

Jorge Oteiza como paradigma. Desilusión y crisis del arte abstracto

Jorge Oteiza as a paradigm. Disillusion and crisis in abstract art

Rodríguez González, Miguel Anxo*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2012

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

RESUMEN

Entre 1958 y 1959, poco después de haber ganado el Premio de Escultura de la Bienal de São Paulo, Oteiza decide abandonar su actividad escultórica. Según sus palabras, esto fue consecuencia de los desarrollos extremos de su «Propósito experimental», intenso trabajo de investigación sobre el espacio en la escultura, que le llevó inevitablemente al descubrimiento de la nada. Este abandono puede servir de síntoma de la crisis del arte abstracto y a la vez, que Oteiza estaba anticipando nuevos modos de entender el hecho artístico, más interesados en reintegrar el hecho social y asumir estrategias de investigación de otras disciplinas.

Palabras clave: Escultura moderna; Arte abstracto; Crisis cultural; Creación artística; Escultores

Identificadores: Oteiza, Jorge

Topónimos: España

Periodo: Siglo 20

ABSTRACT

Between 1958 and 1959, merely one year after winning the Sculpture Prize in the *São Paulo Art Biennial*, the sculptor Jorge Oteiza decided to abandon his artistic career. In his own words, this decision was a consequence of the extreme development of his ‘experimental purpose’: an intense research project about space in sculpture that had inevitably driven him to the ‘nothingness’. In this paper I suggest that the abandonment of Oteiza could be seen as a symptom of the crisis of the abstract art —the no return way in the process of experimentation of the artists—; and as the advance of new ways to understand the art, closer to social issues and with strategies of research from other fields.

Keywords: modern sculpture; abstract art; cultural crisis; artistic creation; sculptors

Identifiers: Oteiza, Jorge

Place names: Spain

Period: 20th century

* Departamento de Historia del Arte. Universidade de Santiago de Compostela. e-mail: miguelanxo.rodriguez@usc.es

A menudo, el relato de la historia del arte se desarrolla a modo de épica del descubridor, a partir de movimientos y artistas que rompen con tendencias ya agotadas, replantean los modos de representación, proponen otros lenguajes. Así es esa historia de tendencias que privilegia ciertos momentos, rupturas, y la eclosión de lo nuevo, como los primeros 20 años del siglo XX, o el tránsito de la década de los sesenta a los setenta. Para el investigador, sin embargo, no basta constatar las novedades, y es necesario buscar síntomas de la crisis de un modelo en rincones escondidos o circunstancias atípicas. El relato se puede enriquecer rescatando los momentos de incertidumbre, fracaso o desilusión, cuando los nuevos desarrollos aún no están disponibles. Las crisis pueden resultar beneficiosas para los artistas, al funcionar como revulsivo, pero también para los investigadores, al adivinar cambios posibles, rupturas en los paradigmas, apariciones sorprendentes. ¿Fue eso lo que pasó con Oteiza a finales de los años cincuenta? Cuando en 1960 declaraba que su actividad como escultor estaba agotada, e incluso que el arte moderno ya no tenía sentido, porque las preguntas estéticas relevantes estaban resueltas, ¿no estaba anunciando la ruptura y el cambio de paradigma que se avecinaban?

Es una cuestión compleja. Y es que con Oteiza siempre tenemos problemas. Las razones de su abandono se entremezclan, y a las declaradas por él mismo —agotamiento del arte abstracto— hay que sumar otras posibles, que dependen de su inestable carácter, de su implicación política, y tal vez —¿por qué no?— de casualidades como el encuentro fortuito con un monumento prehistórico, o con una serie de personas involucradas en el estudio de la antropología vasca. Pero al margen de la razón o razones, en este trabajo pretendo demostrar que el anuncio de abandono de la actividad escultórica de Jorge Oteiza —anuncio, que no abandono definitivo— puede ser considerado como un síntoma de la crisis que estaba empezando a tener lugar en el seno del arte abstracto, un agotamiento del modelo de las «variaciones compositivas», demasiado atadas a un sello personal, que no conseguían sin embargo que el arte moderno conectase con la sociedad. La crisis daría lugar no sólo a la aparición de las nuevas tendencias procesuales y asociadas al conceptual, sino también a los discursos sobre el «fin del arte», que se formularán desde el campo de la teoría y la estética en la primera mitad de los ochenta, de la mano de autores como Arthur Danto y Hans Belting. Defiendo, además, que este carácter sintomático de la crisis es tan relevante, o más, para la Historia del Arte, que su anticipación al movimiento minimalista norteamericano.

1. ME HE QUEDADO SIN ESCULTURA EN LAS MANOS

Hacia finales de los años cincuenta Jorge Oteiza constata que ha llegado al final de su «Propósito experimental», con un vaciamiento radical de la escultura y revelación del vacío metafísico, y cree que ya no tiene sentido seguir¹. Anuncia que abandona la escultura en 1960, a la vez que considera que el mismo arte contemporáneo está agotado, y no hace más que repetirse. Es un anuncio sorprendente, porque hacía muy poco tiempo que había logrado el mayor reconocimiento de su trayectoria artística, con el Premio de Escultura de la Bienal de São Paulo de 1957. Además, a él mismo no se le habría podido escapar que la depuración formal a la que había llegado era en algunos



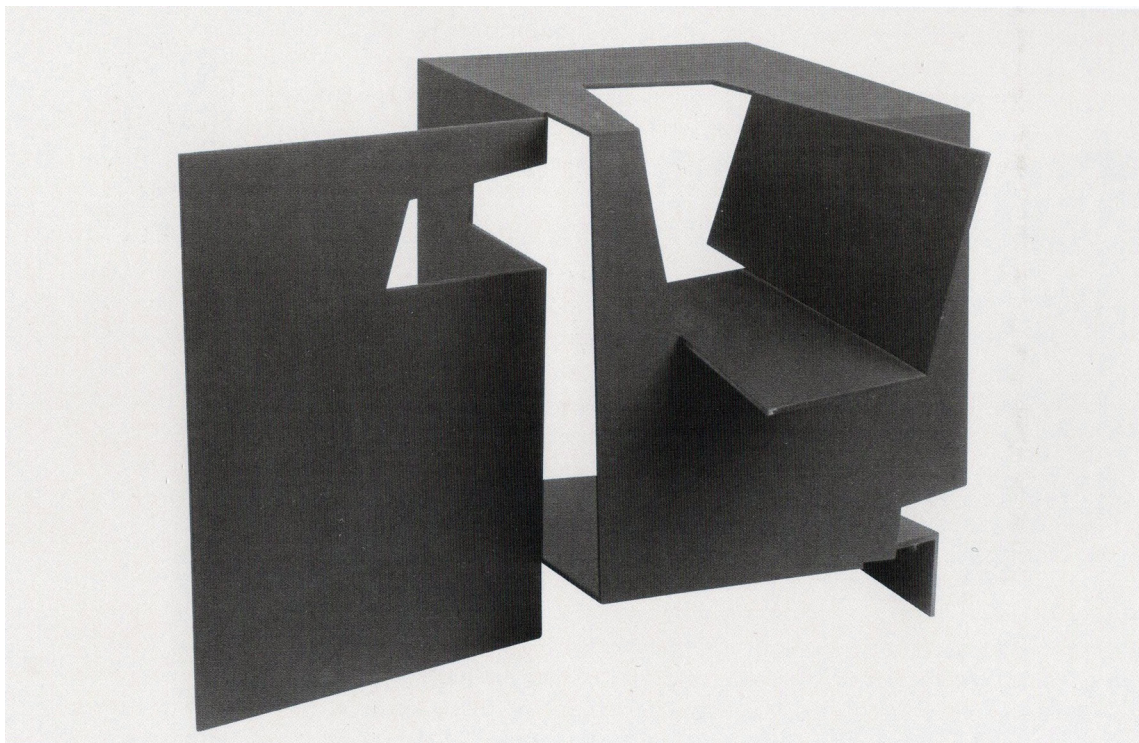
1. Oteiza mirando a través de una escultura en la Bienal de São Paulo, 1957. Autor desconocido.
Fundación Museo Oteiza.

casos exquisita, y muy coherente con su programa de «enfriamiento» y contención de la escultura. Estaba en lo mejor de su carrera y a los éxitos artísticos había que sumarle el apoyo incondicional de un empresario, Juan Huarte, que le permitía desarrollar procesos de trabajo experimental serios, sin las presiones habituales y las urgencias del mercado. Pero decide abandonar (fig. 1).

