai baten irudikapena iristea adierazten eta irudikatzen duenaz bestelako gauza bat izatearen ustezko zentzugabekeria izatera. Beharbada horrengatik errazegia gertatzen da Malevitxen koadro abstraktu txikiak errusiar tradizio ortodoxoaren ikonoekin parekatzea, bai *malevitx* trapezioaren mihiseko hondoaren gaineko pregnantzia hutsagatik, bai pintoreak bere obrak ikono erlijiosoen antzera paratzen zituelako. Edonola ere, Malevitxen pinturen eta ikonoen arteko halako parekotasun bat baldin badago, horren giltza honakoa da: ikonoa nola iristen den irudikatzen duen hura Jainkoaren aurpegi, izenik ez duenaren begitarte, edo, esaterik baldin badut behintzat, esangura orori ihes egiten dionaren adierazle bihurtzera.

Izan ere, gerta ote liteke Oteizak Malevitxen pintura suprematistei –bestenaz ere konstruktibismo errusiarraren beste edozein obra bezain dinamiko eta ikusgarri– ematen dien balioa egotea, hain zuzen ere, Malevitxen pinturak zuriaren gaineko Lauki zuria koadroaren beraren, koadroan agertzen den eta, dirudienez, abstraktua denaren irudi gorpuztua bihurtzen duen moduan? Orduan baina, zer gertatzen da irudi moderno horretan? Modernitatearen beste ikono bat besterik ez ote, edo badago agertua izan arren izendatzerik ez dugun zerbait, olio-pinturazko edo tinta grafikozko bere sendotasun materialaz Oteizak artearen dimentsio mitopoetiko deitzen dion hori agerrarazten duen zerbait?

Kontu hau Oteiza euskal artearen mitoaren egiletzat hartzeko, aintzatesteko adibideaz amaienezake, zeren eta haren teoriak eta obrak itxuratzen baitute arkitektura eta musikan, erlijio eta paisaian sentitzeko eta bizitzeko modu bat biltzen duen kontakizuna, orain –euskal

estilo gisa– eraikuntza *oteitzarrarekin* berarekin identifikatzen dena. Eraikuntza hori, hain zuzen ere, mitoa agertzeko ezinbesteko baldintzatatzat altxatua da –Lacanekek dioen moduan³– oraindik ere existitzen ez denaren gainean; hots, falta den baina subjektuak dagoeneko *egiazko* erlazio bat ezartzen duen horren tokian. Oteizak berak aitortzen duen zerbait da, behin eta berriz aipatzen duelarik bizitzaren sentimendu tragikoa zein hustasun existentziala, edo cromlecharen edo «tarteak» euskaran edo arkitekturan duen bitarte eginkizunaren zentzu estetiko eta erlijiosoak kontatzen duenean. Edo, *Ejercicios espirituales*⁴ lanaren kontrazalean, «nire ulerkuntza estetiko, logiko eta ontologikoan identifikatu egiten» direla dioenean.

Alabaina, nire iritziz kontua konplexuago egiten da Oteizak bere asmo edo ahalegin esperimentalari buruz kontatzen duena onartzen saiatzen garenean. Besteak beste, ez dagoelako eskultoreak desiratzen duen hori bermatzen duen inolako logika estruktural edo formalik. Eta baita atsegin handiz onartzen ditugun haren gogoeten estilo poetiko eta arrazoituaren pean bata bestearen gainean ageri direlako ere arte sorkuntzan parte hartzen duten egitura maila biak. Maila horietako bat eskulturaren zentzuari eusten dion egitura da –izan ere, eraikuntza subjektiboa izanik era guztietako aldaerak eta eraldaketak jasaten ditu–. Eta bestea subjektuaren eraikuntzari berari dagokiona da, horretan gure identifikazio estimatuenak eraikitzen eta suntsitzen baitira, konstante batzuk mantenduz baina, erregulatzen duten adierazle inkontzienteenek gaitasuna dutelako, Lacanekek dioen bezala, «nolabait ezkutukoena, berez ezer esan nahi ez duen zerbait, baina inolako zalantzarik gabe esanguren ordena osoaren eroalea dena, erakusteko»⁵.

Miretsirik nago Oteizaren bi eskulturaren-gatik, denbora igaro arren eutsi egiten baitiote laborategiko pieza gehienek ezaugarria den espresioaren bizitasunari: 1957ko *Zu Petri zara*

disco-harria da bata, erradialaz marmolaren gainean zuzenean lana eginez eta bakar-bakarrik beste eskultura batean edo beste eskultore batez *errepika* daitekeen gertakariaz lortua, eta poliedroak argi-moduluen bidez desokupatzeari buruzko saiakeretakoa bestea, urte berekoa den *Paul Kleeri omenaldia* alegia, eskultoreak hatzez tailatu duela baitirudi, eta trazek afektua eta aurpegia ematen dietela gure bakardaderik hauskorrenei. Biak Sao Pauloko epekoak dira, Arantzazuko fatxadarako proiektuari elizak ezarri betoaren ondoren Oteizak Madrilgo Nuevos Ministerios-eko lantegia antolatu zuenekoak, 5 urteko epe laburrean iritsiz eskultura desberdinez osatu multzo bat maila esperimentalean bideratzera. Eskultura hauetan izugarrizko bizitasuna erakutsi zigun, gainera, bere familia esperimentaletarako saiakeren aldi berean landu izanaren ondorioz agian.

*MITOAK sinbolo bidez hitz egiten du mutua da transmititu eta gorde nahi duenerako*⁶

«30 urte kostatu zait liburu hau...», diosku Oteizak 1995ean argitaratutako bere «Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo» lanaren hasieran. Eskultoreak berak neuritutako hain epe luzean zehar, bere jarduera ugarrien artean Quousque tandem...! lana, Arantzazukoa behin betiko gauzatzea, edo Ejercicios espirituales en un túnel argitaratzea daude. Baina, agian, atzera begirako lehen erakusketa azpimarratu beharko da, «La Caixa» Fundazioak eta Oteizaren adiskide eta honen obraren gaineko aditu Txomin Badiola eskultoreak antolatua.

Datu hauek izanda, pentsa dezakegu ezen euskal filologiari buruzko oharretan aletutako argudioak –olerkiak ia-ia–, egiaz, oso ondo pentsatu eta sustraitutako kontsiderazioak direla, konklusiboak beraz.

Tratatu txiki honek azaldu egiten ditu Oteizak bere ideien eta Saussurenen eta, batez ere, Jacobsenen aurrerapen estrukturalisten artean ezartzen dituen konparazioak, hurbilagokoak zitzaizkion beste espezialista batzuen, hala nola Koldo Mitxelena edo Aita Larramendiren lanei buruzko oharrez eta zuzenketez gain, inolaz ere, ohikoa baitziren hauek ere Oteizarengan.

Oteizak kontuan hartzen ditu Saussurek eta Jacobsonek zeinuaren inguruan eta, zehatzago, fonemen⁷ funtzio eta garapenaren inguruan landu elaborazioak, horiei aplikatu egingo zizkien eta euskarari buruz berak egin ikerkuntza semantikoak.

Bere testuan, zorroztasun handiz bereizten ditu fonemen berezko adierazle dimentsioa eta horietan hots egiten, hau da, fonemak soinuakoa duen alderdia. Horrek aukera ematen dio estetikoaren osagai behinena, bere lehen *idazlanetatik* «mitopoetiko» deitzen dion horren sustraia, hain zuzen ere «fonemaren soinu materialean» dagoela enuntziatzeko, horixe baita, Oteizaren arabera, hizkuntza baten «oinarrizko osagai metaforiko-mitikoa».

Laborategi esperimentaleko esperientzia propioaz, Oteizak aurrera egingo du semantikaren inguruko bere iritzietan, eta estetisema nozioa sartuko du, «energia molekular estetikoaren gutxieneko unitate» gisa definituz; ostean, hizkuntzako adierazlearen antzeko eginkizun estrukturalak atxikiko dizkio, «arte estetisemakate bihurtzen» dela baiteritzo.

Saiakerak 70 orri ditu, ez da oso luzea, baina plastikotasun miragarria mantentzen du, neurri batean oharren eta eskemen banaketa espazialagatik –ausaz bezala baitago eginda, era testual batean–, honek izaera aktiboa ematen baitio, material grafikoak erabiliz landutako pieza bat balitz bezala. Alabaina, berriro topatuko dugu testuan atentzioa emango digun zerbait.

Oteizak bete-betean asmatzen du, adierazten duelarik «sonemaren soinua mitoaren eta hitzaren arteko soldadura autogenoa» dela.

Ongi bideratuta dabil, era berean, «sonema jatorri estetikoko materia fonikoa» dela dioenean. Baina harrigarria, ulertzen zail gertatzen dena, honakoa da: eskultoreak zergatik ez ote du airtortzen fonemaren «ahotsa» gorputzak jartzen duela, subjektuak dioena besteak entzuten duenarekin bat ez datorren muga zehatz horretan, besteak beste ez dagoelako subjektuak esan nahi eta esaten ez duenaren berri ematen duen metalengoaiarik?

Adibidetzat hartuko dugu Oteizaren solasaldi eta haserrearen oroitzapena, keinuz oparo hornituta etortzen zitzaizkigun eta. Edo, maitekiro, eskuez bere eskultoretakoren bat ikusgarri egiten zuenekoa, aditzera ematen baitzuen gorputzak eta ahotsak zutela hitzak esatea lortzen ez zuen hura trazatzeko eginkizuna. Ildo honetatik, pentsa dezakegu ezen, bere asmo nominalistak huts egin zuelarik, poetikoaren pirueta fantastikorako bidea edo eskultura laborategiaren asmakuntza teknikorakoa hartu zuenean sortu zirela Oteizaren aurkikuntzarik harrigarrienak.

Aipamen hau eginda, eta berriro hark euskal filologiari buruz egin oharren testu-bilbean kokatuz, pentsatzekoa da eskultoreak behin eta berriz eskatzen duena onarpen bat dela, hain zuzen ere honakoa: irudikapeneko osagai formal eta materialak subjektuak –jaiotzetik heriotzara bitartean– bizi izandako hainbat esperientziatako adierazle «mutu» bihurtzen direnean gertatzen dela mirari mitopoetiko edo estetikoa, obrak adierazezinetik duen hura alegia –nahiz egiaz kontu tekniko hutsa izan–. Izan ere esperientzia horiek ez dute hizkuntzan korrelaturik eta, beraz, artearen teknika behar dute, honek objektua edo amarrua –horixe baita irudikapen dispositibo oro– gure desberdintasunik besterenezinena bihurtzeko duen ahalmenaz. Oteizak oso ondo zekien hau, esate baterako, bere piezei argazkiak egitean ezen, eskulturak eguzkitara ateratzea bezain mekanismo bakunak baliatu arren, lortzen zuen fotografikoa argazkiz

jasotako eskulturaren gertakari propioaren itxuraz ager zedin. Ildo honetatik, Pelay Orozcoren liburuko ilustrazioak⁸, Oteizak berak eskuz eginak, Oteizaren sentimendu estetiko berriro errearen adierazpen bihurtzen dira.

Horregatik, Oteizak planteatzen duen «mitoak sinbolo bidez hitz egiten du... eta mutua da transmititu eta gorde nahi duenerako» gogoeta ulertzeko, artearen kontsiderazio teknikora jo behar da ezinbestean; hau da, gure irudikapenak subjektuaren egiaren leku sinbolikoa izan daitezen, gure irudikapenak egiak posizioa hartzeko lekua izan daitezen artistak duen gaitasun teknikora, egia hori beti falta bada ere.

Ildo honetatik, Oteizak «errealismo geldia» azpimarratzen duenean Goyaren pinturaren ezaugarritzat⁹, edo abstrakzio formalistetatik –edo 50eko azken urteetako figuratiboetatik, berdin da¹⁰– babestuko duen eta argi eta garbi estrukturala den dinamismoa defendatzen duenean gerraosteko eskulturarako, benetan esan behar zukeena zera da, artearen teknika saiatu egiten dela egitura adierazleen barne dinamismoa gure geure denborazko kate historikoaren sinbolo «geldi» bihurtzen.

Beti atentziora eman didate Goyak pintaturako koadro zezendunek, ez pintorearen ikuspegiak haiek gure presentziaz sutu eta harriturik irudikatzen zituelako, baizik eta haien –Goyak irudikatutako zezenen– begirada ilustratuak geldiarazi egiten duelako koadroaren konposizioa, gure egungo posizio sofistikatua paralizatzen duen aldi berean, pintoreak ilustratutzat zuen kultur paisaia batean toki bat hartzera behartzen baikaitu.

Baina, hemen egin beharrekoa zera dugu, adieraztea ezen, Oteizak arrazoia baldin bazuen «mitoa mutua da eta sinbolo bidez hitz egiten du» esan zuenean –edo artea irudi sinbolikoen eraikitzailea dela adieraztean–, modernitatearen krisia, neurri handi batean, artearen funtzio sinbolikoaren beraren krisia dela.

Ildo honetatik, «Oteiza eta modernitatearen krisia» aipatzen dugunean, edo «Oteizaren egiaz eta porrotaz» ari garenean, badirudi irudikapen modernoaren, are gure egungo errealismo informatiboaren puntu kritiko honetaz ari garela, argi esateke ordea. Baina oraindik ere adierazi behar dugu errealismoaren kontuak gutxienez bi alderdi dituela, eta horiek biak misterioitsuak direla soluzio sinbolikoari dagokionez. Alde batetik, kontzientzia hartzeaz eta errealitateko urraketa eta gorabeherekin identifikatzeaz determinatutakoa dago, honetakoa baitugu Goya bera. Eta, bestetik, Oteizaren abentura, izaera idealistakoa –munduan ezer ez baitzaio axolagabe–, baina, ezinezkoa delarik mundua bere irudi-munduaren mendean geratzea, bere eskulturarik onenetako errealismo konkretu eta benetan geldia asmatzea lortzen duena.

*Espazioa arte sorkuntzaren gorputz materia eta abiapuntua da*¹¹

Oteizaren lehen eskulturak berriro gogora ekarriz –adiskide zituen Balentziagaren eta Sarriegiren erretratu aipatuak, edo Ernesto Diehl-i modelatu errealista batez egin ziona–, modelaturako eta figuraziorako halako erraztasun bat zuela antzematen da. Nahiz, beharbada, pieza horien ezaugarri nagusia dispositibo eskultorikoa bera erakusteko uneko gardentasuna den, 1931ko Erdi Aroko Ama Birjina edo Adan eta Eva lanetan ere gertatzen den bezala ezen, haiez oso bestela gauzatuta badaude ere, oso egitura formal zorrotz bat dute sostengu.

Seguruenerik, eskultore gisako lanean hasi zenetik, Oteizak bazekien bere obrek betiko eskulturaren antzeko portaera bat zutela, eta, arte irudikapenari atxikitzen zaizkion estilo edo funtzioetatik haratago, obra baten zentzuaren oinarrian bere osagai formalen antolaketa dagoela, Sarriegiren erretratu-buruan gertatzen

den bezala, irudikapen figuratiborako modu erosoan baitago modelatuta, eskultura-masen kokapena garden erakusten duela baina. Pieza hau argi-pasaiak formen artean igarotzen diren moduagatik nabarmentzen da, erretratuari definitzen zaila den ukitua ematen diote eta, nahiz monumentala dela ikusten dugun, Oteizak urte batzuk geroago Amerikan aztertuko zituen Andeetako eskulturen antzekoa halaber.

Baina beste zerbait ere badago Sarriegiren erretratuan. Behar besteko denbora harturik behatuz gero, eskulturak, nolabait, lebitatu egiten duela dirudi, «goranzko pisua duela». Badirudi eskultorearen teknikak eskaiolaren bolumena eta pisua gure geure burua ezagutzen dugun zerbaiten, eskulturak monumentu bihurtzen duen zerbaiten aurpegi bihurtu duela. Burua eskultura megalitikoaren naturaltasun berberaz dago finkatuta, tokia hartzean okupatu beharrean espazioa askatuko balu bezala. Beharbada hauxe izango zen Oteizak, poetikoki, «eskulturak goranzko pisua» duela zioenean adierazi nahi zena. Izan ere, «artelana egiteko erabilitako gorputz materia da espazioa».

Quousque Tandem; lanean badira pasarte batzuk, 79. eta 83. apartatuen artean, gairik gabeko egitura, problema huts gisakoa, abstraktua dela baina, gaiaz osatzen denean figuratibo bihurtzen dela dioena. Gogoeta hau artista moderno baten printzipio adierazpentzat har daiteke, are gehiago kontuan hartzen badugu orrialde horixetan egiturari buruz dioena, honakoa baita: «arte sorkuntzaren une honetako problema handien eta garrantzitsuena, dramatikoena eta, era berean, artistarentzako berarentzako nahasiena: egituraren problema (egituraren baitaude arte balioaren benetako problemak)»¹².

Adierazpenak balio handia du, zeren eta aipatutako liburuan irudikapenaren kontuak ez baitu garrantzirik, gaien aurkibidean agertu ere ez da eta egiten. Egia da XX. mendeko lehen erdialdeko artista gehienentzat ere irudikapena ez zela problema bat. Aurreko kontakizunei

eusten zieten adierazleak desmuntatu dituelarik munduaren portaera estrukturala egiaztatzeko ahaleginean ari den teknika batek, pentsa dezakegu artistak bakar-bakarrik beste edozein objektu modernoren logika materiala eta formala zuela bere sortze lanerako; edo, asko jota ere, aurreko irudikapenetatik herentzia gisa jasotako eredu estrukturalak.

Oteizaren posizio modernoa, berriro, 50eko urteen bigarren erdialdean abiatutako bere Propósito Experimental haren bidez agertuko da, arkitekturan gertatu bezala arte modernoak estilo nazioartekoago eta formalistago baterantz jo zuenean. Ildo honetatik, ukaezina da haren eskultorek erakusten duten jarduera nahikoa urrun dagoela belaunaldi bereko beste eskultore batzuen formalismo abstraktutik, hauei desbiazionismoa leporatzen baitzien, era guztietako zuzenketak egin eta zigorrak egoztearekin batera. 1956an «El arte abstracto y sus problemas»¹³ txostena argitaratu zuten; honek jaso egiten du «La escultura dinámica»¹⁴ testua, hain zuzen ere obrari aurre egiten diona zirikatzeke eta aktibatzeke gai den «eskultura ase gabea» defendatzen duena.

Baina irudikapen figuratiborako zuen joeragatik izan (Fundazioak gorderik dituen marrazkiek espiritu bera dute), edo agian sentimental eta afektuzkotik erromantikotik baino hurbilago dagoen idealista bat izateagatik izan, harrigarria zera da, beste bat bilatzea solaskide, beste hori ukatzeko edo bere burua harengan berresteko: Lehmbuckengandik ikasiz edo Migel Anjel zorrotz juzkatuz, Mooreri aurre eginez eta Malevitxekin; zeren eta besteak jartzen duen muga horrexetan baitago irudikapena. Inkontzientek esango balio bezala gairik gabe, irudikapenik gabe, ez dagoela mitorik ez sinbolorik.

Oteizarekin, baina, atsedetik ez dago.

Haren hitzen oihartzuna dugu atzera: «espazioa arte sorkuntzaren gorputz materia eta abiapuntua da». Agian pixka bat urruntzea komeniko

da, «gauzaren soluziobidea gauzaren beraren baitatik at» dagoelako besterik ez bada ere.

Bilborako bere bisita maizko horietako batean, Richard Serra eskultoreak Ronchampeko Kaperaren balioaz hitz egin zuen, arkitekturak espazioa materialtzen duen aukera horietako bat delako. Kaperaren eraikuntza interesatu zitzaion, nonbait, Sáenz de Oizari ere, Le Corbusierrek argia erabili zuen moduagatik, eraikuntzaren ezaugarri fisikoena argi huts bihurtzea lortu zuen eta, espiritu erlijioso esaten diogun horren «begitarte» bihurtzea alegia.

Espazioari buruz Serrak zein Sáenz de Oizak diotenarekin bat banator ere, azpimarratu egin nahi dut Ronchampeko kaperaren eta Alvar Aalto finlandiarrak, eskultorea bera bezala moderno berantiar denak, altxatutako Imatrako Vuoksenniskaren arteko desberdintasun bat; izan ere, Jorge Oteizarengana hurbiltzeko komeni da kasua aztertzea. Europa iparraldeko eliza bat da, argi gutxi dagoen inguru batekoa, kultu erreformistakoa eta imajinarik gabea; ondorioz, aurrez «hustu» samartutako giro espazial bat har genezake gogoan. Hau ez da, baina, Aaltoren eraikinaren kasua. Imatran, arkitekturaren argi gisako jarraipena gorputzez sentitzen da. Ereljiosoaren misterioaz hartuko eta babestuko bagintu bezala. Arkitektoaren esperientzia bizitzen da, Ronchampeko gertaera Le Corbusierren Kapera den obra handiaren mirespenezko behatzea bihurtzen den bitartean. Hau da, Aaltoren elizan hutsa haragiztatu egiten dela esan beharko genuke¹⁵.

Arkitektura, eskultura bezala, egitura fisiko hutsa da. Eta bitxia bada ere, Imatran Ronchamphen baino fisikoagoa –edo ez hain espressionista–. Beraz, derrigorra dugu ñabardura, edo misterioa, beste nonbait dagoela pentsatzea. Eta zentzumenen mugako esperientzia bat izatean, pentsatu beharko dugu giltza nagusia arkitektoaren esperientiaren muga dagoela, bai haren muga teknikoa izan bai «denontzat komuna den asegabetasun gorena,

artearen benetako produktu oro arte erlijiosoa izatea eragiten duen asegabetasun metafisiko edo erlijiosoa» izan.

Mugaz ari gara hitz egiten, honen esperientziaz artelana ez bailitzateke izango hainbeste artistaren irudi-munduaren eraikuntza teknikoa, baizik eta ekintza gauzatu zuen subjektuaren gorputzezko trazua. Ekintza bat, eraikinari edo eskulturari bere buruaren falta bera sentitzearen arriskua –hil ala biziko arriskua, esan dezagun– ezartzen diona.

ESKULTURA LABORATEGIA

Jorge Oteizaren lantegiko apaletan zeuden bezala gordetzen ditu Fundazioak laborategiko piezak. Pieza multzo honek, guztira 2.400 dira, halako nahasketa bat erakusten du itxura, baina begira jarri eta berehala, nahas-mahas hori eskultorearentzat bere *Propósito Experimental* haren abentura izan zenaren espresio bizia bihurtzen da.

Laborategiaren analisia hasi aurretik, ezinbestekoa izan zen behar besteko denbora izatea Oteizaren obraren inguruko literatura artistikoarekiko tarte bat ezartzearen eta, era berean, ahal neurrian, artistak berak idatzitakoarekiko ere distantzia mantentzearen.

Hainbeste ziren piezak eta hainbestekoa zen agertzen ziren desordenaren aberatsa ezen, proposamenak eta proiektua aurrera eraman zuen zorrotzasuna aurrez ezagututa, laborategia antolatzen hasteko onena besterik gabe nigan ikusizko erakarpen edo eragin handiena izan zuenarekin hasteari iritzi nion.

Lehenbiziko sailkapenak bizkor egin nituen, senez nolobait. Identifikatze hutsaren bidez jarduteko modu honek agerian laga zuen, pixkanaka, aukeratutako piezek espiritu bat eta bera partekatzen zutela, talde batekoak edo beste-

koak –estatuaren desokupazioa, argi-moduluak, eraikuntza hutsak...– ziren alde batera lagata...

Batzuetan, serie batean gertatua aurrekoan edo hurrengoan antzematen zen, halaber. Esate baterako, argi-moduluen bidezko poliedroetako konklusioetako batzuek Arantzazuko estatua sortako espresio figuratibo batzuen izaera bereganatzen zuten, helburu berari erantzungo baliote bezala.

Egunez egun, ikusten nuen ezen eskultura txikien forma argi eta bereiziek formari buruzko ikerkuntzaren zentzua iragartzen zutela, atal esperimentaletako bakoitzean hartu behar zuten tokiarekin batera. Análisi edo azterketa lanean murgildu ondoren, eskultorearen logika miresgarria onartu beharrean izan nintzen; hau da, piezen prozesua sortuz joan zen gidoiak eraman nezan utzi behar izan nuen. Eta masaren desokupazioaren printzipioak *Propósito Experimental* osoa zeharkatzen duela konturatzen nintzen, Oteizak jakingo balu bezala eskulturak errealitatearen eraldaketan bere ekarpena egiteko duen modua gure kritika eta pertzepziorako mekanismo guztiak aldatzeko gai den egitura-jarduerara bat baliatzea dela.

Oso ondo dakigu bere ilusio eta proiektuetan parte hartzeko bultzadak gidatu zuela eskultorearen abentura, baina baita bere bizitza osoa ere.

