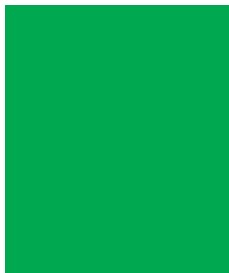


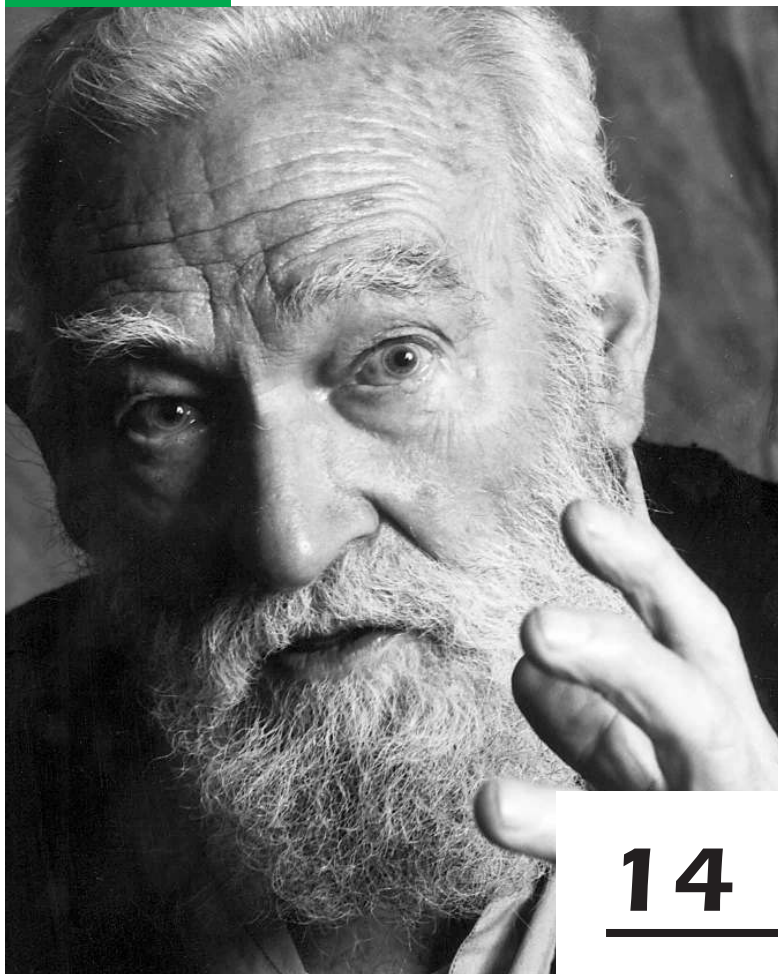
MANUEL LEKUONA Saria
Premio MANUEL LEKUONA



**EUSKO
IKASKUNTZA**



**Jorge
Oteiza
Embil**



14

MANUEL LEKUONA Saria
Premio MANUEL LEKUONA



1996



EUSKO
IKASKUNTZA

Jorge
Oteiza
Embil

Egilea:

Autor: Pedro Manterola Armisen



Remigio Mendibururen brontzezko eskultura
Escultura en bronce de Remigio Mendiburu

MANTEROLA ARMISEN, Pedro

Jorge Oteiza Embil / Pedro Manterola Armisen; [itzulpena Luis Manterola]. - Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1996. - 88 p. : il.; 21 cm. - (Manuel Lekuona Saria = Premio Manuel Lekuona; 14). - Texto bilingüe en euskera y castellano. - Premio Manuel Lekuona 1996 ISBN: 84-89516-10-3

1. Oteiza Embil, Jorge - biografía 2. Bibliografía - Oteiza Embil, Jorge I. Eusko Ikaskuntza II. Serie III. Tit.

012

929 Oteiza Embil, Jorge

Hauen laguntzarekin: Arabako Foru Aldundia, Bizkaiko Foru Aldundia, Gipuzkoako Foru Aldundia, Nafarroako Gobernua, Eusko Jaurlaritza.

EUSKO IKASKUNTZA - SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS

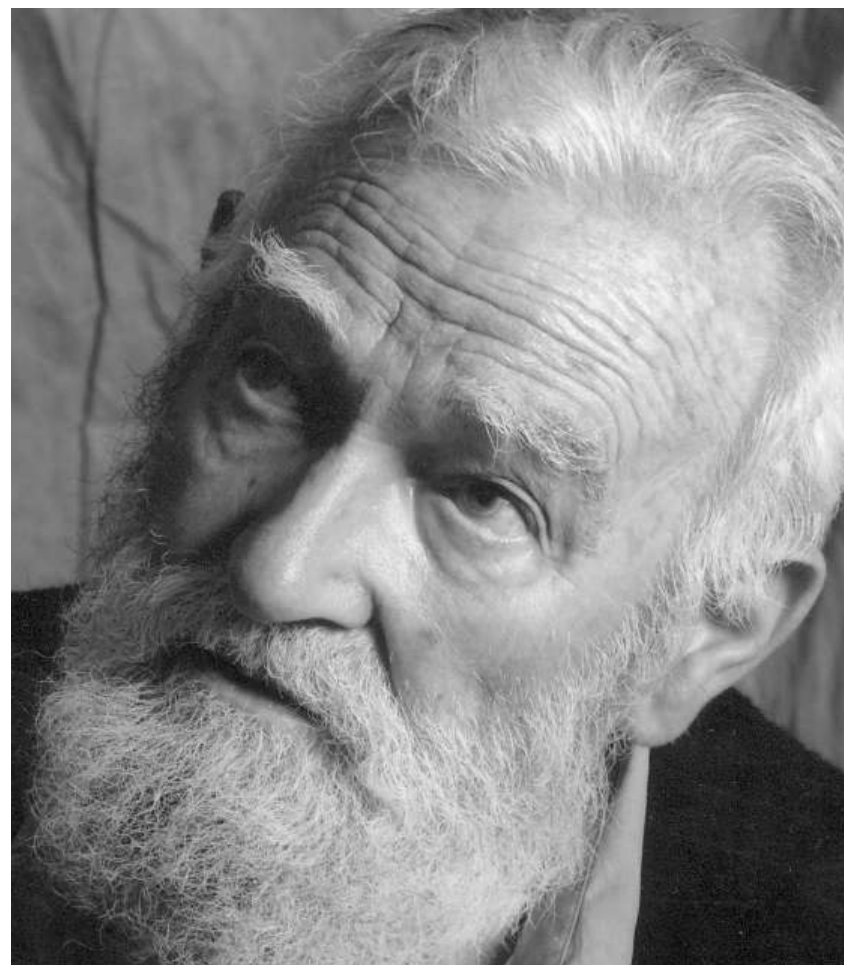
Miramar Jauregia - Miraconcha, 48 - 20007 Donostia

ISBN: 84-89516-10-3

Depósito Legal: S.S.-397-96

Michelena artes gráficas, s.l.

Datu biografikoak	7
Datos biográficos	35
Une gogoangarriak	59
Momentos memorables	59
Antología bibliográfica	81




Alaia ta argia, Itziar
argia ta alaia,
uraren grazia apalez jantzia,
Itziar uraren ahizpa bizkia,
zerbitzu, dohaia ura lez,
ura lez Itziar
geldika eskainiz bizia,
geldika lurrunduz,
barrenduz airean Itziar,
geldika, zeruan,
arima handia.



Biografia

- 1908** Orion sortzen da, Gipuzkoa (urria).
- 1914/1921** Batxilergo ikasketak egiten ditu Sagrado Corazón Ikastetxean.
- 1921** Nafarroako Lekarozen ikasten du.
- 1927** Madrilen bizi da. Arkitekturaz interesatzen da, baina arrazoi burokratikoengatik Medikuntzan matrikulatu behar du.
- 1928** Linotipista gisa lan egiten du ikasketak ordaindu ahal izateko. J. Epstein, Txaplin eta Alberto Sánchez-en eragina agertzen duten lehen eskulturak egiten ditu.
- 1929** Hidraulika eta isurkarien mekanikari buruzko liburu baten irakurketa, bai eta biokimikari buruzko beste batena ere, erabakigarriak gertatzen dira Oteizaren arte-bokazioan. Medikuntza alde batera uzten du karrerako hirugarren urtean eta Madrilgo Escuela de Artes y Oficios delakoan matrikulatzen da. Oso denbora gutxi iraungo du bertan.
- 1931** Lehen Saria biltzen du Gipuzkoako Artista Berrien IX. Lehiaketan, Donostia, *Adán y Eva*, $Tg S = E/A$ eskulturarekin. Kubismo eta surrealismoari buruzko zenbait informazio «Cahiers d'art» aldizkarian. Soldaduzkara joan behar eta (Melilla, 1931ko azaroa - 1932ko azaroa), bertan behera uzten du Parisera egiteko asmoa zuen bidaia.
- 1932** Ziegako egonaldia batean idatzitako ipuina ematen du argitaratu.
- 1933** Lehen Saria biltzen du Gipuzkoako Artista Berrien X. Lehiaketan, Donostia.
- 1934** Erakusketa Donostiako Kurasaalean, Lekuona eta Balenciagarekin batera.



Agirre Lehendakariarekin harremanetan jartzen da, euskal artearen berpizkunderako kultur politikan parte hartzeko ahaleginean.

- 1935** Hego Amerikara doa Balenciaga pintorearekin. Bien erakusketa Witcomb aretoan, Buenos Aires. «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo» izenburuko hitzaldia, Buenos Aires eta Santiago de Chile. Bakarkako erakusketa Santiago de Chileko Arte Ederretako Akademian. Vicente Huidobroarekin harremanetan. «Encontrismo» txostena aurkezten du (adierazpen formalerako analisi morfologikoa). Matyla Ghyka-ren eta haren urrezko sekzioari buruzko liburuaren eragina. Azpikoz gorako piramidearen forma aukeratzen du adierazpen pertsonaltzat.
- 1936** Teatro politiko esperimentalaren sorrera, Santiago de Chile.
- 1937** Buenos Airesera itzultzen da. Espainiara itzultzeko asmoa.
- 1938** Ameriketara iritsi eta gero ezagutu zuen Itziar Karreñorekin ezkontzen da.
- 1940** Irudi etzanen saila egiten du, piramide etzanaren forman oinarriturik. Hutsunen irekidura.
- 1941** Escuela Nacional de Cerámica-ko irakaslea, Buenos Aires.
- 1942** Kolonbiako Gobernuak kontratatzen du zeramikaren irakaskuntza ofiziala antolatuzeko.
- 1944** «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra» argitaratzen du «Revista de la Universidad de Popayán» izeneko aldizkarian (muralismo mexikarraren kritika, «Estética Objetiva» baten beharra, espazioaren hedatze funtzionala, denbora eta dimentsioa).
- 1946** Goya sortu zeneko bigarren mendeurrena dela eta, bi hitzaldi ematen ditu Bogotan: «Significación espacial desde El Greco a Goya y Picasso» eta «Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete)».

«Grandeza y miseria de Zuloaga» ematen du argitara «América» aldizkarian.


- 1947** «Estética Objetiva y la investigación de la estatuaria megalítica americana» izenburuko txostena aurkezten du Quitoko Casa de Cultura-n.
Zeramikaren kimikari buruzko ikastaroa ematen du Trujillo-ko Unibertsitateko Ingeniaritza Eskolan, Peru.
«Génesis del Arte Nuevo» hitzaldi zikloa ematen du, arkeologia eta egungo artearen inguruan.
Trujillo-ko Unibertsitateko *Miembro de Honor de Investigaciones Científicas* izendatzen dute.
Hitzaldi bat ematen du Limako Unibertsitateko udako ikastaroetan:
«Una técnica de colores térreos sobre englobe blanco para los alfareros del Cuzco».
Hitzaldiak ematen ditu ANEn (Asociación Nacional de Escritores y Artistas).
Pintore, eskultore eta arkitekto multzo batek osaturiko «Espacio» talde esperimentalak.
Moore-ren obraren eragina; obra horren estatuarako hutsunearen izaera aztertzen du.
Buenos Airesera itzultzen da.
Aldiberekoari buruzko saioa, Hipólito Irigoyenen monumentua eraikitze eskultura lehiaketarako.
Hiru euskarri-punturen gaineko eskultura.
«Informe sobre mi escultura» argitaratzen du «Cabalgata» aldizkarian, Buenos Aires.
- 1948** Espainiara itzultzen da.
- 1949** Bilboko Iturrubide kalean bizitzen da.
Lehen Saria, Felipe IV.ari monumentua egiteko nazio mailako lehiaketan.
Madrilen Escuela Hispanoamericana izeneko egiteko proiektua (burutu gabe).
Elektrizitate bidezko portzelana enpresa bateko zuzendaritza teknikoa, Bilbo.
«Cinco plásticos vascos» erakusketa, Studio galeria, Bilbo.
Ateneo berriaren sorrera.
Artikuluak idatzi eta hitzaldiak ematen ditu.
Donostiako Arte Ederretako Eskolaren proiektua eta Zeramika Tailer autofinantzatuaren proiektua (baimenik gabe biak).

Aldian behingo lanak Industria Erakustazokarako.

«Salón de los Once» (Dau al Set, Miró, etab.) erakusketa, Biosca galeria, Madril.

- 1950** Arantzazuko Basilikarako estatua guztien esleipena lortzen du, hartarako deitu Lehiaketan.
«Cuatro Escultores Abstractos» (Ferrant, Ferreira, Serra eta Oteiza) erakusketa, Galerías Laietanas, Bartzelona; Studio galeria, Bilbo; eta Buchholz galeria, Madril.
Zenbait artista gazterekin batera Bilboko Arte eta Lanbide Eskola okupatzen du eta ondoren bertatik egozten dituzte. «Escuela Vasca» izendapena erabiltzen hasten da.
- 1951** Ohorezko Diploma Milango IX. Hirurtekoan, *Ensayo sobre lo simultáneo* eskulturagatik.
«Informe sobre la escultura contemporánea», Santanderreko Curso Internacional de Arte de la Universidad de Verano.
- 1952** «Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana» argitaratzen du, C. H. Arg., Madril.
«Escultura Dinámica» gaiari buruzko hitzaldia Santanderreko Universidad Internacional de Verano-ko ikastaroetan.
Madrilgo Instituto de Estéticas Comparadas-erako proiektua. Taldeko erakusketa Xagra galerian, Madril.
Bere lehen estudioa muntatzen du Arantzazun.
«Renovación de la estructura en el arte actual» argitaratzen du
«Revista de Lekaroz»-en, Arantzazuko Basilikarako orientabide abstraktoaren inguruan agertu lehen mesfidantza-adierazpenen aurrean.
Preso Politiko Ezezagunaren Monumenturako Nazioarteko Lehiaketa, Londres (aukeraturiko espainiar bakarra).
- 1953** «Exposición de Arte Fantástico», Clan galeria, Madril.
- 1954** Arantzazuko Basilikarako lanak debekatzen dituzte; Apostoluen eskulturak errepidean abandonaturik geratzen dira.
«Androcanto y sigo (ballet de las piedras de los Apóstoles en la carretera)» liburua argitaratzen du.
Arkitektura Sari Nazionala biltzen du, Santiago Biderako kaperaren proiektuagatik, Oiza eta Romani-rekin batera.
Valladolideko Domingotarren Elizako absiderako eskultura (Fisac-en eraikuntza, Vienako Erljiozko Arkitektura Lehiaketan saritua).

- 1955** «Arte Abstracto» erakusketa, Fernando Fe galeria, Madril.
Tarragonako lanbide unibertsitaterako erliebezko lanak.
Argi moduluak eta poliedroen irekidura harrien gaineko disko
tratamendu zuzenaren bidez.
- 1956** Madrilgo Instituto de Inseminación Artificial-eko aurrealderako erliebea.
Juan Huarte industrialaren laguntzaz, Madrilen eraikitzen ari diren
Nuevos Ministeriosetan muntatzen du bere estudioa.
Bere eskultura lanaren aldirik biziena eta sortzaileena. Sail
esperimentalak burutzen ditu, «Propósito Experimental» delakoa behin
betiko zehazten duen bitartean.
- 1957** Sao Pauloko IV. Biurtekoa, Brasil. Nazioarteko Eskultura Saria jasotzen
du. Morandi eta Ben Nicholson-ek bildu zituzten beste bi sariak.
29 eskultura aurkezten ditu, 10 familietan ordenatuak.
«Equipo 57» taldearekiko harremanak eta ondoko haustura.
Arteak integratzen dituzten taldeetan esku hartzen du artista
desberdinekin.
Espainiako Pabiloiaren muntaia Bruselako Nazioarteko Azokan (nazio
mailako lehiaketa, Corrales eta Molezún-ekin osaturiko taldean).
«Propósito Experimental 56-57» katalogoa argitaratzen du. Testu hori
aipatzerakoan, 1983ko apirilaren 20an, Santiago Amón-ek Bilboko Arte
Fakultatean «Década de los 50 y los 60 en España» izenburuko
hitzaldian honela zioen:
(...) antologieta agertzea merezi duen manifestu bakarra Jorge
Oteizak bere PROPOSITO EXPERIMENTAL hartan sinatu zuena da,
1956 eta 1957 artean Sao Paulo 1957 Biurtekorako idatzia (...) argitasun
harrigarrikoa. Hasierako parrafoa besterik ez dizuet irakurriko, hartatik zenbait gauza ateratzen baititut nik. *La estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas* izenburua ipini dio. Honela dio Oteizak: «Ensayé precisamente este tipo de liberación de la energía en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de neutralidad del espacio libre a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación». Eta gizakien arteko harremanetan gertatzen diren arrazoi absurduengatik, inoiz esan ez ditudan gauzak esango ditut orain: Oteizaren testu hau Tratado delakoaren oinarria da, Martin Heidegger-ek irakurri badu eta irakurri



ez badu ere, hori ez baitakit nik; baina ongi irakurriz gero, testu hori Martin Heidegger berak EL ARTE Y EL ESPACIO titulupean argitaratu eta beste euskaldun ospetsu batek, Eduardo Chillida, irudiztatu zuen saio bikain haren oinarria da.