En su desencantada «carta» al crítico André Bloc, «La escultura contemporánea se ha detenido»², se quejaba Oteiza de que el francés no lo tuviera en cuenta en su repaso de la escultura abstracta internacional, y eso que había ganado recientemente el «Gran Premio de Escultura» de la Bienal de São Paulo. Pero se quejaba, además —y esto nos puede interesar más— de la falta de conexión del arte actual con la sociedad, acusando al artista de nuestros días de estar más atento al mercado y a exhibir su propio ego que a recuperar los vínculos con la comunidad: «ha corrido [el artista] detrás de galerías y exposiciones, trabajando en un arte llamativo y de exhibición». Parece como si al cansancio provocado por el propósito experimental, que parecía llevar a la nada, se le sumase la conciencia de que el resultado de poco valía, al no encontrar eco en la sociedad.

En los últimos años cincuenta estaba desarrollando un intenso trabajo que tenía dos facetas: por un lado la escultura en hierro y piedra de tamaño definitivo —sus esculturas—, y por otro una experimentación con hojalata de pequeñas dimensiones, cortada y doblada, a modo de preparación y ensayo sobre la desocupación espacial, un verdadero campo de pruebas para nuevas configuraciones formales. Su intención era la de indagar en el espacio interior de la escultura, abriendo, recortando los lados del cubo, realizando variaciones en las líneas de corte y las dobleces, tanto en las finas hojas de lata como en las planchas de metal más pesado. La mayor parte de sus esculturas fue realizada en Madrid, en el taller de Nuevos Ministerios, pero en 1958 se traslada a Irún, donde se dedica a pasar a tamaño definitivo algunas de las piezas pequeñas. Fue un trabajo, este del «Propósito experimental», que le obsesionó desde que allá por el 1956 decidiera abandonar la escultura-masa, de recuerdos antropomorfos, volúmenes contundentes, y embarcarse en la modificación de la caja, con su potencialidad para el descubrimiento del vacío interior³. Se trataba del paso del hueco en lo antropomorfo al vacío existencial de la escultura geométrica, racional, normativa. El conjunto de piezas enviadas a la Bienal de Sao Paulo de 1957 fue un primer intento, algo heterogéneo y desigual, de selección de un corpus escultórico, pero ya con piezas muy logradas en su programa de reducción geométrica, silencio y contención⁴.

A menudo aderezaba sus observaciones de estos años sobre la escultura con notas sobre el silencio y el vacío existencial, o el vacío metafísico, y los mismos títulos de las obras son suficientemente indicativos: *Desocupación de la estatua*, *Homenaje a Mallarmé*, *Homenaje a Velázquez*⁵. Lo que se repite con insistencia es la atención al espacio interior de la escultura, de modo contenido y contraponiéndolo a los excesos expresivos de la pintura abstracta, de mayor éxito por entonces. Y la conciencia de final de un proceso se hace explícita en una serie de 1958-59, que sería titulada *Conclusión experimental*. De hecho, muchas sus esculturas de los años 1959 son piezas pasadas a material definitivo a partir de sus pequeñas manipulaciones en hoja de lata. ¿Quedó Oteiza exhausto por esa búsqueda obsesiva del espacio interior de la escultura, del silencio y el vacío? Los textos que escribió y el trabajo desarrollado en este periodo así lo parecen indicar. «Mi conclusión en 1958 —escribía retrospectivamente en los años ochenta— fue con un espacio vacío puramente receptivo que me dejó sin escultura en las manos. Unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas, el arte contemporáneo experimentalmente concluía»⁶ (fig. 2). Otro síntoma de su desencanto se explicitó poco antes de una conferencia impartida por el escultor en Montevideo en 1959, sobre la integración de la escultura en el entorno urbano. Unas notas mecanografiadas, pre-



2. *Homenaje a Mallarmé*, 1958, hierro. Colección MNCARS, Madrid. Fotografía de Ricardo Ugarte.

vias a la comunicación, nos muestran que la inquietud estaba tomando forma y el vacío se estaba apoderando del escultor:

«Escultor = que le falta estatua. Su destino es quedar sin estatua, cuando resuelva con ella la situación que le ha provocado su existencia de escultor. Escultor para quedarse sin estatua? Si trabaja por una cuestión económica o secundaria, decorativa, trabajará siempre, pero si está tratando de resolver una cuestión experimental sí puede ocurrirle que dé con una conclusión experimental. No sucede mucho, pero a mí me ha sucedido. (y a P M?)⁷.

P M era Piet Mondrian, y Oteiza era consciente de que había llegado a un punto muerto. No quería extender su trayectoria sin sentido, más allá de lo razonable, y de hecho a su última serie le daría el título de «fase conclusiva». Era consciente a finales de los cincuenta de que su investigación no podría dar mucho más de sí, y que la lógica del «vaciamiento» y la desocupación tendría que concluir, como en Malevich, al llegar al vacío absoluto. Si a la escultura se le iba sacando masa y exponiendo cada vez con mayor rotundidad el interior vacío, llegaría un momento en el que ya no quedaría nada más que quitar.

Estas operaciones reductivas tenían lugar en el marco del movimiento del arte «normativo», en el que, como se sabe, ocupó sus esfuerzos experimentales y teóricos en este periodo, con colaboraciones con otros escultores, integrándose en el Equipo 57 durante un tiempo⁸. Fue la suya una toma de posición clara frente a las otras versiones del arte abstracto en boga por entonces: la expresiva y la informalista. La disyuntiva entre tendencias expresivas y geométricas sería luego objeto de reflexiones, casi podríamos decir «a posteriori», y en los primeros años sesenta el asunto sería tratado de dos modos distintos por el escultor. En *Quousque tandem*, publicado en 1963, ofrecía la imagen de una gran corriente agotada, la del arte abstracto, como un río de dos brazos: tendencias geométrica e informalista⁹. Si la primera estaba ya acabada («ha desembocado ya en su propia nada»), la segunda languidecía, agotada por la falta de espíritu experimentador de sus artistas y la sumisión al mercado. Los excesos de la expresión cansaban, se estaban convirtiendo en pura moda, y ya no aportaban nada al arte. Y ya en 1959 le explicaba al crítico Vicente Aguilera Cerni en una carta, que lo necesario era pasar al recogimiento, dejar de lado el ansia por conectar con el mundo exterior, pasar a la intimidad existencial¹⁰.

Algunos autores han destacado el carácter anticipador de su escultura de estos años en relación con el minimalismo, por la reducción expresiva y el recurso al cubo (caja) como elemento definidor de las piezas. En el libro-catálogo *La historia del cubo*, Simón Marchán indica que Oteiza se aplicó en la vía de reducción al grado cero de la escultura, como antes hicieran Malevich y los suprematistas con la pintura¹¹. En las selección de obras para el catálogo aparecen emparentadas piezas del vasco (*Cajas vacías*, 1958) con otras de Donald Judd (*Sin título*, 1974-77). Este aspecto simplificador, incluso la alusión a los sólidos geométricos elementales¹², podría unir a Oteiza y los minimalistas, pero otras consideraciones vertidas en el texto de Marchán ya son mucho más difíciles de asumir: el tema de la escala, que en los minimalistas se sitúa de modo incómodo entre la escultura-estatua y la arquitectura; o la idea de forma primaria y totalidad perceptiva¹³. Otro elemento usado por Marchán para caracterizar a los minimalistas, el carácter inexpressivo de las piezas, sí está presente en Oteiza.