Dagoeneko aipatu dugun *Carta a los artistas de América* testuan, Oteizak azaldu egiten du horma-irudi mexikarren kultur garrantzia, eta Orozcoren obra nabarmenarazten du, hain zuzen ere honek, bere koadroen konposizioaz, murruko planoak «inkurbatzea» lortzen duen moduagatik, badirudi-eta pinturak zeharkatu egiten duela koadro fisikoaren planoak, obra ikusten ari dena bera eszenan sartzera iritsiz, irudikatutako abentura kolektibo horretako partaide eginez. Egitura argudio bat da –«laugarren dimentsioa», dio Oteizak–, gure bizi-denbora bera hartzeko gai dena; eta Oteizaren beraren lanaren kasuan,

hau osatuko bada ikuslearen partaidetza aktiboa behar duen «eskultura ase gabe» suerte bat eragiten du.

La escultura dinámica testuan, laugarren dimentsio horrek beretzat duen balioa nabarmentzen du Oteizak; izan ere, dimentsio horrek ikuslearen partaidetza aktiboa ahalbidetzen du, artistaren desirak betetzeko unean. «Eskultura ase gabearen» izaera azaltzean, berariaz bereizten ditu berrogeita hamarreko urteetako artearen abstrakzioaren estilo dinamismoa batetik, eta bere eskulturaren dimentsio aktiboa bestetik –hau lortzeko, egitura ororen eten izaera erabiltzen du, hau da, obraren, edo irudikapenaren, egiturazko faila obra osatzen duen motor bihurtzen du, baina baita bestearekiko topaleku ere¹⁶.

Dena den, Oteizaren argudioekin beti gertatzen den bezala, erabaki egin behar da bere eta beste artisten obrarako bultzatzen duen «eskultura ase gabearen» izaera subjektuaren izatean falta denaren betetze sinbolikoa ote den, falta edo absentsia hori sinbolo bihurtzen baitu arteak, edo, aitzitik, autorearen asegabatasunaren beraren sintoma ote den.

Ildo honetatik, Laborategia ez dut ikusten eskultorearen ikerkuntza espezializatu gisa, baizik eta artistak bere «asegabatasun metafisikoa» sendatu nahi duen asmakuntza tekniko gisa. Laborategiko teknikak –neurriek, materialek eta bizkor egiteko moduko serieez lan egiteak eskaintzen dioten erosotasunaz– ahalbidetzen dio erabakiak hartzen dituen unean jokotik hurbilago ibiltzea gogoetatik baino, eta honek, neurri handi batean, bere ametsak eta bakardadeak, bere desira eta mendeku guztiak, dagoeneko trazatuta etor daitezten bermatzen du. Badirudi ezen «ekintzaren» berezko dimentsioan kokatzeko buru-argitasuna izan duela –artista handiek berezkoa ohi baitute, bestenaz ere, buru-argitasun hori–, Lacanek dioen bezala «erreal» sinbolikoaren bidez tratatzea baita beti ekintza hori¹⁷.

Eskultura laborategian, Oteizak ez du bere argudio teorikoen erakusketa egiten, baizik eta bere ideia-mundu eta sentimendu estetiko osoa ekin-tzara eramaten. Eta horretan artearentzat eskatzen zuen dimentsio mitopoetikoa gertatzen da.

Adierazgarria da disko-harriek –1956-57ko *Zu Petri zara* horietakoa da– edo 1958-59 bitartean egindako *Kutxa metafisikoe*k garapen esperimentalik ez izatea berrogeita hamarreko laborategiaren azken unean, eskultura esperimental txikien bizi aztarnaz trazatu balituzte eta, horrela, zuzenean mitopoetikoaren irudikapena lortu balute bezala.

Gero eskultura uzte hori –gogoan dut artistak «esku batez lantegia itxi eta besteaz bizitza seinalatzen dut» zioela–, Sao Pauloko IV. Bienaleko Saria irabazi ondoren etorri baitzen, agian gehiago izango zen idealistaren deklarazio bat. Oteizak, bere eskultore «egiaren» egiaztapena lortu ostean, eta lan horretatik kalterik gabe irten ondoren, paradoxikoa bada ere bere proiektue-tan gure partaidetza eskatzen segitzen zuen.

LABORATEGI ESPERIMENTALEKO ESKULTURA PROZESUAK. 1950-1974

1. 1950-54. Estatuaren desokupaziorako

1950az geroztik, Arantzazuko estatua sortarako lehiaketaren bultzadaz agian, ordura arte oso eskultura zuzenean, besterik gabe paper gainean egindako zirriborro edo estudio batzuetan jasoan aritua zelarik, Oteiza formatu txikiko hiru dimentsioko piezetan hasiko zen lana garatzen, oso material erosoak erabiliz horretarako; familiak antolatuko zituen, eta guztien artean Laborategi Esperimentala osatuko zuten.

Lehenbiziko serie edo sortak figura zilindriko edo prismatikoak zabaltzera daude bideratuta, gainazal ganbilak edo zapalduak erabiliz;

gainazal hauek dagoeneko ageri ziren Bilbon, 1948an Amerikatik itzuli ondoren, egindako espresio figuratiboko obretan. *Unitate hirukoitz eta arina* dugu prozesu honetako eskultura behinena. Izan ere, horretatik aurrera definitzen dira lehen sorta hauetan landuko dituen unitateak, hiperboloideak alegia. Eta Oteizak egin *prometeo* sortan definituz joango zen lan figuratibotik esperimetal edo abstrakturako iragaitza; izan ere, hasieran modu figuratiboan sortua bazen ere serie hori, estatua ireki eta desokupatu baten planteamenduaz amaituko zen, 1952ko *Preso Politiko Ezezagunaren Monumentua* lanean ikusten dugun bezala.

2. 1952-54. Arantzazuko estatua sortari buruz

Arantzazuk berekin zekarren espresio figuratiboaren arazoari aurre egin behar izateak, eskultorea dagoeneko lan esperimetal abstraktuan konprometituta zegoela, areagotu egin zuten Oteizarengan asmo biei erantzuna emateko gai izango ziren zirriborro edo estudio sorten bidez lan egin beharra.

Arantzazurako lana prozesu paraleloak izan zituzten kontu eta gai batzuetan bildu zen. Murru handi kontzeptua –lehen unean Oteizak erliebe multzo oso bat landu zuen horretarako–dugu prozesu horietako bat, *Apostoluen Frisoan* ikusten dugun bezala, honetan agerikoa baita multzo osoko espresiotik apostoluetako bakoitzaren espresioen estudio xeheaturako bidea. Arantzazurekin loturik, murruren goialderako imajinarako aldaerak sortuko dira: hasieran *Jasokundea aingeruz inguratua* izan zen, *Andramari* bat gero, eta *Pietate* bat azkenik. *Pietatearen* ideia izan bazen ere azkenean nagusitu zena, *Jasokundearen* gaia, espresioa ahultzeko estudioei lotua, eta *aingeruena* dira garapen zabalena izan zutenak.

Arantzazurako estudioekin bat eginez, Oteizak eskultura erlijiosorako beste bi enkargu jasoko zituen: Santiago Bideko Kapera baterako

frisoak egitekoa batetik –Oiza eta Ro manírekin arituko zen honetan–, eta Valladoliden Miguel Fisac-en Domingotarren Elizarako estatua sorta egitekoa bestetik.

Proiektu biotarako estudio pila bat egingo zuen. Konplexutasun berezikoak dira Domingotarren Elizarako estudioak, hainbat gai jorratu eta ariketa ugari dituztenak: *Elias bere suzko organ*, *Ama Birjina San Domingori agertzea*, edo *Aingeruak eskoadrilan*, nahiz, azkenean, neurri handi batean Arantzazuko *Jasokundearako* egin estudioak sintetizatzen dituen *San Domingo izar bat eramaten* izango zen lanaren muina.

3. 1955-56. Solidoen desokupazioa

Arantzazuko lanak eten zirenez gerortik, Oteiza gai izango zen bere ikerkuntza esperimetal eta abstraktua berrantolatzeko; horretarako, heldu egingo zion, atzera, Arantzazurako Basilikarako estudioetan jorratzen hasita zuen estatuaren desokupazioaren bidez energia askatzeko kontuari. Prozesu hau beste hurbilketak batzuekin batera garatuko zen, esaterako argiaren erabilera bereziarekin edo masa edo solido bat ebaki edo mozketak bidez deskonposatzearekin batera. Oteizak, «argi-moduluaren» edo «argi-kondentsadorearen» ideia definitzean, hainbat norabidetan egindako zuloak aipatzen ditu, hauek ahalbidetu egiten baitute argia eskulturaren masan sartzea, harik eta haren desmaterializazio suerte bat eragiten duen arte, argia solidoen barnetik sortutako zerbait balitz bezala agertzea lortuz, kanpoko eragile huts gisa agertu beharrean.

Era berean, masa trinko bati egindako ebakiek ez dute soilik haren gainazalen aktibatzea eragiten; oso bestela, barne egitura intimitatezko bat definitzen dute azkenean, abiapuntu izandako masaren trinkotasunari berari eutsiz baina, *disko-harrietan* gertatzen den bezala.

4. 1956-57. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

Alanbre txiki batzuk erabiliz, Oteizak garatu egingo du lerroa mugimenduan den puntu baten emaitza delako ideia; puntua gai baita bai bere mugimenduaz irudi poliedrikoak definitzeko, bai bere burua ere definitzeko lerro baten eten edo hainbat lerroren bat egite gisa. Oteizak, sorta honen bidez, ikertu egingo du bere eskultura-rako oinarritzkoa izango den gai bat, berak «kontrol hiperespazial» deituko ziona alegia. Oteizarantz, gauza baten soluzioa bere baitatik at dago beti. Era berean, eskultura baten portaera espaziala bere bolumen fisikoa gainditzen duen gertaera formal eta material batean oinarritzen da. Alanbreak eta espazio bilbeak bilduz, Oteizak hainbat puntu definitzen ditu formatik kanpo, eta hauek, eskulturaren beraren indar-lerro gisa jardutean, hartzailearen partaidetza aktiboa sustatzen dute.

Eskultoreak baliatu egingo ditu lerroaz eta puntuaz egindako ariketa hauek, bere argi-modulu eta argi-kondentsadorez egindako lanekin konbinatuz, zeharo organismo bizi eta bizidunak sortuz, ez bakarrik argiak fenomeno gisa duen izaeragatik, baizik eta lerro-bilbeak ematen dien mugikortasun ezaugarriagatik.

5. 1956-57. Murruaren zabaltze funtzionala

Tarragonako Unibertsitate Popularrak hainbat mural edo horma-erliebetarako egin enkarguak gainazaleraren eta espazioaren arteko erlazioei buruz ikertzeko modua emango dio Oteizari. Kontrol hiperespazialari buruzko bere estudioekin jarraiki, plano batean gertatzen denak dimentsio gehiagoko espazio batean izan behar du bere arazoia. Estudio sorta hau garatzeko, eskultoreak negatiboko lan teknika bat aplikatuko du. Erliebean azkenean hutsa eta espazioa izango den guztia, horixe bera izango da hasiera batean eskultoreak formaz eta mate-

rialez landuko duena. Teknika hau berdin aplikatuko du bai figuraziotik hurbileko espresioetarako, esaterako *Ofizioei* buruzko erliebe sorta batean, *Elias bere suzko organ* lanari buruzko estudioetan, edo Intseminazio Artifizialeko Instituturako egindakoetan, bai artistak alderdi musikalarekin –zehatzago esanda Musika serialismoarekin– lotuko dituen eta goia Madrilen etxe partikular baterako egindako *Bachi Omenaldia* mural handian harrapatuko zuten sorta abstraktuetarako.

6. 1957-58. Esferaren desokupazioa

Oteiza Sao Pauloko IV. Bienalerako ordezkarietako bat izatea aukeratu zutelarik, premia eta bizitasun izugarria sortuko zitzaizkion lanean, eta horiek behartuta bere *Propósito Experimental* hura zehaztera jo beharko zuen, hau da, bere *Laborategi Experimental*a modu espezifikoago batez definitzera. Lan esperimentalaren zehazte handiago honek unitate sail bat definitzea eskatuko du; hauek, konbinagarriak izanik, desokupazio edo askatze espazialaren emaitza desiratu hori eragingo dute. Lehen unean, eskultoreak heldu egingo die, atzera, zilindroari buruzko bere estudioei eta, kontserba-laten zati batzuetatik abiatuta, soluzio espazialen familia luze bat eragingo du, elementu kurbadunen artikulazio edo giltzaduraren bidez. Era berean, elementuen toleste edo tortsio ariketak probatuko ditu, hauek txandatuz, inolaz ere, berarentzat arazo iturri diren kontuei heltzen dieten lanekin, hau da, eskultura kontu hutsei erantzun beharrean izaera *psikologistako* formalismo bati erantzuten diotenekin; azken hauetakoak ditugu, esaterako, esekitze, flotazio edo hedapenei buruzko sortak. 1956an Oteizak egina zuen bere *Pare mugikorra* eskultura, eta honetatik aurrera –mugimendua sortzeko zuen egitura-zko gaitasunetik aurrera– serie esperimental bat sortuko zen, kontserba-lata zatiez egina

berau ere; hauxe izango zen mugimendu ideiaz markatutako serie honen abiapuntua eta arrazoi experimentalak.

Unitate hauen eta dituzten erlazioen definizioan egin beste pauso bat *Malevitx Unitatearen* definizioa izango genuen. Figura trapezoidal bat da, bere angelu zuzenetatik bi galdu dituen eta, horrenbestez, bere egituraren egonkortasun elementu bat –angelu zuzena– eta mugikortasuneko beste bat –diagonala– onartu behar duen karratu edo laukizuzen batetik abiatuta sortua. *Malevitx Unitatea*, une horretatik aurrera, desokupazioaren inguruko ikerketa eta lengoaia guztia baldintzatuko duen oinarria izango da. *Eskeraren desokupazioaren* kasuan, serie desberdinak egingo ditu, *Malevitx unitate* kurbatuaren konbinazioen bidez diharduen –horien konkurrentzian presentzia materialaren pareko espazio edo gertaera espazialak sor daitezkeen–, edo formaz aktibatzearen huste kurboa egin zaien *unitate* lauen bidez diharduen.

7. 1956-58. Poliedroak irekitzea

Arantzazuko epearen ondoren bere garapen experimental eta abstraktuak abiatu zituenetik, Oteiza harrizko poliedroetan egindako bolumen negatiboen ideiaz ari da lanean. Epe honetako bere laneko unitate konstanteetako bat «T modulua» deitua da, bolumen solido batean bi bolumen negatibo hustean sortua, hauexek baitira ohiko «T» forma hori ematen diotenak. «Arindutako» poliedro hauen konbinazioetatik sortuko da hurrengo urteetako ezaugarria izango den «maklaren» ideiarako lehen hurbilketa ekarriko duen sorta edo seriea.

Malevitx Unitatean hasi bideari jarraiki, Oteizak horri dagokion unitate bolumetrikoa definituko zuen: *Malevitx Kuboidea*, bere aldeetako bi plano diagonalen bidez moztu zaizkion kubo solidoa bera. Unitate honetatik abiatuta, kuboide hauek antzeko bolumen negatiboen bidez husteko saioak egingo ditu eskultoreak.

Unitate hauek, esferaren desokupazioarekin gertatzen den bezala, elkarrekin konbina daitezke, «makla» ospetsuak ekarriz emaitza gisa. Izan ere, maklak bi, hiru edo kuboide gehiagoren bategitea dira; kuboide horiek hustu egin dira, eta huste horrexek eman die izaera arina, bide batez tentsio bikoitza eraginez konbinatzen dituztenean, honakoa baita: kanporantz zabaltekoa batetik, eta bere masen bat-etortze askaezin eta bereizezina berrestekoa bestetik.

8. 1957-58. Klarion laborategia

Laborategi Esperimentaleko pieza eta eredu-
duetako asko eta asko igeltsuz edo klarionez egin bazituen ere, Oteizak «nire lehen klarion laborategia» aipatzen duenean ez du material hori erabiltzea aipatzen, baizik eta arbelean idazteko klarionak eskaintzen dion igeltsuzko elementu prismatikoa erabiltzea, konbinazio espazialerako aukera ematen duen unitatea baita orain. Berrogeita hamarreko urteetan, eskultoreak serie batzuk garatuko ditu, oso luzeak ez, elementu prismatiko hauek erabiliz; dena den, serie horien erabateko garapena hirurogeita hamarreko urteetan iritsiko da. Urte hauetan elementu hauez egin zuen erabilera linealagoaz bestela, berrogeita hamarreko urteetako lehen hurbilketa horietan ez da hain begi-bistakoa zein diren abiatzeko unitateak, eta azken obraren izaera masiboan murgilduta geratzera jotzen dute. Oso serie txikiak badira ere, oso eskultura garrantzitsuak gauzatzea ekarri zuten, esate baterako *Hilarría (Prometeo)*, 1957 eta 1958 bitartean, *Barne desokupazio espaziala arkitekturarako kanpo zirkulazioaz*, 1958an, edo *Makla irekia (klarion laborategikoa)*, 1957an, besteak beste.

9. 1956-59. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

Oteizak, 1956an, murruren zabaltze funtzionalari eta kontrol hiperespazialari buruzko bere estudioekin bat eginez, eredu batzuk garatu zituen; «argi-maketak» deitu zien, eta hainbat beira-geruza –lauak edo kurboak izan zitezkeen– elkarren gainean jarriz egiten zituen, tartean kartoi meheko zatiak edo klarion bolumen txikiak sartzen zituela. Elementu hauek argi baldintza desberdinetan zuten portaera behatuz –izan ere formen barne itzalak, proiektzioak eta lausodurak gertatzen ziren beira-geruzen artean–, Oteizak argi-planoaren «biologia espazial» bat ikertuko zuen, biologoak mikroskopioaren bidez organismo zelularren portaera behatzen duenean bezalaxe. «Biologia espazial» honek bere korrelatua izango zuen *Malevitx Unitatearen* erabateko erabileraz markatutako serie esperimental batzuetan.

Lehen une batean, eta modu elementalago batez inolaz ere, espazio hutsak forma material baliokideekin konbinatzean oinarritutako serie batzuk sortuko dira: *Malevitx Unitate positibonegatiboak*. Ondoren unitate hauek, hutsunearen eta betearen, materialaren eta espazialaren, positiboaren eta negatiboaren arteko erlazio konstante horri eutsiz, askotarikoagoak izango dira formaz eta proportzioez, eta *Eraikuntza hutsak* deituak emango dituzte. Eta hauek, bere aldetik, kuboaren *gestalt*-arekiko alderantzizko identifikazio prozesu baten bidez, *Kutxa hutsen* seriea eragingo dute, sei karraturen konbinazioa besterik ez baitira, karratu horietako bakoitzari Malevitx Unitate desberdinen pareko zati bat moztu zaiola.

Kutxaren gaiak diedro eta triedroen unitate berrien itxuraketarako bidea emango du. Eta horien artikulazioaren bidez *konklusio obra* sorta oso bat sortuko da; hauek eginik Oteizak amaitutzat emango zuen bere *proposito* edo ahalegina, eta eskultura utziko zuela iragarri zuen.

10. 1968-69. Arantzazuko estatua sortaren amaiera

Arantzazuko estatua sortaren gainean elizak jarritako eragozpenak 1968an desagertu ziren. Halaz, Oteizak modua izango zuen hasitako lanak amaitzeko. Apostoluak, bide bazterrean zeuden Santutegitik hurbileko areka batean, jarrri egin zituzten, azkenean, Frisoan. Murrua huts geratuko zen behin betiko, eta goian jarri beharreko imajinaren arazoa planteatuko zen. Berrogeita hamarreko urteetan Pietatearen gaiaren lehen estudio bat zuen egin eskultoreak, eta baita berriro ere garatua, aldaera eta espresio aberastasun zeharo harrigarri batez. Azkenean, Txabi Etxebarrietaren heriotzaren ostean, Oteizak erabakiko zuen murruko imajina hurrena izatea: «Seme hila, Amaren oinetan, hau zerura begira dagoela, erreguka, hitz egiten, ez da kit...»¹⁸.

Pietatearen imajina definitzeko eskultoreak, alde batetik, *Jasokunderako* bere estudioak eta, bestetik, berrogeita hamarreko urteetan *Lazaroren Berpizkundeari* buruz marraztu eta zirriborratutako irudi zahar bat berreskuratuko zituen.

11. 1972-74. Makla laborategia

Oteizak 1959an bere lan esperimentala amaitutzat eman izanak ez zuen bere eskultura lana erabat bazter zezan ekarri. Urte batzuetan zehar, bere idazte lana eta kultur ekintzarako dedikazioa konbinatu egin zituen hainbat zertzelada tarteko bere garaian egiterik izan ez zen hainbat piezaren materialtzearekin, bizirauteko modua emango zioten beste pieza batzuen kopiak edo aldaerak ere eginez. Alabaina, 1972 eta 1974 bitartean, Oteizak kementsu ekingo zion, atzera, bere bigarren *Laborategi Esperimentaleko* lanari; orain, egokiago inondik ere, *Klarion Laborategia* deituko zion, horren zati handi bat «klarion elementu prismatikotik» abiatuta garatu baitzen. Hala eta guztiz,aldi berean beste serie

esperimental batzuk garatu zituen, «maklaren» ideia berreskuratuz.

Urte hauetan zehar, Oteizak zurez egingo zituen bere eskultura, ikerkuntza berrietako unitateak: unitate hauetako bik –irekidura kurbo desberdinak dauzkaten kuboide biek– berrogeita hamarreko urteetan egin zuen lanean dute sorburua, Oteizak berak *Malevix Matrizea* edo *Makla Sortzailea* deitzen dion unitateak bezalaxe. Azken hau kuboide bat beste bi kuboide negatiboz diagonalean hustuz ateratzen den forma da. Elementu hauen konbinaziotik hainbat familia esperimental sortuko dira, eta hurrena eskultura eta monumentu publiko serie oso bat etorriko da.

12. 1972-74. Klarion laborategia

Oteizaren bigarren *Laborategi Esperimental* hau, prozedurari dagokionez lehenaren konpromiso berdin-berdinaz planteatua bera, desberdina da, ordea, helburu eta xedeei begiratuta. Dударik ez dago Oteiza beste baliabide batzuek

bideratzea lortzen ez zuen espresio behar bat asetzen ari zela. Horregatik, berrogeita hamarreko urteetako esperimentatu edo ikertu behar hura beterik, hirurogeita hamarreko estudioen xedea eskultura publiko gisa aplikatzera dago bideratuta. Bigarren laborategiko serietako batzuek, elementuen antolaketaz, dimentsio monumental eta publiko hau gogorazten dute, bai «hilarri» ideia bidez bai arkitekturaren bidez. Serie hauetako batek Sabino Arana Fundaziorako eraikinaren proiektua ekarriko zuen, eta beste serie oso bat Euskal Baserriari dago eskainita.

Hirurogeita hamarreko eztabaida estrukturalisten ondorioz agian, Oteizak osagaiak eta hauen antolaketa eta eskultura lengoaia definitzen dituzten legeak zehaztu beharra sentitzen du, *tarte* nozioan –esangura-katea sortzen duen *tarte*, pausa edo etena– bilduz horretarako.

Serie hauetan, *tarte* nozioa unitate bat bitan mozten edo banatzen duena da, baina baita bi edo hiru elementuren arteko erlazio barne-barnekoan gertatzen dena ere, erlazio horrek unitate edo gauza erreal bakarria eratzen duenean.

OHARRAK

1. Jorge Oteiza, *Quousque Tandem...!* Auñamendi argitaletxea, 1963. Baita *Edición Crítica de Quousque Tandem...!* lanean ere, Jorge Oteiza Fundazio Museoaren arg., Altzua 2006.
2. *Carta a los artistas de América*, lan aip.
3. Jacques Lacan, *Seminario 4*, XV. atala: «Para qué sirve el mito», Paidós argitaletxea, Bartzelona 1994, 249. or.
4. «Nire ulerkuntza estetiko, ontologiko eta logikoan identifikatu egiten dira. Logikan egitura izakia bera da, lengoaia sinbolikoaren ikuste estrukturala. Ontologian, hau izakiaren zientzia, hitz existentzial aktiboa baita, izaki estetikoaren existentziaren berrespena da, bere osagaien gainditze dialektikoa. Artelanaren egiturazko osaketan faktoreen artean ematen den elkarrekintza dialektiko horrek gainditu egiten ditu, gure ekuazio molekularrean, materialismo dialektikoaren mugak...». Jorge Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Hordago argitaletxea, Donostia 1984. Kontrazala.
5. Lan aip.

6. Jorge Oteiza, *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, Pamiela argitaletxea, Iruñea 1995, 38-42. orr.
7. Estetisema *oteitzarraren* kasurako ondo datorkigu fonemaren definizio hau: Zentzurik ez duen gutxieneko adierazle-unitatea, RAE, Espasa Calpe argitaletxea, Madril 2000.
8. Jorge Oteiza, Miguel Pelay Orozcoren *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* lanean. Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbo. 1979
9. Jorge Oteiza, *Goya mañana. El realismo inmóvil*, Jorge Oteiza Fundazio Museoaren arg., Altzua 1997.
10. Ikusi «La escultura dinámica», non *El arte abstracto y sus problemas*, Hainbat egile, Cultura Hispánica argitaletxea, Madril 1956.
11. *Carta a los artistas...*, lan aip.
12. *Quousque Tandem...!*, lan aip., 295. or.
13. *El arte abstracto y sus problemas*, lan aip., 227 eta 228 orr.