- 1958** Nestor Basterretxearekin batera Irunen finkatzen dira. A. Donostiari monumentua Agiña mendian, Lesaka. «Ley de los Cambios para la Expresión» delakoaren definizioa. Konklusio esperimentalei ekiten die. Erakusketa Washington-go Gres Gallery galerian. (Brancusi-k bere *Oiseau dans l'espace* delakoarekin 1928an izan zuen aduana-arazo bera jasaten du).
- 1959** «Blanco y Negro» erakusketa, Darro galerian, Madril; nazioarteko sariak lortu zituzten artistei omenaldia: Oteiza, Chillida, Tàpies. Saria lortzen du «Monumentalidad e integración de escultura con arquitectura y sobre la ciudad» nazioarteko lehiaketan, Puig arkitektoarekin, Montevideo, Uruguay. Eskultura iharduna alde batera uzten du.
- 1960** Erakusketa Basterretxearekin, Neblí galerian, Madril; eta Bilboko Illescas galerian. César Vallejori buruzko hitzaldiak, Lima, Peru. Hitzaldiak Montevideoko Arkitektura Eskolan, Uruguay. «La nueva pintura y la escultura en España» erakusketa, New Yorkeko Museum of Modern Art-ek antolatua (erakusketa ibiltaria EEBBetan eta Kanadan zehar). «El final del arte contemporáneo, razones por las que abandono la escultura» argitaratzen du.
- 1961** «Primera Exposición de Arte Actual», San Telmo Museoa, Donostia. «Estética de Acteón»erako lehen lanak, zine narratibaren inguruan. Juan Huartek «X Films» produkzio-etxea sortzen du Oteizak bere zine proiektuak gauzatzeko bidea izan dezan.
- 1963** «Quosque Tandem...! Ensayo de Interpretación del alma vasca» argitaratzen du, Auñamendi, Donostia. Donibane-Lohizunen egitekoa zen Ikerketa Estetiko Konparatuen Nazioarteko Institutua proiektua, Malraux-ekin (ukoa jasotzen du, bomba atomikoaren fabrikazioak eraginiko aurrekontu-murritzetak direla eta).

- 1964** Arantzazuko estatuei buruzko eztabaida berpizten da.
«Importancia del artista en la vida del pueblo vasco» hitzaldia ematen du, Gernika.
«Ideología y técnica para una ley de los Cambios en el Arte» txostena bidaltzen du Italian egiten den Arte Kritikaren XIII. Nazioarteko Kongresura.
Harremanak ditu Argan-ekin egin litekeen Estetika Konparatuen Institutu bat sortzeko.
- 1965** «El Arte como Escuela Política de tomas de conciencia» hitzaldia ematen du Bartzelonako unibertsitari euskaldunen aurrean.
Haurren Unibertsitate piloto baterako saioa Elorrión.
Euskal Artearen Herriko Unibertsitateko Laborategiak Kurasaaleko behebarruetarako.
Gasteizko Euskal Antropologia Estetikoaren Museorako proiektua.
«La Galería de Arte como Productora»rako planteamenduak.
Euskal Arte Kultura laguntzeko Diru Fondo bat sortzeko proiektua.
Hitzaldi-omenaldia Eduardo Chillidari.
- 1966** Espainiako Ministerio de Información-ek ez du «Ejercicios Espirituales en un túnel» liburua argitaratzeko baimena ematen.
Escuela Vasca-ko taldeak sortzen dira.
«GAUR» taldearen erakusketa, Barandiaran galeria, Donostia.
«GAUR» eta «EMEN» taldeen erakusketa Bilboko Museoa.
«GAUR», «EMEN» eta «ORAIN» taldeen erakusketa Gasteizko Museoa.
- 1967** Oteiza, Chillida, Palazuelo, Millares, Oiza, Fernández Alba eta Fullaondoren erakusketa HISAko lokaletan, Madril.
- 1968** Berrito hasten dira Arantzazuko obrak. Txabi Etxebarrietaren heriotzaren irudi lausoa erabakigarria gertatzen da horma gaineko Pietatea bere seme Hilarekin irudikatzen duen estatua molda dezan; garai hartan, ETAko buruzagi hura artista eta intelektualeei zuzenduriko manifestu bat prestatzen ari zen, eta Oteizari hartaz kontsultatzeko asmoa zuen.
«Estética del Huevo» argitaratzen du, *Oteiza, 1933-1968* liburuan.
- 1969** Debako Eskola sortzen du.
Errenteriko Foruen Plazaren urbanizazioan esku hartzen du.
Eskultura baten proiektua Xenpelarren omenaldirako.
Arantzazuko obra amaitzen da.

- 
- 1970** Lehen Saria Madrilgo Colón Plaza urbanizatzeko Lehiaketan (talde lanean), egin gabe.
- 1972** Oteizak berriro ekiten dio bururatu gabe gelditu zen eskultore lanaren parteari. «Laboratorio de tizas» delakoa lantzen jarraitzen du, familia esperimental batzuk osatzen ditu eta ereduatariko batzuk behin betiko materialetara pasatzen ditu.
- 1973** Arantzazu saileko bozetoak urtzen dira Madril.
«Cinco escultores vascos» erakusketa, Skira galeria, Madril.
- 1974** Erakusketa Txantxangorri galerian, Hondarribia.
- 1975** Madrilgo Edificio Beatriz-erako eskultura esleitzen zaio, lehiaketa mugatuan.
«Pequeñas esculturas de grandes escultores» erakusketa, Granada.
«Escultura actual en el País Vasco» erakusketa, Hondarribia.
- 1976** Veneziako Biurtekoan esku hartzen du.
«Carta al escultor navarro» argitaratzen du, Iruñea.
«Homenaje a Calder» erakusketa, Skira galeria, Madril.
- 1977** *Odiseo* izeneko eskultura ezartzen dute Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintzian, Donostia.
- 1978** Pelay Orozkoren *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* liburua argitaratzen da.
Bilboko Arte Ederretako Fakultatea hartzen dute; zuzendaritza aldatzea eta zenbait artista euskaldunek irakasle gisa esku hartzea lortzen dute.
- 1980** «Sonemática vasca y mitos» argitaratzen du «ERE» aldizkarian.
«Para un Ministerio Autónomo de Arte Vasco» organigrama argitaratzen du «DEIA» egunkarian.
- 1983** *Ejercicios Espirituales en un túnel* liburua argitaratzen du, Hordago Arg., Donostia.
- 1984** «Euzkadi» Saria jasotzen du.
- 1985** Arte Ederretarako Domina jasotzen du Espainiako Kultura Ministeriotik.
Teomaquia o luchas con Dios poema saila moldatzen hasten da.
Ametzagañako hilerri proiektua, Donostia.

- 1986** «Qu'est-ce que la sculpture moderne?, 1900-1970» erakustokia, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 1987** «Cinco siglos de arte español. El siglo de Picasso» erakusketa», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Espainiako Kultura Ministerioak antolatua.
- 1988** «JORGE OTEIZA. PROPOSITO EXPERIMENTAL» erakusketa antologikoa, Fundación Caja de Pensiones-ek antolatua. Fundación Caja de Pensiones-ko Erakusketa Aretoa, Madril; Bilboko Arte Ederretako Museoa, Bilbo; Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Bartzelona. (Biografia honetako lehen lau orriak *Oteiza Propósito experimental* liburutik atera dira. Fotokopiaturik banatu ziren) “Príncipe de Asturias” Arte Saria jasotzen du. *Cartas al Príncipe* argitaratzen du.
- 1989** Alhondigarako proiektua. Central Cultural (Kuboa), Saenz de Oiza eta J. Daniel Fullaondo arkitektoekin batera.
- 1991** Itziar Karreño Etxeandia bere emaztea, hiltzen.
- 1992** *ITZIAR elegía y otros poemas* argitaratzen du Nafarroari egiten dio bere obra eta dokumentuen emaitza Altzuzan Fundazio-Museoa sortzeko. Nafarroako Urrezko Domina jasotzen du.
- 1993** *Quosque tandem* liburuaren 30. urtemuga. 5. argitaraldia, *Prólogo a este libro ya inútil en cultura vasca traicionada* hitzaurreaz hornitua.
- 1995** *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto* argitaratzen du J. Daniel Fullaondo arkitektoaren oroimenez eta omenez. *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo* liburuaren Lehen partea argitaratzen du eta Bigarrena prestatzeko lanean dihardu.




E

z dut gogoan nolatan ezagutu nuen Oteiza pertsonalki. Hirurogeigarren urteetako hasieran izan beharko zuen. 1957tik, urte hartan irabazi baitzuen Sao Pauloko IV. Biurteko Nazioarteko Eskultura Saria, eta are lehenagotik ere artista ospetsua zen (ohizko zentzuan ez bada ere). Garai haietan, Oteizaren inguruko berriak, prentsaren bidetik eta zenbait lagunenganik zetozela, arreta bereziz hartzen genituen gazte askok. Haren izena eskandalu zalapartatsuetan nahasia agertzen zen ia beti, eta haren ahotsa era garbiz aditzen genuen, garra bereziz lagundua beti ere.

Gogoan ditut eta guztiz bizirik, ordea, gure lehen harremanetako eszena batzuk. Halaber, zehaztasun harrigarriaz oroitzen ditut haren imintzioak, haren gartsutasuna eta are, uste dudanez, xehe-xehe errepika nitzakeen orain haren hitzetako batzuk, bai eta haiek biltzen zuten zentzua, agerikoa eta misteriozua aldi berean. Orduan jadanik ongi ohartua zen, batez ere gazteen artean, eragiten zuen miresmenaz, eta inoiz ez zion, alfonbra saltzailearen gisa, bere nortasun paradoxiko, irudimentsu eta guztiz apartaren berezitasunak gure begien aurrean zabaltzeko tentazioari buru egiten. Agerikoa zenez, bere burua modu nabarmenez erakustea guztiz gogokoa zuen, baina bagenekien baita, haren solaskideen interesa, nolanhikoa zelarik ere, benetako arreta eta interesaz hartzen zuela kontuan.

Urteak igaro eta, Altzuzan, larunbatero eta goiz-goizik, haren etxeraraino igotzen nintzen ni eguneko prentsa aldean neramala. Itziarrek kafea prestatzen zigun eta haren langelako ardura handiko desordena hartan, beti papera eta lapitza esku artean zituela, orduak ematen genituen gizakiei doazkien gauzak baino areago jainkoei doazkienak mintzagai. Ezin ezabatuzko oroitzapena dut goizaldi haietaz.

Ondoko idazkian letra etzanez ematen diren hitzak Oteizarenak dira. Gehienak berak argitaratuak dira, edota adiskideek eta haren obraren ikastunek barreiatuak.



Jorge Oteizaren pasioa

Oteiza Orion jaio zen 1908an. *Nik Donostian sortu behar nuen, Okendo 11*, dio Pelay Orozcoren liburuan, *baina amaren aldeko aiton-amonak Orion bizi ziren, horregatik jaio nintzen Orion*.

Haur denborako lehen esperientzia ahaztezin haiek, familiarekin eta beste haurrekin zituen harremanetatik sorturiko haiek, eragin erabakigarria izan zuten Oteizak arteari buruz izango zuen pentsamenduan. Hutsaren eraikuntza, babesgune gisa, larriminaren eta heriotzaren sendabide gisa, sakratua beraz; pentsamendua eta obra huts horren inguruan moldatuz joango dira, eta bai pentsamenduak eta bai obrak erreferentzia baliotsuak bilduko dituzte urte horiei dagozkien oroipenetako zirrara bizienetan. Zenbait haurrez gogoratzen naiz, dio, Orioko hiltegiko atean, zaku batetik katu jaio berri batzuk atera eta, buztanetik heldurik, nola botatzen zituzten paretaren kontra barre-algaraka. Esan liteke, agian sorreratik datozelako, “naturalak” direlako, gauza gutxi dagoela hauren ankerkeria errugabea edo herri ohitura askoren besta giroko aberekeria bezain izugarri direnik. Batzuek eta besteek sorrarazten dute beldurraren zaporea, heriotzaren jakitate goiztarrean baino gehiago, besteri hutsean eman eta besterengandik ezinean jasaten duen oinazean aurkitzen duela haurrak beldur hori. *Sei urte bete arte, haur barrenkoia naiz, beldurrez eta inkomunikatua bizi dena*. “Quosque tandem...” obran honako hau idazten du: *haurrak garela, beste guztiek bezala, gure existentzia ezerez txiki bat bezala sentitzen dugu, gauzen zirkulu negatibo gisa definitzen gaituena, emozioak, mugak, haren erdigunean, bihotzean, heriotzaren beldurra –goren negazio gisa– antzematen dugu*. Arteak, agian, segurtasun-ezaren eta beldurraren sentimenduetan aurkitzen ditu bere sustraririk berezkoenak. Hori da hain zuzen ere, eskultorearen arabera, edertasun forma batzuen sorburua: *Beldurrak daudelako hartzen dute zenbait animaliak itxura izugarri eta eder hori. Beldurretik sortzen zaizkio paumari bere ehun begi*.

Esperientzia horiek Oteiza txikiari ekarri zioten lehen ondorioa, mundu iragankor eta amorratu baten agerpena izan zen, bai eta haren aurrean defendatzeko premia eta maitagarria dena uzkuratusean eta bakartasunean aurkitzen dela. *Zure egia da ezkututzen dena*, jalgi zuen bat-batean gure

arteko solasaldi luze haietako batean. *Zure baitan lurperatu zara* –jarraitu zuen niri buruz, nahiz eta benetan bere buruaz mintzo zen–. *Bizia lurperaturik dago, hildakoa kanpoan da*. Horrenbestez, besteren presentziari itzuri eginez, haur hura, Alizia Herrialde miragarrian bezala, baitaturiko gune hutsean sartuz joan zen, babes-leku sekretu batean, eta urteak joan urteak etorri haren inguruan moldatuko zuen bere eskultura-lanaren higiarazle izan den ideia. Haurra zelarik, askotan oroitu ohi duenez, hondartzatik hondarra eramaten zuten gurdiek egin zulo txikiez baliatzen zen beraietan lurperatzeko, lur azpiko arren gisa (adituek esandakoa gorabehera, berak dioenez euskaraz *arro*, *ar* errotik datorren hitzak hutsunea, zuloa eta arra esan nahi du batera). Handik, zulo hondo hartan makurturik, zeru urdin argitsua ikusten zuen hondarrak buruaren gainean marrazten zuen zirkuluaren barne. *Ostrukaren antza*, jarraitzen du, *–miragarria eta kalumniatua izan den animalia metafisikoa, burua eta izua hondarrean lurperatuz bere harrespil txikia sortzen duena–*, *harrespilaren eskultoreak zulo bat egiten du zeruan eta bere buru txikiak Jainkoa aurkitzen du*. Eskema horrek iluntasuna eta argia komunikarazten ditu zuzenki, hondoan dagoena gorenarekin, amildegia gailurrearekin, eta espazio jarraituaren, transzendentalaren kontzepziora eramaten gaitu, eta bertan, pintura barrokoetan bezala, zeru-lurrek elkartzen direnean beren leku amankomuna aurkitzen dute.

Alabaina, ezkutatuturik gauden hondo horretatik ikusten ahal dugun zeruko zirkulu –zerutar– horrek ez gaitu salbatzen ikusten dugulako, baizik eta ikusten gaituelako; ez da brontzezko suge biblikoa, baizik eta beti-bat beilari dagoen begi ekilatero handia. Eskultoreak, bere burua halakotzat hartuz, eskultura txikiak egiten zituen, *sakeleko harrespilak*, Zarauzko gainean zegoen harrobi batean harturiko hareharri puskak zulatuz. *Zulotik ikusten nuen guztia sakratu bihurtzen zen berehala*. Urte batzuk geroago, neolitos aroko harrespila aurkitu izanak beste esanahi bat ematen dio Oteiza txikiak Orioko hondartzan amesten zuen unibertso sekretu hari. Haren barne-barneko intuizio haiek jatorrizko izu eta ikararen islada balira bezala, historiaurreko harrizko zirkulu txikiak estatuaren muin hutsa eta esperientzia estetiko guztien erlijiozko izaera agertzen dizkio.

Sakontasun-irriek, alabaina, goitasunera eramane ohi dute. Amildegia erakarpene eta gailur gorenek pizten dutena ez dira oso desberdinak. “Goranzko bidea eta beheranzkoa bat eta bera da” (Heraklito *B 60*). Norberaren barne-barnean zain dugun guztizko bakardadeak, barne leizearen ilunbean, norberaren ahotsen presentzia besterik ez dagoela, patu jakinera eramaten gaitu maiz, besteren presentziak bakarrik saihesten lagun diezagukeena. Irrikatzen dugun “ni hutsa”, inolako dudarik gabe izaten

errekeritzen duguna (abereen gisa izuaren seinale ezabaezinak markaturik, estigmatizaturik gaudela), kontzientziatik hara, gure barneko urruntasunean begizatzen duguna eta erabateko benazkotasunean beti-bat irauten duen hori, zer ote da jainkoaren begirada ez bada? Agian horregatik deitzen diogu transzendentzia (“trans” eta “scando” hitzetatik) igotzerakoan agertzen den urruntasun moldeari. Oteiza, Voltairek proposatzen duen bide padoxikoari –“igotzeko, gure barnera jaisten gara”– jarraituz, ezkutatu egiten da, *nire arbasoen harrizko frisoan, ... nire baitan, nire aingeruan, nire etsaien eta deabruen eskumenetik kanpo; inork ez nau zauritzen ahal nire aingeruan gordetzen naizelako*, igo ahal izateko. Eskultoreak kontatzen duenez, soldaduzkan zegoela, gauetz koarteleko ohatzetik, *zeru izartua ikusten nuen lehio batetik, eta nire irudipenean laukizuzen hura piztina bat zen, zeruko piztina!, eta hartan murgiltzen nintzen*. Are ipuin bat ere idatzi zuen, gaur zoritxarrez galdua, gai hura erabiliz.