La cuestión que, de todas formas, me parece más relevante aquí es que en Oteiza, como en Malevich, el producto final y más logrado de su indagación sobre la forma es un punto muerto, sin salida, sin posibilidad de ulterior desarrollo, mientras que en los minimalistas es un punto de partida, porque las cajas mínimas ocupando y alterando el espacio de exhibición estaban abriendo una posibilidad al arte, como se demostraría poco más adelante con las obras que exploran las relaciones con el contexto.

2. LA ESCULTURA COMO REFUGIO

Ahora tenemos otro problema con Oteiza: ¿no estaba empeñado en una búsqueda estrictamente formal en el ámbito escultórico, de reducción al grado cero de la forma frente a los excesos de la emoción y la expresión de los informalistas? ¿Por qué, entonces, recurre con tanta insistencia a

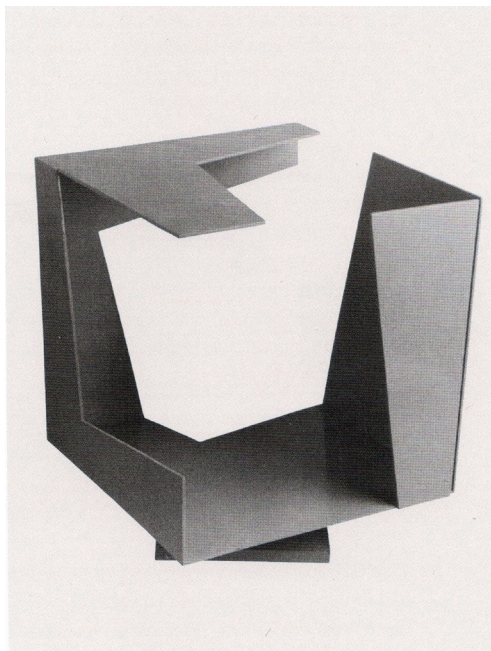
la idea de escultura como salvación y refugio existencial y, aún más, a la dimensión espiritual del arte para la comunidad? Ángel Bados, en su estudio de 2008 sobre el Laboratorio experimental, reconoce un problema a la hora de conciliar dos de las premisas del escultor vasco: la del afán investigador, riguroso, sobre la forma abstracta y la estructura, y la dimensión «mitopoética» que establece para el arte¹⁴. Pero era un problema ya intuido en sus textos tempranos, en concreto en la *Carta a los artistas de América*, de 1944, donde defendía la necesidad de la abstracción en la forma (de modernidad absoluta, desprendida de simbolismos anteriores), a la vez que confiaba en esa misma dimensión mitopoética¹⁵. Lo que hará con el tiempo será desarrollar casi hasta el paroxismo esta contradicción entre desarrollo de una lógica aparentemente impersonal y casi científica en los procesos de trabajo, y la confianza en la dimensión espiritual del arte («arte como curación espiritual»)¹⁶.

En algunas notas y textos de estos años el escultor alude a la función espiritual del artista, como una especie de guía de la comunidad, proponiendo el arte como «remedio metafísico del hombre»¹⁷. Tal vez su falta de concreción en lo referido a lo trascendente se compense con su insistencia en una salvación personal, en una comprensión del arte como refugio que le pudo servir de modo más claro. Y es que en estos años se evidencia con bastante claridad en sus textos una especie de desasosiego, curiosamente coincidente con la época de mayor reconocimiento crítico de su obra.

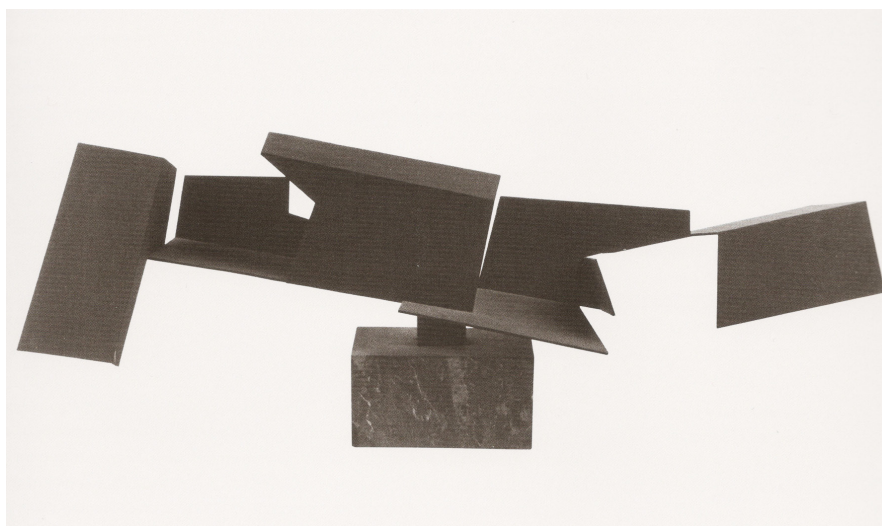
«Siempre pasa algo en la obra de arte. Yo no quiero que pase nada. Solamente una desocupación pasa y algo ha ocupado un sitio vacío. [...] Meter una pala en el aire y sacar el aire físico, dejar un vacío, una trasestatua, un escenario no, una habitación para la función de nuestra alma, para que nuestra alma funcione con esa intimidad, con el aislamiento que en lo absoluto apetece al hombre vivir en las horas de mayor peligro o desamparo y cuando toda la confianza en las cosas de la vida se pierde» (sic)¹⁸.

¿A qué se debía el desasosiego de Oteiza? (figs. 3 y 4) ¿Tenía algo que ver con las dificultades para integrarse en el mercado del arte, en estos años de reconocimiento internacional? ¿Es mera casualidad que durante estos años estuviera amparado bajo el paraguas de Juan Huarte, empresario y mecenas que lo protegía de las redes del mercado del arte, desarrollando un proceso de experimentación libre y no condicionado por las ventas ni las galerías? No debe ser casual que durante toda su vida —especialmente en estos años— las referencias que hace a las galerías y mercado del arte sean siempre muy negativas. Tal vez no sea descabellado, por otra parte, suponer que la notoriedad de Eduardo Chillida le pudo haber afectado de algún modo. Chillida estaba teniendo un gran reconocimiento de crítica y mercado en estos años, y esto pudo suponer una especie de parangón no deseado por Oteiza¹⁹.

Tal vez debamos considerar el carácter inestable y extremo de Oteiza como factor de primer orden a la hora de explicar los quiebras de su trayectoria. Y tenemos ejemplos de escritores y artistas que lo trataron de cerca o investigaron a fondo su obra y dan fe de esta cuestión. Juan Luis Moraza apunta a su «angustia existencial» como uno de los factores clave en su decisión de abandonar la



3. *Caja vacía. Conclusión experimental n° 1*, 1958, hierro.
Fundación Museo Oteiza, Pamplona. Fotografía de la
Fundación Museo Oteiza.



4. *Vacíos en cadena*, 1958, hierro. Fundación Museo Oteiza. Fotografía de
Ricardo Ugarte.

investigación escultórica, junto con los desarrollos de su investigación sobre el vacío, la conciencia de crisis de la modernidad y el interés creciente por la antropología vasca²⁰. Llama la atención lo inestable del carácter de Oteiza, con oscilaciones sorprendentes que iban de la ira al arrepentimiento y la inseguridad. Txomin Badiola, artista que lo trató muy de cerca, escribía con motivo de su funeral, que a la altura de 1987, en plena fase de preparación de la exposición antológica para la Fundación La Caixa, las dudas asaltaron al viejo escultor y estuvo por este motivo a punto de cancelarse el proyecto: «Oteiza me suplicaba que dejáramos la exposición simplemente porque tras años de defensa de un comportamiento exhaustivamente justificado en escritos y conferencias, aún dudaba profunda y sinceramente de que su escultura tuviera algún valor»²¹. Los modos de expresión utilizados por el patriarca de la escultura vasca nos pueden dar, además, una pista sobre esta dualidad en su carácter. Carlos Martínez Gorriarán defiende que en realidad hay dos Oteizas: uno visceral y expresivo —el de las primeras esculturas y la poesía—, y otro analítico, mucho más racional y controlado²². El examen atento de su obra parece confirmar esta visión, y así entenderíamos su insistencia en el tema del refugio, cuando reflexiona sobre la escultura: un refugio para el hombre, sí, pero sobre todo para él mismo.