14. «Eskultura dinamikoa». 1953an Santanderren emandako hitzaldiaren testua.
15. Dirudienez, Alvar Aaltok anarkismoaren teorialari Kropotkin printzearen memoriak zituen beti aldean.
16. «Estatuaren definizio estetikoak: Bi faktorez osatua, bikoa baita bata (sendotasun abstraktua) eta bakuna bestea (existentzia, bizitza). Sintesi bikoitz baten produktua da, gatz hirukoitz bat. Estatua, beraz, abstraktua edo erlatiboa eta hirukoitza edo absolutua izan daiteke». Jorge Oteiza, *Eskultura dinámica*, lan aip.
17. «Zer da praxi bat? Zalantzakoa iruditzen zait termino hau desagokizat hartu ahal izatea psikoanalisiari dagokionez. Gizakiak prestatutako ekintza bat, erreala sinbolikoaren bidez tratatzeko aukera ematen dion bat, izendatzeko terminorik zabalena da. Irudi-munduko zati handia edo txikia topatzea bigarren mailako kontu bat besterik ez da hemen». Jacques Lacan, *Seminario XI*, Paidós argitaletxea, Bartzelona 1999, 14. or.
18. Jorge Oteiza, Miguel Pelay Orozcoren lanean, Lan aip, 516. eta 588. orr.





1950-1954. PARA LA DESOCUPACIÓN DE LA ESTATUA

De la expresión figurativa

Hiperboloides

Desocupación de sólidos



1950-1954. ESTATUAREN DESOKUPAZIORAKO

Expresio figuratiboaz

Hiperboloideak

Solidoen desokupazioa

«Toda obra de arte, o es una actividad de formas ocupando un espacio, o es el espacio desocupado. En toda ocupación formal, el espacio aliado al tiempo de la realidad produce la tendencia expresiva, la actividad formal de un arte-mecanismo que considera al hombre como espectador, como sensibilidad receptiva. La naturaleza de la comunicación caracteriza su tendencia particular. Contrariamente, en la obra de arte concebida como desocupación espacial, el espacio se opone al tiempo de la realidad formal, se desarma el mecanismo de la expresión, el espacio se aísla y se hace receptivo [...]. Estéticamente, este espacio receptivo que pone al hombre fuera de la realidad temporal, es el espacio religioso.»

«Para un entendimiento del espacio religioso»
Revista *El Bidasoa*, 1959

«Artelan oro, edo espazio bat okupatzen ari diren formen jarduera da, edo espazio desokupatua da. Forma-okupazio orotan, errealitatearen denborari lotutako espazioak joera espresiboa sorrarazten du, gizakia ikusletzat, sentsibilitate harkortzat hartzen duen mekanismo-arte baten jarduera formala alegia. Komunikazio horren izaerak baldintzatzen du haren joera partikularra. Oso bestela, espazioaren desokupaziotzat ulertutako artelanean, espazioak aurre egiten dio errealitate formalaren denborari, indargabetu egiten da espresioaren mekanismoa, espazioa isolatu egiten da, eta harkor egiten [...]. Estetikoki, gizakia denborazko errealitatetik kanpo jartzen duen espazio harkor hau espazio erlijiosoa da.»

«Para un entendimiento del espacio religioso»
El Bidasoa aldizkaria, 1959

1950-1954. Para la desocupación de la estatua

DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

ESPRESIO FIGURATIBOAZ

Madera*

medidas máximas 11,3 x 2,7 x 3 cm.

medidas mínimas 6 x 1,7 x 1,4 cm.

* Las referencias a los materiales y medidas aluden a las piezas reproducidas en estas 2 páginas. Este orden se repetirá en páginas sucesivas, las medidas se referirán a ellas como m. máx. y m. mín. (alto x ancho x fondo).



Estudio de Bilbao. 1949
Bilboko estudioa





Yeso

m. máx. 18,1 x 5,7 x 4,7 cm.

m. mín. 7,3 x 2,5 x 1,8 cm.





Yeso, plomo, hojalata y corcho
m. máx. 12,8 x 7,3 x 7,3 cm.
m. mín. 7,5 x 1,5 x 1 cm.





Yeso y acero

m. máx. 17,5 x 7,5 x 8,9 cm.

m. mín. 10,7 x 3,7 x 2,6 cm.

Figura para el regreso de la muerte, 1950
Heriotzatik itzultzerako irudia



1950-1954. Para la desocupación de la estatua

HIPERBOLOIDES

PROMETEO



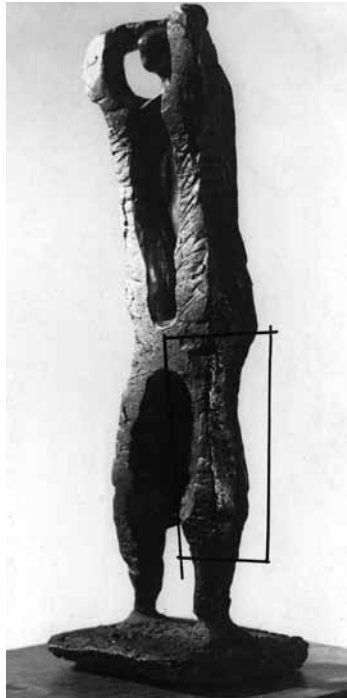
1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

HIPERBOLOIDEAK

PROMETEO

Yeso, terracota y pintura
m. máx. 32 x 16 x 16 cm.
m. mín. 14 x 4,5 x 2,5 cm.

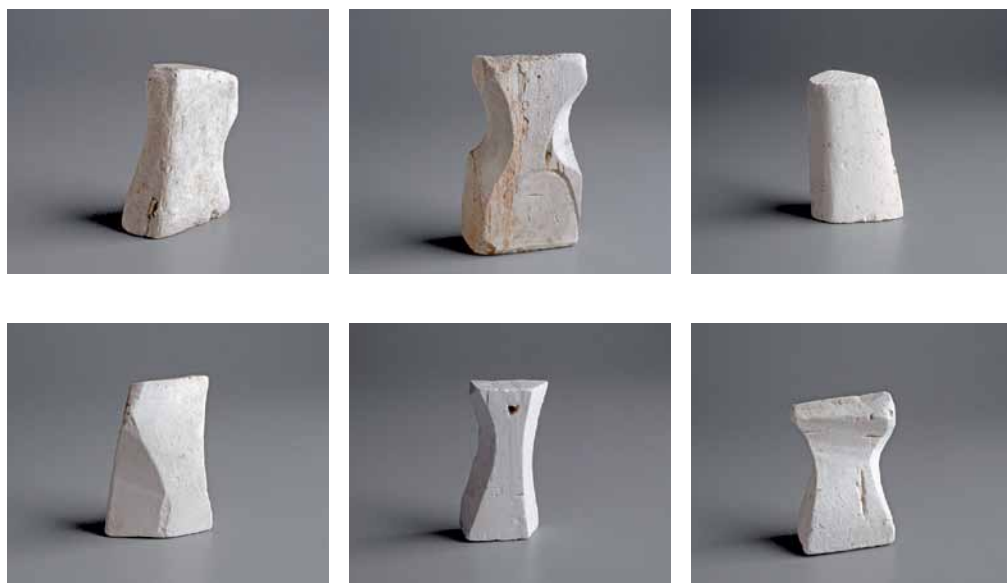
Coreano, 1950
Korearra



1950-1954. Para la desocupación de la estatua

Hiperboloides

APERTURA DEL CILINDRO



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

Hiperboloideak

ZILINDROA IREKITZEA

Yeso

m. máx. 9,8 x 5,4 x 3,6 cm.

m. mín. 5,6 x 2,6 x 1,7 cm.



Prometeo, 1965 (sobre maqueta, 1952)
Prometeo, 1965 (maketan, 1952)



Yeso, hojalata, alambre y cartón
m. máx. 8,9 x 5,9 x 5,4 cm.
m. mín. 3 x 1,5 x 1,2 cm.

Monumento al prisionero
político desconocido, 1965
(sobre maqueta, 1952).
Monumentua preso politiko
ezezagunari
(maketan, 1952)

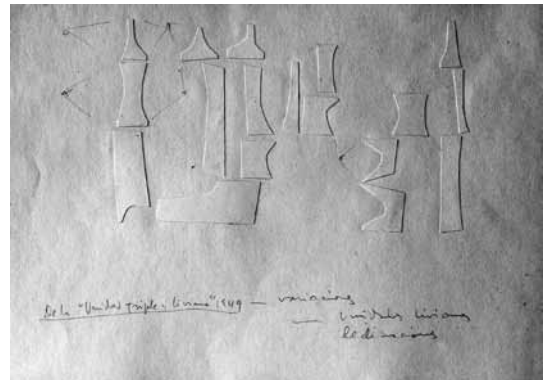




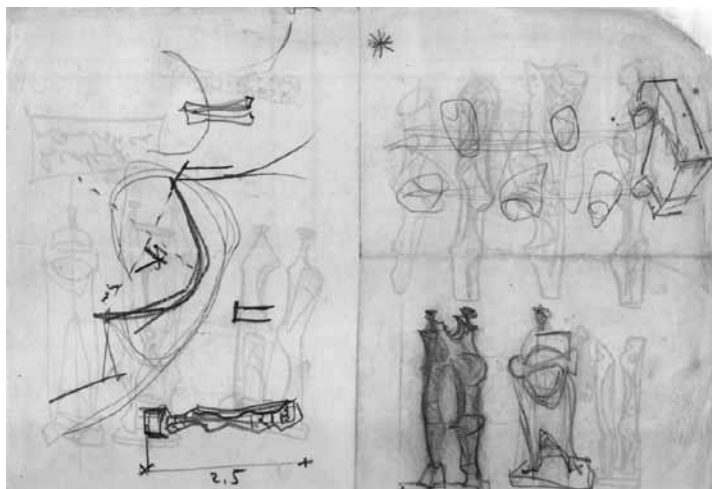
Yeso, cartón y papel
m. máx. 14,4 x 6,1 x 4,7 cm.
m. mín. 9,1 x 3 x 2,2 cm.



Estudio de la Unidad triple y liviana, 1949
Unitate hirukoitz eta arinaren estudioa



Sin título
[Estudios sobre el hiperboloide],
1950-1955
Izenik gabe
[Hiperboloideari buruzko estudioa]



Adán y Eva, 1951
Adan eta Eva





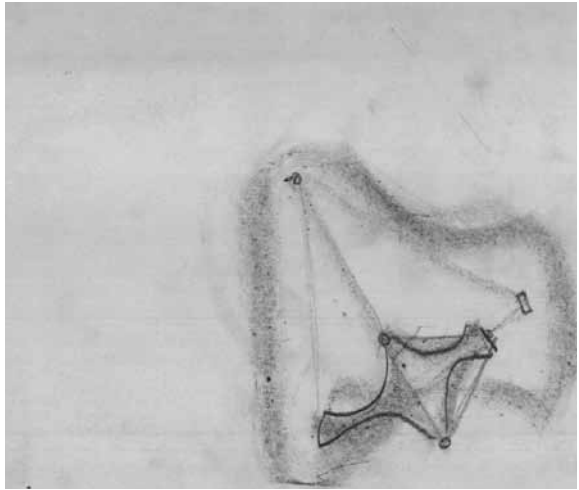
Yeso y hojalata

m. máx. 11,2 x 20 x 10 cm.

m. mín. 4,5 x 8,5 x 5,2 cm.



S.t. [Estudio sobre el hiperboloide], 1950-1955
I.g. [Hiperboloideari buruzko estudioa]





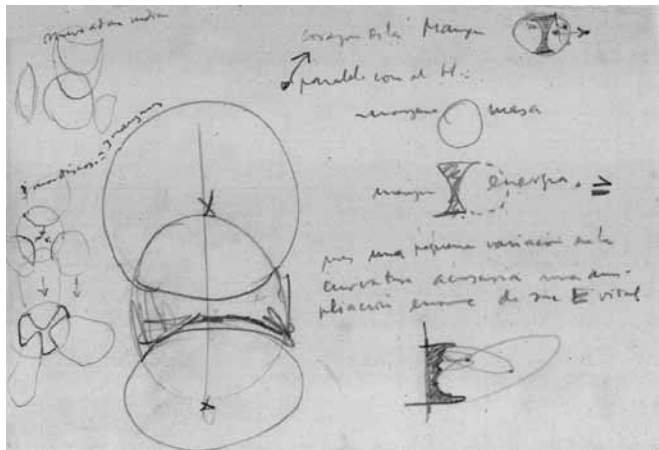
Yeso

m. máx. 8,6 x 16,2 x 8,4 cm.

m. mín. 3 x 7 x 3,4 cm.



S.t. [Estudio para hiperboloide ("manzana/energía")], 1950
 I.g. [Hiperboloidea ikertzen ("sagarra/energía")]



1950-1954. Para la desocupación de la estatua

DESOCUPACIÓN DE SÓLIDOS

APERTURA DE PRISMAS



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

SOLIDOEN DESOKUPAZIOA

PRISMAK ZABALTZEA

Yeso y barro

m. máx. 23,8 x 13 x 14,6 cm.

m. mín. 5,9 x 2,4 x 1,8 cm.





Yeso

m. máx. 9,3 x 4,1 x 5,3 cm.

m. mín. 3,5 x 1,9 x 1,2 cm.

«El principio material de toda estatua (de toda obra de arte) es un sitio ocupado o interrumpido geoméricamente. El no ser en el arte es un espacio ilimitado y continuo. La consistencia elemental y universal de la estatua es una figura espacial, un bulto natural interrumpido desde el campo intemporal de lo geométrico (una forma abstracta).»¹

«Estatua ororen (artelan ororen) printzipio materiala geometrikoki okupatu edo etendako leku bat da. Artean ez-izatea espazio mugagabe eta jarraitua da. Estatuaren funts elemental eta unibertsala irudi espazial bat da, mukulu natural bat, geometrikoaren eremu intenporaletik etena (forma abstraktu bat).»¹

1950-1954. Para la desocupación de la estatua

Desocupación de sólidos

POLIEDROS CÚBICOS ABIERTOS



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

Solidoen desokupazioa

POLIEDRO KUBIKO IREKIAK

Yeso y barro

m. máx. 7,2 x 16,8 x 8,9 cm.

m. mín. 2 x 2,6 x 1,5 cm.





Yeso

m. máx. 4,3 x 4,8 x 3,4 cm.

m. mín. 0,9 x 1,3 x 1,1 cm.

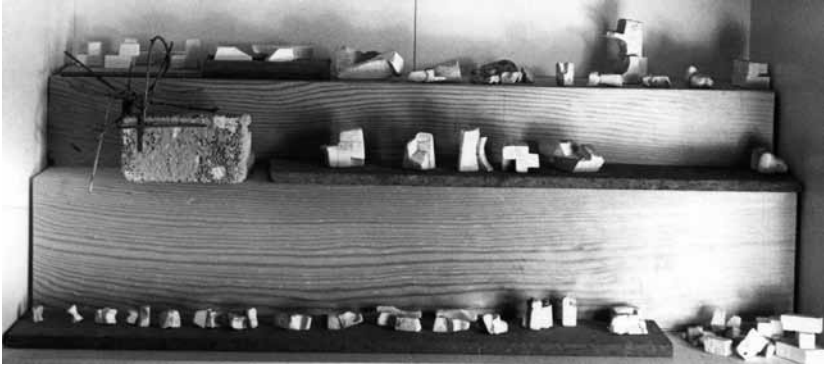




Yeso

m. máx. 2,7 x 4,4 x 3,2 cm.

m. mín. 1,3 x 1,7 x 1,5 cm.



Laboratorio de tizas en Alzuza (ca. 1985)
Klarion laborategia Altzuzan

1950-1954. Para la desocupación de la estatua

Desocupación de sólidos

MÓDULO T



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

Solidoen desokupazioa

T MODULUA

Yeso y hormigón celular
m. máx. 6,2 x 5,5 x 4,5 cm.
m. mín. 2,6 x 2,6 x 1,2 cm.





Yeso

m. máx. 14 x 5,5 x 4,5 cm.

m. mín. 1,8 x 2,1 x 1,6 cm.



Reloj de luz, 1961 (sobre maqueta, 1956)
Argizko erlojua, 1961 (maketan, 1956)



1950-1954. Para la desocupación de la estatua

Desocupación de sólidos

UNIDADES LIVIANAS



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

Solidoen desokupazioa

UNITATE ARINAK

Yeso y corcho

m. máx. 3,9 x 21,1 x 15,1 cm.

m. mín. 1 x 1,9 x 1 cm.



1950-1954. Para la desocupación de la estatua

Desocupación de sólidos

COMBINACIONES CON UNIDADES DE APERTURA CURVAS



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

Solidoen desokupazioa

IREKIDURA KURBOKO UNITATEEZ KONBINAZIOAK

Yeso

m. máx. 5,3 x 9,9 x 3,9 cm.

m. mín. 0,8 x 1,5 x 1,5 cm.



1950-1954. Para la desocupación de la estatua

Desocupación de sólidos

ACOPLAMIENTOS



1950-1954. Estatuaren desokupaziorako

Solidoen desokupazioa

GILTZADURAK

Yeso, barro, tiza y corcho
m. máx. 12,9 x 16 x 19,1 cm.
m. mín. 2,1 x 2,1 x 1,8 cm.





Yeso y alambre

m. máx. 13,4 x 6,5 x 3,8 cm.

m. mín. 10,1 x 4,3 x 3,4 cm.

«Lo que aligera la masa de la estatua tradicional es la imaginación fisiológica del espacio actual del mundo, es lo abstracto como nuevo concepto. No es suficiente una estatua sin peso para que sea viva.»²

«Estatua tradizionalaren masa arintzen duena munduaren egungo espazioaren irudikatze fisiologikoa da, hau da, abstraktua kontzeptu berri gisa. Ez da nahikoa pisurik gabeko estatua bat estatua bizia izango bada.»²

1952-1954. ALREDEDOR DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU

Debilitamiento de la expresión figurativa

Temas de la Virgen

Tema de los Apóstoles

Relieves para una capilla en El Camino de Santiago

Ángeles

Iglesia de los Dominicos en Valladolid

Masas livianas para estatua yacente y figura de mujer



1952-1954. ARANTZAZUKO ESTATUA SORTARI BURUZ

Espresio figuratiboa ahultzea

Ama Birjinaren gaiaz

Apostoluen gaia

Santiago Bideko Kapera baterako erliebeak

Aingeruak

Domingotarren eliza Valladoliden

Masa arinak estatua etzanerako eta emakume irudirako

«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. Nadie debe alarmarse, el cálculo y las aspiraciones formales, el expresionismo abstracto más violentamente avanzado con que el escultor, que la inteligencia del escultor, tenga como punto de partida, va paulatinamente, en los bocetos que progresivamente vamos estudiando, inundándose de los temas religiosos propuestos para su comunicación, apaciguándose, hasta que el corazón del escultor, identificado con el de su pueblo, comprenda. 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.»

«Renovación de la estructura del arte actual»
Revista *Lekaroz*, 1952

«Nik Arantzazuko obra honetan eskultore gisa dudan partaidetza inoiz izan dudan eta euskal artista gisako nire bizitzan zehar izatea espero dudan ohorerik eta erantzukizunik handiena da. Beraz, adierazi beharrik ez dago nolako arretaz ari naizen aztertzen estatua sorta honen planteamenduaren alderdi eta zailtasun guztiak. Inork ez du larritu behar, zeren eta formen kalkulua eta helburuak, eta eskultoreak, eskultorearen inteligentziak abiapuntutzat duen espresionismo abstraktu bortitzen eta aurreratuen bera ere, pitinka-pitinka, arian-arian aztertzen ari garen zirriborroetan, komunikaziorako proposatutako gai erlijiosoez blaitzen ari baitira, lasaitzen, harik eta eskultorearen bihotzak, bere herriaren bihotzarekin identifikatuta baitago, uler dezan arte. Ordurako, muntaia tekniko eta formal osoa pixka batez agerian geratzea nahi dut, pultsazio baten antzera antzemateko moduan alegia, oinaztargi baten antzera, nahikoa izango da eta eskultura erlijiosoaren egonkortasun tradizionalan, bizi garen denboraren eta kontzientziaren lekukotasunaz argituta gera dadin.»

«Renovación de la estructura del arte actual»
Lekaroz aldizkaria, 1952

1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

DEBILITAMIENTO DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

ESPRESIO FIGURATIBOA AHULTZEA

Plastilina, barro, madera, corcho, terracota y pintura

m. máx. 8 x 14,5 x 8 cm.

m. mín. 3 x 4,5 x 2,5 cm.





Yeso, terracota y aluminio
m. máx. 26 x 9 x 9 cm.
m. mín. 10,5 x 4 x 3,5 cm.



Estudios para debilitamiento
de la expresión figurativa, 1951
Adierazpen figuratiboa
ahultzeko ikerlanak



1952-1954. Alrededor de la estatuaria de Arantzazu

TEMA DE LA VIRGEN
ESTUDIOS PARA LA PRIMERA PIEDAD



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

AMA BIRJINAREN GAIAZ
ZERAMIKA-LABEKO OINAK (LEHEN PIETATEA)

Barro refractario (patas de gallo o trébedes), terracota, pintura, yeso, alambre, cinta adhesiva y madera
m. máx. 4,5 x 14,5 x 7,5 cm.
m. mín. 3 x 3,5 x 2,5 cm.





Yeso

m. máx. 10 x 8,1 x 6 cm.

m. mín. 6,6 x 8 x 5,1 cm.

«Me falló un hornito de horno eléctrico que monté en Madrid, 1952, Ciudad Lineal, trifásico, una fase no llegaba nunca. Estos elementos de tres brazos con tres puntos de apoyo para las piezas esmaltadas, se llaman patas de gallo. Aquí comencé a pensar en mi estatuaria para Arantzazu, me fijé en estos elementos y jugué a combinarlos en una serie experimental que me dio en abstracto una Piedad.»³

«Huts egin zidan Madrilen, 1952an, Ciudad Lineal-en muntatu nuen labe elektrikoko labetxo batek, trifasiko batek, fase bat ez baitzen inoiz iristen. Hiru beso eta esmaltatutako piezetarako hiru euste-puntu dauzkaten elementu hauei oilo-hanka esaten zaie. Hemen hasi nintzen Arantzazurako nire estatua sorta gogoan hartzen, nire arreta elementu hauetan jarri eta konbinatzen hasi nintzen, emaitza gisa Pietate bat abstraktuan eman zidan sorta experimental batean.»³

1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

Tema de la Virgen
ANDRAMARI



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Ama Birjinaren gaiaz
ANDRAMARI

Yeso y terracota

m. máx. 20,5 x 12 x 8 cm.

m. mín. 7,5 x 5 x 6 cm.





Yeso
m. máx. 32 x 13,5 x 12,5 cm.
m. mín. 13,5 x 5 x 7 cm.

«Andramari de Oíza, la llamaba así, es una de las primeras imágenes proyectadas para lo alto del muro, 1953, cuando trataba el muro con relieves en negativo, y uno de los temas centrales era con espadas o makildantzaris.»⁴

«Oizaren Andre Maria, horrela esaten nion, murre gainerako proiektatutako lehen imajinetako bat da, 1953koa, murrua negatibozko erliebeez tratatzen ari nintzenekoa, eta gai nagusietako bat ezpata edo makildantzari eta guztikoa zen»⁴.



S.t. [Estudios para la fachada de Arantzazu (ca. 1952)
I.g. Arantzazuko fatxadarako estudioak



Yeso, terracota y pintura
m. máx. 35,5 x 16 x 13 cm.
m. mín. 6,5 x 5 x 5 cm.





Yeso, terracota y pintura
m. máx. 15 x 7 x 6 cm.
m. mín. 7,5 x 3 x 3 cm.



Primer taller en Arantzazu, 1952-1954
Lehen tailerra Arantzazun

1952-1954. Alrededor de la estatuaria de Arantzazu

Tema de la Virgen

ASUNCIÓN DE LA VIRGEN



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Ama Birjinaren gaiaz

AMA BIRJINAREN JASOKUNDEA

Yeso

m. máx. 12,5 x 7 x 5 cm.

m. mín. 8,5 x 4 x 3 cm.