Haur eta gaztaroko esperientzia horiek eta beste askok, esanahi handiagoa biltzen dute eskultore gisa iristen duen konklusio esperimentalaren argitan: berrogeigarren urteetako amaieran artistak erdiesten duen eta bere kutxa irekietan eskaintzen digun estatua hutsa. Zehaztu beharra dago baita *kutxa metafisikoak* deiturikoetan ere, begien bistako xaflak ez duela berez eskultura moldatzen, baizik eta haren lekunea (agian, ustezko interes didaktikoaren izenean, gehiegi esan beharko nuke, alde metalikoan ikusten uste dugun eskultura, benetako eskultura biltzen duena besterik ez dela adieraziz. Batzuetan Oteizak berak erabili ditu horrelako baliabideak). Izan ere, barneko hutsunea da eskultura, “apeiron” delakoa, indefinitua eta ikusezina, xafla euskarri duela bere alderik ahulena babestearren ezkutatzen dena, hala nola eskultorea bere zuloan.

* * *

1935ean Arantxamendi ontzian Ameriketara gindoazela, Balenciagak, zubitik, itsasoari begira pintatzen zuen. Baina ez zituen uhinak pintatzen, Arronako bere baserriko idi parez baizik.

Balenciagaren itsaso hori bere herri-minaren lurralde metafisikoa zen, leku sakratua –inon ez–, non idiek, atzean utzitako lurraldearekiko sentimendua laburbilduz, betierekoan goldatu behar zuten. Eskultoreak murgildu nahi izango zuen zeruko piztina. *Balenciagak*, jarraitzen du Oteizak, *lantzen zuen itsasoa zeruaren ganga zen. Halakoa da historiaurreko pintura. Pintura guztiak zeruan, ortzean eginak dira. Hori da haitzuloak, haitzuloetako pinturetako harrizko hormak, irudikatzen dutena.*

Orain hobeto uler ditzakegu artistaren lanak Oteizarentzat dituen zenbait alderdi. Esan liteke sorkuntza lana babesa dela, ezkutatzea dela, paradoxa bada ere. Gorde egiten da Oteiza bere eskultura hutsetan bere burua agertzen duen neurri berean? Hori ondoriozta liteke haren hitz batzuetatik: *Gorrotu dut arte obra. Artea ez dago eskulturetan, beste nonbait dago. Nire kutxa metafisikoak, elikatu naizen lata hutsak dira.* Eta orri paper hutsa, orbangabea, bertsoak bertan idatziko dituelarik –eta hain sentimendu baketsuak iradokitzen dizkiona–, babesa aurkitzen dueneko harrizko horma ote da? *Poesiak sendatu egiten nau, larrimina kendu eta oreka itzultzen dit. Nire markapausua da poesia.* Biak eta horiek guztiak: hutsunea, isiltasuna... eta irudikatzen dituzten elementuek: harrespila, harrizko horma, paper orria... behin betiko forma aurkitzen dute, mundua eta heriotza sendatzeko gaitasuna zeruko gangaren hutsune handian. Denbora eta arrastaka daramatzen gertakariak, bera moldatzen duten fenomenoen mundua, gure hornidura den eskasia, hedatu egiten dira espazio mugagabe, metafisiko, hutsaren perspektiban, delako espazio hori artea bakarrik ireki?, ezarri? dezakeelarik. “Betierekoa ez dena, ez da erreala” dio Unamunok, Novalis gogoan duela. *Ez dut egon nahi, gaineratzen du Oteizak. Izatean nahi dut nere burua. Izatea ez den eta egotea den gizakia, bere egoeratik ateratzen da arte obra egiten duenean. Gizakiak sortzen duen izatea, izate estetikoak da, jainkoa. Jainkoak gizakia sortu du gizakiak arte obran jainkoa birsor dezan bere antz eta irudira.* Jainkoaren irrikia, iraupen gogoak, betierekotasunaren nahia, hori da Oteizaren eskulturaren huts metafisiko irudikatzen duena. Herodotok dioenez (Hist. I, 131), “pertsiarren ohitura da mendietako gailur garaietaraino igo eta Zeusi sakrifizioak egitea eta zeruko ganga guztiari Zeus esaten diote”. Era berean “urtzi”, ortzea, euskararen lehen hitza da Jainkoa izendatzeko. “Naturan Jainkoa eta Jainkoarengan Natura ikustea” ... “ezin hautsizko moduan”, Goetheren obra guztiaren oinarritzko ideia den horrek, zeru gangan mugaren balioa eta hartaz haraindikoa erdiesten du, infinituaren kualitatea. Gora joatearren, Bat-Ongiaren osotasun gorenean hedatu arte erazten den arimaren nahikundeak, Heraklitoren esaera famatuaren (B26) zentzu transzendentala agertzen du euskarazko hitz zahar horretan: “gizonak bere buruari pizten dio argi bat gauean, hiltzean bere begia itzaltzen duenean...”. Oteizak euskara bere erroetan berrikusterakoan, izarraren etimologia bat ematen digu, “itz” (izaki) eta “ar” (hutsune) hitzetatik datorrela esanez, eta haren bidez, Heraklitoren antzera, bere ideia justifikatzen du ezen euskal kulturaren, *el hombre se diviniza a sí mismo / NO MORIRA / se cambia de sitio, subirá / se cambia al cielo.* Eskultoreak ideia hori darabil Kiron zentauruaren heriotzari dedikatzen dizkion neurtitz ederrotan:

oh Aquiles hijo
la muerte es para todos
(Y en su noche
acostado
el caballo ya se ha)
en su tumba láctea encendido

Eta berriro *ITZIAR elegía y otros poemas* obran:

*y todas las ventanas encendidas cementerio de estrellas
en el hotel del cielo Dios de fiesta Dios el hotelero*

Joan liteke eskultura haratago, gorago? Nor harrituko da artistak bere azkena aldarrikatu izanaz?

* * *

Ez naiz Naturaren tribukoa. Erbesteratua naiz Naturan, Naturara egotzia.

Beti eta hutsegín gabe Gorapenera, Garaiera doazen nahikunde bertikal guztiak, behar espiritual baten metaforak dira, hartara heriotzaren beldurrak bultzatzen gaituztela. Bizitzarekin hain maiz izan ohi ditugun harreman suminduetatik sortzen diren bi norabideek gure neurri material eta organikoaren sakrifizioa eskatzen dute. Artista natura ezestera daraman bultzada horretatik jaiotzen dira haren iheslari izaera eta Jainkoaren guraria. "Heroismoa jarrera iheslaria da", beldurra bezalakoa (eskultoreak ironia erabili ohi du arriskua saihestu ezin duen jendeak erabili behar duen adorea: *Heroirik gehienak elbarriak dira. Gure gizon handien artean hobesten ditudanak, S. Inazio, Lope de Aguirre, herrenak dira. Nolako handitasuna espero daiteke herren ez den gizon batengandik? Nik belauna hausten dut behar dudana kemena lortzearren...*). Guztiarekin ere, "ihesaren ideia benetan ez da eroa ez koldarra, idazten du Bataillek. Bilatzen duguna aurkitu nahi dugu, hau da, gure buruarengandik askatzea. Hori da Oteizak bere buruarekiko agertzen duen ezin baretuzko etsaigoaren zioa, bere alde hilkoraren aurkakoa, bere naturaren iragankortasuna eta denborak egunez-egun menderatzen duen horrengatikako aiherkunde bereziki zorrotza:

abandono hombre
os dejo aquí mi corrupción
y esta vez para siempre
de (para una o desde una Metafísica de la Corrupción)

no así el hombre acostado y sucio
no así el hijo puta el hombre
acostado y sucio
de Dios amanece con tos esta mañana

¿desde cuando sabes que el mamífero hombre
es un mamífero mierda?
de murciélago

Existe Dios al Noroeste liburutik ateratako neurtitz horiek kexu eta erresuminaren testigantza dira eta sentimendu horiek Arantzazuko triparik gabeko apostoluetan, errairik gabe, barne hutsekoetan hartzen dute forma. Lehen aipaturiko bultzada autosuntsitzaille haren lehen erreferentzia handia da. Eskultoreak bereziki bortitz nabaritzen duen materiaren eta espirituraren arteko gatazka zaharra, goitik behera irekitako gorputzen sakrifizioarekin burutzen da, gorputz ahurrak beraz, holokaustorako eskaintzen direnak, beren hutsunean irekiak, beren hutsean aiduru. (Haren obran aurkitzen dira hilakintza horren aurrekoak. Agian ez da *Coreano* deiturikoa eta, batez ere, *Regreso de la muerte* ikaragarri hura baino ederragorik. 1950koak biak.

Arantzazuko *Friso de los Apóstoles* izenekoa, historiografia egin nahi izatera, Oteizaren lehen aldia dei genezakeenaren obra gailena da. Alabaina, benetako Apostoluetegia ote da? Zeren eta, ez ote dira hamalau bertan irudikaturiko figurak? Oteiza jostatu egiten da, baietz, Apostoluak direla esatean, aditzen diotenen harrimena sortzen duelarik, bai eta hamalau badira haiei zegokien lekuan gehiago sartzen ez zirelako dela adierazten duenean. Halako ausardia horren modu arinez justifikatzen duenean,



Coreano



Regreso de la muerte

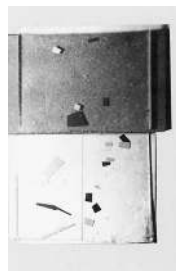
eskultoreak esan nahi digu frisoan berez oroitarazten dena, hau da “apostolutasuna”, berez erlijiosoa den eta berdin zeruari eta lurrari irekia den komunitatearen izaera espiritual hori, ezin dela inolaz ere osatzen dutenen kopuruarekin identifikatu. *Gehiago kabitu izan balitz*, erasten du, *gehiago jarriko nuen*.

Hala eta guztiz, estetikaren ikuspegitik Apostolutegiak adierazten duena, hutsa eskultura-gai gisa sortzearen lehen konklusio bat da, hau da, haztatu, pisatu, neurtu edo moldatzen den materiaren ordezkapen prozesu horren lehen konklusioa, funsgabearen aurrean substantzial deitzen dugun hori espazio hutsaren izaera metafisikoak ordezkaturik gertatuz. Apostoluetan, konklusio hori hutsaz eta husteaz mintzo zaigu, hots, eskulturaren parte materiala kentzeaz, suntsitzeaz geratzen den hutsuneaz. Esan liteke, Migel Angel gogoan dugula, bloke batetik, marmolezko bloke batetik esaterako, sobratzen den materia kentzearen emaitza dela huts hori, eta soberakoa Oteizarentzat materia guztia dela. Ongi gogoratzen naiz bestetan kontatu dudan eszena batez: Oteiza, hirurogeigarren urteetako hasieran, bere espazio hutsaren ideia azaltzen saiatzen zen zenbait artista gaztek osatu taldearen aurrean: *Begiratu pizgailu hori*, zioen mahai gainean zegoen lehen objekturari seinalatuz. Ongi begiratu gero! Eta orain, gaineratzen zuen esku kolpe batez zegoen tokitik egozten zuelarik, ikusi uzten duen espazioa. Une hartan nabaritu genuen nahasmena eta erantzunetan erabili behar izan genuen fantasia edozein izan zela, Oteizak ahalik eta modu ximple eta zuzenean erakutsi nahi ziguna, zera zen, espazioaren desokupazioa, espazioaren “hustea”. Espazio huts bat lortzeko, beraz, hura betetzen zuen materia desagertaratzeari ekin behar zitzaion. Estatua moldatzen duen huts hori materiaren barrenean dago, Migel Angelek zioenez, ala haren atzean: horra eskultoreak hain gogoko zuen beste zehaztasun bat. Obra zein den kontuan harturik, interpretazio biak onestearen aldeko arrazoiak daude. Arantzakuko apostoluetan barrenean litzateke, argi eta garbi goitik behera irekiak baitira, bere hilkutatik libratuak spirituaren irudi platonikoaren adierazgarri gisa. Zenbatetan ez ditu Oteizak antzeko irudiak erabili. *Androcanto y sigo*-ko Jonas, *arraina kanpotik eta barnetik ikusi duena*; edo Minotauroren irudi fantastikoa, bere Labirintuan itxia: *baina Labirintua Minotauro bera da. Haren barrenean dago. Labirintutik ihes egitea hartua gauzkan piztiatik irtetea da*; baita eskultoreak gorapatzen duen Savonarolarena: *Savonarola erretzen duen garra ez da kondenatzen duten su horrena, baizik eta bere su propioa. Barrenean daraman sua*.

Baina baita atzean den espazioa, materiaren atzean ezkutuan dagoena. Prozesuaren interpretazio hau artistaren aldi esperimentaletan kokatu beharra dago, abstraktuenetan eta agian ondokoetan ere. Orduan, arazoa grinarik

gabe hartzen da. 1956an Oteizak *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared luz* direlakoak ikerketarako erabili ondoren, hormaren alde iluna, itxia, aurrean dagoena dela ondorioztatzen du, eta alde irekia, argia, atzean dagoena, aurrekoak estalia dena. Halako moldez non, artistak lortu nahi duen eskultura aske edo askatua iristeko, zulatu, zeharkatu eta aurreneko iluntasun-dudarik gabe, materia irudikatzen duena-horretatik hara joan beharra dagoen. "Hadesen ez dago argirik. Arimak aberetu egiten dira, usnatu egiten dute", iragartzen du olerkariak. Ilunbea zeharkatu beharko dugu urrutikoa irekitzeko. Hainbat pintura erromantikotan bezala, hurbilen dagoenak itzalpean jarraitzen du. "Izu-giroa lehen planoan da bakarrik, idazten du Jaspersek. Bilaketa zorrotza egin behar da sakonena lortzeko. Aurkitu ahal izateko, izu hori zeharkatu beharra dago". Oteizaren eskultura, urrutikoaren bilaketa horren parte da, iritsi ezinezko substantziaren bila burutzen den bidaia argonautikoaren parte. *Bizitzeko urrutira esaten dut hitza*, idazten du eskultoreak Itziarrenganako maitasun neurtitzetan. Urrutikoaren, urrutienekoaren metafora espazial horretan jatorrien mitoa berpizten da berriro.

Zergatik jarri, galde lezake norbaitek, horren arreta berezia hutsaren genesiaren gai honetan. Ez bakarrik aurrez-aurreko bi exegesi azaltzen dituen auzi eztabaidatua delako, baizik eta, nire ustetan, arazo hau egokiro ebatzi ez izatera, denboraren buruan Oteizaren obra eta teoria moldatu duen sistema osoa, eskultorea inarosten duten pasioen sare korapilatsuaren agergarri dena, ulergaitza izango litzatekeelako. Hutsaren genealogiari buruzko eztabaida modu honetara planteatu liteke: estatua hutsa materiaren desokupazio prozesuaren, gorputza husteko prozesuaren emaitza da, hots, sakrifizio molde bat, gorago artistaren aldi adierazkorra aipatu



Maquetas en vidrio para el estudio de la pared luz

dudanean seinalatu bezala, ala azken urteotan hainbestek esan duten bezala, eskultorea bera barne, eskulturak hutsarekin berarekin eginak dira, Oteizak bakarrik agertu ahal digun material metafisiko horrekin? Bestela esanda, bada jarraitasunik *cuoides Malevich* deituriko, kuboan sail esperimental luzearen, eta kutxa metafisikoen artean?; harrizko, alabastrozko edo zurezko eskultura “bete” haien eta metalezko kutxa irekietan gorde diren eskultura hutsen artean? Nik zalantzarik gabe baieztatu egiten dut, jarraitasuna bada. Lehenik, artistaren beraren hitzetatik, 1964an Aldaketen Legearen funtzionamendua azaltzerakoan, *técnica deocupacional del espacio, eliminativa* batez hitz eginez amaitzen baita; bigarrenik, gorago aipatu den aurreko obratik ondorioztatzen delako; eta geroago, 1958 urteko *Caja de Piedra* biek iristen duten garrantzi esanguratsuagatik, biak zuri-beltzean pintaturik, prozesu osoaren inflexio-puntu baitira, haietan eskultoreak berariaz ohartarazten bide digula metalezko kutxen berehalako etorreraz eta haien barneko espazio hutsaz. Baina ongi dakit gisa honetako arazoetan zeinen susmagarri gertatzen diren “froga materialak” direlakoak. Guztiarekin ere, berrogeita hamar eta hirurogeigarren urteetako “egin eta esan” multzo oinezatuaren “esanahitik” ezin liteke bestelako ondoriorik atera. Zer ote da *Ley de los Cambios* delakoa ez bada historian zeharreko artearen bilakaera definitzeko balio duen eredu geometrikoa, bai eta aldi berean Oteizaren beraren obraren bilakaera jarraitasun-izaerarik gabeko prozesu dialektiko gisa deskribatzen duena? Eta zer esan nahi du delako legea amaitzen den *cero negativo* horrek, ez bada hasitako lekuan amaitzen den artearen historia esperimental horren osotasun itxia: aita Donostiren omenezko eskulturaren harrian irekitako hutsunea, Agiñan harrespil neolitiko txikiarekin elkartzen den unean? “Jatorrizko amaiera” horretara iristean, zirkulua itxi egiten da,



Cajas de Piedra

hau da, eskultura amaitzen da eta gizonak, harez gero eta betirako eskultore bilakaturik, *bere eskuak eman behar ditu*. Zer zentzua izango luke, zer xedea, nolako interesen izenean, behin lanaren azken ondorioa erdietsirik, izango luke artistak eskulturak egiten jarraitzeak, bere buruari traizio eginez ez bada, eta adierazpen pertsonalen barrutira iraganez, askoren antzera, merkatuaren mesedeengatik lehiatzeraino iritsiz? Oteizak dioskuna, zenbaitetan kontraesanetan jausten bada ere, zera da, eskulturaren eragitez askaturiko espazioaren puntu kritiko hartan, artista ez dela eskultura horren jabea, ezin duela bere ihardunean jarraitu, ez eta are gutxiago ere estatua eskuraezina den alor batera daraman huts berberarekin (aurkikuntza lanabes-izaeraren mugetan jartzerik balego bezala).