3. LAS CUATRO ALIENACIONES DEL ARTE ABSTRACTO

¿De qué presupuesto partía Oteiza cuando anunciaba que su proyecto experimental estaba acabado y que se debía «pasar a la vida»?²³. Del que declara que el arte se desarrolla en un ámbito concreto y la vida en otro distinto. Acabada la experimentación artística, al artista sólo le cabría reencontrarse con la sociedad. En esto no era demasiado original, y tan sólo estaba continuando una línea de pensamiento de raíz propiamente formalista. Resuelto el problema estético, acabada la travesía con el feliz (o infeliz) descubrimiento del vacío existencial, sólo cabía ya volverse hacia el hombre. Pero ¿y si el problema no fuera ese? ¿Y si los presupuestos no fueran correctos?

La profundidad de su decepción, al ver que ya estaba todo el camino andado cuando le quedaban tantos años de vida, era un anticipo de la crisis del arte abstracto, que a principios de los sesenta se reconocería en distintos foros y en distintas partes del mundo. Gillo Dorfles aludía a esta en sus comentarios críticos a las obras de las Bienales de Venecia de 1960 y 1962, como un agotamiento de la inventiva y *manierismo* del estilo informal. Si en 1960 intuía un cierto agotamiento, cuando escribía que artistas españoles como Juana Francés, Lucio Muñoz, o Viola se complacían en un «hábil pero demasiado superficial juego matérico»²⁴, en 1962 declaraba que las tendencias post-cubistas, informalistas y abstracto-geométricas estaban en franca regresión, y su lugar lo estaban ocupando las neoconcretas y neofigurativas²⁵. La aparición de nuevas tendencias como el Pop Art y el minimalismo evidenciaron la crisis, inmediatamente después. Era algo mucho más profundo lo que intuía Oteiza, que acabaría suponiendo un cambio de rumbo profundo en la historia del arte: se trataba de la crisis de un modelo basado en la exclusividad de la experimentación formal, de espaldas a la sociedad. Desde el pensamiento estético —distanciándose con buen sentido de la tan manida dicotomía entre figurativismo y abstracción—, el joven Xavier Rubert de Ventós planteaba

en estos mismos años que el problema partía del excesivo celo «antialienante» de las artes de la modernidad, que las llevaba a un callejón sin salida²⁶. Detengámonos en estas ideas, formuladas en el libro *El arte ensimismado*, porque apuntan al problema que está en la raíz del abandono de Oteiza.

La crisis del arte moderno —Rubert sólo salva a la arquitectura—, en el filo de la nueva década, venía provocada por su excesivo celo purificador, por la obsesión en desprenderse de las «dependencias exteriores» y concentrarse en una investigación sistemática acerca de los medios y lenguajes específicos de las respectivas artes. El arte moderno se había empeñado, desde finales del siglo XIX, en una deriva autocrítica, que planteaba la renuncia a una serie de condicionantes, denominadas por el pensador catalán «alienaciones». Rubert de Ventós establece cuatro²⁷. La primera es la alienación representativa, que implica una dependencia de la apariencia de seres y cosas: la obra remite a algo exterior, que adivinamos gracias a la reproducción de su apariencia. La pintura de la modernidad ya no se interna por los derroteros de la representación porque otros medios como la fotografía ocuparon su lugar en la misión de reproducir la realidad. Desde este punto de vista, podríamos entender que hay una línea de continuidad que enlaza las exploraciones sobre luz y color de los impresionistas con el análisis cubista de la estructura de las cosas —y del espacio— y finalmente la desaparición total del referente, en el arte abstracto. La representación elude ya completamente la referencia exterior. La lucha de los artistas por desprenderse de esta alienación había sido narrada de modo clarividente en 1939 por el crítico norteamericano Clement Greenberg, en el contexto de su contraposición entre arte de vanguardia y kitsch. Al primero adscribiría la abstracción como forma suprema y «pura» en grado máximo:

«He aquí la génesis de lo ‘abstracto’. Al desviar la atención del tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio. Lo ‘abstracto’ o no representacional, si ha de tener una validez estética, no puede ser arbitrario ni accidental, sino que debe brotar de la obediencia a alguna restricción valiosa o algún original. Y una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común y extrovertida, sólo es posible encontrar esa restricción en las disciplinas o los procesos mismos...»²⁸.

La segunda es la alienación simbólica o evocativa, y se refiere a la misión de transmitir un sentido profundo del ser, o evocaciones de la subjetividad del artista. Es una alienación que nos llevaría a terrenos propios de la subjetividad, o del simbolismo, y que artistas de vanguardia como Kandinsky habrían asumido: el arte expresa sensaciones, emociones, o alude a un cierto simbolismo, a partir de elementos puramente formales. Se quiere, para el arte puro, un significado trascendente. Los abstractos de mediados de siglo evitan, sin embargo, esta alienación, porque muestran preferencia por el mero dato, por la superficie pictórica sin más, o por la expresividad propia de los materiales: por la literalidad de la obra, en definitiva²⁹. La tercera es la alienación decorativa, que sugiere que la obra a menudo sirve como complemento decorativo a edificios u otros elementos de nuestro contexto vital, instalándose así como elemento accesorio, o secundario. De este modo su valoración siempre será inferior y dependiente, con respecto a la ubicación. Las obras de arte

sólo serán valiosas, sin embargo, en la medida en que respondan a un propósito elevado, que no pudiendo ser ajeno, o exterior, al arte mismo, tiene que remitir a una ley o necesidad interna.

Pero, seguidamente, Rubert de Ventós añade una cuarta alienación, el «enemigo alemán»: la metafísica, que vendría a suponer una fase extrema en el desarrollo de la ideología de la restricción, o de la extrema austeridad³⁰. Plantea que esta cuarta alienación no es otra cosa que el llevar al extremo el programa de rescatar «la mera cosa», el dato objetivo sin más, con lo que se establecía un impulso paradójico que llevaría del empirismo más radical a la metafísica «a lo Heidegger»³¹. Se trataría del reconocimiento de que el arte contemporáneo se estaba sirviendo de una paradoja, por lo menos en el plano teórico: cuanto más se insistía en la literalidad, o materialidad de la obra, más se acababa sucumbiendo a la «metafísica del dato», y se asumía como dogma la exclusividad de la cosa desnuda y sin implicaciones³².

De este modo, el arte abstracto se emparentaría con la música serial y el *Nouveau roman*, en su búsqueda de la forma pura del arte, «ensimismado» y completamente autónomo con respecto a los temas o condicionantes de la vida. Esta era una especie de huída hacia delante, para los artistas, empeñados en la renovación y adecuación del arte a los nuevos tiempos. La aparente contradicción que se da en Oteiza entre una búsqueda experimental y sistemática en torno al espacio, de un lado, y un vocabulario afín a la metafísica responde perfectamente a esta dialéctica de difícil solución. El pensador catalán plantea, además, que es muy difícil encontrarse con obras de arte completamente libres de las cuatro alienaciones, pero es que, además, en los raros casos en los que la renuncia se consigue por completo, nos encontramos ante obras dogmáticas en su carácter de desnudez, que no nos podían remitir más que a sí mismas. Estas se presentan como creaciones «autocentradas» y repelen la imposición de un sentido o criterio aplicado desde fuera; en definitiva, niegan la posibilidad de la crítica en sí misma, porque esta presupone unos principios, valores o criterios exteriores. Si se niega toda forma de alienación en el arte y se deja la obra desnuda contra sí misma, tendremos una pieza muda, puramente objeto, sin sentido, y la vía de purificación conducirá a la nada —como en Oteiza—, al vacío existencial de la escultura. Por esta vía sólo se puede llegar a la autoaniquilación, escribe Rubert de Ventós en 1963. Oteiza lo había anticipado en 1958-59, cuando declaraba que se estaba quedando sin escultura en las manos.