1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

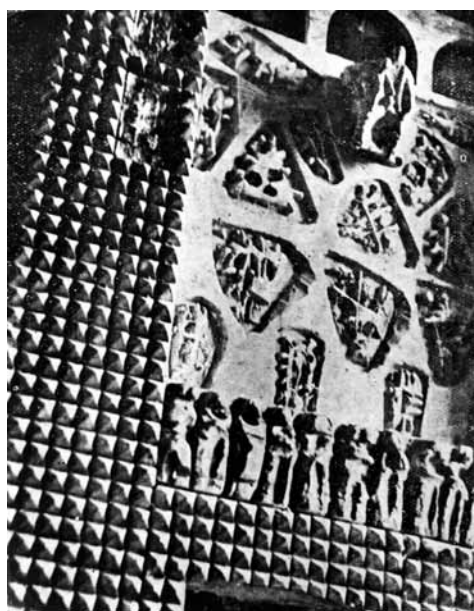
TEMA DE LOS APÓSTOLES
ESTUDIOS PARA EL MURO Y EL FRISO



Planteamiento de relieve
mural para la fachada
de Arantzazu, 1952
Hormako erliebearen
planteamendua Arantzazuko
fatxadarako

1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

APOSTOLUEN GAIA
MURRURAKO ETA FRISORAKO ESTUDIOAK



Primeros estudios para la fachada de Arantzazu, ca. 1952
Lehen ikerlanak Arantzazuko fatxadarako

Yeso
23 x 40,6 x 2,2 cm.



Yeso

m. máx. 15 x 83 x 5 cm.

m. mín. 8,5 x 36 x 4 cm.



S.t. [Estudios para el friso de Arantzazu] (ca. 1952). Dibujo con anotaciones de Oteiza:
La solución de cada cosa = fuera de si misma.

I.g. [Arantzazuko frisorako estudioak], Oteizaren oharrak dituen marrazkia:
Gauza baten soluzioa = bere baitatik at



Primer estudio del friso, con 4 apóstoles, ca. 1952
Frisoaren lehen ikerlana, 4 apostoluekin

Terracota
19 x 29 x 7,5 cm.

«El acento que poseen individualmente estos apóstoles lo pierden al integrarse en la serie, es una característica de la estructura lingüística del euskera. Cada una de estas piedras se comportan como sílabas en nuestra lengua, tienen más o menos el mismo peso visual, altura, intensidad, duración [...]»⁵

«Apostolu hauek banaka duten azentua galdu egiten dute sortan txertatzen direnean, euskararen hizkuntz egituraren ezaugarrietako bat da. Harri hauetako bakoitzak gure hizkuntzako silabek bezala dihardu, gutxi gorabehera ikusizko pisu bera dute, altuera, intentsitate, iraupen bera [...]»⁵

1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

Tema de los apóstoles

CABEZAS DE APÓSTOL



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Apostoluen gaia

APOSTOLU BURUAK

Yeso y barro

m. máx. 15 x 13 x 14,5 cm.

m. mín. 6 x 6 x 9 cm.





Yeso

m. máx. 15,5 x 22,6 x 14 cm.

m. mín. 1,8 x 9 x 10 cm.

«Comprobé que los apóstoles, con ojos, apenas penetraban el cielo, pensé que es en la oración que se cierran los ojos –los suprimí en todos, sólo a Pablo le señalé dos pequeños huecos– es en la oración que se borra el rostro, en el apóstol número 4 se lo borré del todo, puede cada uno ponerle el suyo, descubrí que es la Mirada la que ve, la que recibe a Dios.»⁶

«Ikusi nuen ezen apostoluak, begidunak izaki, apenas sartzen zirela zeruan, pentsatu nuen begiak ixten diren otoitzean –guztiei kendu nizkien begiak, bakar-bakarrik Paulori egin nizkion bi hutsune txiki–, aurpegia ezabatzen den otoitzean –4 zenbakiko apostoluari erabat ezabatu nion, norberak berea jar diezaioke–, aurkitu nuen ezen ikusten duena, Jainkoa hartzen duena, Begirada dela.»⁶

1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

RELIEVES PARA UNA CAPILLA EN EL CAMINO DE SANTIAGO



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

SANTIAGO BIDEKO KAPERA BATERAKO ERLIEBEAK

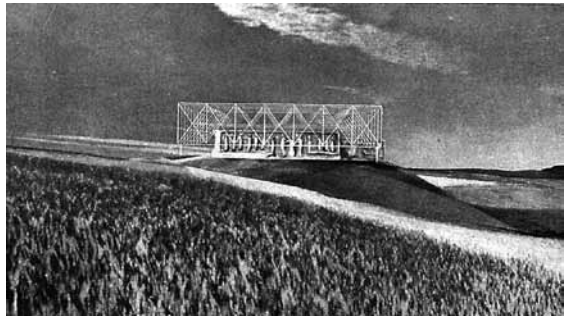
Yeso

m. máx. 7,2 x 27,8 x 2,1 cm.

m. mín. 7,1 x 22,6 x 1,8 cm.

«El amor que se pone para la estatua es un amor sin horario ni condiciones. Es el mismo amor que convierte a un hombre en un apóstol, el que convierte a una piedra en estatua. Así todas las cosas pesan hacia arriba.»⁷

«Estatuarako jartzen den maitasuna ordutegirik zein baldintzarik gabeko maitasuna da. Gizona apostolu bihurtzen duen maitasun bera da, harria estatua bihurtzen duena. Halaz, gauza guztiek gorantz dute pisua.»⁷



Proyecto para una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954
Done Jakuren biderako kapera baten proiektua. Sáenz de Oíza, Oteiza eta Romani

1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

ÁNGELES
ÁNGEL GÓTICO



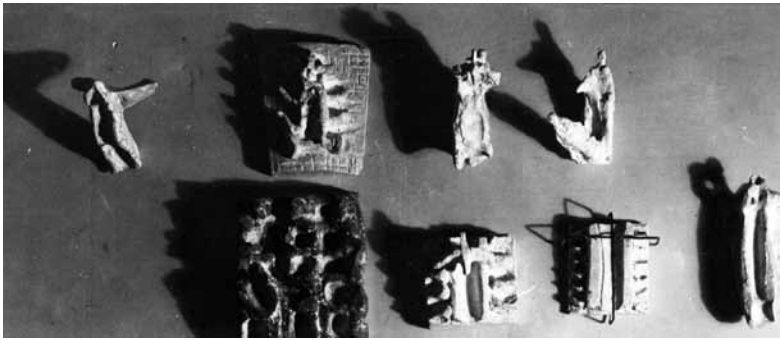
1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

AINGERUAK
AINGERU GOTIKOA

Yeso y plastilina

m. máx. 15 x 12 x 6 cm.

m. mín. 3,5 x 3,5 x 3 cm.



Primer taller en Arantzazu, 1952-1954
Arantzazuko lehen lantegia

1952-1954. Alrededor de la estatuaría de Arantzazu

Ángeles

PARA LA FACHADA DE ARANTZAZU



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Aingeruak

ARANTZAZUKO FATXADARAKO

Yeso

m. máx. 7 x 8,5 x 4,5 cm.

m. mín. 5 x 6 x 3,5 cm.



1952-1954. Alrededor de la estatua de Arantzazu

IGLESIA DE LOS DOMINICOS EN VALLADOLID
ÁNGELES EN ESCUADRILLA



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

DOMINGOTARREN ELIZA VALLADOLIDEN
AINGERUAK ESKOADRILAN

Yeso

m. máx. 10 x 10 x 6,5 cm.

m. mín. 3 x 8 x 3 cm.





Ángeles en escuadrilla, 1953
Aingeruak eskoadrilan

«Escuadrilla de 3 ángeles que miraban una gran cruz en fachada de Fisac para los dominicos de Valladolid, rechazada, no tenían alas, que eran de propulsión.»⁸

«Fisacen Valladolideko domingotarren elizarako fatxadarako 3 aingeru, eskoadrilan, gurutze handi bati begira; atzera botata, ez zeukaten hegalik, propulsiokoak baitziren»⁸

1952-1954. Alrededor de la estatuaría de Arantzazu

Iglesia de los Dominicos en Valladolid

ELÍAS Y EL CARRO DE FUEGO. LA MUJER DE LOT



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Domingotarren eliza Valladoliden

ELIAS ETA SUZKO GURDIA. LOTEN EMAZTEA

Yeso, bronce y alambre
m. máx. 18 x 11 x 7 cm.
m. mín. 8 x 9 x 3,5 cm.

Primer taller en Arantzazu, 1952-1954
Arantzazuko lehen tailerra





Yeso y plastilina

m. máx. 5 x 15 x 5,5 cm.

m. mín. 4,5 x 11 x 4 cm.



1952-1954. Alrededor de la estatuaría de Arantzazu

Iglesia de los Dominicos en Valladolid

VISITACIONES Y APARICIÓN DE LA VIRGEN A SANTO DOMINGO



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Domingotarren eliza Valladoliden

IKUSTALDIAK ETA AMA BIRJINA SAN DOMINGORI AGERTZEA

Yeso

m. máx. 23 x 13,5 x 8 cm.

m. mín. 4,5 x 6 x 2 cm.



1952-1954. Alrededor de la estatuaria de Arantzazu

Iglesia de los Dominicos en Valladolid

SANTO DOMINGO PORTANDO UNA ESTRELLA



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

Domingotarren eliza Valladoliden

SAN DOMINGO IZAR BAT DARAMALA

Yeso

m. máx. 26,5 x 12 x 10,5 cm.

m. mín. 11,5 x 5 x 6 cm.





Yeso y barro
m. máx. 30 x 25 x 25 cm.
m. mín. 29 x 18,5 x 17,5 cm.

Iglesia de los Dominicos (Valladolid), 1953
Domingotarren eliza (Valladolid)



1952-1954. Alrededor de la estatuaría de Arantzazu

MASAS LIVIANAS PARA ESTATUA YACENTE Y FIGURA DE MUJER



1952-1954. Arantzazuko estatua sortari buruz

MASA ARINAK ESTATUA ETZANERAKO ETA EMAKUME IRUDIRAKO

Yeso, plastilina, barro, terracota, madera y corcho

m. máx. 12 x 22 x 13 cm.

m. mín. 4 x 7 x 4 cm.





Yeso y terracota
m. máx. 13 x 10 x 8 cm.
m. mín. 3 x 2 x 3 cm.





Terracota y yeso

m. máx. 15 x 6,5 x 5 cm.

m. mín. 6 x 2,4 x 2,5 cm.



1955-1956. DESOCUPACIÓN DE SÓLIDOS

Módulos de luz
Cortes discados
Poliedros con módulos de luz
Acumuladores de luz



1955-1956. POLIEDROEN DESOKUPAZIOA

Argi-moduluak
Disko-ebakiak
Poliedroak argi-moduluez
Argi-metatzailak

«Centrar la escultura en los problemas de la luz, conseguir una luz propia, destilada por la propia forma con la sensación de inmaterialidad de la estatua. (Parte experimentada ya por dos caminos: el iniciado en la 'Unidad triple y liviana' y el de las vértebras perforadas en agregación vertical, elementos primarios que por combinación resuelven el organismo de la estatua).»

Mecanografiado
Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza

«Eskultura argiaren arazoetan biltzea, berezko argia lortzea, formari berari dariona alegia estatuaren materialtasun faltaren sentsazioagatik. (Dagoeneko bi bidetan esperimentatutako zatia: alde batetik "Unitate hirukoitz eta arina" delakoan, eta bestetik eransketa bertikalean zulatutako ornoenean, ezen elementu primario hauek, konbinazioz, estatuaren organismoa zertzen baitute).»

Mekanografiatua
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1955-1956. Desocupación de sólidos

MÓDULOS DE LUZ

APLICADOS A LA FIGURA ANTROPOMORFA



1955-1956. Poliedroen desokupazioa

ARGI-MODULUAK

IRUDI ANTROPOMORFOARI APLIKATUTA

Yeso y alambre

m. máx. 12,3 x 5,8 x 4,1 cm.

m. mín. 2,2 x 2,4 x 2,1 cm.





Yeso y alambre

m. máx. 24,2 x 5,2 x 4,6 cm.

m. mín. 5,5 x 1 x 1 cm.

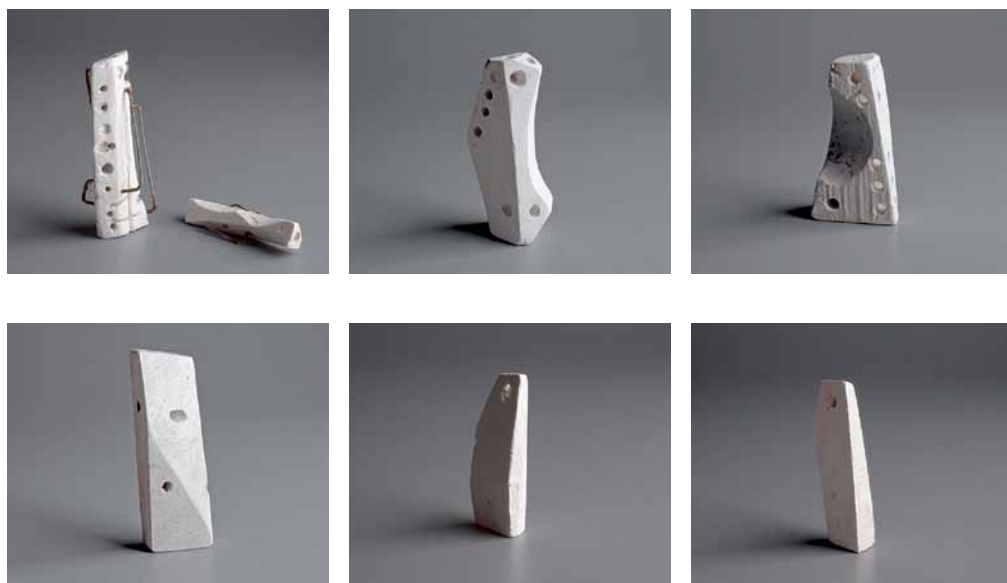


Homenaje a Boccioni, 1956-1957
Boccioni-ri omenaldía

1955-1956. Desocupación de sólidos

Módulos de luz

PARA LA DESOCUPACIÓN DEL PRISMA



1955-1956. Poliedroen desokupazioa

Argi-moduluak

PRISMAREN DESOKUPAZIORAKO

Yeso, barro, alambre y piedra

m. máx. 10,1 x 5,8 x 4,2 cm.

m. mín. 1,4 x 2,1 x 1,3 cm.





Yeso
m. máx. 7,5 x 4,1 x 3,4 cm.
m. mín. 2,6 x 2 x 1,6 cm.



1955-1956. Desocupación de sólidos

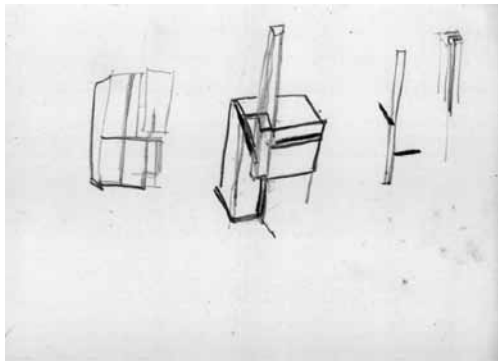
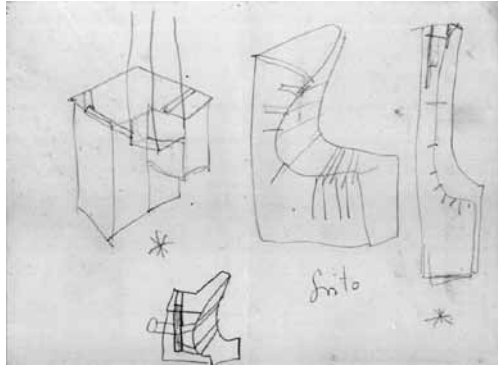
CORTES DISCADOS



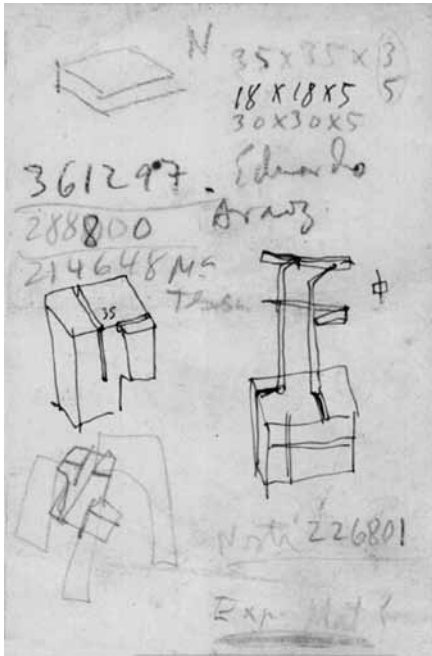
Apertura de poliedro por cortes a disco, 1955
Poliedroaren irekitzea disko bidezko ebaketaz

1955-1956. Poliedroen desokupazioa

DISKO-EBAKIAK



S.t. [Estudios de formas] (ca. 1956-1957)
l.g. [Formen ikerlanak]



S.t. [Estudios de formas] (ca. 1956-1957)
I.g. [Formen ikerlanak]



Estela funeraria-capilla
«Tú eres Pedro», 1956-1957
Hilarri-kapera «Zu zara Pedro»

1955-1956. Desocupación de sólidos

POLIEDROS CON MÓDULOS DE LUZ



1955-1956. Poliedroen desokupazioa

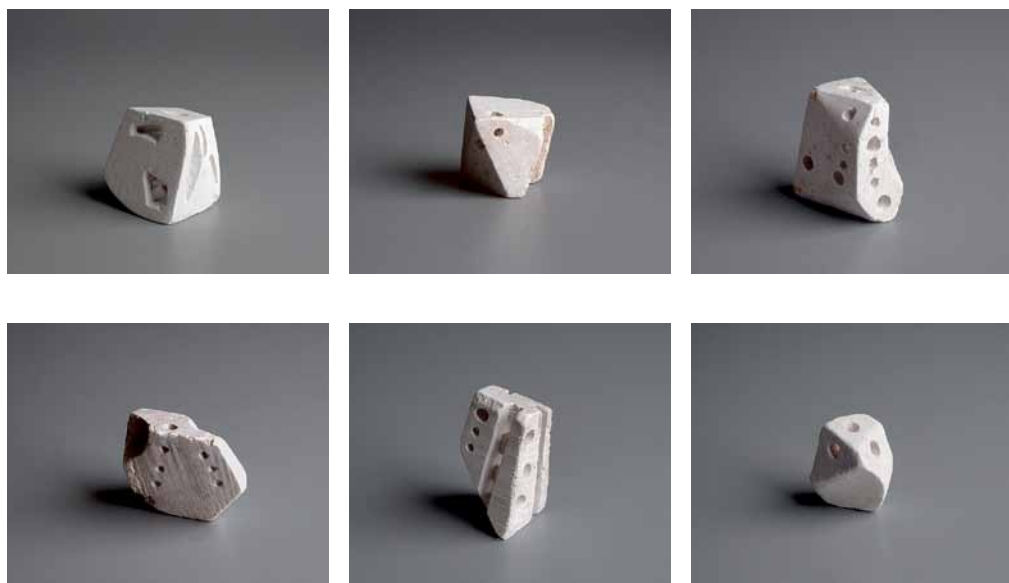
POLIEDROAK ARGI-MODULUEZ

Yeso, tiza y madera

m. máx. 8,1 x 22 x 22 cm.

m. mín. 2,4 x 2,5 x 2,2 cm.





Yeso

m. máx. 5 x 4,5 x 4,4 cm.

m. mín. 2,1 x 2,7 x 2,1 cm.





Yeso

m. máx. 3,4 x 3,4 x 2,6 cm.

m. mín. 1,4 x 2,4 x 1,6 cm.

Sólido abierto al exterior con
módulo de luz (Estudio), 1956
Kanporako zuloa sendoan
argi moduluz (Ikerlana)

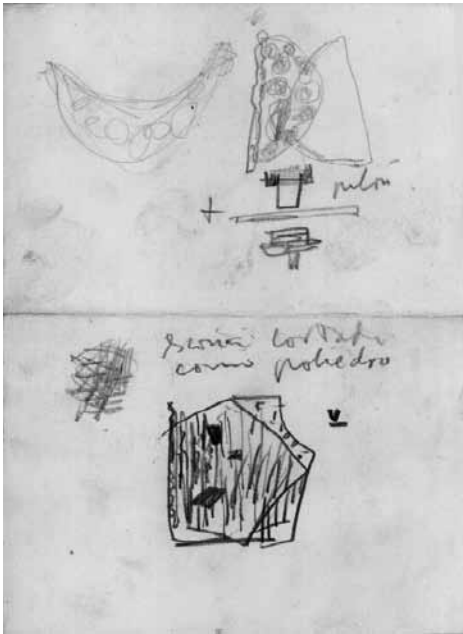




Yeso

m. máx. 5,5 x 5,4 x 3,8 cm.

m. mín. 2,7 x 3,6 x 2,5 cm.



S.t. [Estudios de formas]
I.g. [Formen ikerlanak]

«El misterio habita los lugares que el artista no se ha sabido explicar, pero proviene como en retirada, de los lugares conocidos y de cómo han sido explicados por él. Cuanto más sensible y amplio es el lugar tocado con ignorancia, el misterio se hace más evidente y menos misterioso. La intención inteligente del artista, es desalojar al misterio totalmente. Por fortuna, sabe el artista que siempre queda algo imprevisto donde el misterio al reducirse, se violenta, se arrincona y se ilumina más misteriosamente.»⁹

«Misterioa artistak azaltzen jakin ez duen lekuetan bizi da, baina, erretiran baletor bezala, leku ezagunetatik eta hark azaldu dituen modutik dator. Ezjakintasunez ukitutako lekua zenbat eta sentikorragoa eta zabalagoa izan, misterioa agerikoagoa eta misterio gutxiagokoa. Artistaren asmo bizkorra misterioa erabat kanporatzea da. Zorionez, artistak badaki beti geratzen dela ustekabeko zerbait, eta horretan misterioa, murriztean, behartu egiten dela, baztertzen, eta are misterio handiagoz argizatzen.»⁹



Yeso

m. máx. 4,7 x 5,2 x 4 cm.

m. mín. 4,6 x 5 x 3,4 cm.

1955-1956. Desocupación de sólidos

ACUMULADORES DE LUZ



1955-1956. Poliedroen desokupazioa

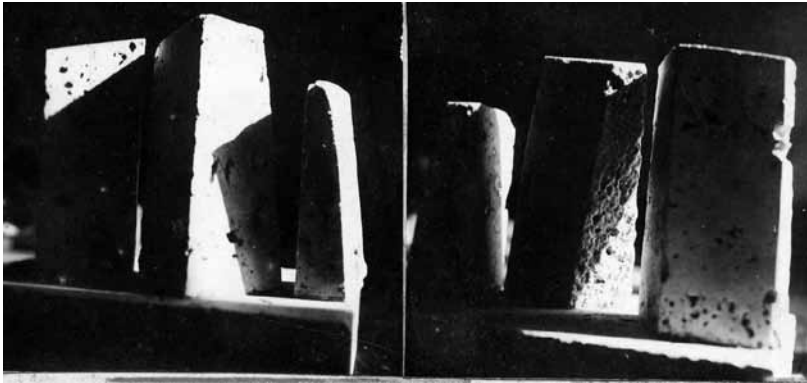
ARGI-METATZAILEAK

Yeso, tiza, alambre y corcho
m. máx. 13,5 x 12,7 x 5,8 cm.
m. mín. 1,8 x 3,8 x 1,7 cm.





Yeso, tiza, acero, hormigón celular, corcho y cartón
m. máx. 10,8 x 18 x 11,7 cm.
m. mín. 2,7 x 8 x 2,9 cm.