* * *

*Oh Dios siquiera esta tarde que Tú existieras
ya para siempre es suficiente un día*

Pasioa da Oteizaren pasioa. Gartsu, bero agertzea, asaldatzea, irudimenaren akuilatzaileak dira. Artistak esku zabaltasunez, eta aldi berean maltzurki, banatzen duen emozioa. Metodo bat, beraz, estrategia bat halakotzat hartzen ez bada ere, simulazioa bat ere bai –hitz horrek faltsutasun nozioa itsatsirik ez balerama–, lotura pentsaezinenetarako bide ematen duena. Ideiek orduan zentzu harrigarriak, ez ohizkoak hartzen dituzte. Guzti horrek artista eremu misteriotsu eta guztiz aberatsean bizi delako sentipena eragiten du, erromantikoen “jatorrizko kaos” hura, altxor eta arrisku izugarriak ezkututzen dituen (antzinako abentura istorioetan bezala), haien *aletheia*-ri adi egon beharra merezi duela. Une horretan, edozein egoera dramatiktasun handiz horniturik agertzen da. Oihua, otoitza, etsipen handieneko negarra, horren zorabiozko egoeraren seinaleak eta bideak dira, kontzientziaren beteak soilik ematen duen *pathos*-aren ageriko zeinuak: “artista bera, dio Schopenhauer-ek, etengabeko sofrikarioan objektibatzen eta irauten duen borondatea da”.

Gar eta oinaze horiek beren baitan itxirik gera daitezke. Norberaren –eta hala ere arrotz den– kontzientziak eta ez beste ezein lekuk balio du itxaroteko eta oinazea izateko. Modu horretara handituriko Ni baten itzal larriaren azpian, kanpoko guztia, bestea, koloregabetzen da. “Ni soil” hori, alabaina, kontzientzia baino gehiago da, pentsatzen eta konspiratzen duen izakia ez

bezalako eta nire baitan modu aldakorrez naizena. Haren atzean eta haren aurrean irauten du (pausarik gabe argitzen da, eta amaierarik gabe agian), beti-bat (ez du ezer eskatzen, ez du juzkatzen, ez eta ezer errekeritzen), sakontasun handiengan, arduragabe, erabateko larritasunaren leizean pausatutik. Hori da Oteizak barne zolan sumatzen duen ezin deskribatuzko sakontasuna, ezin saihas dezakeen norberaldi baten amildegian. Zer ote da nire baitan ez egote hori, galdetzen dio bere buruari, ezin sortu ez eta zirradarik eragin; ez harena ez haren jabe naizela, baina bizi nauena eta naukana. Nork erantzun lezake hutsune definitu gabe, mugarik gabe hutsik dagoen estigma ezabaezin horregatik?

Oteizak huts hori konkistatu nahi du, hartaz jabetu, bere aliatu bihurtu. Bere ahultasunaz kontziente da eta xarmatu nahi du, Uliseren antzera, maltzurkeriaren bidez, hots, estetikaren bidez (Prometeo balitz bezala agertzen da baina Odiseo da, nekazina aberriaren bilaketa hartan). Hartarako, erreklamatu egiten du, errekeritzen du bere babeserako, harekin identifikatzen da, bere aingeru bihurtzen du: *Nik aingeru bat dut, ni naizena eta beti nire ondoan ezkutaturik dagoena, nirekin*. Baina aingeruak ez dio erantzuten, ez da hunkiturik agertzen. Eskultura, olerkia (bere bizitzaren behin betiko lana) erantzun baten eskaera etsia da, ezinezkoa dela badaki ere. Bere protesta, madarikazio, mehatxu, keinu barbaro eta jarrera guztiek, apokaliptikoak izanik ere, oihu estetikoaren anbiguetatea daukate, kontzientzia baten lekukotzat hartzen gaituzte eta kontzientzia horren eraginez “zulaezinezko hutsunea”, izan nahiaren eta gauzen erremediorik gabeko gabeziaren artean dagoen tartearen ezagupena aldatzen du, hots, tragedia bera betetasunerako eta bizitzak eman diezagukeen atsegirik sakonenerako ezinbesteko baldintza bihurtzen du. Plutarkok dioenez, “egiptiarren artean oturuntzako mahaikideen artean hildako bat jartzeko ohitura zegoen. Hildakoa bertan zegoela, janariaz gozatzera animatzen zen jendea eta anaikero alaitzen ziren bizirik zeudelako”. Hala beraz, zentzu isekari eta paradoxazale batez (hermen agertzen da berritragikoaren islada) interpretatu behar dira bere agerraldi publikoetako fikzioa, kontraesanak, sumindurak eta etengabeko gehiegikeria, sarritan nahasi egiten gaituztenak. Kierkegaarden arabera, “Tragikoa neurria da eta ez du amaiduna gainditzen, erruaren eta errugabetasunaren arteko orekan datza, eta horri esker kolperik sendaezinena bere buruaren sari gisa azaltzen da eta, ondorioz, bake, gozotasun handi eta bihozberatasun zentzua zabaltzen amaitzen da”. Azkenik, erantzun estetikoak ezin gorde du bere izaera iheskor eta beldurtia.


Eskema barrokoak, zerutarraren eta lurtarraren arartegabetasunean eta elkarrekiko erreferentzian, kontzientzia oso eta baretua islatzen du. Bere

antolamenduan, maila bakoitzak bildutasunez itxaroten bide du berehalako osotasuna, agerikoaren eta ikusezinaren, larriaren eta arinaren, ilunaren eta argiaren, materialaren eta espiritualaren artean igarritako batasun hori. Erlijiotasuna deitzen diogu giza balioak eskema horretan kokatzetik jalgitzen den kontzientziari. Era horretara moldaturiko kontzientziak federekin egiten du topo eta erlijioa egia osoaren zifra gisa agertzen da, misterio salbatzaile argitsu gisa. Eta alderantziz, hura gabe, amildegi transzendentalaren ertzean baina gora jotzeko beharrezkoa den bultzadarik gabe dagoen arima, etsipenean erortzen da. Kierkegaardek ohartarazi zuenez: “Edo tragikoa edo erlijioa”.

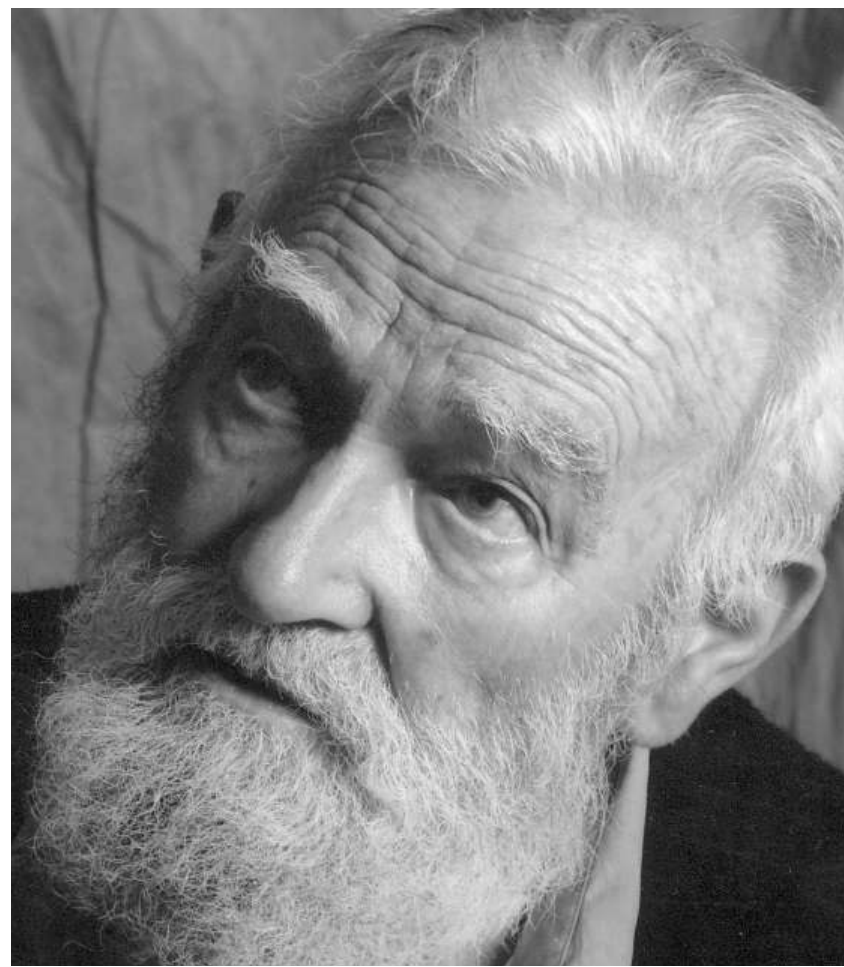
Jatorriraino bilatu zaitut, kexatzen da Oteiza. Eta Existe Dios al Noroeste adierazten du, baina hor bakarrik, nahikundearen tokian eta ausentzian. Eta berehala gaineratzen du:

*ahora que no tengo fe y que fuera de Ti
no tengo nada más ni quiero
oh Dios mío
soy mil veces más fuerte
lujoso y soberbio que el Titanic
Y sin Ti me hundiré lo mismo y más profundo*

Etikaren alorrera pasarazteko aukera geratuko litzateke, hots, hain ibilbide bertikal gartsuan asetasuna aurkitzen ez duen bultzada razionalizatzeke. Oteizak badakiela erakusten du, behin eta berriro eskulturaren izaera instrumentala agertzerakoan. Haren funtzioa, dioenez, bizi den gizarterako prest dagoen gizakiaren heziketara mugatu beharra dago, berak moldatzen baitu arte-obra (halako izena beretzat hartzeko merezimendua badu). *Maite izateko eta zerbitzatzeko herririk ez duen artista, herriaz zurtz den artista, artista ez-osoa izango da nahitaez, artista murriztua, artista zapuztua.* Arte lanean betiko gelditzea ezintasun baten aitortpena da (erruduna nolana ere), ekintzaren ordezkari begirada (pentsamendua eta irudimena), hurbiltasunaren ordezkari urruntasuna, gizakien presentzia oinazezko eta konprometigarriaren ordezkari jainkoen ez egote bikaina eta kaltegabekoa ezartzen duen ezintasuna, alegia. *Ekintza gizona naiz ni. Porrot egitean idazten da... Porrot egin dudalako idazten dut nik.* (Nahigabezko garai hauetan, Oteizaren hitzek gizakiaren eredu, hiritar hutsa, politikaria dela oiroitarazten digute, hain zuzen ere).



Bere baitan babesturiko eskultoreak, bere porrotean, mundua ezinbesteko hondamendi absurdo gisa sentitzen du eta haren aurkako saiorik nobleenak eta lehiatuenak jo eta apurtu egiten dira. Nor egin halako hondamendi baten erantzule? *oh Dios siquiera esta tarde que Tú existieras.* Kontzientziak, aringarri taumaturgikorik gabe, baketzeko esperantzarik batere uzten ez digunez, inguratzen gaituen tragediaren sentimendua handiagotzen du. Arteak alferrik handiesten duen tragedia.



Alaia ta argia, Itziar
argia ta alaia,
uraren grazia apalez jantzia,
Itziar uraren ahizpa bizkia,
zerbitzu, dohaia ura lez,
ura lez Itziar
geldika eskainiz bizia,
geldika lurrunduz,
barrenduz airean Itziar,
geldika, zeruan,
arima handia.

Poema de Bittoriano Gandiaga ofrecido a Itziar Karreño Etxeandia

*Alegre y clara, Itziar / clara y alegre, / vestida de la humilde gracia del agua, /
Itziar hermana gemela del agua, / servicio y don como el agua, / como el agua Itziar, /
gastando generosamente la vida, / diluyéndose poco a poco; / adentrando por el aire Itziar, /
poco a poco, en el cielo / su gran alma.*



Biografía

- 1908** Nace en Orio, Guipúzcoa (octubre).
- 1914/1921** Cursa estudios de Bachillerato en el Colegio Sagrado Corazón.
- 1921** Estudia en Lekaroz, Navarra.
- 1927** Vive en Madrid. Se interesa por la Arquitectura, aunque por razones burocráticas debe matricularse en Medicina.
- 1928** Trabaja como linotipista para pagar sus estudios.
Realiza sus primeras esculturas influidas por J. Epstein, Txaplin y Alberto Sánchez.
- 1929** La lectura de un tratado de hidráulica y mecánica de fluidos, así como la bioquímica, deciden su vocación artística. Abandona la Medicina en el tercer año de carrera y se matricula en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde permanecerá muy poco tiempo.
- 1931** Primer Premio en el IX Concurso de Artistas Noveles Guipuzcoanos, San Sebastián, con la escultura *Adán y Eva*, $Tg S = E/A$.
Algunas informaciones en «Cahiers d'art», sobre cubismo y surrealismo.
Suspende un viaje a París por incorporarse al servicio militar, que realiza en Melilla (noviembre 1931-noviembre 1932).
- 1932** Publica un cuento escrito durante su estancia en el calabozo.
- 1933** Primer Premio en el X Concurso de Artistas Noveles Guipuzcoanos, San Sebastián.
- 1934** Exposición en el Kursaal de San Sebastián, junto a Lekuona y Balenciaga.
Establece contacto con el Lendakari Agirre en Madrid, en un intento de participar en la política cultural para el renacimiento artístico vasco.


- 
- 1935** Viaje a Sudamérica con el pintor Balenciaga.
Exposición conjunta en la Sala Witcomb, Buenos Aires.
Conferencia «Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo», Buenos Aires y Santiago de Chile.
Exposición individual en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Santiago de Chile.
Mantiene contactos con Vicente Huidobro.
Presenta su informe «Encontrismo» (análisis morfológico para la expresión formal).
Influencia de Matyla Ghyka y su libro sobre la sección áurea.
Elección de la forma de la pirámide invertida como expresión personal.
- 1936** Creación del teatro político experimental, Santiago de Chile.
Mantiene contactos con el Frente Popular, Santiago de Chile.
- 1937** Regresa a Buenos Aires. Intención de regresar a España.
- 1938** Se casa con Itziar Carreño, a quien había conocido a su llegada a América.
- 1940** Realiza la serie de figuras acostadas a partir de la forma de la pirámide tumbada. Apertura de huecos.
- 1941** Es profesor en la Escuela Nacional de Cerámica, Buenos Aires.
- 1942** Contratado por el Gobierno colombiano para organizar la enseñanza oficial de la cerámica.
- 1944** Publica su «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra» en la «Revista de la Universidad de Popayán» (crítica al muralismo mejicano, necesidad de una «Estética Objetiva», ampliación funcional del espacio, tiempo y dimensión).
- 1946** Pronuncia dos conferencias en Bogotá con motivo del segundo centenario del nacimiento de Goya: «Significación espacial desde E. Greco a Goya y Picasso» y «Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete)».
Publica «Grandeza y miseria de Zuloaga» en la Revista «América».
- 1947** Presenta un informe sobre «Estética Objetiva y la investigación de la estatuaria megalítica americana» en la Casa de Cultura de Quito.

Imparte un curso de química cerámica en la Escuela de Ingenieros de la Universidad de Trujillo, Pero.
Pronuncia el ciclo de conferencias «Génesis del Arte Nuevo», sobre arqueología y arte contemporáneo.
Es nombrado Miembro de Honor de Investigaciones Científicas de la Universidad de Trujillo.
Pronuncia una conferencia en los cursos de verano de la Universidad de Lima: «Una técnica de colores térreos sobre englobe blanco para los alfareros del Cuzco».
Pronuncia conferencias en ANEA, Asociación Nacional de Escritores y Artistas.
Creación del grupo «Espacio» de experimentación de pintores, escultores y arquitectos.
Influencia de la obra de Moore, en la que analiza la naturaleza del hueco para la estatua.
Regresa a Buenos Aires.
Ensayo sobre lo simultáneo para el concurso de escultura para el monumento a Hipólito Irigoyen.
Escultura sobre tres puntos de apoyo.
Publica el «Informe sobre mi escultura» en la Revista «Cabalgata», Buenos Aires.