Defendemos aquí que la importancia de Oteiza en el desarrollo del arte contemporáneo va más allá de un mero papel de precursor de otras tendencias, porque anuncia el mismísimo «fin del arte», al plantear que el artista —al que concibe como investigador de las más altas cuestiones estéticas—, ya ha resuelto los grandes problemas a los que se venía enfrentando. Su intuición no está suficientemente desarrollada, pero la clave aquí radica en la comprensión, por parte del escultor vasco, del arte como tarea de resolución de problemas. Parece un planteamiento extravagante, pero si nos apoyamos en el pensamiento de Arthur Danto comprobaremos que su profecía tenía sentido.

Arthur Danto propuso hacia mediados de los ochenta la fórmula del «fin del arte» para caracterizar la entrada en una nueva fase en la que los grandes desarrollos lineales que articulan el relato de la historia y los valores heredados habían llegado a su fin³³. Para el pensador norteamericano, la historia del arte había estado regida desde el Renacimiento por dos parámetros que guiaban el

trabajo de los artistas: por un lado la idea de un desarrollo continuo —primacía de lo nuevo—, y por otro la coincidencia «contingente» entre arte y estética, o lo que es lo mismo: que en la valoración de los objetos artísticos primaba la contemplación estética sobre otros factores. Las nuevas tendencias surgidas desde los años sesenta rompían con esta dinámica, porque acentuaban la importancia de la especulación y la recepción meditada, frente al placer proporcionado por la belleza (o expresividad) de las formas.

Pues bien, dentro de la historia del arte rigen paradigmas o, en palabras del pensador norteamericano, «narrativas». Arthur Danto identifica la gran narrativa del modernismo, que había planteado Clement Greenberg, como la imperante en un período en el que el arte se había propuesto la tarea de purificación o purga para expulsar todo lo que no fuese esencial o constitutivo del propio medio³⁴. Esta vendría a sustituir a la narrativa «vasariana» interesada ante todo por la representación lograda de la apariencia exterior de las cosas, y habría derivado en la pintura no figurativa y de carácter plano. Pero también había sido un esfuerzo que había llevado al arte a un punto sin retorno, a una excesiva literalidad. Aquí no podemos sino recordar las palabras de Rubert de Ventós. Citando al Greenberg de «Modernist Painting» (1960), Danto constata esta vocación restrictiva y «puritana», que implicaba una libertad cada vez menor para el artista: «cuanto más estrictamente se definan las normas de una disciplina, son menos aptas para permitir la libertad»³⁵. Y así se entiende el colapso de la gran narrativa del modernismo en los sesenta, y la entrada del arte en una fase «posthistórica» y filosófica. Oteiza llegó a ser plenamente consciente de que la libertad expresiva lo podía distraer de su objetivo final, la revelación del espacio metafísico, y que si el problema estético estaba resuelto, era vano continuar:

«Intenté hacer unas variaciones de mi Caja pero perdía el E[spacio] puro vacío en cuanto adquiría importancia la materia formal que así adquiría una libertad expresiva. Me podía suceder lo que a PM. Comprendía que la escultura se me había concluido, pero también que era el arte que no debía continuar. Era la comprobación de la teoría primitiva de PM respecto a la supresión de la obra de arte en nuestra integración con la arquitectura. He tenido el valor y también la alegría de aceptarlo así» (sic)³⁶.

4. CRÓMLECH, MONUMENTO Y COMUNIDAD

Oteiza tuvo que sentir con intensidad la paradoja del artista de vanguardia, que recibe premios y felicitaciones de los críticos, mientras que por parte de la sociedad (los no especialistas) sólo indiferencia. Sólo unos círculos reducidos de amantes de lo moderno y de amigos cercanos, del campo del arte, podían arropar al artista recientemente premiado en Brasil. Ya en enero de 1958 le escribía al crítico Juan Eduardo Cirlot lamentándose de la deriva decorativa e intrascendente del arte contemporáneo, y preguntándose por el servicio que hacían los artistas a la comunidad³⁷. Se estaba refiriendo a las tendencias expresionistas, especialmente, pero ni siquiera las normativas contribuían a solucionar el problema de la falta de comunicación con la sociedad: el nuevo arte

había conquistado una nueva sensibilidad para el hombre, pero por el momento sólo los artistas la estaban disfrutando (y reconociendo). El paso siguiente consistiría en trasladársela a los hombres y mujeres, y aquí al artista le correspondía pasar a otro tipo de acción, esta vez como compromiso con la comunidad. En cierto modo, tendría que ser un compromiso político, porque se trataba de romper la burbuja dorada de las élites culturales³⁸. Cómo hacer efectivo este traslado ya era una cuestión más compleja, y aquí podemos decir que Oteiza volvió a reflejar las ambigüedades y falta de definición que lo caracterizaron.

Varias fueron las líneas de actuación que se propuso el escultor. Por un lado, centró su interés en el activismo en torno a la cultura vasca (de los estudios de antropología a la prehistoria y los rasgos de la identidad patria). Si bien es cierto que desde su juventud se interesó por los objetos materiales de las culturas tradicionales y la prehistoria —lo precolombino, especialmente— desde el cambio de década volvió sus ojos con intensidad hacia su propia tierra. Es entonces cuando dice descubrir el crómlech.

El monumento funerario le sirve para justificar dos cosas: desde un punto de vista estético, el concepto espacial de su propia escultura (enlazando con su interés por el desvelamiento del interior y por el concepto de refugio espiritual); desde un punto de vista personal, la renuncia a su actividad escultórica, pues agudiza su reflexión sobre el callejón sin salida en el que se encuentra el arte contemporáneo. Comparado con la estatuaria megalítica, el arte de hoy demuestra su soledad y la incompreensión por parte de la comunidad. El crómlech le sirvió para justificar una concepción religiosa y trascendente de la escultura. El problema es que, para ser coherente con su programa, tendría que haber llevado esta pretendida religiosidad, retrospectivamente, al inicio de su «Propósito experimental», a un momento de depuración e investigación que concordaba con las tendencias geométricas del arte abstracto que, como sabemos, muy poco tuvo de voluntad socializadora. Esto ocurrió al poco de su traslado a Irún, y poco antes también de su inmersión en los estudios de antropología vasca, y Oteiza lo presentó como un descubrimiento, como una revelación³⁹. Su compromiso cultural y político en defensa de la identidad vasca se acentuó estos años, en los que, por cierto, fundará junto con Julio Caro Baroja y José Miguel de Barandiarán la Academia errante, en 1961⁴⁰ (fig. 5).

El crómlech abría una vía de esperanza de reintegración con la comunidad, para el arte actual, y el modo podría ser —así lo entendía a la altura de 1958— como monumento. La fórmula que estaba fabricando sería algo así como: el escultor moderno explora la forma abstracta y configura un «mueble espiritual», un refugio para el hombre; este «mueble» no sería otra cosa que monumento en espacio urbano, para el recogimiento y reflexión en un contexto saturado de estímulos y de expresión. Por eso en el mismo texto en el que presentaba sus nuevas tesis acerca de la nueva dimensión trascendental o religiosa del arte («se renueva una condición existencial muy semejante a la del hombre prehistórico»), Oteiza enlazaba con las tesis de Mondrian sobre el arte al servicio de la arquitectura⁴¹, y recogía las disposiciones más radicales de los manifiestos neoplasticistas, cuando proponían el final del arte como espacio exclusivo y autónomo, con la integración de piezas



5. Proyecto para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo, 1959. Fotografía de Ricardo Ugarte.

escultóricas en edificios o escenarios urbanos. Tan sólo dos años después, incluso la supeditación a la arquitectura era abandonada: ya sólo le interesaba el urbanismo a Oteiza⁴².