Estudios de luz para piedras en cadena, ca. 1955
Argiari buruzko ikerlanak harri kateaturako

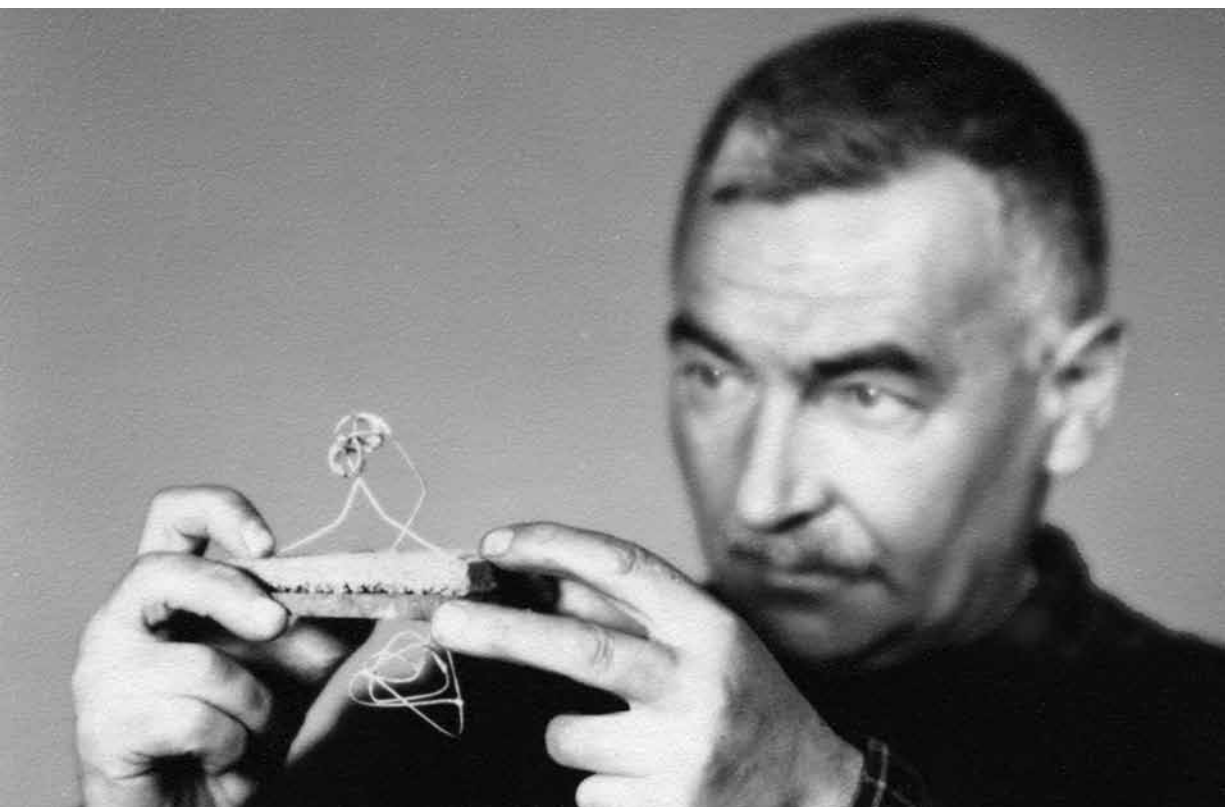
1956-1957. PUNTOS EN MOVIMIENTO Y TRAMAS ESPACIALES

Definiciones espaciales

Puntos en movimiento

Esculturas en cadena: articulaciones de sólidos y líneas

Tramas espaciales



1956-1957. PUNTU MUGIMENDUDUNAK ETA ESPAZIO BILBEAK

Definizio espazialak

Puntu mugimendudunak

Kate eskulturak: solido eta lerro giltzadurak

Espazio bilbeak

«El espacio libre o proporción vacía, constante de la escultura contemporánea, o pertenece al sitio que la escultura ocupa o pertenece a su propia naturaleza, como campo vivo de energía. Observo esta relación: A mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente, o totalmente ajeno, a la misma obra. A la inversa, a escultura menos complicada un espacio libre más activo.»

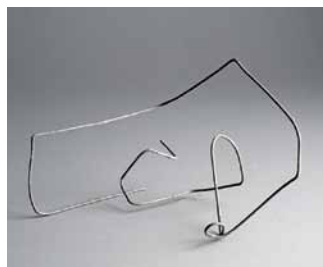
IV Bienal de Sao Paulo. 1957. Escultura de Oteiza
Catálogo [*Propósito Experimental 1956-1957*]

«Espazio libre edo proportzio hutsa, gaur-gaurko eskulturako konstantea bera, edo eskulturak hartzen duen tokikoa da edo eskulturaren beraren izaerakoa da, energia eremu bizi gisa. Erlazio hau ikusten dut: Zenbat eta masa handiagoa izan, zenbat eta materia ukigarriaren proportzioa, eskultore itxura sendokoa, handiagoa izan, obrarekiko berarekiko espazio librea axolagabeagoa izango da, edo obratik erabat kanpokoa bestela. Aitzitik, zenbat eta konplexutasun txikiagoko eskultura izan, espazio librea aktiboagoa izango da.»

Sao Pauloko IV. Bienala, 1957. Oteizaren eskultura
Katalogoa [*Propósito Experimental 1956-1957*]

1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

DEFINICIONES ESPACIALES



1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

DEFINIZIO ESPAZIALAK

Alambre, chapa metálica, cinta adhesiva, yeso y madera

m. máx. 13 x 18,5 x 10 cm.

m. mín. 3 x 4,1 x 3,4 cm.



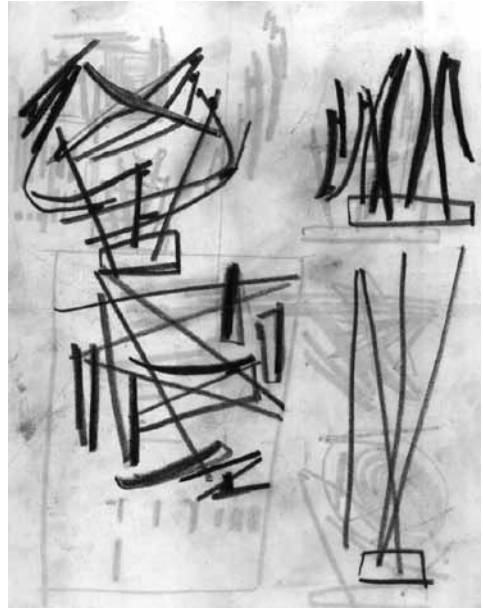


Alambre y yeso

m. máx. 6,3 x 7,5 x 6 cm.

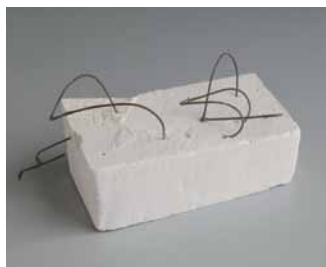
m. mín. 3,3 x 3,3 x 3 cm.

Sin título (ca. 1958)
Izenik gabe



1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

PUNTOS EN MOVIMIENTO

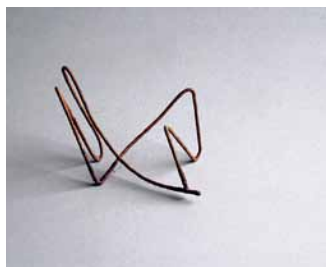


1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

PUNTU MUGIMENDUDUNAK

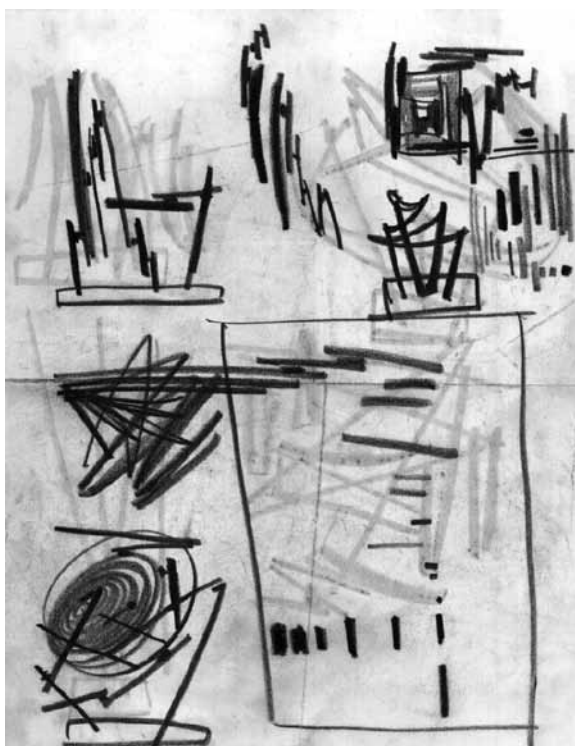
Alambre, hojalata, yeso y poliespán
m. máx. 14,3 x 25,5 x 14,7 cm.
m. mín. 3,2 x 4,1 x 3,4 cm.





Alambre yeso, tiza y corcho
m. máx. 4,4 x 7,6 x 7,7 cm.
m. mín. 3 x 3,3 x 1 cm.

Sin título (ca. 1958)
Izenik gabe





Alambre, hojalata, chapa metálica, yeso y corcho
m. máx. 11,5 x 12,7 x 8,4 cm.
m. mín. 3,3 x 5,5 x 3,4 cm.



Estudio para control hiperespacial, 1956-1957
Hiperespazioaren kontrolerako ikerlana

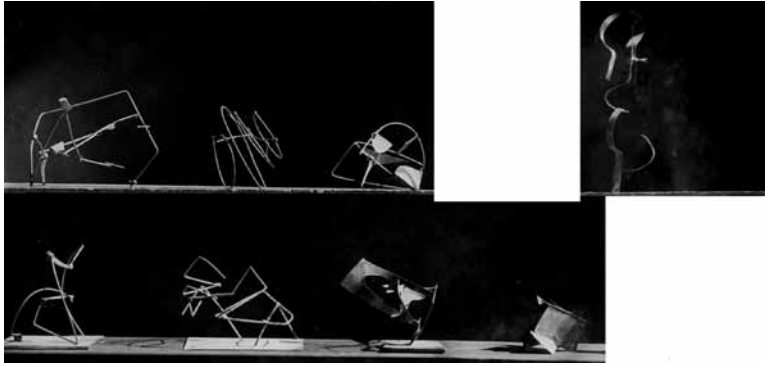


Alambre, hojalata y corcho
m. máx. 8,8 x 31,5 x 11,2 cm.
m. mín. 3,9 x 4,2 x 3 cm.





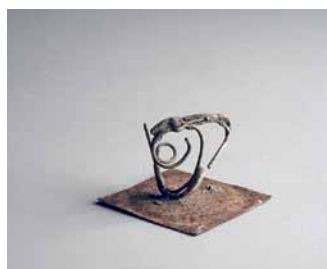
Alambre, chapa metálica, yeso, poliespán y corcho
m. máx. 10,2 x 13,4 x 10,8 cm.
m. mín. 3,5 x 6,5 x 4 cm.



Taller en Nuevos Ministerios (Madrid). 1956-1957
Tallera Nuevos Ministerios-en (Madrid)

1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

Puntos en movimiento
CON UNIDADES PLANAS



1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

Puntu mugimendudunak
UNITATE LAUEZ

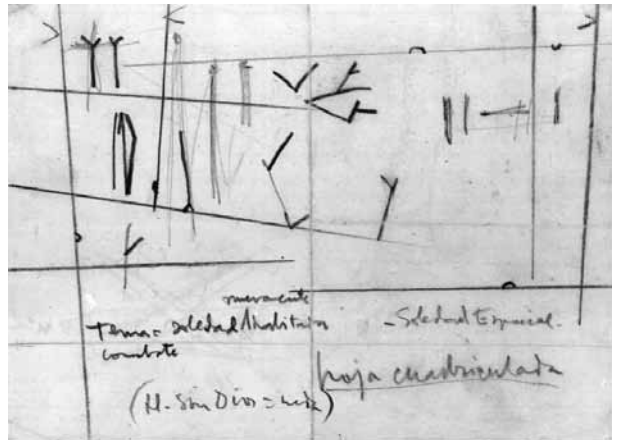
Alambre, hojalata, chapa metálica y corcho
m. máx. 9,9 x 16,4 x 14 cm.
m. mín. 2,8 x 3,2 x 2 cm.





Alambre, chapa metálica, hojalata, yeso y tiza
m. máx. 10 x 11,1 x 8,2 cm.
m. mín. 5,7 x 7,6 x 5,4 cm.

S.t. [Estudio para Formas Lentas cayéndose y
levantándose en el laberinto] (ca.1955)
l.g. [Labirintoan erortzen eta jaikitzen ari diren
forma geldoei buruzko ikerlana]



1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

Puntos en movimiento
HIPERESPACIOS



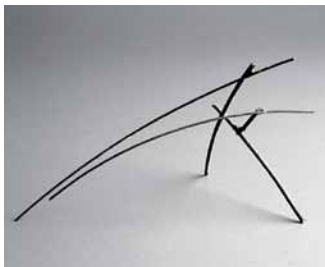
1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

Puntu mugimendudunak
HIPERESPAZIOAK

Alambre, hormigón celular y yeso

m. máx. 12,6 x 13,1 x 11,1 cm.

m. mín. 3,7 x 3,4 x 4,3 cm.



1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

ESCULTURAS EN CADENA:
ARTICULACIONES DE SÓLIDOS Y LÍNEAS



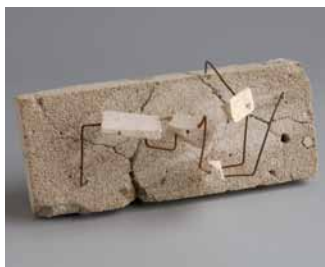
1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

KATE ESKULTURAK: SOLIDO ETA LERRO GILTZADURAK

Yeso, alambre y tiza
m. máx. 20,2 x 18,9 x 5,4 cm.
m. mín. 7,1 x 6,5 x 4,8 cm.



Taller en Nuevos Ministerios (Madrid), 1956-1957
Tailerra Nuevos Ministerios-en (Madril)

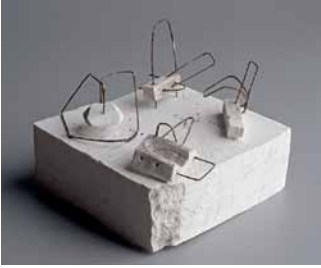


Alambre, yeso, tiza, hojalata, chapa metálica, hormigón celular y piedra
m. máx. 11,4 x 28,4 x 13,2 cm.
m. mín. 5,2 x 4,6 x 5 cm.





Alambre, yeso, tiza y hojalata
m. máx. 12,4 x 32 x 14,5 cm.
m. mín. 4,7 x 3,4 x 3,9 cm.





Alambre, yeso y tiza
m. máx. 7,5 x 9 x 7,1 cm.
m. mín. 2,3 x 3,9 x 2,6 cm.



Piedra para jardín contra muro ciego, 1956
Lorategirako harria, murru itsuaren kontra

1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

Esculturas en cadena: articulaciones de sólidos y líneas

ESTUDIOS PARA HOMENAJE A RAIMUNDO LULIO
(COMPOSICIÓN MURAL Y ESCULTURA)



1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

Kate eskulturak: solido eta lerro gilzadurak

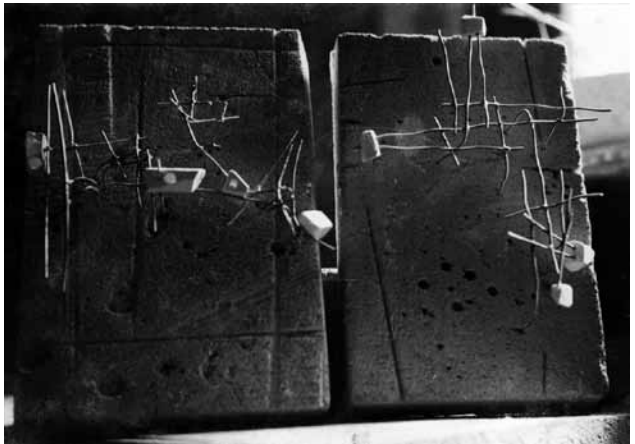
RAIMUNDO LULIOREN OMENALDIRAKO ESTUDIOAK
(MURALAREN ETA ESKULTURAREN KONPOSIZIOA)

Alambre, tiza, hormigón celular, chapa metálica y yeso

m. máx. 22,1 x 24,8 x 16 cm.

m. mín. 5,1 x 13,5 x 5,4 cm.

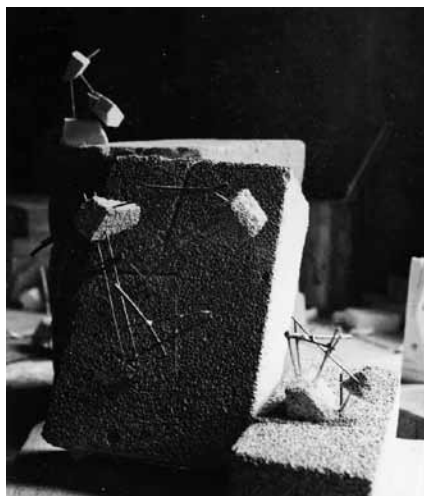
Estudios para Homenaje a
Raimundo Lulio, 1956
Raimundo Lulioen
Omenaldirako estudioak





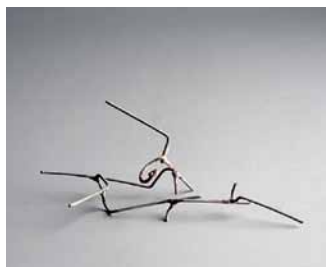
Alambre, tiza, hormigón celular, malla y chapa metálica
m. máx. 18,1 x 22,2 x 13,8 cm.
m. mín. 8 x 6,4 x 4,2 cm.

Puntos en movimiento, ca. 1956
Puntuak mugimenduan



1956-1957. Puntos en movimiento y tramas espaciales

TRAMAS ESPACIALES



1956-1957. Puntu mugimendudunak eta espazio bilbeak

ESPAZIO BILBEAK

Malla y chapa metálica, alambre, yeso, tiza, piedra y poliespán

m. máx. 12,6 x 10,2 x 8 cm.

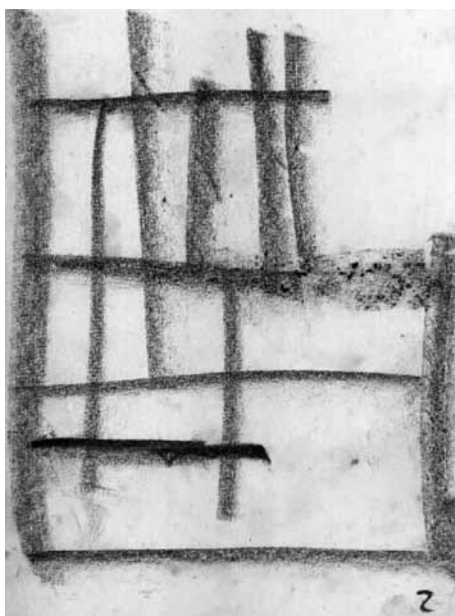
m. mín. 4,2 x 2 x 1,1 cm.





Malla y chapa metálica, alambre y yeso
m. máx. 10,2 x 15,1 x 8 cm.
m. mín. 7,2 x 10,4 x 5,8 cm.

S.t. [Estudios de composición] (ca. 1956)
l.g. [Osaerari buruzko ikerlanak]



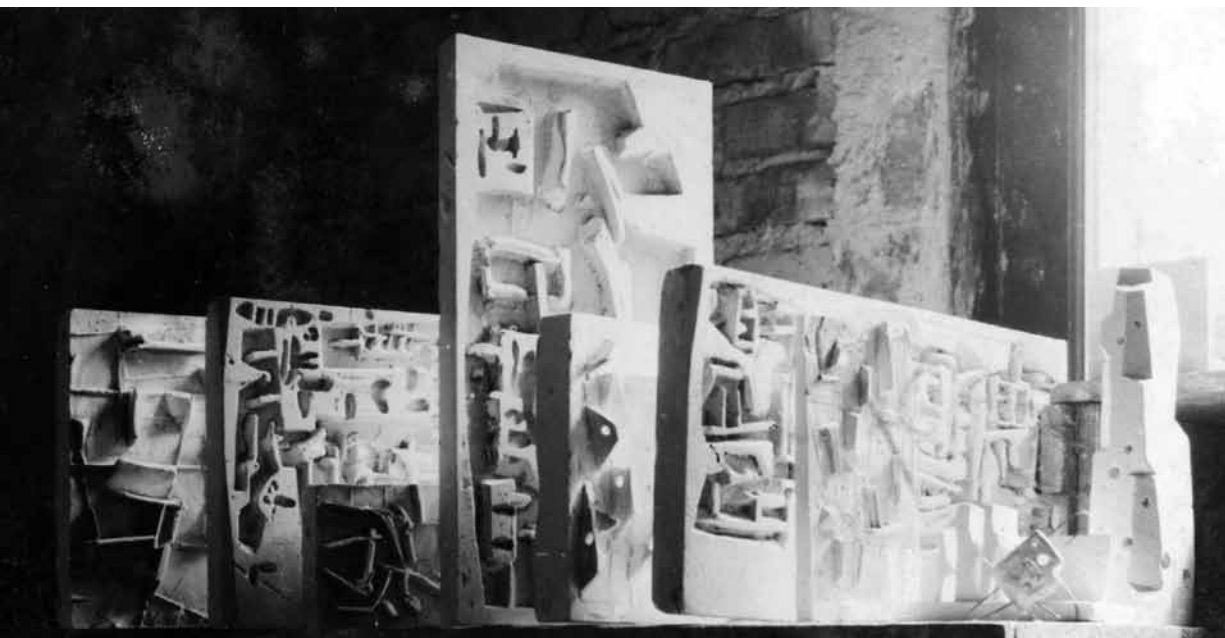
1956-1958. AMPLIACIÓN FUNCIONAL DEL MURO

Ensayos previos para la desocupación del plano

Secuencias narrativas

Ampliación espacial del muro

Ensayos sobre Serialismo



1956-1958. MURRUAREN ZABALTE FUNTZIONALA

Planoaren desokupaziorako aurretiazko saiakerak

Narrazio sekuentziak

Murruaren zabaltze espaziala

Serialismoari buruzko saiakerak

«La estrofa del poeta vasco tradicional se da como una serie de unidad temporal: la palabra no se repite ni en la rima final ni en su interior y vuelve a recoger (como en la música concreta) la voz de las cosas en su estado natural, para instalarlas en una situación de libertad que se va creando (es la respiración rítmica del estilo) con la acción interior del poeta. Es así visible el sufrimiento que experimentan los enlaces gramaticales y las consonancias de proximidad y de lógica especial y de coherencia visual, a favor de contactos más complejos en distancia temporal y más ricos en recorrido espiritual. El canto vasco en su estilo verdadero, resulta así como una serie o un conjunto o sucesión de series, que por sí mismas se prolongan y reproducen sin repetirse.»

Quousque tandem...!, 1963

«Euskal olerkari tradizionalaren ahapaldia denbora batasuna duen serie gisa ematen da: hitza ez da errepikatzen ez amaierako erriman ez barnean, eta atzera jasotzen du (musika konkretuan bezala) gauzen ahotsa bere egoera naturalean, olerkariaren barne jardueraren bidez sortuz doan askatasun egoera batean (estiloaren arnasketa erritmikoa da) kokatzeko. Horrela bistakoa da lotura gramatikalek eta hurbiltasunezko eta logika berezizko eta ikusizko koherentziazko kontsonantziek jasaten duten sufri-mendua, denbora distantziaz konplexuagoak eta ibilbide espiritualaz aberatsagoak diren kontaktuen alde. Euskal kantua bere benetako estiloaz, horrenbestez, bere kasa luzatzen eta, errepikatzeke, erreproduzitzen diren sorta edo sorta-multzo edo -segida baten antzekoa da.»

Quousque tandem...!, 1963

1956-1958. Ampliación funcional del muro

ENSAYOS PREVIOS PARA LA DESOCUPACIÓN DEL PLANO



1956-1958. Murruren zabaltze funtzionala

PLANOAREN DESOKUPAZIORAKO AURRETIAZKO SAIAKERAK

Yeso y madera

m. máx. 34 x 44 x 8 cm.

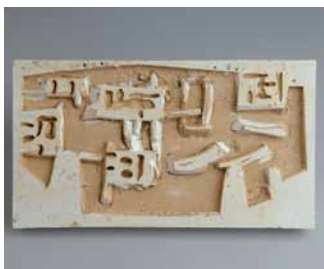
m. mín. 26 x 28 x 2,5 cm.

«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»¹⁰

«Historiaurreko horma-irudigintza ere ez da etxearen pareta izan. Dagoeneko joan diren urte hauetan murruekiko benetako joera izan dugunontzat, hau arkitekturaren mozketak birtual eta aldakor baten antzekoa izan da, gu espazioaren anatomia batean sartzeko, bertan forma zirkulazio edo fisiologia bat, gure geure topologia bat esperimendatzeko.»¹⁰

1956-1958. Ampliación funcional del muro

**SECUENCIAS NARRATIVAS
PARA LA UNIVERSIDAD LABORAL DE TARRAGONA**



1956-1958. Murruaren zabaltze funtzionala

**NARRAZIO SEKUENTZIAK
TARRAGONAKO UNIBERTSITATE LABORALERAKO**

Yeso y restos de barro
m. máx. 17,8 x 31,7 x 2,4 cm.
m. mín. 8,2 x 16,2 x 2,3 cm.

«Estas placas corresponden a muros ciegos laterales, al exterior, en la Universidad Laboral de Tarragona., bajorrelieves tratados en negativo. Esta forma de trabajar, un tanto a ciegas pero muy rápido y en directo, la inicié en Aranzazu. [...] una parte de estos ejercicios, ritmos, luz, composición, serialismo, algunas placas eran verdaderas partituras musicales.»¹¹

«Plaka hauek albo murren itsuei dagozkie, kanpora begirakoei, Tarragonako Unibertsitate Laboralean negatiboan landutako baxuerliebee. Lan egiteko modu honetan, itsu samarrean baina oso bizkor eta zuzenean jardutea baita, Arantzazun hasi nintzen. [...] ariketa, erritmo, argi, konposizio, serialismo hauen zati bat, plaka batzuk benetako musika partiturak ziren.»¹¹

1956-1958. Ampliación funcional del muro

Secuencias narrativas

SOBRE PREHISTORIA VASCA



1956-1958. Murruaren zabaltze funtzionala

Narrazio sekuentziak

EUSKAL HISTORIAURREAZ

Yeso, pintura y restos de barro

m. máx. 17,8 x 31,8 x 2,6 cm.

m. mín. 15,9 x 31,7 x 2,1 cm.