1948 Regresa a España.

1949 Reside en Bilbao en la calle Iturrubide.
Primer Premio en el concurso nacional para el monumento a Felipe IV.
Proyecto de Escuela Hispanoamericana en Madrid (sin realizar).
Dirección técnica de una empresa de porcelana eléctrica en Bilbao.
Exposición «Cinco plásticos vascos», Galería Studio, Bilbao.
Fundación del nuevo Ateneo.
Escribe artículos y pronuncia conferencias.
Proyecto de Escuela de Bellas Artes en San Sebastián y de Taller de Cerámica autofinanciable (no autorizados).
Trabajos esporádicos de decoración en la Feria Industrial de Muestras.
Exposición «Salón de los Once» (Dau al Set, Miró, etc.), Galería Biosca, Madrid.

1950 Adjudicación por concurso de toda la estatuaria para la Basílica de Aránzazu.
Exposición «Cuatro Escultores Abstractos» (Ferrant, Ferreira, Serra y Oteiza), Galerías Laietanas, Barcelona; Galería Studio, Bilbao; y Galería Buchholz, Madrid.



Ocupación con jóvenes artistas de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, con posterior desalojo. Se comienza a utilizar la denominación «Escuela Vasca».


- 1951** Diploma de Honor en la IX Trienal de Milán por su escultura *Ensayo sobre lo simultáneo*.
«Informe sobre la escultura contemporánea», Curso Internacional de Arte de la Universidad de Verano de Santander.
- 1952** Publica su «Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana», Ed. C. H., Madrid.
Conferencia sobre «Escultura Dinámica» en los cursos de verano de la Universidad Internacional de Verano de Santander.
Proyecto de Instituto de Estéticas Comparadas para Madrid.
Exposición colectiva en la Galería Xagra, Madrid.
Monta su primer estudio estable en Aránzazu.
Publica «Renovación de la estructura en el arte actual», en la «Revista de Lekaroz», ante las primeras reticencias acerca de su orientación abstracta para la Basílica de Aránzazu.
Concurso Internacional para el «Monumento al Prisionero Político Desconocido» en Londres (único español seleccionado).
- 1953** «Exposición de Arte Fantástico» Galería Clan, Madrid.
Concurso Nacional para una imagen de San Isidro, Madrid.
- 1954** Se prohíben sus trabajos para la Basílica de Aránzazu, quedando abandonadas en la carretera las esculturas de los Apóstoles.
Publica «Androcanto y sigo (ballet de las piedras de los Apóstoles en la carretera)».
Premio Nacional de Arquitectura por el proyecto para la Capilla en el Camino de Santiago, junto con Oiza y Romani.
Escultura para el ábside de la Iglesia de los P.P. Dominicos en Valladolid (edificio de Fisac, premiado en el Concurso de Arquitectura Religiosa de Viena).
- 1955** Exposición «Arte Abstracto» Galería Fernando Fe, Madrid.
Trabajo en relieves para la Universidad Laboral de Tarragona.
Módulos de luz y apertura de poliedros por tratamiento directo con disco sobre piedras.
- 1956** Relieve para la fachada del Instituto de Inseminación Artificial en Madrid.

Con el apoyo del industrial Juan Huarte monta su estudio en el edificio en construcción de los Nuevos Ministerios de Madrid.

Período más intenso y creativo de su trabajo de escultor. Realiza sus series experimentales al tiempo que definitivamente concreta su «Propósito Experimental».

- 1957** IV Bienal de São Paulo en Brasil. Recibe el Premio Internacional de Escultura. Morandi y Ben Nicholson obtendrían los otros dos premios. Presenta 29 esculturas ordenadas en 10 familias. Relación y posterior ruptura con el Equipo 57. Participa con diferentes artistas en grupos de integración de las artes. Montaje del Pabellón Español para la Feria Internacional de Bruselas (concurso nacional en equipo con Corrales y Molezún). Publica su catálogo «Propósito Experimental 56-57». Refiriéndose a este texto, el 20 de abril de 1983, Santiago Amón comenta en una conferencia que pronuncia en la Facultad de Arte de Bilbao sobre la «Década de los 50 y los 60 en España»:
(...) el único manifiesto digno de figurar en las antologías lo firmara Jorge Oteiza en su PROPOSITO EXPERIMENTAL, que escribe entre 1956 y 1957 para su presentación en la Bienal de Sao Paulo 1957 (...) es de una lucidez insólita. Les voy a leer solamente el párrafo inicial porque de él yo colijo una serie de cosas. Lo titula La estatua como *desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas* Dice Oteiza: «Ensaye precisamente este tipo de liberación de la energía en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un solido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación. Y voy a decir algo que nunca he dicho por razones absurdas que pueden ocurrir entre las relaciones de las personas: este texto de Oteiza es la base del Tratado, háyalo leído o no Martin Heidegger, no lo sé; pero bien leído este texto, es la base del soberbio ensayo que nada menos que Martin Heidegger publicó con el título de EL ARTE Y EL ESPACIO (...) y fue ilustrado por otro vasco ilustre, Eduardo Chillida».

- 1958** Fija, junto a Néstor Basterretxea, su residencia en Irún. Monumento al P. Donosti en Agiña, Lesaka.



Definición de la «Ley de los Cambios para la Expresión». Inicia sus conclusiones experimentales.

Exposición en la Gres Gallery de Washington. (Se repite el problema aduanero sufrido por Brancusi y su *Oiseau dans l'espace*, en 1928).

- 1959** Exposición «Blanco y Negro» Galería Darro, Madrid, homenaje a los artistas que habían conseguido premios internacionales: Oteiza, Chillida, Tapies.
Premio en el Concurso Internacional sobre «Monumentalidad e integración de escultura con arquitectura y sobre la ciudad», con el arquitecto Puig, Montevideo, Uruguay.
Abandona su actividad de escultor.
- 1960** Exposición con Basterretxea, Galería Neblí, Madrid; y Galería Illescas, Bilbao.
Conferencias sobre César Vallejo, Lima, Perú.
Conferencias en la Escuela de Arquitectura de Montevideo, Uruguay.
Exposición «La nueva pintura y la escultura en España», organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York (itinerante por E.E.U.U. y Canadá).
Publica «El final del arte contemporáneo, razones por las que abandono la escultura».
- 1961** «Primera Exposición de Arte Actual», Museo San Telmo, San Sebastián.
Primeros trabajos para una «Estética de Acteón», para narrativa en cine.
Juan Huarte crea la productora «X Films» para que Oteiza desarrolle sus proyectos cinematográficos.
- 1963** Publica su «Quosque Tandem...! Ensayo de Interpretación del alma vasca» Auñamendi, San Sebastián.
Proyecto de Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas, para San Juan de Luz, con Malraux (negativa por recortes presupuestarios, provocados por la fabricación de la bomba atómica).
- 1964** Se reanuda la polémica sobre la estatuaría de Aránzazu.
Pronuncia la conferencia «Importancia del artista en la vida del pueblo vasco», Gernika.

Envía la ponencia «Ideología y técnica para una ley de los Cambios en el Arte» al XIII Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia.
Mantiene contactos con Argan para la posible creación de un Instituto de Estéticas Comparadas.

- 1965** Pronuncia la conferencia «El Arte como Escuela Política de tomas de conciencia» ante los universitarios vascos en Barcelona.
Ensayo de Universidad Infantil piloto para Elorrio.
Laboratorios Universidad Popular de Arte Vasco para los bajos del Kursaal .
Proyecto de Museo de Antropología Estética Vasca en Vitoria.
Planteamientos de «La Galería de Arte como Productora», San Sebastián.
Mantiene contactos con Urbeltz sobre danza, con Aresti sobre teatro y con Arzo sobre música, fundando el grupo «Ezdokamairu».
Proyecto de creación de un Fondo Económico de Urgencia para la Cultura Artística Vasca.
Conferencia homenaje a Eduardo Chillida.
- 1966** El Ministerio de Información no autoriza la aparición de su libro «Ejercicios Espirituales en un túnel».
Creación de los grupos de la Escuela Vasca.
Exposición del grupo «GAUR», Galería Barandiarán, San Sebastián.
Exposición de los grupos «GAUR» y «EMEN» en el Museo de Bilbao.
Exposición con los grupos «GAUR», «EMEN» y «ORAIN» en el Museo de Vitoria.
- 1967** Exposición de Oteiza, Chillida. Palazuelo, Millares, Oiza, Fernández Alba y Fullaondo en los locales de HISA, Madrid.
- 1968** Se reanudan las obras de Aránzazu. La imagen borrosa de la muerte a tiros del dirigente de ETA Txabi Etxebarrieta, que por esas fechas preparaba un manifiesto para artistas e intelectuales y deseaba consultar a Oteiza, decide la estatua de la Piedad con el Hijo muerto a los pies, para lo alto del muro.
Publica «Estética del Huevo» en el libro Oteiza, 1933-1968.
- 1969** Funda la Escuela de Deva.
Interviene en la Urbanización de la Plaza de los Fueros en Rentería.
Proyecto de escultura homenaje a Xempelar.
Se concluye la obra de Aránzazu.

- 
- 1970** Primer Premio en el Concurso para la urbanización de la Plaza de Colón en Madrid (realizado en equipo), sin realizar.
- 1972** Oteiza retoma la parte de su trabajo de escultor que había quedado incompleta, Desarrolla su «Laboratorio de tizas», completa algunas familias experimentales y pasa a material definitivo alguno de los modelos.
- 1973** Se funden en Madrid los bocetos de la serie de Aránzazu.
Exposición «Cinco escultores vascos», Galería Skira, Madrid.
- 1974** Exposición en la Galería Txantxangorri, Fuenterrabía.
- 1975** Se le adjudica la realización de la escultura para el Edificio Beatriz de Madrid, mediante concurso restringido.
Exposición «Pequeñas esculturas de grandes escultores», Granada.
Exposición «Escultura actual en el País Vasco», Fuenterrabía.
- 1976** Participa en la Bienal de Venecia.
Publica «Carta al escultor navarro» Pamplona.
Exposición «Homenaje a Calder», Galería Skira, Madrid.
- 1977** Se instala su escultura *Odiseo* en la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián.
- 1978** Se publica *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, de Pelay Orozko.
Toma de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, consiguiéndose el cambio en la dirección y la participación de artistas vascos como profesores.
- 1980** Publica «Sonemática vasca y mitos» en la Revista «ERE».
Publica su organigrama «Para un Ministerio Autónomo de Arte Vasco» en el periódico «DEIA».
- 1983** Publica *Ejercicios Espirituales en un túnel*, Ed. Hordago, San Sebastián.
- 1984** Recibe el Premio «Euzkadi».

- 1985** Recibe la Medalla a las Bellas Artes, Ministerio de Cultura.
Comienza su serie de poemas *Teomaquias o luchas con Dios*.
Proyecto de cementerio en Ametzagaña, San Sebastián.
- 1986** Exposición «Qu'est-ce que la sculpture moderne?, 1900-1970», Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 1987** Exposición «Cinco siglos de arte español. El siglo de Picasso», Musée d'Art Moderne de la Ville de París, organizada por el Ministerio de Cultura español.
- 1988** Exposición antológica «JORGE OTEIZA, PROPÓSITO EXPERIMENTAL», organizada por la Fundación Caja de Pensiones. Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
Recibe el Premio de las Artes "Príncipe de Asturias"
Publica *Cartas al Príncipe*.
- 1989** Proyecto para la Alhondiga. Central Cultural (el Cubo), con los arquitectos Saenz de Oiza y J. Daniel Fullaondo.
- 1991** Fallece su esposa Itziar Karreño Etxeandía.
- 1992** Publica *ITZIAR elegía y otros poemas*
Donación a Navarra de su obra y documentos para la creación en Alzuza de su Fundación-Museo.
Recibe la Medalla de oro de Navarra
- 1993** 30 años del *Quosque tandem*. 5ª edición con *Prólogo a este libro ya inútil en cultura vasca traicionada*
- 1995** En memoria y homenaje al arquitecto J. Daniel Fullaondo publica: *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*
Publica la Primera parte de *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo* y trabaja en la Segunda.



No puedo recordar las circunstancias en las que conocí a Oteiza personalmente. Debió de ser a principio de los años sesenta. Desde 1957, fecha en la que ganó el Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de Sao Paulo, y aún antes, era un artista consagrado (un calificativo que en este caso habría que desprender de su uso convencional). En aquellos tiempos muchos jóvenes prestábamos especial atención a las noticias que nos llegaban de él a través de la prensa y de algunos amigos. Su nombre aparecía envuelto, casi siempre, en ruidosos escándalos y su voz se dejaba oír, de forma distinta, con especial virulencia.

Conservo en cambio muy vivas en la memoria algunas escenas de nuestros primeros contactos. Recuerdo, incluso con rara precisión, sus ademanes, su entusiasmo, hasta creo que podría repetir con exactitud alguna de sus palabras y el sentido por igual evidente y misterioso que guardaban. Ya entonces era muy consciente de la admiración que suscitaba sobre todo en los más jóvenes y nunca fue capaz de resistirse a la tentación de extender ante nuestros ojos, como un vendedor de alfombras, las maravillas de una personalidad paradójica, imaginativa y extraordinariamente brillante. Era evidente que le encantaba exhibirse de una forma un tanto teatral, pero sabíamos también que el interés de sus interlocutores, cualquiera que fuese, había de ser considerado con una atención y un interés sinceros.

Años más tarde, en Alzuza, cada sábado muy de mañana, subía yo con la prensa del día hasta su casa. Itziar nos preparaba un termo con café y en el cuidadosísimo desorden de su cuarto de trabajo, siempre con papel y lapiz, hablábamos durante horas más de lo divino que de lo humano. Conservo de aquellas mañanas un recuerdo imborrable.

Las palabras en cursiva del escrito que sigue son suyas. La mayoría han sido publicadas por él mismo o divulgadas por sus amigos y estudiosos de su obra.



La pasión de Jorge Oteiza

Oteiza nació en Orio en 1908. *Yo iba a nacer en San Sebastián, Oquendo 11*, dice en el libro de Pelay Orozco, *pero mis abuelos maternos vivían en Orio, por esto nació en Orio*.

Las primeras e inolvidables experiencias de sus años infantiles, nacidas del contacto con su familia y los otros niños, llegaron a influir decisivamente en su pensamiento artístico. La construcción del vacío, como lugar de protección, de curación de la angustia y de la muerte, sagrado por tanto, en torno al cual acabará conformándose su pensamiento y su obra, encuentran en las impresiones más vivas en su memoria de aquellos años preciosas referencias. Recuerdo, dice, en la puerta del matadero de Orio, a unos niños sacando de un saco unos gatos recién nacidos cogidos del rabo y estrellándolos contra la pared entre risas y exclamaciones de regocijo. Tal vez porque se diría que son originarias, "naturales", pocas cosas resultan tan terribles como la inocente crueldad de los niños o la festiva brutalidad de muchas costumbres populares. Unas y otras engendran el sabor de un miedo que el niño descubre, más que en el saber prematuro de la muerte, en el sufrimiento que se infiere de forma gratuita y se padece impotente. *Hasta los seis años soy un niño que vivo introvertido, temeroso, asustado, incomunicado*. En "Qousque tandem...!" escribe: *de niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en el corazón, advertimos el miedo -como negación suprema- de la muerte*. Acaso el arte encuentra en los sentimientos de inseguridad y temor sus raíces más genuinas. Tal es el origen que el escultor atribuye a algunas formas de belleza: *La imagen terrible y hermosa que adoptan ciertos animales se debe a que están aterrorizados. Del miedo le salen al pavo real sus cien ojos*.

La primera consecuencia de estas experiencias en el pequeño Oteiza fue la revelación de un mundo efímero y encarnizado del que era necesario defenderse y el hallazgo de lo amable en el retraimiento y la soledad. *Lo que se oculta es tu verdad*, saltó de repente en una de las largas conversaciones que sosteníamos. *Te has enterrado dentro de ti*-continuó dirigiéndose a quien realmente era de él mismo de quien hablaba- *El vivo está enterrado*,

el muerto está fuera. Así, hurtándose de la presencia de los otros, el niño aquel fue adentrándose, como Alicia en su maravilloso País, en un lugar vacío y ensimismado, en un espacio secreto de protección, en torno al cual había de conformarse años después la idea motriz de su obra escultórica. De niño, recuerda a menudo, aprovechaba los pequeños hoyos que hacían los carros que se llevaban la arena de la playa para sepultarse en ellos como un gusano subterráneo (a despecho de los expertos nos dice que en euskera *arro*, de la raíz *ar*, significa al mismo tiempo, hueco, agujero y gusano). Y que desde allí, acurrucado en el fondo de su agujero, veía el cielo azul y luminoso dentro del círculo que la arena dibujaba sobre su cabeza. *Como el avestruz, añade –maravilloso y calumniado, metafísico animal que crea su pequeño cromlech enterrando la cabeza y el miedo en la arena– el escultor del cromlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios.* Este esquema que pone en comunicación directa la oscuridad con la luz, lo más profundo con lo más elevado, el abismo con el cenit, nos remite a la concepción de un espacio continuo, trascendental, en el que, como en las pinturas barrocas, el cielo y tierra encuentran su lugar recíproco cuando se encuentran.

Pero ese círculo celeste -celestial- que podemos ver desde la profundidad donde permanecemos ocultos, no nos salva porque lo vemos, nos salva porque nos ve; no es la serpiente de bronce bíblica, sino el gran ojo equilátero que vela impasible. Imaginándose tal, el escultor hacía pequeñas esculturas, *cromlech de bolsillo*, perforando los trozos de piedra arenisca que conseguía en una cantera situada en el alto de Zarauz. *Todo lo que miraba a través del agujero se hacía de inmediato sagrado.* El encuentro, años después, con el cromlech neolítico confiere un nuevo sentido al secreto universo que Oteiza niño ensoñaba en su agujero de la playa de Orio. Como si sus más íntimas intuiciones fueran el remoto reflejo de un temor y temblor originarios, el pequeño círculo de piedra prehistórico le revela la sustancia vacía de la estatua y la naturaleza religiosa de toda experiencia estética.