Las alternativas se suceden en un breve periodo de tiempo, y los propósitos de socialización del arte van pronto más allá: Oteiza entiende que el artista debe incidir directamente en la sociedad por medio de la palabra. Es entonces cuando se plantea la necesidad de crear proyectos educativos y foros de discusión. El escultor era plenamente consciente de que las esculturas en la calle, por mucha voluntad que pusiera su creador, no garantizaban la mejora de la comprensión del arte moderno por la comunidad. Los proyectos de centros de investigación y educación estética desarrollados a partir de los primeros años sesenta por Oteiza querían ponerse al servicio de la sociedad, pero pueden ser vistos, además como un signo de los nuevos tiempos, en los que el pensamiento y la reflexión estética van a cobrar un protagonismo cada vez mayor en el campo de las artes plásticas⁴³. Se trataba de poner el énfasis en los lugares para el diálogo, el debate. «Este sitio para contar lo que pasa —escribe Oteiza—, para conversar creadoramente entre nosotros, no es otro que el Instituto de Investigaciones estéticas, o Laboratorio de Estética Comparada, por el que estamos luchando hace tantos años...» (sic)⁴⁴. Esta va a ser, a partir de entonces, una de las ocupaciones preferentes del escultor, con sucesivas colaboraciones con otros escultores en asociaciones y proyectos de centros de investigación⁴⁵.

Estos parecen años de indefinición en el propio Oteiza, que quería combatir el aislamiento del artista de vanguardia, pero no tenía muy claro el camino a seguir. Hacia 1963 y 1964 —después de dar por completa la fase experimental— planteaba como posibles vías de actuación estas: a) pasar a otros lenguajes: cine, poesía o música, por ejemplo, o b) trabajar para mejorar la educación estética. Esto suponía dejar de lado la vía de la escultura monumental —por lo menos así lo declaraba en sus escritos—, en favor de otras disciplinas que le ocuparían en los años siguientes con especial intensidad⁴⁶. Llama la atención que en esta desencantada revelación de las dificultades de comunicación del artista contemporáneo acabase confiando la solución a otras disciplinas, más cercanas a los medios de masas. Su futura evolución ratificaría su voluntad «activista» de conectar con la sociedad, por medio de experiencias asociativas y proyectos de instituciones de enseñanza e investigación estética, pero no su abandono de la escultura, porque a partir de finales de los años setenta se incrementará la producción de esculturas para espacios públicos⁴⁷.

5. DEL PROCESO EXPERIMENTAL A LA INVESTIGACIÓN

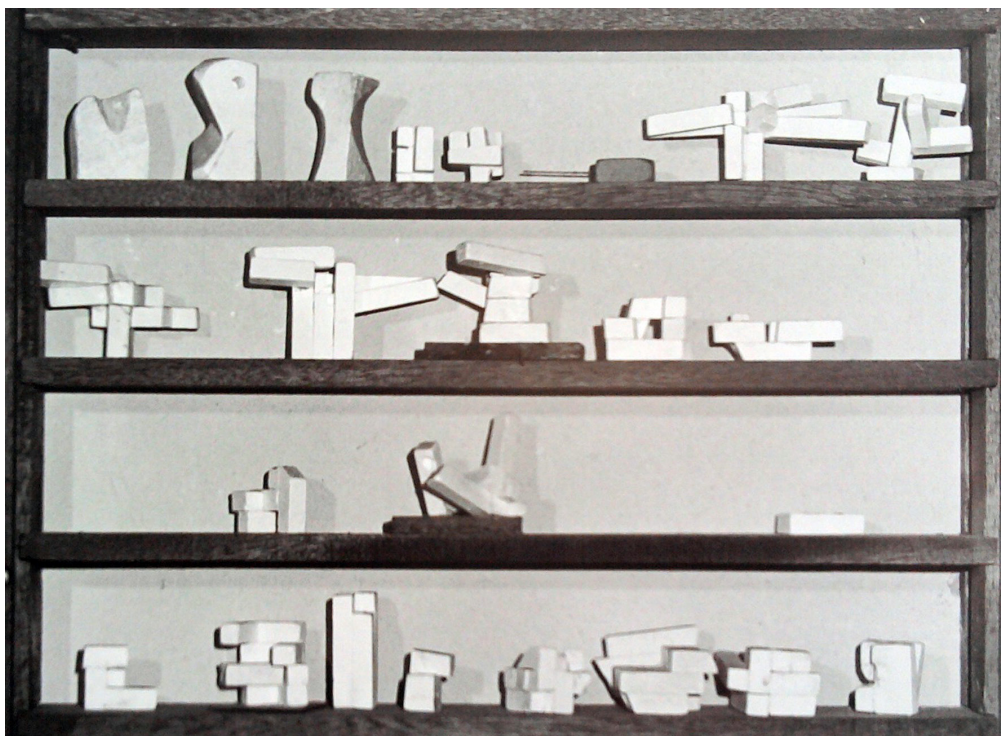
Lo que Oteiza estaba planteando por entonces era la insuficiencia del arte abstracto como herramienta para la comunicación social, la incapacidad de un modelo basado en la experimentación formal intensa y sistemática, pero demasiado constreñido por sus propias leyes. Los productos resultantes de estos desarrollos, además, tendrían como salida natural la decoración de las estancias de ciertas personas de especial sensibilidad, y con dinero: decoración, en definitiva. Y esta deriva no era en absoluto del agrado de Oteiza, porque traicionaría la profundidad de sentido a la

que aspiraba. Greenberg también había sido consciente, años antes, del peligro que acechaba al arte abstracto, en su integración con la arquitectura. En un texto inédito de 1948, «The Agony of Painting», el crítico apuntaba a que, por la vía de la hiperespecialización y consiguiente búsqueda de la pureza —literalismo—, la pintura abstracta se aproximaba inevitablemente a la idea de decoración: el artista ya sólo produciría objetos referidos a sí mismos, usados como accesorios decorativos. De este modo, la obra desaparecería en un marco arquitectónico y no saldría, no nos transportaría a otras realidades⁴⁸. La salida inevitable a esta situación de bloqueo sólo podía pasar por la ruptura con esta gran narrativa. Las coordenadas debían ser otras, diametralmente opuestas a la sumisión a las restricciones de la disciplina artística, e implicaban la apertura a otros modelos.

Hans Belting caracterizó el final del modernismo —el periodo del arte moderno— a partir de dos premisas: el abandono de la concepción lineal de la historia del arte, que llevaba a que el artista se pudiese servir de los materiales e imágenes más variados, y el desplazamiento del interés del objeto artístico al proyecto, o idea⁴⁹. En relación con este último factor, planteaba que el trabajo de los artistas desde finales de los sesenta se estaba dirigiendo hacia las «prácticas críticas», cuestionando, gracias al lenguaje y el pensamiento, la naturaleza del objeto artístico y de las instituciones culturales⁵⁰. Joseph Kosuth y los artistas del arte conceptual se acercaban más a la reflexión que a la práctica manual. Para entender esta deriva se necesitaba del lenguaje y de un concepto nuevo de proceso artístico, más cercano a la investigación, más decidido a utilizar otros materiales, procedimientos, y referencias «externas». Lo que aquí se señala es interesante por las consecuencias en el replanteamiento de los procesos de trabajo de los artistas, un replanteamiento que Oteiza no supo desarrollar, pero que de algún modo intuyó: el paso de la secuencia experimental a las investigaciones interdisciplinarias (fig. 6).

El final del «propósito experimental» de Oteiza es revelador y también sintomático: anuncia el final de la idea de arte como «secuencia experimental» —siguiendo la denominación de Valeriano Bozal—, y el surgimiento de un nuevo concepto más cercano a la investigación. Sin ser plenamente consciente, su desencanto con la escultura y la necesidad que sentía de pasar a otras formas de expresión, nos ponen sobre la pista de los desarrollos futuros del arte. Asumir que el arte es investigación implica varias cosas: el abandono de la especificidad del propio medio, la pérdida de importancia del «objeto artístico» en favor del proyecto, la apertura a configuraciones nuevas e inesperadas, y el recurso a otros conocimientos o disciplinas, en el desarrollo de los proyectos. Como decía San Juan de la Cruz, «para ir a donde no se sabe, hay que ir por donde no se sabe».