«Así, el plano es una situación (diría que inestable, móvil, pregnante) de un espacio que tiene delante y otro detrás, a lo que agregaríamos los puntos como centros panópticos en la vía exterior de circulación del espectador.»¹²

«Horrela, aurrean eta atzean duen espazio banaren kokapen (ezegonkor, mugikor, pregnantziazko) bat da plano, eta honi puntuak gehitu beharko genizkioke, zentro panoptiko gisa, ikuslearen zirkulazioko kanpo-bidean.»¹²

1956-1958. Ampliación funcional del muro

AMPLIACIÓN ESPACIAL DEL MURO
ELÍAS Y EL CARRO DE FUEGO Y TEMAS PRÓXIMOS



1956-1958. Murruaren zabaltze funtzionala

MURRUAREN ZABALTZE ESPAZIALA
ELIAS ETA SUZKO GURDIA ETA HURBILEKO GAIAK

Yeso, lápiz y restos de barro
m. máx. 30 x 25,6 x 4 cm.
m. mín. 8,7 x 7,7 x 1,3 cm.



1956-1958. Ampliación funcional del muro

Ampliación espacial del muro

PARA EL INSTITUTO DE INSEMINACIÓN ARTIFICIAL



1956-1958. Murruren zabaltze funtzionala

Murruren zabaltze espaziala

INTSEMINAZIO ARTIFIZIALEKO INSTITUTURAKO

Yeso, lápiz, madera y restos de barro

m. máx. 37,1 x 18,7 x 3,6 cm.

m. mín. 9,6 x 7,8 x 1,6 cm.



1956-1958. Ampliación funcional del muro

ENSAYOS SOBRE SERIALISMO
FORMAS LENTAS Y HOMENAJE AL P. DONOSTI



1956-1958. Murruaren zabaltze funtzionala

SERIALISMOARI BURUZKO SAIAKERAK
FORMA MOTELAK ETA AITA DONOSTIAREN OMENALDIA

Yeso, piedra, hojalata y restos de barro
m. máx. 20,7 x 50 x 7,9 cm.
m. mín. 5,5 x 13 x 1,9 cm.



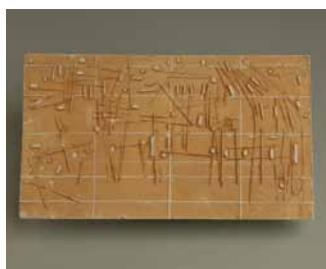


Yeso, lápiz y restos de barro
m. máx. 7,4 x 46 x 3,2 cm.
m. mín. 6,9 x 40,2 x 2,5 cm.



1956-1958. Ampliación funcional del muro

Ensayos sobre Serialismo
SERIES MUSICALES

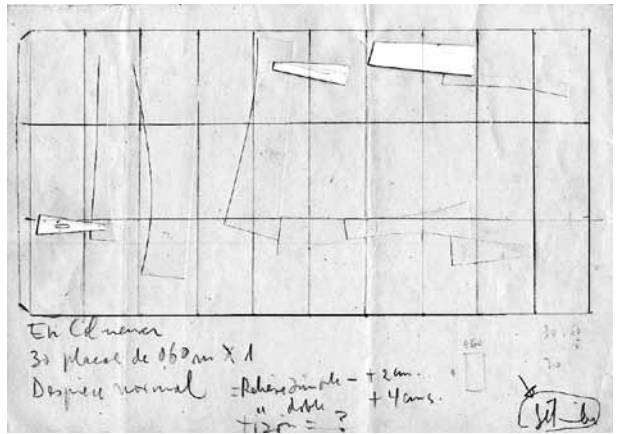


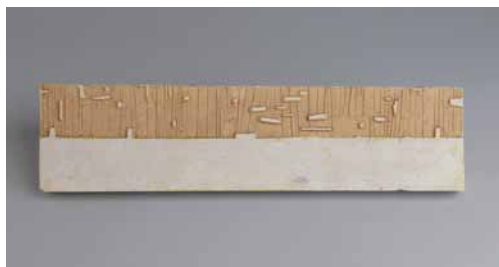
1956-1958. Murruren zabaltze funtzionala

Serialismoari buruzko saiakerak
MUSIKA SERIEAK

Yeso y restos de barro
m. máx. 18 x 31,9 x 2,2 cm.
m. mín. 17,5 x 31,4 x 1,8 cm.

S.t. [Serie Homenaje a J. Sebastián Bach], 1956
I.g. [J. Sebastian Bach-en omenaldiko saila]





Yeso y restos de barro
m. máx. 10,4 x 41,2 x 2,4 cm.
m. mín. 9,8 x 40,8 x 1,9 cm.

«El primer artista prehistorico 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»¹³

«Historiaurreko lehen artista bere esku ahulaz, bere esku zaurituaz murrua jotzen duena da, erantzun gisako baten kontzientzia lortzen duelarik. Erantzuna zera baita, murrua bere irudimenean dagoen eta tranpa baten antzera erabil dezakeen leku bat dela).»¹³



Yeso, lápiz y restos de barro
m. máx. 17,6 x 31,8 x 2,4 cm.
m. mín. 12,5 x 20,3 x 1,8 cm.



Relieve mural en Avenida de América (Madrid), 1956
Hormako erliebea América hiribidean (Madril)

1956-1958. DESOCUPACIÓN DE LA ESFERA

Construcciones con secciones de cilindro
Torsiones lineales
Construcciones con elementos curvos livianos
Estudios a partir del par móvil
Construcciones
Encuentros figurativos



1956-1958. ESFERAREN DESOKUPAZIORAKO

Zilindro-sekzioen bidezko eraikuntzak
Tortsio linealak
Elementu kurbo arinen bidezko eraikuntzak
Pare mugikorretik abiatutako estudioak
Eraikuntzak
Topaketa figuratiboak

«Yo ando resolviendo una estatua con un mínimo de apoyo que estoy ensayando sobre dos puntos. Un solo punto equivaldría a estar atada. Con dos semicírculos opuestos tengo la estructura con dos puntos, uno, el punto extremo de uno de los semicírculos, el otro uno cualquiera de los puntos de contacto de la sección curva que al buscar un tercero para estabilizarse, pierde el anterior, manteniéndose en movimiento por esa simple razón. Dentro de mi concepción abierta de la estatua he opuesto las dos secciones semicirculares y me encuentro resolviendo –bajo esta consideración de lo absoluto– ni más ni menos que una esfera vacía por dentro y por fuera, una forma absoluta en el que espacio igual a cero.»

Mecanografiado con notas y subrayados
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«Ni estatua bat ari naiz egiten, bi punturen gainean probatzen ari naizen gutxiene-ko sostengu batez. Puntu bakarra edukitzea lotuta egotea izango litzateke. Elkar-
rren kontra jarritako bi zirkuluerdiz, bi puntuko egitura dut; bata zirkuluerdietako
baten muturreko puntua da, eta bestea sekzio kurboko kontaktu-puntuetako edo-
zein, egonkortzearren hirugarren puntu baten bila doalarik aurrekoa galtzen baitu;
horrenbestez, arrazoi simple horrengatik, mugimenduan mantentzen da. Estatuaren
nire kontzepzio irekiaren barnean, zirkuluerdiko sekzio biak elkarren aurka jarri ditut,
eta –absolutuaren kontsiderazio honen pean- barnetik zein kanpotik hutsik dagoen
esfera bat lantzen ari naiz, espazioa zero den forma absolutu bat alegia.»

Mekanografiatua, hainbat oharrez eta azpimarratuz
JOFMren Agiritegia

1956-1958. Desocupación de la esfera

CONSTRUCCIONES CON SECCIONES DE CILINDRO



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

ZILINDRO-SEKZIOEN BIDEZKO ERAIKUNTZAK

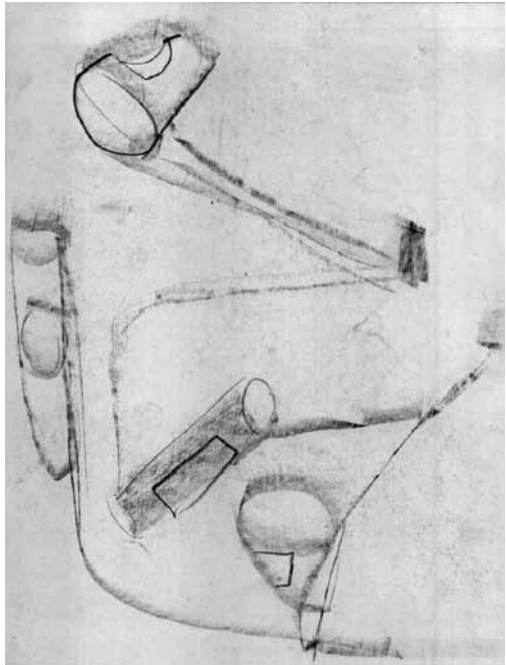
Hojalata, acero y yeso
m. máx. 7,1 x 9 x 7,6 cm.
m. mín. 2,5 x 3,2 x 2,7 cm.





Hojalata, chapa metálica, madera, hormigón celular y yeso
m. máx. 9,7 x 8,1 x 5,5 cm.
m. mín. 6,3 x 5,3 x 4,9 cm.

S.t. [Estudio para la desocupación del cilindro]
l.g. [Zilindroa desokupatzeko ikerlana] (ca. 1957)



1956-1958. Desocupación de la esfera

TORSIONES LINEALES



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

TORTSIO LINEALAK

Plomo, hojalata, alambre y corcho

m. máx. 7,6 x 7,9 x 7,1 cm.

m. mín. 2,1 x 4,2 x 2,8 cm.



Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos, 1957
Bi elementu makotu eta arinen bi pareen bateratze dinamikoa

1956-1958. Desocupación de la esfera

CONSTRUCCIONES CON ELEMENTOS CURVOS LIVIANOS



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

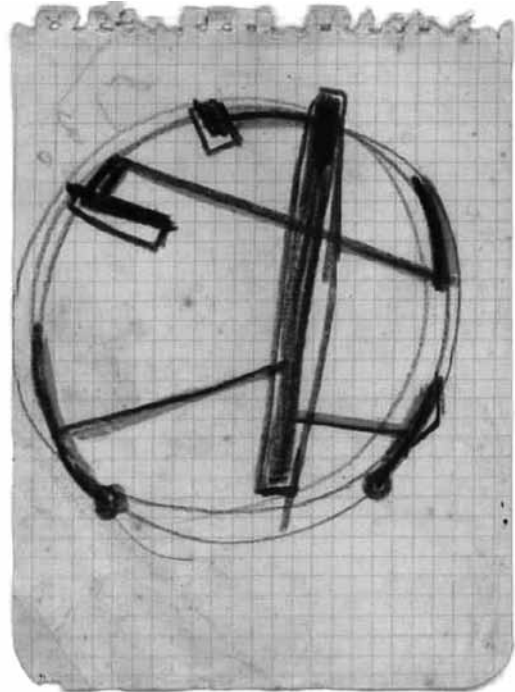
ELEMENTU KURBO ARINEN BIDEZKO ERAIKUNTZAK

Hojalata, yeso y corcho
m. máx. 8,1 x 7,7 x 6,1 cm.
m. mín. 2,7 x 2,9 x 1,6 cm.





Hojalata, yeso y corcho
m. máx. 8,3 x 16,7 x 8,2 cm.
m. mín. 5,4 x 5,4 x 6 cm.



S.t. [Estudio para la desocupación
de la esfera] (ca. 1957)
I.g. [Esferaren desokupaziorako
ikerlana]

1956-1958. Desocupación de la esfera

ESTUDIOS A PARTIR DEL PAR MÓVIL



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

PARE MUGIKORRETIK ABIATUTAKO ESTUDIOAK

Hojalata y alambre
m. máx. 12 x 15,4 x 15,3 cm.
m. mín. 3,5 x 6,9 x 4 cm.

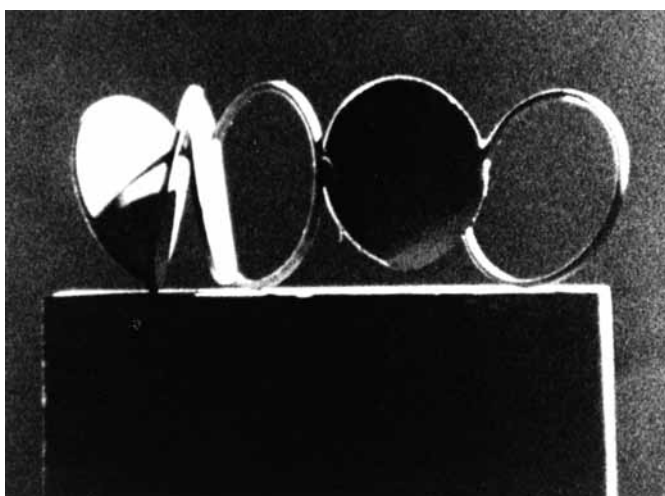




Hojalata

m. máx. 7,3 x 8,6 x 8,3 cm.

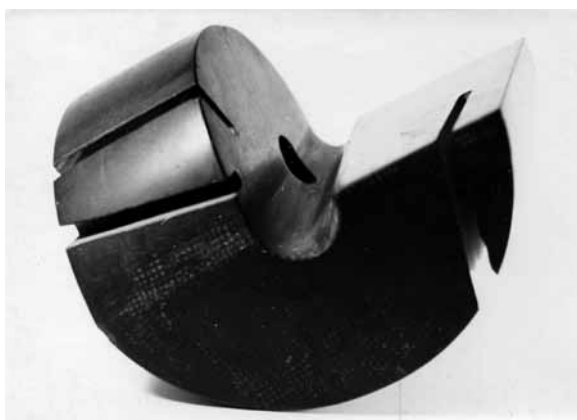
m. mín. 2,9 x 5,1 x 5,3 cm.



Respiración espacial, 1956
Arnasketa espaziala

«Par móvil, 1956, de la posibilidad de movimiento en el interior de la estructura. Experiencia con dos puntos de apoyo, en la que el segmento curvo se pierde buscando el tercero. La caída asegura el comportamiento móvil y la continuidad en la alternancia de segmentos. [...] La expansión abierta de su trayectoria y semejante a la de un huevo que rueda libremente sobre una mesa, con su aceleración intermitente, su balanceo irregular, corresponde a la apertura dinámica, irreversible, de la esfera.»¹⁴

«Pare mugikorra, 1956. Egitura barneko mugimendurako aukeraz. Bi euste-puntuzko esperientzia; segmentu kurboa hirugarrenaren bila galtzen da. Erortzeak portaera mugikorra eta segmentuen alternantziaren jarraitasuna ziurtatzen ditu. [...] Bere ibilbidearen hedatze irekia, mahai batean libre dabilen arrautza batenaren antzekoa, bere aldizkako azelerazioaz eta kullukatze irregularraz, esferaren irekitze dinamikoari, itzulezinari dagokio.»¹⁴



Piedra movediza, variante en piedra del par móvil, 1956
Harri mugikorra, pare mugikorraren aldagaia harrian

Chapa metálica y madera
2,8 x 3,4 x 3,4 cm.

1956-1958. Desocupación de la esfera

CONSTRUCCIONES
INCURVADAS



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

ERAIKUNTZAK
BARNERA KURBATUAK

Hojalata, chapa metálica, yeso y madera

m. máx. 10,2 x 15,6 x 8,9 cm.

m. mín. 3,2 x 3,2 x 2,6 cm.





Hojalata, chapa metálica, metacrilato, madera y yeso
m. máx. 8,6 x 12,4 x 8 cm.
m. mín. 2,4 x 2,3 x 3 cm.





Hojalata, chapa metálica y yeso
m. máx. 7,4 x 11,5 x 4,5 cm.
m. mín. 4,2 x 4 x 3,7 cm.



Taller en Nuevos Ministerios (Madrid), 1956-1957
Tallera Nuevos Ministerios-en (Madrid)

1956-1958. Desocupación de la esfera

Construcciones

CON UNIDADES CURVAS



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

Eraikuntzak

UNITATE KURBOEZ

Hojalata, chapa metálica, tiza, hormigón celular y corcho

m. máx. 9,3 x 9,3 x 9,5 cm.

m. mín. 1,5 x 3,3 x 2,8 cm.





Hojalata, chapa metálica, alambre, plomo, cera y yeso
m. máx. 7,2 x 8,4 x 7,1 cm.
m. mín. 2,8 x 3,4 x 2,9 cm.



1956-1958. Desocupación de la esfera

Construcciones

CON UNIDADES PLANAS DE APERTURA CURVA



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

Eraikuntzak

IREKIDURA KURBOKO UNITATE LAUEZ

Hojalata, plomo y yeso
m. máx. 11,2 x 13,2 x 8,5 cm.
m. mín. 3,3 x 3,3 x 1,2 cm.

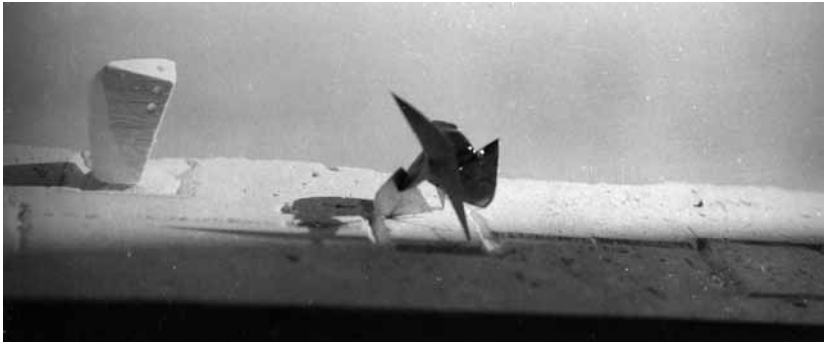




Hojalata

m. máx. 6,9 x 8,9 x 5,1 cm.

m. mín. 5 x 5,2 x 3,9 cm.



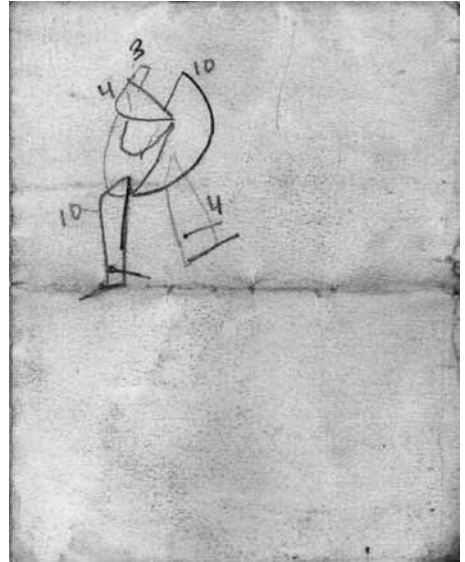
Taller en Nuevos Ministerios (Madrid). 1956-1957
Tallera Nuevos Ministerios-en (Madrid)



Hojalata

m. máx. 8,3 x 8,1 x 5,4 cm.

m. mín. 4,2 x 4 x 3,5 cm.



S.t. [Estudio para Flotación, escultura lunar], 1956-1957
I.g. [Flotaziorako ikerlana, ilargi eskultura]

1956-1958. Desocupación de la esfera

ENCUENTROS FIGURATIVOS



1956-1958. Esferaren desokupaziorako

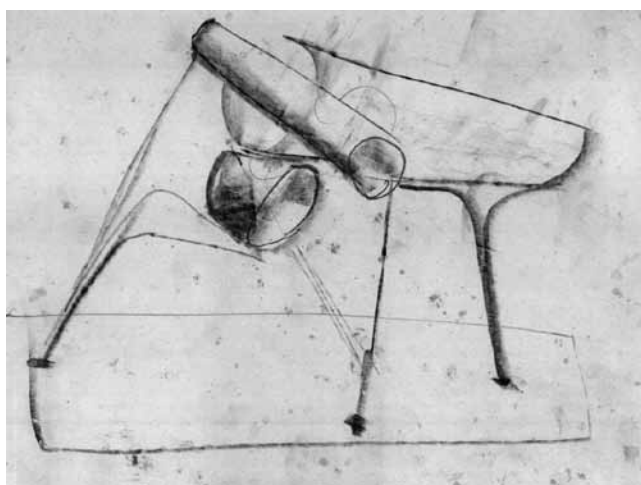
TOPAKETA FIGURATIBOAK

Hojalata, chapa metálica, alambre, hormigón celular, yeso y corcho
m. máx. 15,8 x 11,5 x 7,5 cm.
m. mín. 3,9 x 3,9 x 2,8 cm.



«[...] El arte todo nos lo debe imaginar. Cuando el artista nos acerca al campo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo. [...]»¹⁵

«[...] Arteak dena irudikatu behar digu. Artistak gure ikusmenaren esparrura errealitatearen zati bat hurbiltzen digunean, errealitate hori abstraktua da, abstraktu dator; baina dagoeneko ikusten dugularik eta errealitatearekin duen korrespondentzia ulertzen dugularik, figuratibo bihurtzen da. Orduan artista itzuli egiten da, atzera, ezagutzen ez dugun errealitate zatira, beste zati bat argitara ateratzearren, eta hau ere abstraktu etorri eta figuratibo geratuko da. [...]»¹⁵



S.t. [Estudio para Ejercicios de cortes y conjunción con lo redondo], 1958
I.g. [Ebakidura ariketa eta biribilarekin bateratzeari buruzko ikerlanak]

1957-1958. APERTURA DE POLIEDROS

Maclas con el módulo T

Maclas de sólidos abiertos en negativo

Cuboides Malevich



1957-1958. KUBOAREN DESOKUPAZIOA

Maklak T moduluaz

Negatiboan zabaldutako solidoen maklak

Malevitx kuboideak

«Este vacío no es el hueco de un escenario, de un sitio en el que colocamos las cosas para mostrarlas y por ocupación del espacio organizamos acumulativamente una comunicación. Es el espacio de cualquier realidad en el que por desocupación formal hacemos un sitio incomunicado de todo, un silencio visual absoluto –suelto de todo–, habitable espiritualmente y de invencible protección.»

Mecanografiado y manuscrito
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«Huts hau ez da eszenatoki bateko hutsunea, gauzak erakusteko jartzen ditugun eta espazioaren okupazioaz, eta metatze bidez, komunikazio bat antolatzen dugun toki bateko hutsunea. Edozein errealiteren espazioa da, desokupazio formalaz orotatik inkomunikatuta dagoen toki bat, erabateko ikusizko isiltasun bat –orotatik aske-egiten dugun espazioa, espirituz bertan bizi izateko modukoa inolaz ere, eta babes menderakaitza ematen duena bera»

Mekanografiatua eta eskuizkribua
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1957-1958. Apertura de poliedros

MACLAS CON EL MÓDULO T



1957-1958. Kuboaren desokupazioa

MAKLAK T MODULUAZ

Yeso

m. máx. 10 x 11,5 x 8,2 cm.

m. mín. 3 x 4,1 x 3,1 cm.



1957-1958. Apertura de poliedros

MACLAS DE SÓLIDOS ABIERTOS EN NEGATIVO



1957-1958. Kuboaren desokupazioa

NEGATIBOAN ZABALDUTAKO SOLIDOEN MAKLAK

Yeso, tiza y madera
m. máx. 7,8 x 12,8 x 6,2 cm.
m. mín. 2,1 x 3,6 x 2,3 cm.

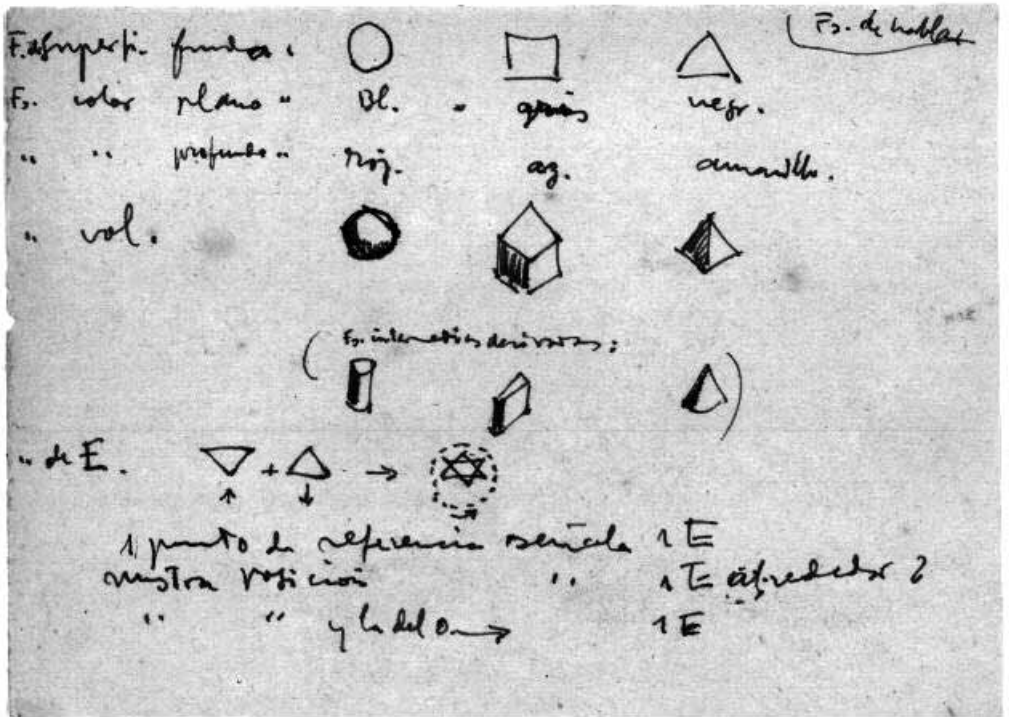




Yeso y tiza

m. máx. 1,8 x 3,5 x 2,9 cm.

m. mín. 1 x 2,2 x 1 cm.