Pero los anhelos de profundidad suelen desembocar en la altura. La atracción del abismo no es muy diferente a la que suscitan las cumbres más elevadas. “El camino hacia arriba y hacia abajo es uno solo y el mismo” (Heráclito B 60). La soledad total que aguarda en el fondo de uno mismo, en la oscuridad de la caverna interior, sin otra presencia que la de las propias voces, con frecuencia termina conduciéndonos a un destino que sólo la presencia de los otros puede ayudarnos a soslayar. El “yo puro” que ansiamos, que reclamamos ser sin la menor duda (marcados como una res

con la señal indeleble del miedo, estigmatizados), más allá de la conciencia, que entrevemos en nuestra íntima lejanía y que permanece imperturbable en la sima insondable de una gravedad absoluta, ¿qué es sino la mirada del dios? Tal vez por eso llamamos trascendencia (de “trans” y “scando”) a la forma de lejanía que se manifiesta al ascender. Oteiza siguiendo el paradójico camino que prescribe Voltaire: “para elevarnos, descendamos a nuestro interior” se oculta, *en el friso de piedra de mis antepasados,... en mi mismo, en mi ángel, fuera del alcance de mis enemigos, de mis demonios; nadie puede herirme porque me escondo en mi ángel*, para ascender. El escultor cuenta que cuando hacía el servicio militar, de noche, desde su catre en el cuartel, *veía a través de una ventana el cielo estrellado, e imaginaba que aquél rectángulo era una piscina, ¡la piscina del cielo!, y me zambullía en ella de cabeza*. Llegó incluso a escribir un cuento, hoy lamentablemente perdido, con este tema.

Estas experiencias de infancia y juventud y muchas otras adquieren una mayor significación si se consideran a la luz que nos presta su conclusión experimental como escultor: la estatua vacía que el artista alcanza a finales de los años cincuenta y que nos ofrece reposando en sus cajas abiertas. Conviene precisar que, en las también llamadas *cajas metafísicas*, la chapa que vemos no constituye la escultura propiamente, sino su lugar (tal vez, en nombre de un supuesto interés didáctico, debería exagerar diciendo que la escultura que creemos ver en la parte metálica es sólo su embalaje. El propio Oteiza ha utilizado en ocasiones esta clase de recursos). La escultura es el vacío interior, el “apeiron”, indefinido e invisible, que se esconde, apoyándose en la chapa, para proteger su parte más débil como el escultor en su agujero

* * *

Quando en 1935 navegábamos hacia América en el Arantxamendi, Balenciaga, desde el puente, pintaba mirando al mar. Pero no pintaba las olas, pintaba una yunta de bueyes de su caserío de Arrona.

Ese mar de Balenciaga era el territorio metafísico de sus nostalgias, el sagrado -ningún- lugar donde los bueyes, que resumían el sentimiento de la tierra que dejaba, ararían eternamente. La piscina del cielo en la que hubiera querido zambullirse el escultor. *El mar, continúa diciendo Oteiza, sobre el que trabajaba Balenciaga, era la bóveda del cielo. Así es la pintura prehistórica. Todas las pinturas están hechas en el cielo, en el firmamento. Esto es lo que la cueva, la pared de piedra de las pinturas rupestres, representan.*

Ahora podemos entender mejor ciertos aspectos que el trabajo del artista tiene para Oteiza. Se diría que la creación es protección, paradójicamente ocultamiento. ¿Se esconde Oteiza en sus estatuas vacías en la misma medida en que se muestra? Así podría deducirse de alguna de sus palabras: *Odio la obra de arte. El arte no está en las esculturas está en otro sitio. Mis cajas metafísicas son las latas vacías con las que me he alimentado. ¿Y La hoja de papel en blanco, impoluta, sobre la que escribirá sus versos -y que tan pacificadores sentimientos le inspiran- es el muro de piedra donde encuentra protección? La poesía es lo que me cura, lo que me quita la angustia y me devuelve el equilibrio. La poesía es mi marcapasos.* Ambos y todos ellos: vacío, silencio... y los elementos que los representan: cromlech, muro de piedra, cuartilla de papel..., encuentran su forma definitiva, su virtualidad curadora del mundo y de la muerte en el gran hueco de la bóveda celestial. El tiempo y los acontecimientos que arrastra, el mundo fenoménico que lo constituye, la precariedad de que estamos revestidos, se difunden en la perspectiva del espacio ilimitado, metafísico vacío, que sólo la obra de arte es capaz de ¿abrir?, ¿instaurar? “Lo que no es eterno no es real”, dice Unamuno recordando a Novalis.. *No quiero estar, añade Oteiza. Me quiero en el ser. El hombre que no es el ser sino el estar, sale de su estado cuando hace la obra de arte. El ser que el hombre produce es el ser estético, dios. Dios ha creado al hombre para que este lo recree a su imagen y semejanza en la obra de arte.* Deseo de Dios, voluntad de permanecer, aspiración de eternidad, es lo que el vacío metafísico de la escultura de Oteiza encarna. Cuenta Herodoto (Hist. I, 131) que “los persas tienen por costumbre, subiendo a lo más alto de las montañas, hacer sacrificios a Zeus y llaman Zeus a toda la bóveda del cielo”. De igual manera “urtzi”, firmamento, es también la primera voz del euskera para designar a Dios. Aquél “por modo inquebrantable” de “ver a Dios en la Naturaleza y a la Naturaleza en Dios” que constituía la idea base de toda la obra de Goethe alcanza en la bóveda celestial el valor del límite y su más allá, la cualidad de infinito. La aspiración del alma que se despoja para ascender hasta difundirse en la totalidad suprema del Uno-Bien, revela en la vieja palabra vasca el sentido trascendental de la famosa máxima de Heráclito (B26): “el hombre enciende a sí mismo una luz en la noche cuando al morir apaga su vista...”. Oteiza, revisando el euskera en sus raíces, nos ofrece una etimología de “izarra” (estrella), proveniente de “itz” (ser) y “ar” (hueco, concavidad del cielo), en la que, a semejanza de Heráclito, justifica la idea de que en la cultura vasca, *el hombre se diviniza a sí mismo / NO MORIRA / se cambia de sitio, subirá / se cambia al cielo.* El escultor hace uso de esa idea en los hermosos versos que dedica a la muerte del centauro Quirón:

oh Aquiles hijo
la muerte es para todos
(Y en su noche
acostado
el caballo ya se ha)
en su tumba láctea encendido

Y de nuevo en *ITZIAR elegía y otros poemas* :

*y todas las ventanas encendidas cementerio de estrellas
en el hotel del cielo Dios de fiesta Dios el hotelero*

¿Puede la escultura ir más allá, más arriba? ¿Quién puede sorprenderse de que el artista haya proclamado su final?

* * *

No pertenezco a la tribu de la Naturaleza. Soy un ser exiliado a la Naturaleza, arrojado a la Naturaleza.

Todos los anhelos verticales, que desembocan infaliblemente en la Elevación, en la Altura, son metáforas de una exigencia espiritual a la que nos vemos precipitados por el temor a la muerte. Las dos direcciones que resultan de la enconada relación que tan a menudo sostenemos con la vida exigen el sacrificio de nuestra medida material y orgánica. Del impulso que lleva al artista a recusar la naturaleza nacen su condición de fugitivo y su deseo de Dios. "El heroísmo es una actitud fugitiva", igual que el miedo (el escultor suele ironizar a costa del coraje que se ven obligados a ejercer los que no pueden eludir el peligro: *La mayoría de los héroes son lisiados. Los grandes hombres nuestros que prefiero, S. Ignacio, Lopez de Aguirre, cojos. ¿Qué grandeza se puede esperar de un hombre que no es cojo? Yo me parto la rodilla para conseguir el valor que necesito...*). Sin embargo "la idea de huir no es en verdad ni loca ni cobarde, escribe Bataille. Queremos encontrar lo que buscamos, que no es sino liberarnos de nosotros mismos". Este es el motivo por el que Oteiza manifiesta una implacable hostilidad contra sí, contra su parte mortal, una aversión extraordinariamente encarnizada por lo que su naturaleza tiene de efímero y el tiempo somete día a día:

abandono hombre
os dejo aquí mi corrupción
y esta vez para siempre
de (para una o desde una Metafísica de la Corrupción)

no así el hombre acostado y sucio
no así el hijo puta el hombre
acostado y sucio
de Dios amanece con tos esta mañana

¿desde cuando sabes que el mamífero hombre
es un mamífero mierda?
de murciélago

Estos versos extraídos de *Existe Dios al Noroeste*, son testimonios de una queja y un resentimiento que toma forma en los apóstoles sin tripas, desentrañados, vacíos por dentro, de Aránzazu. Esta es la primera gran referencia al impulso autodestructor antes comentado. El viejo conflicto entre materia y espíritu que el escultor experimenta con especial violencia, se salda con el sacrificio de los cuerpos abiertos en canal, cóncavos, por tanto, ofreciéndose a sí mismos en holocausto, abiertos en su propio hueco, en su vacío expectante. (Existen en su obra numerosos precedentes de esta carnicería. Ninguno tan hermoso quizá como la escultura titulada *Coreano* y especialmente la impresionante *Regreso de la muerte*. Ambas de 1950).

El *Friso de los Apóstoles* de Aránzazu es la obra culminante de lo que con pretensiones historiográficas llamaríamos el primer periodo de la obra de Oteiza. Pero, ¿se trata realmente de un Apostolario?, pues, ¿no son catorce las figuras en él representadas? Oteiza se divierte suscitando la perplejidad de quienes le escuchan decir que efectivamente se trata de los Apóstoles y que si son catorce se debe a que no cabían más en el espacio que les estaba reservado. Al justificar de manera tan trivial tamaño atrevimiento el escultor quiere decirnos que aquello que en el friso se evoca propiamente, esto es, la "apostolicidad", la condición espiritual de



Coreano



Regreso de la muerte

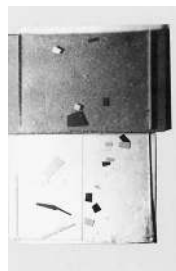
una comunidad naturalmente religiosa abierta por igual al cielo y la tierra, de ningún modo puede identificarse por el número de sus componentes. *Si hubieran cabido más, añade, más hubiera puesto.*

Sin embargo, lo que desde un punto de vista estético significa el Apostolario, es una primera conclusión en la génesis del vacío como material de la escultura, es decir, del proceso de sustitución de la materia que se palpa, se pesa, se mide o se modela, de lo que llamamos sustancial por oposición a lo que es inconsistente, por la metafísica condición de un espacio vacío. Esta conclusión en los apóstoles nos habla de vacío y vaciamiento, es decir, del hueco que resulta de quitar, destruir, la parte material de la escultura. Se diría, recordando a Miguel Angel, que el vacío es el resultado de eliminar de un bloque, pongamos que de mármol, la materia que sobra, que para Oteiza es toda la materia. Recuerdo muy bien la escena -que ya he contado en otras ocasiones- en la que Oteiza, a principios de los años sesenta, se esforzaba en explicar a un grupo de artistas jóvenes su idea del espacio vacío: Mirad ese encendedor, decía señalando el primer objeto que encontraba sobre la mesa. ¡Miradlo bien!. Y ahora, añadía mientras lo arrancaba de su lugar de un manotazo, mirad el espacio que deja. Cualquiera que fuera la confusión que experimentamos en aquél momento y la fantasía que tuvimos que derrochar en las respuestas, lo que Oteiza quería mostrarnos, de la forma más simple y directa posible, era la desocupación, el “vaciamiento” del espacio. Era necesario pues para conseguir un espacio vacío, proceder al trabajo de eliminar de él la materia que lo ocupaba. Otra cosa es la precisión, tan querida por el escultor, de si el vacío que constituye la estatua está dentro, encerrado en la materia, como decía Miguel Angel, o detrás ella. Razones hay para aceptar ambas interpretaciones según la obra de que se trate. Dentro estaría en los apóstoles de Aránzazu, evidentemente abiertos de arriba a abajo, como ilustrando la imagen platónica del espíritu liberado de su fétetro mortal. En cuantas ocasiones no ha hecho Oteiza uso de imágenes semejantes. El Jonás de “Androcanto y sigo”, que *ha visto el pez por fuera y por dentro*; o la fantástica imagen del Minotauro encerrado en su Laberinto: *pero el Laberinto es el Minotauro mismo. Está dentro de él. Escapar del laberinto es salir de la bestia que nos tiene*; incluso aquél Savonarola que el escultor exalta cuando dice: *el fuego que quema a Savonarola no es el de la hoguera a que le condenan, es su propio fuego. El fuego que lleva dentro.*

Pero también el espacio que se halla detrás, oculto tras la materia. Esta interpretación del proceso hay que situarla en los periodos más experimentales del artista, en los más abstractos y acaso posteriores. El problema se considera entonces desapasionadamente. Las *Maquetas en vidrio para el estudio de la pared luz*, que sirvieron de investigación a Oteiza

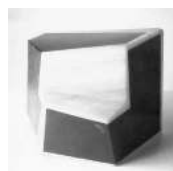
en 1956, le hacen concluir que la parte oscura, cerrada del muro es la que está delante y que la parte abierta, la clara, la luminosa, se halla detrás, cubierta por la primera. De tal forma, que hay que horadar, traspasar, ir más allá de la oscuridad inmediata (que sin duda simboliza la materia) para alcanzar la escultura libre o liberada que el artista persigue. “En el Hades no hay luz. Las almas se bestializan, olfatean”, anuncia el poeta. Debemos cruzar la oscuridad para abrir la lejanía. Como en tantas pinturas románticas, lo inmediato permanece entre sombras. “La atmósfera de horror es sólo el primer plano, escribe Jaspers. Lo más hondo requiere una búsqueda intensa. Para encontrarlo es preciso atravesar este horror”. La escultura de Oteiza forma parte de esa búsqueda de lejanía, argonáutico viaje tras una substancia inalcanzable. *Para vivir digo la palabra lejos*, escribe el escultor en sus versos de amor a Itziar. En la metáfora espacial de lo más distante, de lo lejano, renace el mito de los orígenes.

Por qué, podría preguntarse, parece que presto una atención especial a este tema de la génesis del vacío. No sólo porque es una cuestión discutida, con dos exégesis enfrentadas, sino porque, a mi juicio, sin resolver adecuadamente el punto, todo el sistema que con el trascurso del tiempo ha terminado formando la obra y la teoría de Oteiza, en la que se pone de manifiesto la intrincada red de pasiones que le animan, sería difícil de entender. La pregunta que resume la disputa sobre la genealogía de ese vacío podría formularse así: ¿la estatua vacía es el resultado de un proceso de desocupación material, de vaciamiento corporal, es decir, una forma de sacrificio, como he indicado más arriba al referirme al periodo expresivo del artista, o más bien, como han asegurado tantos, incluido el propio escultor en los últimos años, han sido hechas “con” el vacío mismo, ese material metafísico que sólo Oteiza ha sido capaz de revelarnos? Dicho de otra manera, ¿existe o no continuidad entre la larga serie experimental de los cubos o *cuboides* Malevich y las *cajas metafísicas*;




Maquetas en vidrio para el estudio de la pared luz

entre sus esculturas “llenas”, de piedra, alabastro o madera y las esculturas vacías que se conservan en sus metálicas cajas abiertas? Yo lo afirmo sin dudar, existe. Primero, por las mismas palabras del artista que en 1964 termina de explicar el funcionamiento de la Ley de los Cambios hablando de *una técnica de ocupacional del espacio, eliminativa*; segundo, por cuanto puede deducirse de su obra anterior antes comentada; y después, por el significativo valor que alcanzan al respecto las dos *Caja de Piedra* del año 1958, pintadas en blanco y negro, punto de inflexión de todo proceso, en las que el escultor parece advertirnos expresamente de la inmediata llegada de las cajas metálicas y su vacío espacio interior. Pero bien sé lo sospechosas que, en asuntos como éste, resultan las “pruebas materiales”. Sin embargo, del “sentido” que se infiere o, más bien se colige, del conjunto de su “hacer y decir” atormentado en los años cincuenta y sesenta no puede desprenderse otra conclusión. ¿Qué es si no la *Ley de los Cambios* sino el modelo geométrico que, al tiempo que sirve para definir un esquema general para la evolución del arte a lo largo de la historia, describe también la evolución de la obra de Oteiza como un proceso dialéctico sin solución de continuidad? Y ¿qué significa el *cero negativo* en el que concluye la mencionada ley, sino la plenitud cerrada de esa historia experimental del arte que termina donde comenzó: en el instante mismo en que el vacío abierto en la piedra de la escultura en homenaje al padre Donosti, se encuentra en Agiña con el pequeño cromlech neolítico? Al llegar a este “término originario”, el círculo se cierra, es decir, la escultura finaliza, y el hombre convertido ya para siempre en escultor debe *entregar sus manos*. ¿Qué sentido tendría, con qué objeto, en nombre de qué interés, podría el artista, una vez alcanzado la consecuencia final de su trabajo, continuar haciendo esculturas, a menos que se traicionase a sí mismo hasta el punto de trasladarse al campo de la expresión personal para competir, como tantos, por



Cajas de Piedra



los favores del mercado? Lo que Oteiza nos dice, aunque en ocasiones se contradiga, es que en aquel punto crítico del espacio liberado por obra de la escultura, el artista no es ya su dueño, no puede sencillamente continuar en su ejercicio y mucho menos con el mismo vacío (como si el hallazgo pudiera reducirse a una mera condición instrumental) que trasfiere la estatua a un territorio indisponible.