Valeriano Bozal intuyó algo de esto, pero no definió correctamente la cuestión, al usar refiriéndose al escultor vasco, indistintamente los conceptos «investigación» y «secuencia experimental»⁵¹. Entendía el historiador del arte que lo que había caracterizado al trabajo de Oteiza había sido su vocación de análisis y la seriedad de sus desarrollos a partir de una forma dada (el cubo), y su exploración sistemática acerca de las posibilidades de apertura espacial. Pero lo propio de Oteiza fue lo segundo, la secuencia experimental, porque implica que la intensidad de las exploraciones se realizan siempre siguiendo unas pautas definidas, unos materiales dados, unas técnicas establecidas. La «investigación» llegaría en un momento posterior, y afectaría más bien a sus intereses



6. Vista parcial de las piezas del laboratorio de tizas, 1972. Fotografía de Soledad Álvarez.

teóricos, pero, sobre todo el concepto es aplicable a las nuevas tendencias que habrían de surgir⁵². En el arte abstracto los parámetros están bien fijados, las técnicas se supeditan al material. Las tendencias que surgen después implican una apertura a lo desconocido, asumir riesgos, tanto en los materiales como en los procesos: esto es la investigación. Esto supone un salto cualitativo con respecto a la idea de experimentación concebida al modo de Oteiza —u otros abstractos—, que destaca Valeriano Bozal.

Debemos resaltar la importancia de este nuevo concepto de investigación aplicado al arte, que implica un poner distancia crítica con respecto a los temas y materiales con los que se trabaja, y a la vez la posibilidad de adoptar enfoques o procesos de trabajo distintos de los habituales. El empeño de Oteiza por crear instituciones de investigación estética y su trabajo teórico nos sitúan ante la tesitura de un artista que era ya conciente a la altura de 1960 de que la experimentación basada en la modificación de una forma o prototipo, en múltiples variaciones compositivas, no podía ya sostener mucho más tiempo al arte moderno. El paso que se requería implicaba una reformulación crítica, reflexión, romper las inercias de las disciplinas artísticas y aproximarse a otros modelos.

NOTAS

1. Aunque es difícil determinar el momento exacto, tenemos dos referencias que sitúan el abandono entre septiembre de 1958 y abril de 1960. La primera es un breve texto: OTEIZA, Jorge. «La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)». En: VV.AA.. *Oteiza*. Logroño: Cultural Rioja, 2001. La segunda es su despedida «oficial», un texto escrito para el catálogo de una exposición que realizó en la sala Neblí, en Madrid, conjuntamente con Néstor Basterrechea: OTEIZA, Jorge. «El final del arte contemporáneo (Razones por las que abandoné la escultura)». En: VV.AA. *Jorge Oteiza, Néstor Basterrechea: esculturas, relieves*. Madrid: Sala Neblí, abril-mayo de 1960. En varios papeles sueltos, (escritos a mano o a máquina), aparece el relato del abandono, que el escultor suele situar un año después de la Bienal de São Paulo.
2. OTEIZA, Jorge. «La escultura contemporánea se ha detenido...».
3. Ver ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. Donostia: Nerea, 2003, p. 30 y ss.; y BADOS, Ángel. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Pamplona: Fundación Museo Oteiza, 2008, pp. 361.
4. El artista se quejaba, en el desarrollo de su texto para el catálogo personal en São Paulo, de que por causa de las prisas para completar su envío, no había tenido tiempo suficiente de configurar un grupo coherentemente articulado. OTEIZA, Jorge. *Oteiza. Propósito experimental, 1956-1957. Catálogo IV de la Bienal de São Paulo*. Madrid: 1957. Es de destacar, sin embargo, que el número de piezas enviadas fue anormalmente grande: Oteiza había puesto especial empeño en llevar a Brasil una serie extensa de piezas, para demostrar la seriedad de sus investigaciones, tal vez a modo de estrategia ante el jurado. Ver GORRIARÁN, Carlos. *Oteiza. Hacedor de vacíos*. Madrid: Marcial Pons, 2011, pp. 183 y ss.
5. «La palabra metafísica alude, como es obvio, a que el artista consideraba que estos trabajos culminaban su indagación del espacio físico para adentrarse en el metaespacio puramente espiritual de sus anhelos más platónicos». *Ibidem*, p. 229.
6. OTEIZA, Jorge. «Cartas al príncipe». En: BADOS, Ángel. *Oteiza. Laboratorio...*, p. 361.
8. Oteiza se involucra en 1957 en la creación de colectivos de arte normativo en Córdoba y Barcelona: Equipo Córdoba, Equipo 57 y Equipo Forma. Ver BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005; ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza...*, p. 33 y GORRIARÁN, Carlos. *Oteiza. Hacedor...*, pp. 203-209.
9. OTEIZA, Jorge. *QUOUSQUE TANDEM...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, p. 188.
10. OTEIZA, Jorge. «Carta a Vicente Aguilera Cerni», 19, 9, 1959. Escritos. Archivo Fundación Museo Oteiza. Alzuza (Navarra).
11. MARCHÁN FIZ, Simón. *La Historia del cubo. Minimal art y fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde, 1994.
12. *Ibidem*, p. 29.
13. Esto último es difícilmente aplicable a Oteiza, pues en las piezas de estos años el corte quebrado de la caja provoca multitud de configuraciones posibles, según sea el punto de vista del espectador, cosa que no ocurre en la obra de los americanos.
14. BADOS, Ángel. *Oteiza. Laboratorio...*, p. 22.
15. Carlos M. Gorriarán relaciona tanto el ideario estético como la vocación educativa de Oteiza con el modelo del artista uruguayo Joaquín Torres-García. Encuentra Gorriarán una serie de conceptos e ideas que serán años después usados por Oteiza: metafísica del arte, seguimiento de las leyes objetivas en la creación, lucha contra la noción de arte por el arte..., universalismo constructivo. GORRIARÁN, Carlos. *Oteiza. Hacedor...*, p. 65. Estas ideas aparecerán en texto como «De la tradición andina: arte precolombino», de 1936, y «Metafísica de la prehistoria indo americana», de 1939.
16. «Decidida así la misma finalidad del arte como curación espiritual, y organizado el cálculo de sus operaciones como el diseño de un objeto industrial, en funciones rigurosamente espaciales, el panorama actual del arte tiene que parecerme pura y superficial solución decorativa en lo que respecta a la obra de arte en función del hombre». OTEIZA, en ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza...*, p. 31.