S.t. [Correspondencia forma color plano color profundo]
 I.g. [Kolore laua kolore sakona formaren korrespondentzia]

1957-1958. Apertura de poliedros

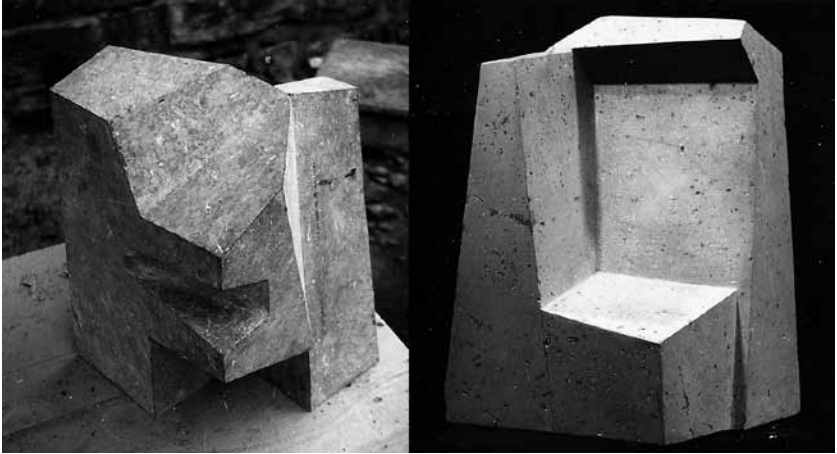
CUBOIDES MALEVICH
NEGATIVOS



1957-1958. Kuboaren desokupazioa

MALEVITX KUBOIDEAK
NEGATIBOAK

Yeso, barro y madera
m. máx. 8,3 x 16,8 x 14 cm.
m. mín. 3,7 x 3,8 x 2,5 cm.



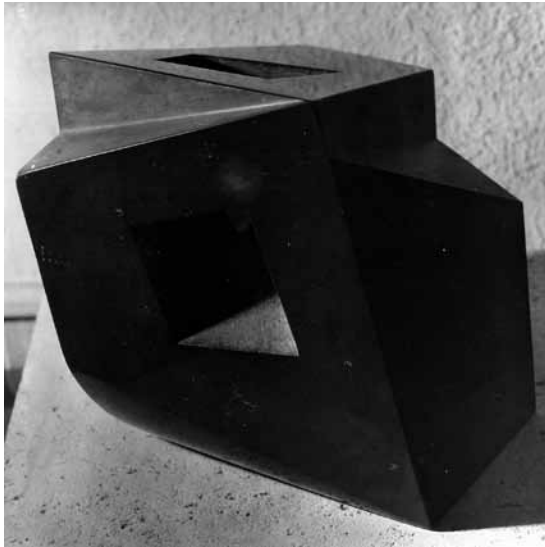
Las Meninas (lo convexo y lo cóncavo, el perro y el espejo), 1959
Meninak (gauza konbexua eta gauza konkaboa, txakurra eta ispilua)



Yeso

m. máx. 7,5 x 5,2 x 4,2 cm.

m. mín. 2 x 2 x 1,9 cm.



Construcción vacía con módulo de luz, 1957
Eraikin hutsa argi moduluarekin

1957-1958. Apertura de poliedros

Cuboides Malevich

CON CUBOIDES DE APERTURA CURVA



1957-1958. Kuboaren desokupazioa

Malevitx kuboideak

IREKIDURA KURBOKO KUBOIDEEZ

Yeso y hojalata

m. máx. 9,4 x 6,7 x 4,6 cm.

m. mín. 1,9 x 1,8 x 1,5 cm.





Yeso, tiza y madera
m. máx. 3,4 x 7 x 5 cm.
m. mín. 1,5 x 1,9 x 1 cm.





Yeso, tiza y madera
m. máx. 3,4 x 4,6 x 3,6 cm.
m. mín. 1 x 1,7 x 1 cm.





Yeso

m. máx. 1,7 x 2,6 x 1,7 cm.

m. mín. 0,9 x 0,9 x 1 cm.



1957-1958. LABORATORIO DE TIZAS



1957-1958. KLARION LABORATEGIA

«Me sorprende como un perro de caza, escarbando, olfateando en ésta, la más sencilla y estática de las figuras del espacio, el cubo, el cuadrado. Mondrian lo conserva y su tratamiento equivale a dinamizarlo por fuera al aplastarlo y extenderlo, reducirlo y enfriarlo. Yo, antes, trataba de abrirlo desde el exterior, proporcionarle una dinámica externamente. Ahora he dejado esta unidad quieta, tal como es, pensando que su misterio espacial, que la radical originalidad del espacio se guarda en su intimidad.»

Mecanografiado
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«Neure burua ehiza-txakur baten antzera ikusten dut, indusiz, usain egiten ari naizela espazioko figuretan sinpleen eta estatikoenean, kuboan, karratuan. Mondrianek mantentzen du figura, eta ematen dion tratamendua kanpotik dinamizatzearen parekoa da, zapaltzen eta hedatzen duela, murrizten eta hozten. Nik, lehen, kanpotik zabaltzeko ahalegina egiten nuen, kanpotik dinamika bat emateko ahalegina. Orain unitate hau geldirik laga dut, den bezalakoa, bere misterio espaziala, espazioaren erabateko originaltasuna unitatearen beraren intimitatean gordea dela pentsatuz.»

Mekanografiatua
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1957-1958. Laboratorio de tizas



1957-1958. Klarion laborategia

Tiza, yeso, madera, corcho, cartón y lápiz
m. máx. 7,1 x 5,7 x 5,7 cm.
m. mín. 1,1 x 1 x 1 cm.



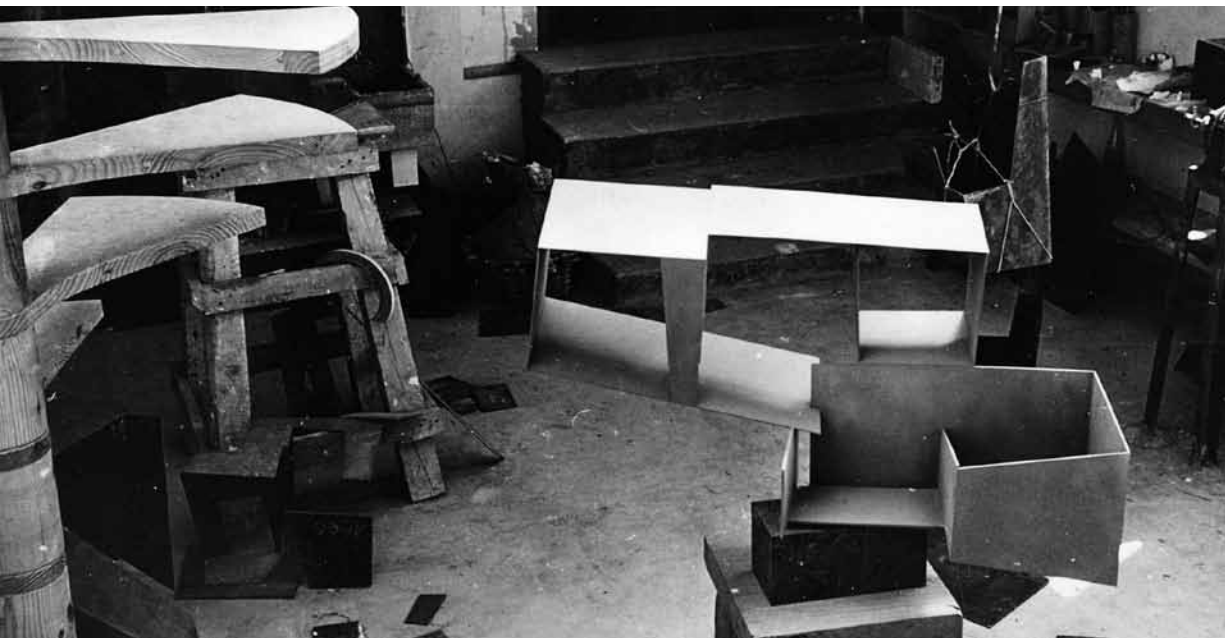


Yeso, tiza y lápiz
m. máx. 4,2 x 4,4 x 3,4 cm.
m. mín. 2,1 x 1 x 1 cm.



1957-1959. CONSTRUCCIONES VACÍAS Y OBRAS CONCLUSIVAS

Maquetas de luz
Construcciones positivo-negativo con unidades Malevich
Construcciones vacías
Cajas vacías
Estructuras mínimas
Unidades mínimas
Cajas metafísicas



1957-1959. ERAIKUNTZA HUTSAK ETA KONKLUSIO OBRAK

Argi-maketak
Positibo-negatibo eraikuntzak Malevitx unitateez
Eraikuntza hutsak
Kutxa hutsak
Eraikuntza minimoak
Unitate minimoak
Kutxa metafisikoak

«Todos quieren decir algo, por ocupación, yo quiero no decir nada, dejar la huella, del vacío, de esto que uno no debe decir. Siempre pasa algo, en la obra de arte. Yo no quiero que pase nada. Solamente una desocupación pasa y algo ha ocupado un sitio vacío. [...] Meter una pala en el aire y sacar el aire físico, dejar un vacío, una trasestatua, un escenario no, una habitación para la función de nuestra alma, para que nuestra alma funcione con esa intimidad, con el aislamiento que en lo absoluto apetece al hombre vivir en las horas de mayor peligro o desamparo y cuando toda la confianza en las cosas de la vida se pierde.»

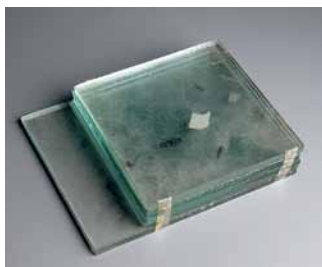
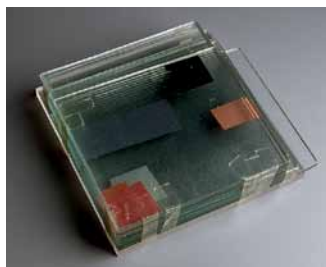
Mecanografiado
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«Guztiek zerbait esan nahi dute, okupazioaz, nik ezer ez esatea nahi dut, aztarna utzi, hutsaren aztarna utzi, norberak esan behar ez duen honen aztarna. Beti zerbait gertatzen da artelanean. Nik ez dut ezer gertatzerik nahi. Bakarrik desokupazio bat gertatzen da, eta zerbaitek okupatu egin du toki huts bat. [...] Pala bat airean sartu eta aire fisikoa atera, hutsa utzi, transestatua bat, ez-eszenatoki bat, gure arimaren funtziorako gela bat, gure arimak intimitate horrez funtziona dezan, arrisku edo babes falta handieneko uneetan eta bizitzako gauzen gaineko konfiantza osoa galtzen denean gizakiak inola ere bizi nahi ez duen isolamendu horrez.»

Mekanografiatua
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

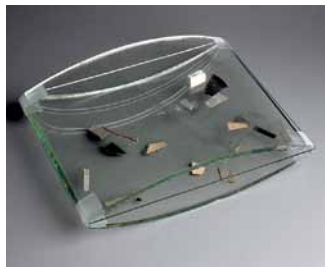
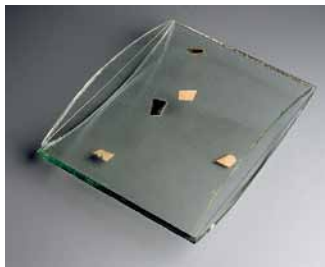
MAQUETAS DE LUZ



1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

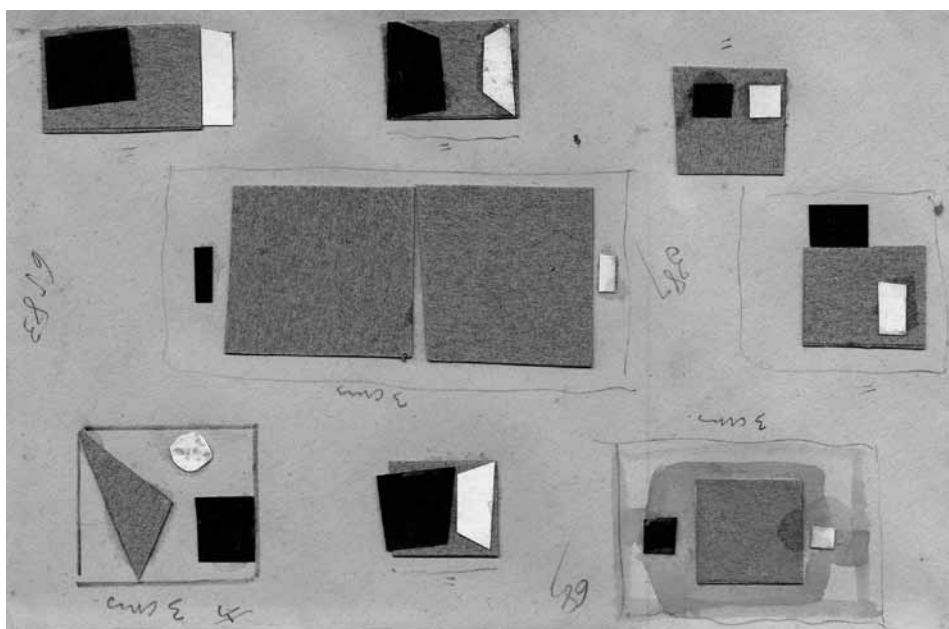
ARGI-MAKETAK

Vidrio, metacrilato, papel, cartulina, hojalata, cinta adhesiva, plástico y tiza
m. máx. 6,1 x 23,7 x 18,2 cm.
m. mín. 1,8 x 15,5 x 2 cm.



«Unas maquetas eran, simplemente, unos vidrios planos superpuestos, con unidades Malevitch, recortadas en papel e intercaladas. Y las dos que considero, aproximándome a la idea de mi espacio mural compuesto: un vidrio plano entre dos curvos y un juego de unidades formales distribuidas y cambiables en su interior. Observo cada maqueta con distinta iluminación. Con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante, toda la pintura plana sobre el vacío, desde Malevitch, se nos revele de un rigidez mortal. Lo que era vacío plano, aquí es sitio orgánico, estética topológica. El aire se ha convertido en luz. El vacío en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí una forma puede ensayar un giro completo, avanza, se traslada, retrocede, se pone de perfil y se vuelve. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece y disminuye, se hace más intensa y se completa con una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se agujerea de luz. Las formas, como peces sumergidos, viven, se desplazan, se expresan y definen.»¹⁶

«Maketa batzuk, elkarren gainean jarritako beira lau batzuk besterik ez ziren, paperez ebakitako Malevitx Unitateak zituztela tartean jarrita. Eta, nire murru espazio konposatuaren ideiarra hurbilduz, kontuan hartzen ditudan biak: beira lau bat bi kurboren artean eta unitate formal banatu eta barnean aldagarrien joko bat. Maketa bakoitza argiztapen batez ikusten dut. Alboan argi artifiziala eta eguzkia goian dutela, emaitza harrigarria da, Malevitxez geroztiko hutsaren gaineko pintura lau guztia, zurruntasun hilkorreko zat ageri zaigu. Hutsa lau zena, hemen leku organikoa da, estetika topologikoa. Airean argi bihurtu da. Hutsa, gorputz espazial desokupatu eta formek arnasteko modukoa. Hemen, forma batek bira oso bat proba dezake, aurrera egin, mugitu, atzera egin, saiheska jarri eta itzuliz. Itzala egin eta hartzen du. Itzala hazi eta murriztu egiten da, intentsuago egiten da, eta ilunantz eremu misteriotsu batez osatzen. Ilunantza argiz zultatzen da. Formak, uretan dauden arrainen antzera, bizi, mugitu egiten dira, adierazi eta definitu.»¹⁶



Sin título, 1956-1957
Izenik gabe

1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

CONSTRUCCIONES POSITIVO-NEGATIVO CON UNIDADES MALEVICH



1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

POSITIBO-NEGATIBO ERAIKUNTZAK MALEVITX UNITATEEZ

Hojalata, chapa metálica, papel, cinta adhesiva y corcho

m. máx. 9,9 x 10,5 x 8,5 cm.

m. mín. 3,2 x 4,6 x 2,9 cm.





Hojalata, chapa metálica y yeso
m. máx. 7,2 x 7,9 x 5,9 cm.
m. mín. 3,3 x 4,4 x 3,3 cm.



Construcción vacía, 1958
Eraikin hutsa



Hojalata y chapa metálica
m. máx. 4,3 x 5,2 x 3,8 cm.
m. mín. 3,5 x 4,5 x 2,7 cm.

Convergencia para un vacío, 1958
Huts baterako konbergentzia



1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

CONSTRUCCIONES VACÍAS



1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

ERAIKUNTZA HUTSAK

Hojalata, chapa metálica, alambre, hormigón celular y yeso
m. máx. 11,5 x 9,5 x 5,6 cm.
m. mín. 3,6 x 4,4 x 4,3 cm.



Agrupación espacial con Unidades Malevich, 1957
Bilketa espaziala Malevich unitateekin



Hojalata, chapa metálica, madera y yeso
m. máx. 9,8 x 9 x 7,4 cm.
m. mín. 3,6 x 2,5 x 2,8 cm.





Hojalata, chapa metálica, madera y yeso
m. máx. 5,7 x 10,9 x 5 cm.
m. mín. 3,3 x 4,1 x 2,8 cm.



1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

CAJAS VACÍAS



1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

KUTXA HUTSAK

Vidrio y pintura, chapa metálica, hojalata, madera y tinta
m. máx. 7,3 x 14,8 x 15 cm.
m. mín. 3,6 x 2,7 x 3,4 cm.





Hojalata, chapa metálica, alambre y madera
m. máx. 6,8 x 4 x 3,5 cm.
m. mín. 2,2 x 3,9 x 3,4 cm.

«Mi conclusión en 1958 fue con un espacio vacío puramente receptivo que me dejó sin escultura en las manos. Unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas, el Arte contemporáneo experimentalmente concluía.»¹⁷

«Nire konklusioa, 1958an, eskuetan eskulturarik gabe laga ninduen espazio harkor huts garbi batez izan zen. Urte batzuk geroago, gauza bera gertatu zitzaion artista askori, gaur-gaurko Artea konklusiora iritsi zen esperimentalki.»¹⁷

Caja vacía. Conclusión experimental nº 1, 1958
Kaxa hutsa. Ondorio esperimental, 1 zk



1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

ESTRUCTURAS MÍNIMAS



1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

ERAIKUNTZA MINIMOAK

Hojalata, chapa metálica, alambre, yeso y corcho

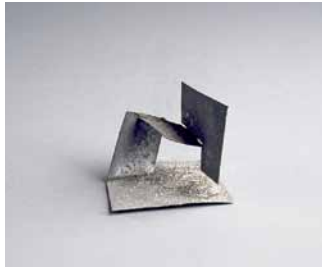
m. máx. 10 x 25,3 x 6,7 cm.

m. mín. 3,1 x 3,5 x 2,5 cm.





Hojalata, chapa metálica y yeso
m. máx. 10,9 x 24,9 x 20,6 cm.
m. mín. 2,3 x 3 x 2 cm.

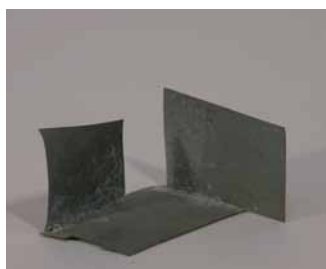
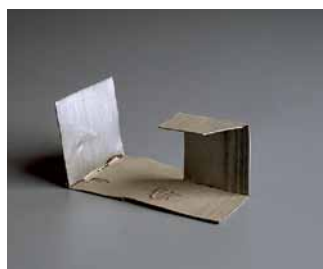


Homenaje a Velázquez, 1958
Velázquezi omenaldia



1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

UNIDADES MÍNIMAS



1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

UNITATE MINIMOAK

Hojalata, chapa metálica, tiza, barro, corcho y madera
m. máx. 13,3 x 27,3 x 16,2 cm.
m. mín. 1,5 x 2,1 x 2,2 cm.



1957-1959. Construcciones vacías y obras conclusivas

CAJAS METAFÍSICAS



«En mi escultura final no se ve más que un vacío: el espacio ha quedado desocupado y separado del tiempo, desmontada la expresión; un espacio espiritualmente habitable.»¹⁸

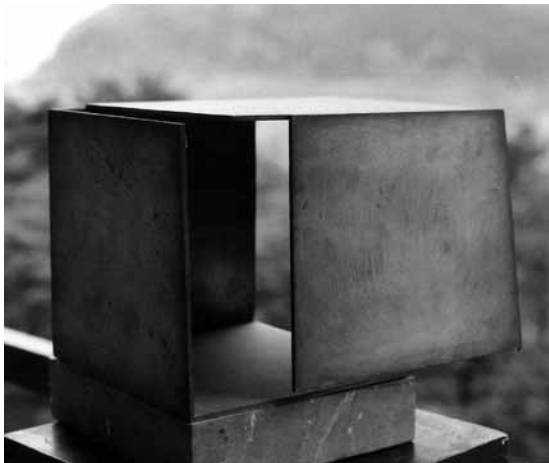
«Nire azken eskulturan huts bat besterik ez da ikusten: espazioa desokupaturik eta denboratik bereizita geratu da, espresioa desmuntatuta; eta espazio honetan bizi daiteke espiritualki.»¹⁸

1957-1959. Eraikuntza hutsak eta konklusio obrak

KUTXA METAFISIKOAK

Chapa metálica, lápiz, corcho, madera y tejido
6,6 x 10 x 8 cm.

Retrato del Espíritu Santo, 1959
Izpiritu Santuaren erretratua



1968-1969. CONCLUSIÓN DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU

Estudios para la Piedad



1968-1969. ARANTZAZUKO ESTATUA SORTAREN KONKLUSIOA

Pietaterako estudioak

«[...] Precisamente, la conciencia de responsabilidad [...] por este actual debilitamiento de nuestra fe popular religiosa, ha obligado a nuestro pensamiento estético a profundizar en la renovación de nuestro arte religioso en Aranzazu. Nos ha resultado un templo cristiano neutro, funcional, biográfico, que responde al propio anhelo nuestro y actual de salvación. Si en otros lugares y por otros artistas no se siente así la urgencia de este anhelo religioso, allá ellos con sus templos inoperantes y domésticos, con sus paganas e insuficientes imágenes de límites carnales e inofensivos. Aranzazu es el centro de peregrinación de nuestro pueblo que lo ha levantado para ser usado en voz alta por nuestro corazón y para fortalecimiento de nuestra fe individual y colectiva. Hemos intentado en el exterior de la arquitectura y en relación con nuestro paisaje, cuya protección religiosa ha ido también debilitándose, conducir la imagen a un plano más sobrenatural, mejorando su comunicación, encareciendo espiritualmente su lenguaje.»

Jorge Oteiza
Carta al Nuncio Antoniutti, 1955
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«[...] Hain zuzen ere, gure herriaren fede erlijiosoaren egungo ahultzearen erantzukizuna dugulako kontzientziak [...] Arantzazun gure arte erlijiosoa berritzeko ahalegi-nean sakontzera behartu du gure pentsamendu estetikoa. Eta tenplu kristau neutro, funtzional, biografikoa atera zaigu, eta salbaziorako gure egungo desirari erantzuten dio. Beste toki batzuetan eta beste artista batzuek ez badute horrela sentitzen desira erlijioso honen premia, berek ikusiko dute bere tenplu eraginik gabeko eta etxekoez, muga haragizko eta kaltegabekoak dituzten bere imajina pagano eta eskasez. Arantzazu gure herriaren pelegrinazio gunea da, gure bihotzak ozen erabil dezan altxatu baitu, eta gure fede banakakoa eta kolektiboa sendotzeko. Arkitekturaren kanpoaldean eta gure paisaiari loturik, honen babes erlijiosoa ere ahulduz joan baita, irudia plano naturaz gaindikoago batera eramaten saiatu gara, duen komunikazioa hobetuz, duen lengoaia espiritualki goratuz.»