* * *

*Oh Dios siquiera esta tarde que Tú existieras
ya para siempre es suficiente un día*

La pasión de Oteiza es la pasión. El entusiasmo, el fervor, la exaltación, son un una acicate para la imaginación. Una emoción, sin duda, que el artista prodiga con generosidad y astucia al mismo tiempo. Un método, por tanto, una estrategia que no se reconoce como tal, una simulación incluso -si tal término no llevara aparejada la noción de falsedad- en la que pueden florecer las asociaciones más impensables. Las ideas aparecen entonces adoptando sorprendentes, insólitos, sentidos. Todo produce la sensación de que el artista vive sobre un territorio misterioso y riquísimo, “el caos originario” de los románticos, en el que se ocultan tesoros y peligros incalculables (como en las antiguas historias aventureras) a cuya *aletheia* merece la pena permanecer atentos. En ese momento cualquier situación aparece revestida de una intensidad dramática. El grito, la oración, el llanto más desesperado son señales e intrumentos de tan vertiginoso estado, signos aparentes del *pathos* que sólo la plenitud de la conciencia proporciona: “el artista, dice Schopenhauer, es él mismo la voluntad que se objetiva y persiste en un continuo sufrimiento”.

Ese entusiasmo y ese dolor sólo pueden permanecer confinados en sí mismos. Ningún otro lugar que nos sea el de la propia -y sin embargo extraña- conciencia, puede servir al propósito de la espera y el sufrimiento. A la imponente sombra de un Yo acrecido de esta manera, todo lo exterior, lo otro, palidece. El “yo puro”, sin embargo, es algo más que la conciencia, distinto del ser que piensa y conspira y que soy dentro de mi de forma cambiante. Permanece (amanece sin pausa y sin término, tal vez) tras ella y frente a ella, impertérrito (nada pide, ni juzga, ni reclama), en lo más hondo, impasible como el señor que descansa en la sima insondable de una gravedad absoluta. Esa es -imposible de describir- la profundidad que Oteiza siente resonar en el fondo de sí mismo, en el abismo de un ensimismamiento que le resulta imposible eludir. ¿Qué es esa ausencia en

mí, se pregunta, que no puedo concebir, ni conmover; a la que ni pertenezco, ni me pertenece, pero que me habita y me detenta? ¿Quién debe responder por ese estigma indeble, indefinido hueco, vacío sin fronteras, que me aterroriza?

Oteiza quiere conquistar, apoderarse, de ese vacío, convertirlo en su aliado. Consciente de su debilidad pretende seducirlo, como Ulises por medio de la astucia, es decir estéticamente (se nos presenta como Prometeo pero es Odiseo, infatigable en la búsqueda de la patria). A tal objeto lo reclama, lo requiere para su protección, se identifica con él, lo convierte en su ángel: *Yo tengo un ángel que soy yo y que siempre está escondido cerca de mí, conmigo*". Pero el ángel no le responde, no se conmueve. La escultura, la poesía (el trabajo definitivo de su vida) es la solicitud desesperada de una respuesta que se conoce imposible. Sus protestas, sus imprecaciones, sus amenazas, sus gestos bárbaros, sus actitudes, por apocalípticas que sean, contienen toda la ambigüedad de un clamor estético, nos toman por testigos de una conciencia que con su influjo transforma el "vacío impenetrable", la insalvable distancia que media entre el deseo de ser y el conocimiento de la irremediable precariedad de las cosas, es decir, convierte la tragedia misma en condición indispensable de la plenitud y el placer más profundo que la vida puede darnos. Plutarco cuenta que "entre los egipcios era costumbre sentar un muerto entre los comensales de un banquete. Con su presencia la gente se animaba a disfrutar de la comida y a alegrarse fraternalmente por estar vivos". Es así, con un sentido burlón y paradójico (aquí aparece de nuevo el perfil de lo trágico) como debe interpretarse la ficción, las contradicciones, la cólera y la desmesura constante, que suele acompañar a su presencia pública y que tan a menudo nos confunden. "Lo trágico, escribe Kierkegaard, es medida y no sale de lo finito, reposa sobre el equilibrio de culpa y de inocencia, debido al cual la colisión más incurable aparece como recompensa de sí misma y, consiguientemente, termina difundiendo un sentido de paz, de gran dulzura, de misericordia". Finalmente, la respuesta estética no puede ocultar su condición evasiva y medrosa.

El esquema barroco refleja, en la inmediatez de lo celestial y lo terrenal y en su remisión recíproca, el modelo de una conciencia íntegra y reconciliada. En su disposición, cada nivel parece aguardar con recogimiento la inmediata plenitud, la anunciada unidad entre lo visible y lo invisible, lo grave y lo leve, lo oscuro y lo luminoso, lo material y lo espiritual. Llamamos religiosidad a la conciencia que resulta de situar los valores humanos en este esquema. Cuando la conciencia así formada se encuentra con la fe, la religión aparece como cifra de la verdad entera, luminoso

misterio salvador. Por el contrario, sin ella, el alma, al borde del abismo trascendental, pero sin el impulso necesario para remontarse, cae en la desesperación. Ya lo advirtió Kierkegaard: "O lo trágico o la religión".

Hasta el origen te he buscado, se queja Oteiza. Y aclara que *Existe Dios al Noroeste*, pero sólo allí, en el lugar del deseo y la ausencia. E inmediatamente añade:

*ahora que no tengo fe y que fuera de Ti
no tengo nada más ni quiero
oh Dios mío
soy mil veces más fuerte
lujoso y soberbio que el Titanic
Y sin Ti me hundiré lo mismo y más profundo*

Quedaría la alternativa de trasferir al campo de la ética, de racionalizar, por tanto, el impulso que no encuentra satisfacción en tan fervoroso recorrido vertical. Oteiza demuestra saberlo al proclamar de manera insistente el carácter instrumental de la escultura. Su función, dice, debe limitarse a la formación del hombre, que constituye propiamente la obra de arte (si tal nombre se mereciera a sí mismo) dispuesto para la sociedad en la que vive. *Un artista que no tenga un pueblo al que amar y servir, un artista huérfano de pueblo, será indefectiblemente un artista incompleto, un artista mutilado, un artista frustrado*. Permanecer para siempre en el trabajo artístico es la confesión (culpable en todo caso) de una impotencia que sustituye a la actividad por la mirada (el pensamiento y la imaginación), la proximidad por la lejanía, la presencia dolorosa y comprometedora de los hombres por la ausencia magnífica y a la postre inofensiva de los dioses. *Yo soy un hombre de acción. Se escribe cuando se fracasa... Yo escribo porque he fracasado*. (En los tiempos de tribulación que corren las palabras de Oteiza nos recuerdan que el modelo de hombre, el ciudadano en estado puro, es precisamente el político).

El escultor refugiado en sí mismo, en su fracaso, siente el mundo como una ruina inevitable y absurda contra la que se estrellan y aniquilan inútilmente los empeños más nobles y esforzados. ¿A quién hacer responsable de tal devastación?: *oh Dios siquiera esta tarde que Tú existieras*. La conciencia, sin alivios taumatúrgicos, en tanto que nos niega cualquier esperanza de reconciliación, acrecienta el sentimiento de tragedia que nos envuelve. Una tragedia que el arte magnífica vanamente.

Une gogoangarriak **Momentos memorables**

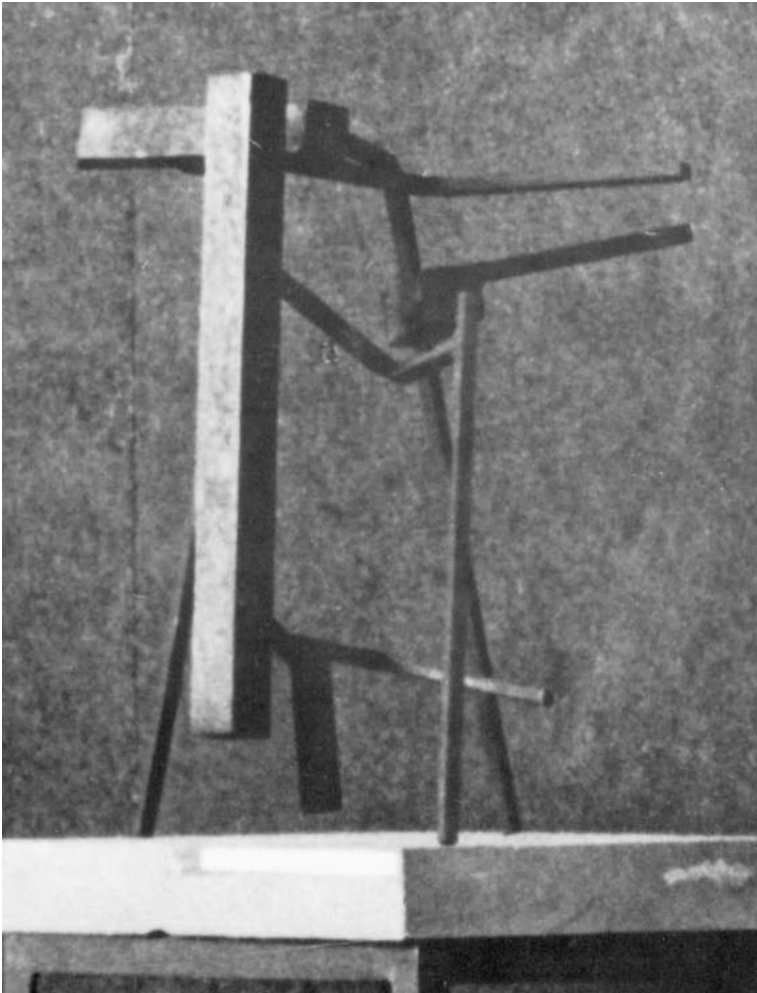


Selección de fotografías y pies de foto realizados por Jorge Oteiza.

Fotografía de cubierta: Joseba Urretabizkaia.

Fotografías intercaladas en el texto y pag. 70. *Oteiza: Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, 1988.

Fotografías de las páginas 61, 71, 72, 73.1, 74.1: Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.



1957. Cruz con dos lingotes prismáticos en suspensión ortogonal, en una ordenación espacial dinámica. Es confrontación de espacialismo ortogonal de Mondrian con espacialismo en oblicuo de Doesburg, desde mi propia concepción espacial abierta, con la idea de flotación y los puntos de convergencia en el exterior.



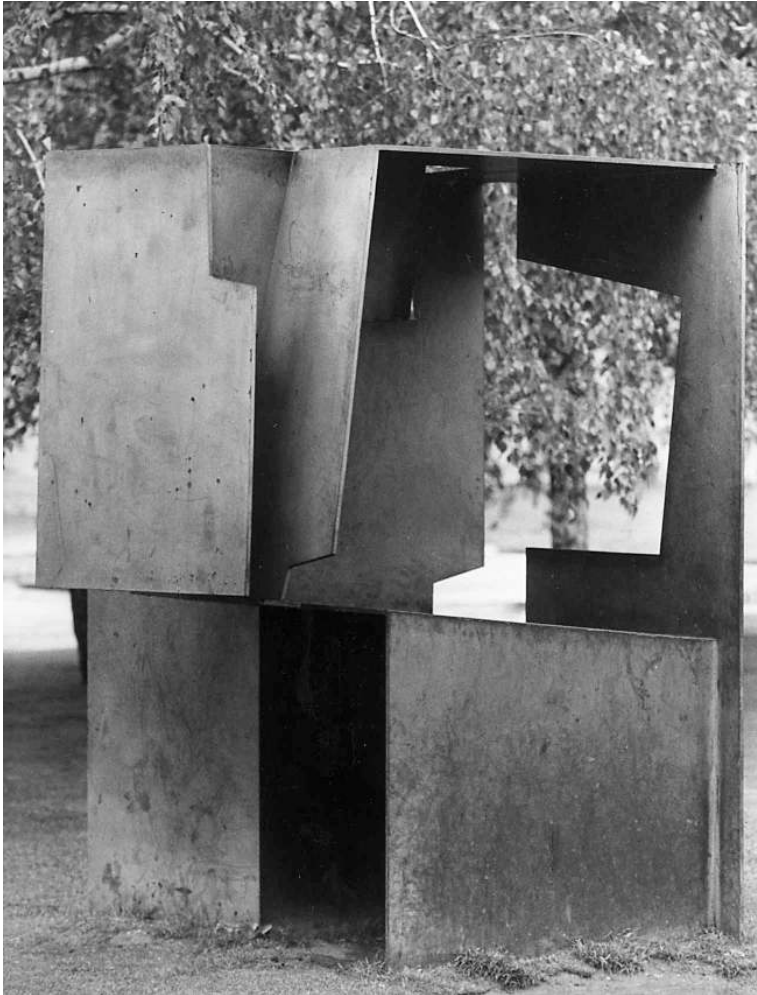
1958. Una variante de la *Desocupación de la esfera*. (Lamia argazkigintza).



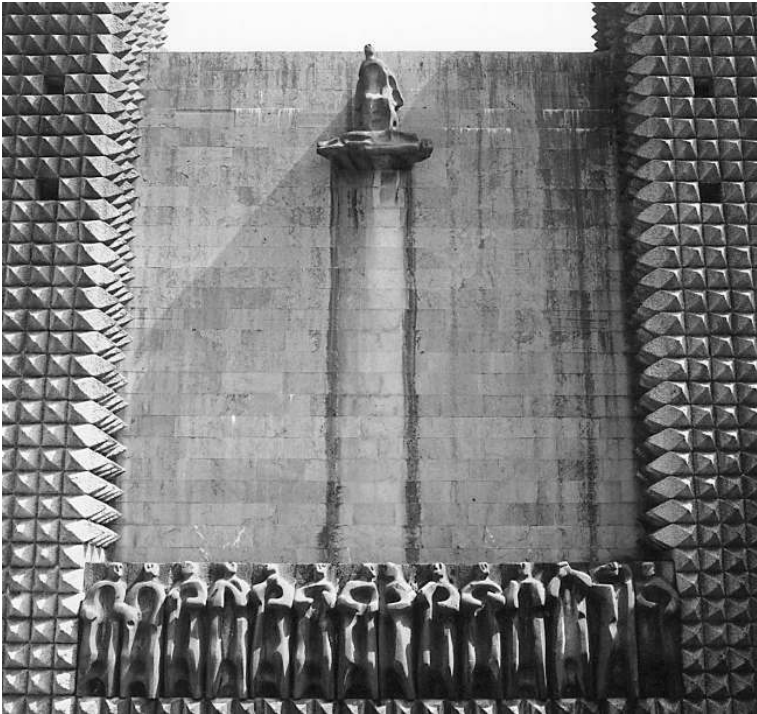
Agiña. Lesaka, 1958. Monumento al músico y capuchino vasco P. Donostia, en un paisaje circular fuertemente religioso y con la presencia neolítica de numerosos restos de cromlechs, destruido por un perturbado. (Lamia argazkigintza).



Vitoria-Gasteiz, plaza de la Provincia, 1958. *Caja metafísica*. (Fot. Paco Ocaña).



Iruñea, Parque de la Ciudadela, 1992. *Odiseo* esperando su traslado al Reina Sofía.
(Fot. Patxi Cascante).



Oñati, Basílica de Aránzazu, 1953-1969. (Lamia argazkigintza).



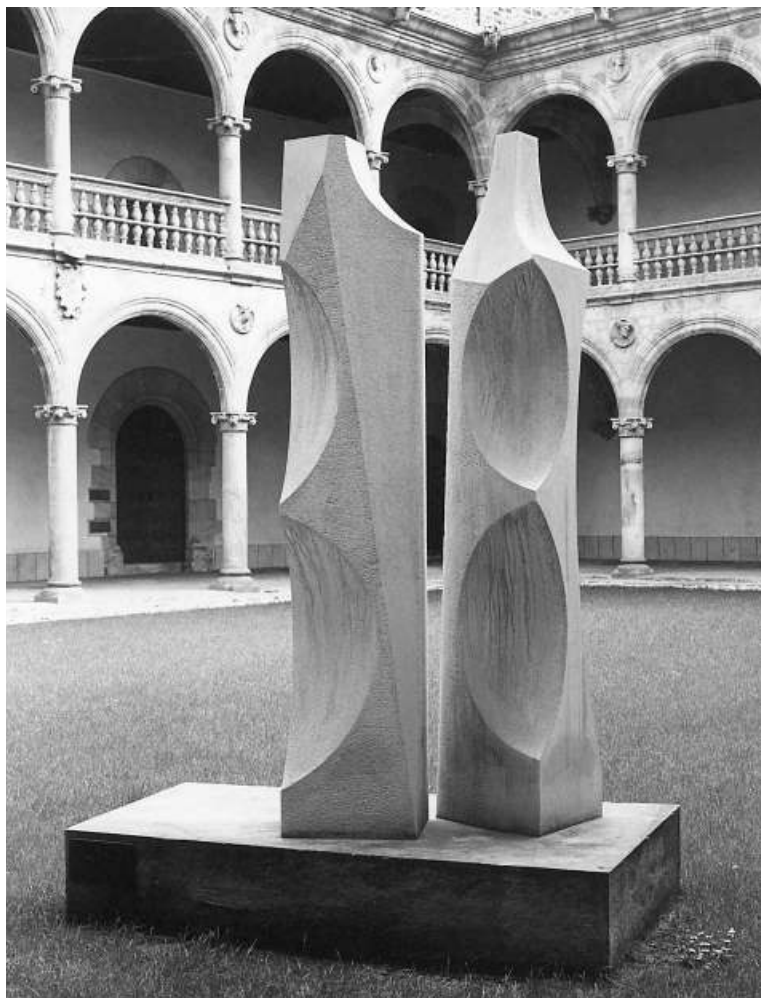
Oñati, Basílica de Aránzazu, 1953-1969. *Apostolario de Aránzazu*. (Lamia argazkigintza).