17. OTEIZA, Jorge. «Hacia un arte receptivo. Por qué abandono la escultura». Montevideo, 1959 (Procedencia: Valen58 Car 45). Archivo Fundación Museo Oteiza. Alzuza (Navarra).
18. Texto mecanografiado de Oteiza, sin fechar, en BADOS, Ángel. Oteiza. *Laboratorio...*, p. 340.
19. A raíz del premio concedido a Chillida en la Bienal de Venecia de 1958, comienza una extraña relación de amor-odio entre los dos. Luis de Uránzu relata los «inicios de un desencuentro» a raíz de una carta no contestada de Oteiza a Chillida en la que lo felicitaba, pero le animaba a la vez a poner su prestigio al servicio de una causa política para los vascos (DE URANZU, Luis. *Oteiza en Irún. 1957-1974*. Irún: Alberdania, 2003). Mucho más tarde volvería a la carga Oteiza en tono más agresivo, en el *Libro de los plagios* (OTEIZA, Jorge. *Libro de los plagios*. Pamplona: Pamiela, 1991) muestra de su obsesión por demostrar que Chillida había seguido sus pasos y no al revés.
20. MORAZA, Juan Luis. «Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza». *Arte y Parte* (Madrid) 54 (2004-2005), pp. 24-47.
21. BADIOLA, Txomin. «El gran fracaso de Oteiza». *El Correo Vasco*, 13 de abril de 2003.
22. «Si para la escultura ensaya ascéticamente docenas de variantes de la misma idea buscando una obra impersonal y objetiva, el Oteiza poeta escribe en cambio visceralmente, por lo general en estado de aflicción o humorismo corrosivo. Se vanagloria de no corregir apenas, porque considera que el interés de sus poemas radica en su espontaneidad...». GORRIARÁN, Carlos. *Oteiza. Hacedor...*, p. 162.
23. Una vez completada la fase experimental, completado el ciclo de investigación, Oteiza entiende que el artista debe poner sus descubrimientos al servicio de la sociedad: «...para el artista hay dos comportamientos revolucionarios distintos: antes, dentro del arte, y luego en la vida. La vida entra en el laboratorio del artista, pero hasta que el artista no concluye, el arte es insoluble en la vida, la obra de arte no tiene sentido para los demás». OTEIZA, Jorge. «Ideología y técnica desde una ley de los cambios para el arte» (orig. 1964). En OTEIZA. *Ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche, 1990, p. 12.
24. DORFLES, Gillo. «Estructura, signo y figura». En DORFLES. *El devenir de la crítica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 78.
25. *Ibidem*, p. 98.
26. RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Península, 1978.
27. *Ibidem*, pp. 29 y ss.
28. GREENBERG, Clement. «Vanguardia y kitsch». En: GREENBERG, C. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 15.
29. «Para éstos, en su ideal de que la pintura no remita más que a sí misma, tan peligrosa es la evocación subjetiva como la naturalista; tanto pueden ‘distraernos’ del dato pictórico los detalles de un bodegón o un paisaje como una resonancia subjetiva o una sugerencia mística. El nuevo artista decretará por tanto que no debe haber en la obra símbolo alguno que no sea de ella misma». RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado...*, p.32.
30. *Ibid.*, pp. 29 y ss.
31. *Ibid.*, p. 31.
32. «Pero este fenomenismo puro (...) tiende paradójicamente a olvidar el fenómeno concreto por razones parecidas a las que llevaron a las fenomenologías filosóficas a acabar por derrotados metafísicos e idealistas. Parece así que la pretensión de no trascender el dato fenoménico no sea, en último extremo, metafísica de la necesidad, y que el auténtico fenomenismo materialista —‘físico’— no pueda sostenerse más que a partir de una concepción más ‘idealista’ de la realidad; que la trascendencia engulla y desvirtúe inevitablemente el fenómeno puro...». *Ibid.*, p. 102.
33. DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999.
34. Es vaga la definición, como lo es la diferenciación entre dos grandes modelos de narrativa: la derivada del Renacimiento (con la búsqueda de la representación realista en un espacio que sugiere las tres dimensiones) y la modernista. Ni que decir tiene que para esta última sigue muy al pie de la letra la periodización propuesta en su día por Clement Greenberg. *Ibidem*, p. 94.
35. *Ibid.*, p. 87.
37. «En este último tiempo todo lo encuentro decorativo, intrascendente, no me sirven las obras de arte. Les falta algo muy importante, o no son éstas; me refiero a todas las de hoy (cuál es el servicio que hoy el arte debe hacer al H,

a la sociedad?)). OTEIZA, Jorge. «Carta a Juan E. Cirlot». 10, 01, 1958. Archivo Fundación Museo Oteiza, Alzuza (Navarra).

38. Varios son los documentos de estos años en los que Oteiza se refiere a la necesidad de asumir este compromiso para con la sociedad. Podemos destacar «La escultura contemporánea se ha detenido» (1960), *Quousque Tandem* (1963), o «El arte como escuela política de tomas de conciencia» (1965).

39. «Delante, un día, de uno de estos pequeños crómlech en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. Coincidió con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos crómlech. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio». OTEIZA, Jorge. «Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su relevación para el arte contemporáneo» (orig. en *El Bidasoa*, 28 de junio de 1959). En: DE URANZU, Luis. *Oteiza en Irún...*, pp. 114-115.

40. ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza...*, p. 33.

41. OTEIZA, Jorge. «La escultura contemporánea se ha detenido...».

42. «Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad —resumiendo todo conocimiento estético en urbanismo y diseño espiritual— para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión». OTEIZA, Jorge. «El final del arte contemporáneo»...

43. «Hay que hablar con claridad, pero hay que tener un sitio donde podamos hablar y explicar». OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...*, p. 189.

44. *Ibidem*, p. 190.

45. Entre los proyectos más destacados: el Instituto de Investigaciones Estéticas de Guipúzcoa, el Laboratorio Libre de Estética Contemporánea, la Universidad Infantil Piloto y la Universidad de Artistas Vascos. Si se llegaría a poner en marcha la Escuela Experimental de Arte de Deva, en el año 1969. Para el estudio de estos, ver VADILLO, Miren y MAKAZAGA, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza / Universidad de Pública de Navarra, 2007.

46. «Insisto en trasladar mi actividad a los problemas de la proyección del arte en la educación. Al artista se le ha dado en depósito una sensibilidad para elaborarla con una urgencia existencial y para devolverla a la sociedad. Si no encuentro más que inconvenientes en los demás para esta devolución, elijo otras técnicas de comunicación más amplias y penetrantes que la escultura (porque todas son lo mismo), como el teatro, la novela, la escritura sintética y de urgencia que es la poesía y, sobre todas, la técnica masiva por excelencia que es hoy el cine». OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...*, p. 192.

47. El escultor vasco Txomin Badiola se refirió en su día al «lamentable espectáculo de la monumentalización de la obra de Oteiza», llevada a cabo especialmente en los últimos años de la vida del escultor, que traicionaba el propósito experimental de sus esculturas, más adecuado para los pequeños formatos. BADIOLA, Txomin. «El gran fracaso de Oteiza...».

48. «Como la pintura de caballete en la forma de la abstracción pura tiende inevitablemente a desaparecer en la decoración, los muros de la nueva arquitectura se encuentran con ella a medio camino al rechazar más y más cualquier cosa que no sea decoración abstracta». Greenberg, citado en LLANO, Pedro de. *La transformación ideológica de la crítica formalista de Clement Greenberg del materialismo al liberalismo (1939-1974)* (Tesis doctoral, s.p.), Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p. 177. Traducción de Pedro de Llano. El texto original se encuentra en el Getty Research Institute de Los Ángeles, en los archivos personales de Clement Greenberg.

49. BELTING, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: University Press, 2003, pp. 115-125.

50. «The history of conceptual art appears in a different light when the latter is not understood as a single artistic current or episode, but as the symptom of a crisis that no longer allowed art to materialize in the coinage of formal works (...) and no longer would confirm the institutional logic of the art market and the museum. The farewell to the reality of the work as the witness in a historical sequence also mean to part from art's ritual to be embodied (others would say, reified) in objects with a simobolical aura». *Ibidem*., pp. 116-117.

51. Llama la atención Bozal sobre la importancia de la «investigación» (concepto de) en el trabajo de Oteiza. Se podrían considerar de este modo sus piezas de los cincuenta como esculturas únicas o como «partes secuenciales de un proceso que debe ser atendido en todo su desarrollo». BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1939-1990*. Madrid: Espasa-Calpe, 21995, p. 288. Esta noción de «secuencia experimental», formaría parte de su estrategia para apartarse del subjetivismo predominante en la escultura de este tiempo.

52. De igual modo, Carlos Martínez Gorriarán supo ver la anticipación de Oteiza con respecto a la crisis del arte abstracto —desde el expresionismo abstracto a las tendencias racionalistas o constructivistas—, pero ya es más dudosa su conclusión de que de ahí iba a surgir lo «posexperimental», concretado en tendencias como el Pop art o el neodaísmo, «que convertirían el vanguardismo clásico, minoritario y exigente, en una práctica popular (...) al alcance de todos». GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza. Hacedor...*, p. 233.