Jorge Oteiza
Antoniutti nuntzioari gutuna, 1955
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1968-1969. Conclusión de la estatuaría de Arantzazu

ESTUDIOS PARA LA PIEDAD



1968-1969. Arantzazuko estatua sortaren konklusioa

PIETATERAKO ESTUDIOAK

Yeso

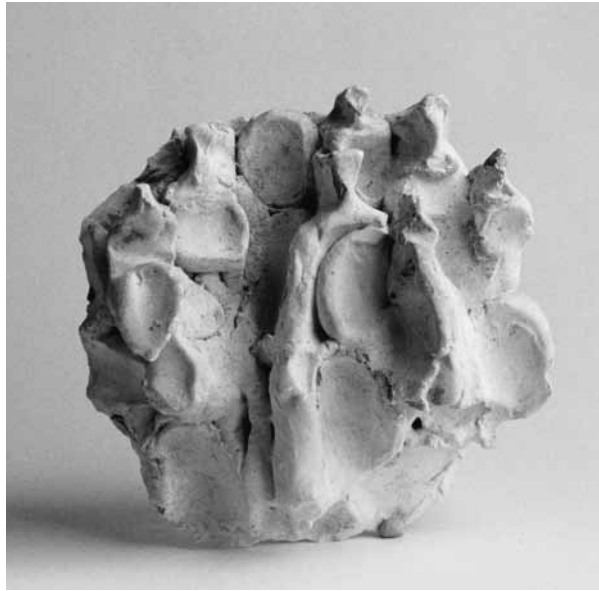
m. máx. 19 x 16 x 8,5 cm.

m. mín. 8 x 8 x 3,5 cm.



«Madres en silencio, hasta 30 centímetros de la pared me fue creciendo el barro, modelando madres que con sus hijos me figuraba presenciaban la muerte, era como un precalentamiento del sentimiento religioso, y podemos decirlo, del coraje político, que precisaba para abordar el tema que me proponía de la Madre con su hijo muerto a sus pies, para el proyecto de una Piedad para lo alto del Muro.»¹⁹

«Amak isilean, buztina paretatik 30 cm-raino haziz joan zitzaidan, bere semeez heriotza ikusten ari zirela pentsatzen nuen amak modelatuz; sentimendu erlijiosoaren eta, esan genezake halaber, adore politikoaren beroketa moduko bat zen, hori guztia behar nuen-eta Murruaren goialdean Pietatea jartzeko proiekturako egin nahi nuen gaiari, oinetan seme hila duen Ama baitzen, ekin ahal izateko.»¹⁹



Estudio para Madres en silencio, 1969
Amak isilik, ikerlana



Yeso

m. máx. 25 x 23 x 10 cm.

m. mín. 14 x 7 x 5 cm.

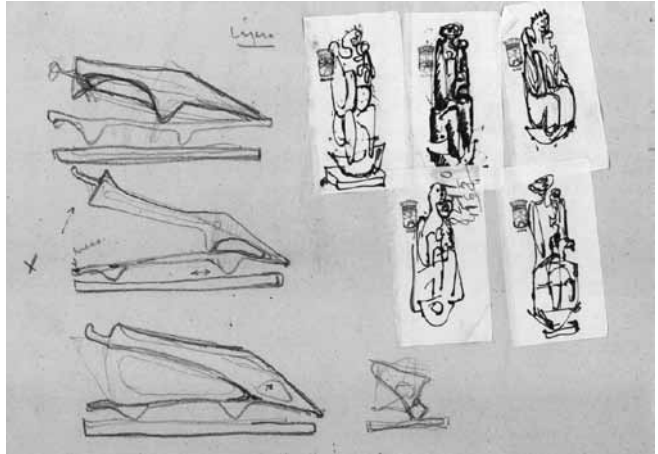




Yeso

m. máx. 17 x 7 x 10 cm.

m. mín. 14,5 x 7 x 8,5 cm.



S.t. [La resurrección de Lázaro]
I.g. [Lazaroren piztuera]



Yeso
m. máx. 24,5 x 20 x 8,5 cm.
m. mín. 8 x 5,5 x 4 cm.





Yeso

m. máx. 18 x 18 x 9 cm.

m. mín. 11 x 9 x 4,5 cm.





Yeso

m. máx. 16,5 x 16 x 6 cm.

m. mín. 9 x 10,5 x 3,5 cm.





Yeso

m. máx. 18 x 17,5 x 7,5 cm.

m. mín. 13 x 12,5 x 5,5 cm.



Piedad de Arantzazu, 1969
Arantzazuko Pietatea

1972-1974. LABORATORIO DE MACLAS

Maclas



1972-1974. MAKLA LABORATEGIA

Maklak

«La matriz Malevich, son tres unidades o módulos con capacidad de movilización en oblicuo, el plano Malévich en las dos dimensiones, el cuboide en tres y la matriz también tres, pero con una capacidad mayor por ser resultado de un cuboide atacado en oblicuo, horizontal y verticalmente, por dos cuboides menores. Con esta matriz liviana procedí en series experimentales por combinación y fusión binarias y ternarias de matrices.»

Mecanografiado y manuscrito
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«Malevitx matrizea zeiharka mugitzeko gaitasuna duten hiru unitate edo modulu dira: Malevitx planoak bi dimentsioetan, kuboidea hiru dimentsioetan eta matrizea ere hiru dimentsioetan, baina gaitasun handiagoz inolaz ere, ezen bi kuboide txikiagoren bidez zeiharka, horizontalean eta bertikalean landutako kuboide baten emaitza da. Matrize arin honen bidez serie esperimentalak jorratu nituen, matrizeak konbinatuz eta binaka zein hiruak bateginez.»

Mekanografiatua eta eskuizkribua
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1972-1974. Laboratorio de maclas

**MACLAS
CON EL CUBOIDE MALEVICH**



1972-1974. Makla laborategia

**MAKLAK
MALEVITX KUBOIDEAZ**

Madera, cera y tinta
m. máx. 15 x 23,9 x 11,2 cm.
m. mín. 3,4 x 2,8 x 2,7 cm.





Madera, cera y yeso
m. máx. 7,9 x 10 x 8 cm.
m. mín. 4,6 x 7,1 x 4,6 cm.



1972-1974. Laboratorio de maclas

Maclas

CON LA MATRIZ MALEVICH



1972-1974. Makla laborategia

Maklak

MALEVITX MATRIZEAZ

Madera, cera y pintura

m. máx. 9,1 x 8,9 x 8,6 cm.

m. mín. 5,7 x 4,9 x 4,5 cm.



«Como abandoné la escultura en 1958-59 y como fue con una estatua vacía como desocupación experimental del cubo, la esfera y el cilindro, cuando he tenido algún compromiso como ahora o necesidad de hacer algo en escultura, no tengo más que situarme ante una de esas conclusiones y la hago retroceder en mi ley de los cambios, de modo que vuelvo a cargarla de alguna expresión formal, cuidando de no alterar la naturaleza receptiva de mi escultura conclusiva. [...]»²⁰

«Eskultura 1958-59an utzi nuenez, eta horretarako kuboaren, esferaren eta zilindroaren desokupazio espermental gisako estatua huts bat baliatu nuenez, konpromisoren bat izan dudanean, orain bezala, edo eskulturaren zerbait egiteko beharra, konklusio horietako baten aurrean kokatu besterik ez dut egin behar; eta nire aldaketan legean hari atzerantz eragin; horrela berriro erantzen diot forma-espresioaren bat, betiere zainduz nire konklusio-eskulturan izaera harkorra ez aldaraztea. [...]»²⁰



Homenaje a Juan de la Kosa, 1973-1974
Omenaldía Juan de la Kosari

1972-1974. LABORATORIO DE TIZAS

Cubos abiertos, circulaciones interiores



1972-1974. KLARION LABORATEGIA

Kubo irekiak, barne zirkulazioak

«Laboratorio de tizas. La pluralidad de resultados, de esculturas, resulta la combinación de un número muy reducido de elementos lingüísticos o unidades espaciales que llamo estetisemas. [...]

La combinación de los estetisemas produce con regularidad y fatalmente series de esculturas de la máxima lógica y sobriedad expresiva. Podemos considerar esta producción ilimitada y siempre sin la menor intención de cargar la expresividad o espectacularidad. Este repertorio estimo que se convierte en un verdadero catálogo o paleta que el escultor comercial podrá utilizar para sus propósitos comerciales del consumismo actual y que yo rechazo. La lectura de estas series es simple, el complicarla carece de interés para mi propósito experimental.

Selección y combinación de signos espaciales que responden a las leyes lingüísticas generales.»

Mecanografiado y manuscrito
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

«Klarion laborategia – Eraitza askotarikoak izatea, eskultura askotarikoak izatea, estetisema deitzen diedan hizkuntz elementu edo espazio unitate kopuru txiki-txiki baten konbinazioaren ondorioa da. [...]

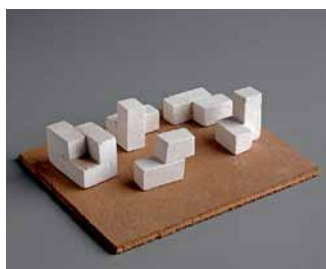
Estetisema horien konbinaketak, erregularitasunez eta ezinbestean, logikarik eta espresio-soiltasun handienaz hornitutako eskultura sortak eragiten ditu. Produkzio hau mugagabetzat har dezakegu, eta beti espresibotasuna edo ikusgarritasuna zamatzeko asmorik gabekotzat. Errepertorio hau, nik uste, benetako katalogo edo paleta bihurtzen da, eta eskultore komertzialak erabili ahal izango du, gaur egungo kontsumismoaren helburu komertzialak, nik neuk errefusatzan ditudan horiek, lortzeko. Sorta hauen irakurketa sinplea da, konplexuago egitea ez zait interesatzen nire asmo esperimentalean.

Hizkuntz lege orokorren araberrako espazio-zeinuen aukeraketa eta konbinaketa.»

Mekanografiatua eta eskuizkribua
Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia

1972-1974. Laboratorio de tizas

CUBOS ABIERTOS, CIRCULACIONES INTERIORES



1972-1974. Klarion laborategia

KUBO IREKIAK, BARNE ZIRKULAZIOAK

Tiza, madera, cartón y tinta
m. máx. 3,4 x 11,5 x 9,3 cm.
m. mín. 1,9 x 2 x 2 cm.

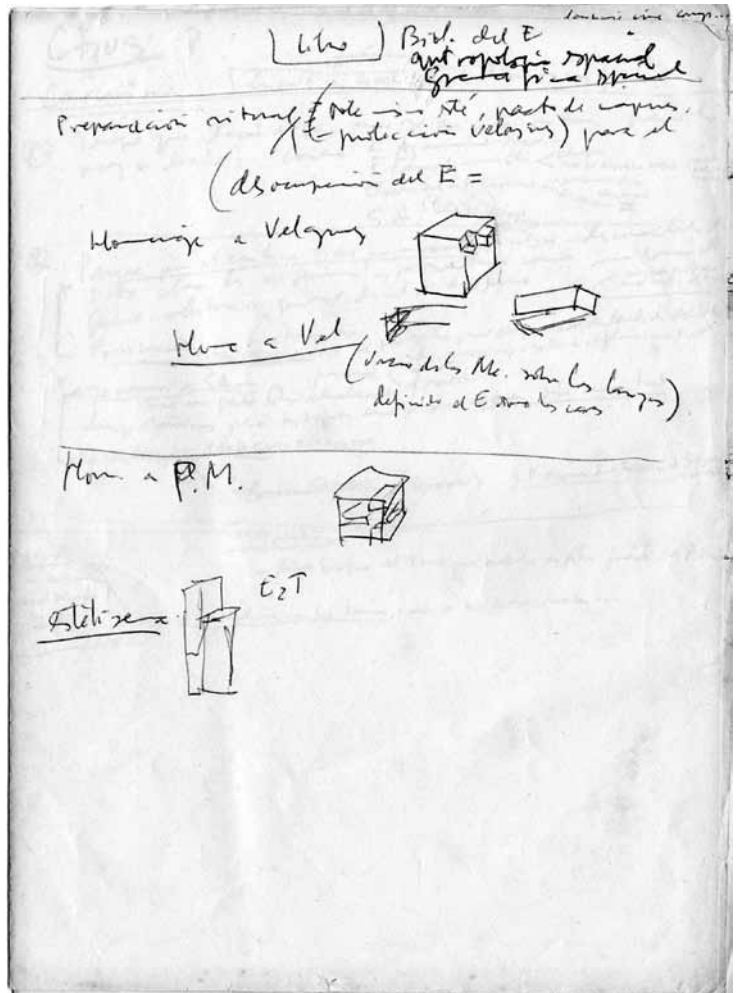




Tiza y cartón

m. máx. 3,1 x 5,4 x 5,5 cm.

m. mín. 3 x 2,8 x 2 cm.



Diario-Laboratorio de tizas, 1973
 Egunerokoa-Klarion laborategia



Tiza y tinta

m. máx. 4,1 x 3,9 x 4 cm.

m. mín. 2 x 2,2 x 1,7 cm.





Tiza y tinta

m. máx. 2,3 x 2,7 x 2,4 cm.

m. mín. 1,9 x 2 x 2 cm.

Macla abierta, 1957
Macla irekia



1972-1974. Laboratorio de tizas

Cubos abiertos, circulaciones interiores

MÓDULOS T, CIRCULACIONES EXTERIORES



1972-1974. Klarion laborategia

Kubo irekiak, barne zirkulazioak

T MODULUAK, BARNE ZIRKULAZIOAK

Tiza, corcho y tinta

m. máx. 5,7 x 5,9 x 5,2 cm.

m. mín. 2 x 2,6 x 2 cm.





Tiza y tinta

m. máx. 3,8 x 5,9 x 4,9 cm.

m. mín. 1,8 x 3,8 x 2,1 cm.



1972-1974. Laboratorio de tizas

Cubos abiertos, circulaciones interiores
UNIDADES TARTE



1972-1974. Klarion laborategia

Kubo irekiak, barne zirkulazioak
TARTE UNITATEAK

Tiza, cartón y madera
m. máx. 5,9 x 9,8 x 5,6 cm.
m. mín. 2 x 2 x 1,4 cm.





Tiza y cartón

m. máx. 5 x 5,5 x 4,4 cm.

m. mín. 2,3 x 2,1 x 0,9 cm.



1972-1974. Laboratorio de tizas

Cubos abiertos, circulaciones interiores
CON ELEMENTOS BINARIOS Y TERNARIOS



1972-1974. Klarion laborategia

Kubo irekiak, barne zirkulazioak
ELEMENTU BITAR ETA HIRUTARREZ

Tiza, pintura y cartón
m. máx. 5,8 x 11,4 x 6 cm.
m. mín. 1 x 3,1 x 1,1 cm.





Tiza y cartón

m. máx. 6 x 10,5 x 3,9 cm.

m. mín. 6 x 8 x 3,7 cm.

Cruz de Buitrago, 1973
Buitragoko gurutzea



1972-1974. Laboratorio de tizas

Cubos abiertos, circulaciones interiores
SOBRE EL CASERÍO VASCO



1972-1974. Klarion laborategia

Kubo irekiak, barne zirkulazioak
EUSKAL BASERRIARI BURUZ

Tiza, cartón, corcho y tinta
m. máx. 9,1 x 8,1 x 7 cm.
m. mín. 3 x 4,1 x 3 cm.

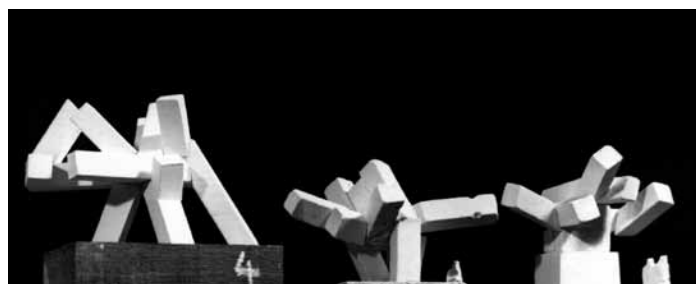




Tiza, cartón y madera
m. máx. 5,8 x 9 x 6,2 cm.
m. mín. 4 x 4,7 x 4,1 cm.



Ejercicios experimentales del Laboratorio de tizas, 1972
Klarion laborategiko ariketa esperimentaletako batzuk



1972-1974. Laboratorio de tizas

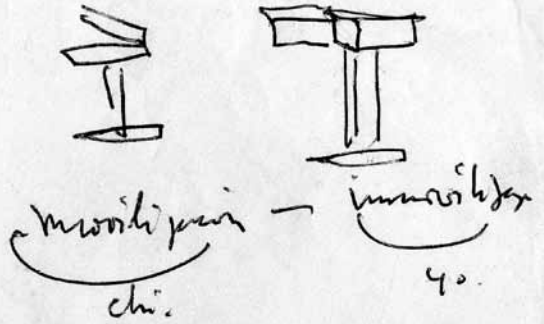
Cubos abiertos, circulaciones interiores
ESTELAS



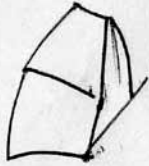
1972-1974. Klarion laborategia

Kubo irekiak, barne zirkulazioak
HILARRIAK

Tiza, cartón, corcho, tinta y lápiz
m. máx. 6,3 x 6,4 x 4,6 cm.
m. mín. 5,2 x 2,4 x 1,1 cm.



1 Cubo Mal = 2 cubo li - todo
por todos sus
caras Mal.



preparado para
circular expansione
en todas direcciones.



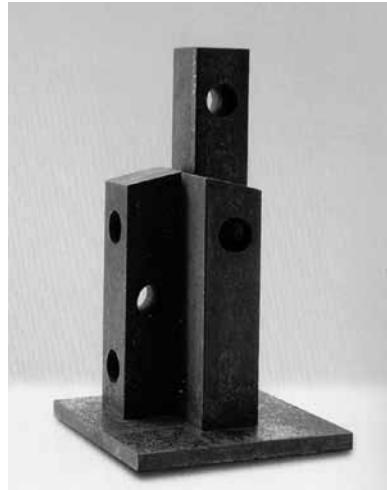
Tiza y corcho

m. máx. 6 x 3,7 x 2,1 cm.

m. mín. 5 x 1,8 x 1,9 cm.



Estela para el Padre Lete, 1957
Aita Leteren estela





Tiza, corcho y cartón
m. máx. 8,5 x 4,1 x 4,1 cm.
m. mín. 5,4 x 2,1 x 1,9 cm.



Estela a Madoz, 1972
Madozen estela





Tiza y cartón

m. máx. 4,2 x 4,4 x 3,9 cm.

m. mín. 2,3 x 3,9 x 3,2 cm.

Estela para el exilio, 1972
Erbesterako hilarria





Tiza, corcho y tinta
m. máx. 6 x 6,1 x 6,4 cm.
m. mín. 5,5 x 4,9 x 6,2 cm.

Irten ezin, 1972





Tiza y corcho

m. máx. 7,5 x 6,2 x 3,3 cm.

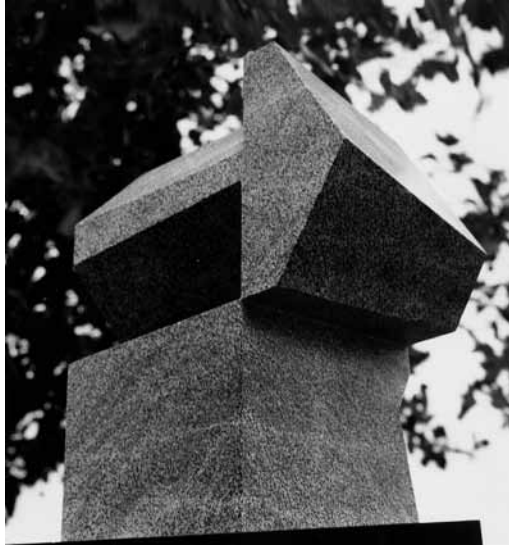
m. mín. 4,2 x 2,8 x 2,2 cm.



Estela funeraria para un lugar en el País Vasco, 1973
Hilarria Euskal Herriko leku baterako



Tiza
m. máx. 3,8 x 3,7 x 3,7 cm.
m. mín. 1 x 2 x 1,7 cm.



Estela señalando la proximidad de Lemoniz, 1973
Lemoiz gertu dagoela adierazten duen estela



Tiza, yeso, barro, madera, corcho y cartón
m. máx. 9,8 x 14 x 10,4 cm.
m. mín. 0,9 x 1,1 x 2 cm.





Tiza, madera y tinta
m. máx. 11,5 x 11,4 x 16,1 cm.
m. mín. 7 x 7 x 4,8 cm.



Estelas en el Camino de Santiago, 1977
Done Jakue bideko estelak

1972-1974. Laboratorio de tizas

Cubos abiertos, circulaciones interiores
FUENTE PARA ALZUZA



1972-1974. Klarion laborategia

Kubo irekiak, barne zirkulazioak
ALTZUZARAKO ITURRIA

Tiza
m. máx. 5,4 x 10 x 4,9 cm.
m. mín. 2 x 2,6 x 1,7 cm.





Fuente en Alzuza, 1987
Iturria Altzuzan

«Mi Laboratorio de Tizas, una disciplina para pensar visualmente y comportarme. Una lógica pura. Las formas están y yo soy. Ante mi obra el resultado era yo, me examinaba a mí mismo. Todas las obras que conservo, todas las que hice, han quedado vacías en el momento de realizarlas y examinarme. No era la escultura, era yo el que se realizaba. [...]»²¹

«Nire Klarion Laborategia, ikusiz pentsatzeko eta nik neuk portaera bat izateko diziplina bat. Logika huts bat. Formak badaude, eta ni banaiz. Nire obraren aurrean ni neu nintzen emaitza, neure burua ari nintzen aztertzen. Gorderik ditudan obra guztiak, egin nituen guztiak, hutsik geratu dira horiek egin eta neure burua aztertu dudan unean. Ez baitzen eskultura egiten ari zena, nire neure burua baizik. [...]»²¹

NOTAS / OHARRAK

1. Jorge Oteiza, *La escultura dinámica*, 1953. Mekanografiado y manuscrito. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
2. Jorge Oteiza. Mekanografiado y manuscrito. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
3. Jorge Oteiza en Miguel Pelay Orozco, *Oteiza, su vida, su pensamiento, su palabra*, Ed. Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1979.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, Ed. Auñamendi, 1963. También en *Edición Crítica de Quousque Tandem...!*, Ed. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza 2006
8. *Ibidem*.
9. Jorge Oteiza, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de postguerra*. Revista de la Universidad del Cauca, Colombia, 1944.
10. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, *op. cit.*
11. Jorge Oteiza en *Oteiza, su vida...*, *op. cit.*
12. Jorge Oteiza. Mekanografiado. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
13. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, *op. cit.*
14. Jorge Oteiza, *Estética del huevo*, Editorial Pamiela, Pamplona, 1995.
15. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, *op. cit.*
16. Jorge Oteiza, IV Bienal de Sao Paulo, 1957. Escultura de Oteiza. Catálogo [*Propósito Experimental 1956-1957*].
17. Jorge Oteiza, *Cartas al Príncipe*, Ed. Itxaropena, Zarautz, 1988.
18. Jorge Oteiza. Mekanografiado y manuscrito. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
19. Jorge Oteiza en *Oteiza, su vida...*, *op. cit.*
20. Jorge Oteiza. Mekanografiado. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
21. Jorge Oteiza. Mekanografiado y manuscrito. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
1. Jorge Oteiza, *Eskultura dinamikoa*, 1953. Mekanografiatua eta eskuizkribua. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia.
2. Jorge Oteiza. Mekanografiatua eta eskuizkribua. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia.
3. Jorge Oteiza, Miguel Pelay Orozcoren *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* lanean. Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbo. 1979.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. Jorge Oteiza, *Quousque Tandem...!* Auñamendi argitaletxea, 1963. Baita *Edición Crítica de Quousque Tandem...!* lanean ere, Jorge Oteiza Fundazio Museoaren arg., Alzuza 2006.
8. *Ibidem*.
9. Jorge Oteiza, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de postguerra*. Cauca (Kolonbia) Unibertsitateko aldizkaria, 1944.
10. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, *op. cit.*
11. Jorge Oteiza, *Oteiza, su vida...*, *op. cit.*
12. Jorge Oteiza. Mekanografiatua. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia.
13. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, *op. cit.*
14. Jorge Oteiza, *Estética del huevo*, Pamiela, Iruña 1995.
15. Jorge Oteiza, *Quousque tandem...!*, *op. cit.*
16. Jorge Oteiza, Sao Pauloko IV. Bienala, 1957. Oteizaren eskultura. Katalogoa [*Propósito Experimental 1956-1957*].
17. Jorge Oteiza, *Cartas al Príncipe*, Itxaropena argital., Zarautz, 1988.
18. Jorge Oteiza. Mekanografiatua eta eskuizkribua. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia.
19. Jorge Oteiza, *Oteiza, su vida...*, *op. cit.*
20. Jorge Oteiza. Mekanografiatua. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia.
21. Jorge Oteiza. Mekanografiatua eta eskuizkribua. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren Agiritegia.