Oñati, Basílica de Arantzazu, 1953-1969. *La Piedad*. (Lamia argazkigintza).



Oñati, Basílica de Aránzazu, 1953-1969. *Apostolario de Aránzazu: Pablo y Pedro.*
(Lamia argazkigintza).



Oñati. Universidad de Oñati, 1995. *La Tierra y la Luna*, a veces *Francisco y Antonio*.
(Lamia argazkigintza).



1935. *Paulino Uzquidun* espíritu franciscano de la violencia contra la violencia.



Acción Nacionalista Vasca en Buenos Aires organizó este banquete recibimiento a la colectividad vasca, a Balenciaga y a Jorge Oteiza. Sebastián Amorrortu, preside, está entre estos dos. Reconoceríamos al músico Andoni Bereziartua y al escritor Luis Chabarrri de "La Nación", justo detrás de Balenciaga. Entre estos, Jesús Zabala, orador político del PNV, grandes patriotas. Don Mati Kortázar, de pie a la derecha dentro de la ikurriña, y Daniel Larrazábal, Batiz, Martínez Aguirre, Fraile, Larrabeití, Jauregui...



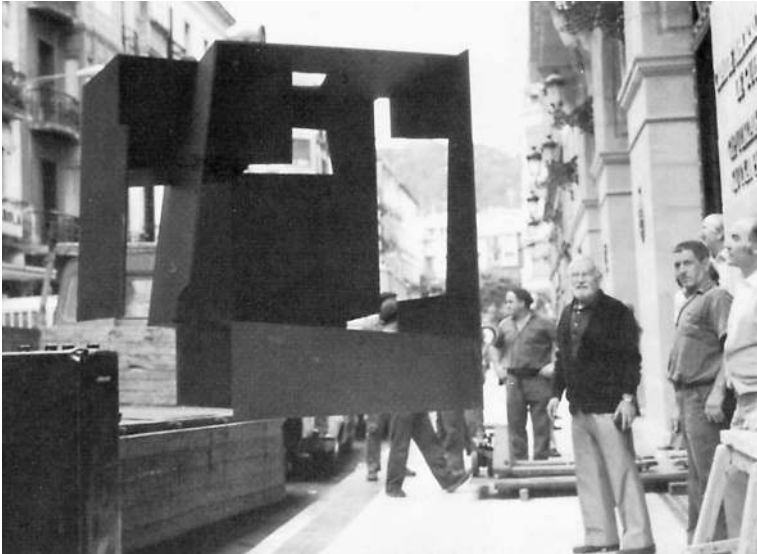
El matrimonio Huarte, Juan y Charo, con Jorge Oteiza y su Itziar, celebrando el triunfo en la Bienal.



Irún, 1966. El grupo GAUR, en el estudio de Oteiza (estaba con ellos Fernando Larruquert y sacó esta fotografía). Rafael Ruiz Balerdi, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, el arquitecto Roberto Puig, Eduardo Chillida, Nestor Basterretxea y José Antonio Sistiaga.



Hondarribia, 1966. Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu, Felipe Igiñiz, José Antonio Sistiaga y Nestor Basterretxea.



Donostia, 1977. La escultura en hierro *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo*, en el momento de trasladarla del camión que la trajo de los Talleres Romero en Behobia a la Caja de Ahorros Provincial de Gipuzkoa.



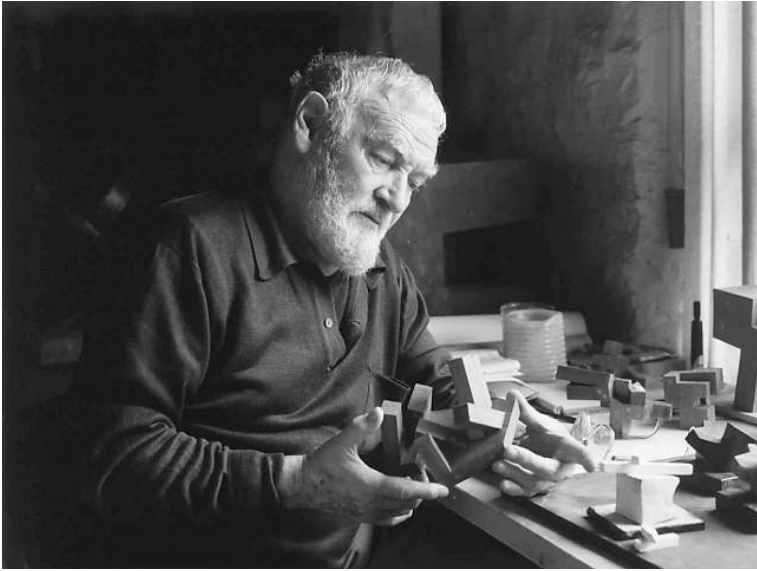
Knossos, T. Minos, 1977. Nestor Basterretxea, José Ramón Adrada, Jorge Oteiza.



Donibane Lohitzun, Casa Idoeta, 1978. El músico José Luis Isasa, Gaizka Idoeta, el cineasta y músico Fernando Larraquert, el cineasta Joxeangel Rebolledo. Oteiza, Idoeta hijo y Sistiaga .



Zarautz, 1986. Jorge con su Itziar. (Lamia argazkigintza).



Alzuza, 1986. Ventanal en el vestíbulo de las esculturas amontonadas, sitio ganado de ese modo para mesa de análisis de maquetas y repaso de tizas y ejercicios de diseño. (Lamia argazkigintza).



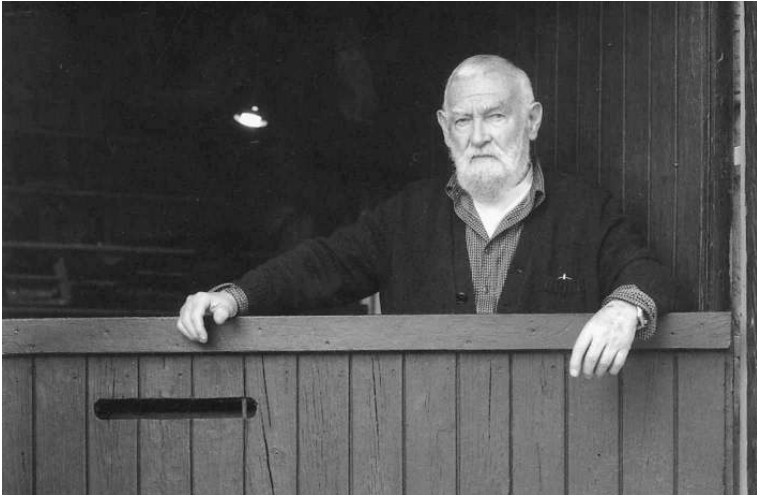
Alzuza, 1986. Juan Luis Mendizábal "Mendi", Chabela, Itziar, Jorge Oteiza, Marilen, Fernando



Larruquert. (Lamia argazkigintza).
Señorío de Bértiz, 1991. Ana Marin pintora-alcaldesa del Valle de Baztan, Jorge Oteiza y Xabier



Santxotena.



Alzuza, 1991. Jorge Oteiza y su amigo Pedro Manterola .



Alzuza, 1992. Oteiza en la puerta de su casa. (Fot. Paco Ocaña).



Alzuza, 1992. Cruces unidas de Itziar y Jorge en el pequeño cementerio de Alzuza.



(Fot. Paco Ocaña).



1993. Txokolatex programa de ETB. Oteiza probando el hueco de un cráneo de político.

Getaria, 1994. Jorge Oteiza con su amigo Juan Garmendia Larrañaga. (Fot. Itxaki Epelde).

Zarauz, 1995. Jorge Oteiza con su amigo Miguel Pelay Orozco. (Fot. Joseba Urretabizkaia).



Antología bibliográfica

E

scritos de Oteiza.

- 1944** - *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Postguerra.* Rev. de la Universidad de Cauca, Popayán, Colombia
- 1947** - *Informe sobre mi escultura.* Rev. Cabalgata, Buenos Aires
- 1952** - *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.* Ed. Cultura Hispánica, Madrid
- *Renovación de la estructura del arte actual.* Rev. Lekaroz
- 1954** - *Androcanto y siglo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera.* Imp. Aránzazu
- 1956** - *Lo dinámico en el arte. En Problemas del arte abstracto.* Ed. Cultura Hispánica, Madrid
- 1957** - *Memorial al Padre Donosti.* Munibe, nº 3.
- 1963** - *Quosque Tandem...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca.* Auñamendi, San Sebastián.
- "Cromlechs y estelas funerarias". En *Homenaje a J.M. Barandiarán* (La Academia Errante). Auñamendi. San Sebastián
- "Impresiones de nuestras reuniones". En *Sobre la Generación del 98.* (La Academia Errante). Auñamendi. San Sebastián
- "Oteiza, en la reunión de Araiz". En *Lope de Aguirre descuartizado.* (La Academia Errante). Auñamendi, San Sebastián
- 1965** - "Para una tipología de las relaciones del vasco con Dios y con la muerte". En Elías Amézaga, *Consejos a un recién muerto.* Ellacuría, Bilbao.
- 1967** - *Oteiza 1933, 68.* Repertorio de textos: Propósito experimental 1956-1957. / El drama de Aránzazu / Androcanto y siglo / Concurso del monumento a José Batlle en Montevideo / Capilla en el Camino de Santiago / Ideología y técnica desde una ley de los Cambios para el Arte / Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo. / El final del arte contemporáneo / Renovación de la estructura en el arte actual /

- Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de Borrar el Friso de Aránzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas / Estética del huevo (huevo y laberinto). Epílogo de Oteiza / Yo soy Acteón (nota 1) / Os miro antes de irme (nota 2) / Mentalidad vasca y laberinto (nota 3). Alfaguara.
- 1971** - "El cuento vasco y Luis de Uranzu". En Luis de Uranzu. *Cuentos del Bidasoa*. Graf. Valverde, San Sebastián
- 1973** - "Mi nuevo encuentro con las esculturas de Basterretxea." En *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana* (II, 14). La gran Enciclopedia Vasca
- "Un modelo para el niño en cada país". En J. Ubalde Merino. *La psicología entre la física y la ecología*. Manf. Jean, s.a.. Santander
- 1974** - *Dos breves aclaraciones*. Cat. exp. Galería Txantxangorri. Fuenterrabía
- 1975** - *Fragmentos de unas notas inéditas*. Rev. Nueva Forná, nº110
- 1976** - *Aizcorbe, nuevo escultor en escuela vasca*. Cat. exp. de Faustino Aizcobe. C. de Ahorros Municipal, Pamplona
- 1978** - *Algo sobre los dos lados del espacio para un comportamiento combatiente*. En Tomás Goikoetxea. Hernani I. Hordago, San Sebastián
- 1980** - *Para un Ministerio autónomo del Arte Vasco. Por nuestra revolución cultural y lo político como estética aplicada*. Deia, 14,12,1980.
- 1981** - *Sonemática vasca y mitos: carta a Xabier Lete sobre poética en el euskera*. Rev. Muga, nº 13.
- *El canto visual a Bolívar de Edgar Negret*. Cat. exp. Negret. Dip. Foral de Alava. Vitoria
- 1983** - *Ejercicios espirituales en un túnel*. Hordago, San Sebastián
- "Revelación en frontón vasco de nuestra cultura original". En M. Pelay Orozco. *Pelota, pelotari, frontón* Poniente, Madrid.
- 1986** - *Mi reconocimiento a Alberto*. Cat. exp. Grupo Tolmo y Alberto Museo San Telmo, San Sebastián.
- "Teomaquias". *Revista Internacional de Estudios Vascos* (XXXI, 1)
- 1987** - *Ocho poemas y una carta de Jorge Oteiza* Rev. Arbola, nº 13, 14.
- *Para Ibarrola con telegrama de Oteiza*. Cat. exp. Ibarrola. Ayuntamiento de Zaragoza.
- 1988** - *Oteiza Propósito experimental*. Cat. exp. Caja de pensiones. Madrid. Repertorio de textos: La investigación abstracta en la escultura actual

/ Propósito experimental 1956-57 / Memoria para el monumento a José Batlle y Ordoñez / El final del arte contemporáneo / Guión curación de la memoria. Memoria para acteón, 1961 / Yo soy Acteón / Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el Arte / La destrucción de los lenguajes en el A. C., 1969 / Declaraciones a la revista "Polityka", Varsovia, 1976 / Dialéctica de los Cambios: 1 se divide en 2, 1975 / Oteiza como epílogo. Utopía y Fracaso del Arte Contemporáneo. INTRODUCCION Nº 1 Cezanne. Popova. INTRODUCCION Nº 2. POSMODERNIDAD. LEKUONA. 1937 once de junio ha sido. Fundación Caja de Pensiones

- Cartas al príncipe. Itxaropena, Zarautz.

1989 - *Frontón y minotauros*. Rev. Arbola, nº1.

- *Síntesis biográfica escrita por el mismo autor*. Rev. Cyan, nº 8.

1990 - *Existe Dios al Noroeste*. Pamiela, Pamplona

- *La ley de los cambios*. Tristán- Deche. Arte Contemporáneo

1991 - *Libro de los plagios*. Pamiela, Pamplona

1992 - *ITZIAR elegía y otros poemas*. Pamiela, Pamplona.

1993 - "Prólogo a este libro ya inútil en cultura vasca traicionada" (para la 5ª edición de *Quosque Tandem*).

1995 - *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*. Pamiela, Pamplona

1995 - *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*. Pamiela, Pamplona.

E

scritos sobre Oteiza

Aguilera Cerni, Vicente.

- *Panorama del nuevo arte español*. Guadarrama, 1966, Madrid.
- *Iniciación al arte español de postguerra*. Península, 1970
Barcelona.

Alvarez Miranda M. Soledad

- *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980*. (T.D.) C. de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, 1983.

Arean Carlos

- *Escultura actual en España*. Madrid, 1967
- *Balance del arte joven en España, 1971*. "Temas españoles" nº 516.
Madrid, 1971.

Aresti Gabriel

- *Harri eta herri*. Itxarorepena, Zarautz, 1964

Arribas M. José

- *40 años de Arte Vasco (1937-1977)*. Erein. San Sebastián, 1979

Azcona Jesús

- "Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional"
en *Etnia y nacionalismo vasco*. Anthropos, Barcelona, 1984.

Badiola Txomin

- "Oteiza. Propósito experimental". En *Oteiza propósito experimental*.
Fund. Caja de Pensiones, 1988

Bakedano J. Julián

- "Oteiza y el cine." En *Anuario, 1991: Estudios y crónicas*. M. de Bellas
Artes, Bilbao, 1992.

Eraso Miren

- *Vanguardia y Oteiza* (T.L.) Univ. Central. Barcelona, 1987

Flores Kaperotxipi

- *Arte vasco*. Ekin. Buenos Aires, 1954.

Fullaondo J. Daniel

- *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976
- *Arte, proyecto y todo lo demás (o antídoto para gallináceas y carneros)*. Kain, Madrid 1991.
- *Doble retrato. Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*. Kain, Madrid, 1991

Gaya Nuño J. Antonio

- *Escultura española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1957
- *El entendimiento en arte*. Taurus, Madrid, 1959.

Guasch A. María

- *Arte e ideología en el país vasco 1940-1980*. Akal. Madrid, 1985.

Manterola Pedro

- *El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. Dip. Foral de Guipuzcoa, 1993.

Marín Medina José

- *La escultura española contemporánea (1900-1978)*. Edarcón. Madrid, 1978.

Martinez Julian

- *La escultura en Guipúzcoa*. Sdad. guipuzcoana de ediciones y publicaciones. San Sebastián, 1981.

Martinez Gorriarán Carlos

- *Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*. Baroja. San Sebastián, 1989.
- *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*. (T.D.) U. del País Vasco. San Sebastián, 1991

Merino J. Luis

- *Las cartas boca arriba*. Gonda. Bilbao, 1972.

Moneo Rafael

- *Oteiza arquitecto. En Oteiza 1933-1968*. Alfaguara. Madrid, 1968.

Moya Adelina

- "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación". *En Arte y artistas vascos de los años 30*. Dip. Foral de Guipúzcoa, 1986.

Muñoa García Pilar

- El escultor Oteiza. (T.D.) Univ. Complutense. Madrid, 1985

Pelay Orozco Miguel

- *Dialogos del camino (sobre el caracter vasco y otros ensayos)* Auñamendi. San Sebastián, 1962
- *Signo, comportamiento y estilo de nuestros héroes*. Auñamendi. San Sebastián, 1966
- *Gran país, difícil país*. Sdad. guipuzcona de ediciones y publicaciones. San Sebastián, 1970.
- *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976.
- *En torno a Jorge Oteiza. Ayer y hoy de un escritor* (conf.,. Ateneo de Madrid). San Sebastián, 1992.

Plazaola Juan

- "La escuela vasca de escultura". En *Cultura Vasca II*. Erein. San Sebastián, 1978.

Rowell Magrit

- *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. C. George Pompidou. París, 1986.
- "Una modernidad intemporal". En *Oteiza propósito experimental* Fund. Caja de Pensiones. 1988.

Ugarte Lucio

- *Oteiza y Chillida. La reconstrucción del modelo cultural vasco desde el arte*. (T.D.) Univ. de Laval. Quebec, 1991

VVAA.

- *Oteiza esteta y mitologizador Vasco*. C. de Ahorros Municipal. San Sebastián, 1986

VV.AA

- *Arte en el País Vasco*. Cátedra. Madrid, 1987

1996

MANUEL LEKUONA Sarria
Premio MANUEL LEKUONA



ELUSKO
IKASKUNTZA