Relaciones íntimas entre arquitectura y escultura (II)

No se puede entender la obra de Jorge Oteiza (1908-2003) sin entender su compleja personalidad. Exuberante imaginación, talante rebelde, intempestivo, insumiso permanente, indómito como el Cantábrico que lo vio nacer. Viejo guerrero con aspecto mitológico. Agitador, conversador y escritor interminable. Es el mayor maestro del silencio, el profundo silencio de la creación. Áspero de carácter, alimentador de polémicas, gruñón, sabio, paradójico. Temperamental y dislocado genio personal, fue un personaje incómodo.

No fue arquitecto pero consiguió en 1954 el premio Nacional de Arquitectura junto con Sáenz de Oiza y Romaní. No estudió Bellas Artes pero consiguió el gran premio de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo en Brasil en 1957; se le conceden la medalla de Bellas Artes del Ministerio de Cultura en 1985 y el Príncipe de Asturias en 1988. Apenas hablaba eusquera pero publica investigaciones sobre lengua vasca.

Posee una concepción trascendental del arte. La experimentación artística no es un fin, sino una forma de aprendizaje. El cometido del artista no es realizar objetos de arte sino construirse como hombre a través del arte para prestar servicio ético y estético a su comunidad… “yo pongo la vida al servicio de un sueño: el modelar un hombre nuevo con ayuda del arte. Porque el mundo se cambia con los hombres que el arte ha cambiado”. Oteiza “contrapone la búsqueda de valores espirituales a las tendencias materialistas imperantes y entiende la experiencia artística como método o camino de salvación a través del cual el hombre logra adquirir una conciencia espiritual”. La finalidad esencial del arte, dado el origen y raíz metafísico, es una solución estética al propio vacío existencial de nuestra alma. “Yo busco lo que me falta: una solución espiritual, en términos rigurosamente

visuales, a esta enfermedad general de la angustia, que procede de nuestra inseguridad en la vida, y la carga de impresiones que desde el espacio que nos envuelve perturban desordenadamente nuestra sensibilidad sin preparación ni defensa suficientes".

De ahí su desprecio por el arte comercial convertido en adorno. "El arte occidental ha caído en el formalismo hueco y académico del sinsentido y de la falta de trascendencia humana, en la banalidad de las simples formas". Porque el arte o es salvación o no es nada, ya que el arte formalista o vanguardista no le interesan lo mas mínimo si este no está al servicio del hombre y de su destino final.

Otro aspecto a reseñar es su vasquismo. En 1963 escribe una de las aportaciones claves a la teoría del Arte en la España de la posguerra: "Quousque tándem ……, ensayo de interpretación estética del alma vasca". Un intento de buscar una relación entre lo contemporáneo de las tendencias analíticas y lo ancestral del crómlech (lugar sagrado) que encarna una mítica del neolítico. Este modelo, esta relación sirve para un renacimiento de la cultura vasca, y lo formula contundentemente en "El futuro está en el origen". Buscó el equilibrio entre su apasionada defensa de la herencia vanguardista y el compromiso con las pretendidas raíces ancestrales de su país vasco.

Siempre apostó por la creación de Laboratorios, Institutos, Escuelas de Arte Vasco a fin de crear un Arte Vasco Contemporáneo y una regeneración integral de la sociedad y de la polis vasca. Siempre apostó por hacer las cosas en grupo y en equipo para lograr una mayor y mejor penetración en el tejido cívico y urbano. Sus numerosos programas de difusión de la cultura vasca son proyectos y diseños teóricos de proyectos de largo alcance y envergadura. Aunque posiblemente no fuera el mejor gestor y director de los mismos.

Baste citar alguno de sus logros: La creación en 1966 del

grupo vasco Gaur. Celebró una exposición en la sala Barandiarán de san Sebastián, un grupo de ocho artistas que en su catálogo “denuncia la postración cultural y material que padece el País Vasco. Pide adhesión de todos los artistas vascos, sin distinción de tendencias, para integrarse en un frente cultural común, como protección espiritual y económica al lado del pueblo”.

La fundación de la escuela de Arte de Deba en 1969, proyecto basado en la Bauhaus alemana, preocupado por el diseño total y la integración de las artes. Forma y función iban íntimamente unidos y conectados. Diseñaba todo lo que caía en sus manos tamizado por el espíritu bauhasiano de la perfección y radicalidad del diseño funcional. Lo escueto, lo esencial, la pureza estructural y el reduccionismo de su obra lo ha transformado en uno de los referentes y precursores del minimalismo español. Otra singularidad fue la creación de la Universidad Infantil Piloto; la primera ikastola pública y gratuita (1964).

Para Oteiza el arte sirve para la salvación del hombre y es por ello que en los años sesenta anuncia el abandono de la escultura (aunque nunca fue efectiva). Es porque ha encontrado la solución al problema escultórico, el espacio vacio y metafórico. “Soy un obrero metafísico, moldeador y escultor del vacio”. Anuncia que “he quedado libre de esa presión del arte de la que siempre he vivido”. A partir de entonces abandona la escultura y se dedicará de por vida a otra pasión manifiesta: el ensayo artístico y la poesía, “si no escribo no existo. La poesía no es que me haya cambiado, es que me ha hecho”.

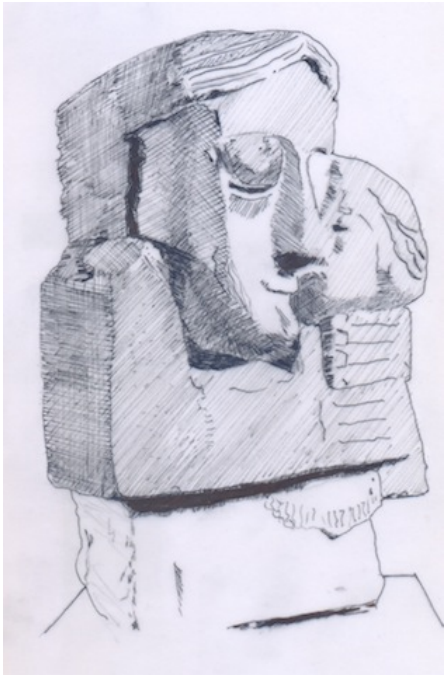
“La poesía no es solo un proceso verbal, sino una sustancia visual al mismo tiempo. La poesía no es que me haya cambiado es que me ha hecho”. La verbal ha sido también una expresión constante de su obra creativa, no menos consistente y que no puede disociarse del conjunto de su tarea artística. Es a partir de su renuncia cuando adquiere una magna dimensión,

porque la argumentación de su pensamiento ha sido una constante a lo largo de su producción.

PRODUCCIÓN ARTISTICA: CRONICA E HISTORIA DE SU EVOLUCIÓN:

1ª Etapa: 1927-1935. Los inicios

En 1927 viaja a Madrid y cursa varios años de Medicina, donde comenzó a concebir la "biología" del espacio, aunque su verdadera vocación frustrada fue la de arquitecto. Y en 1931 obtiene el primer premio del IV Certamen de Artistas noveles de Guipúzcoa, con la escultura de Adán y Eva.

	
Maternidad (1928-29)	**Adan y Eva (1931)**

2ª Etapa: 1935-1948. Etapa americana: La estatua como masa.

En vísperas de la guerra civil marcha a Argentina porque le interesa más lo anticlásico, lo primitivo e intuye la posibilidad de fusionar el arte precolombino con la escultura megalítica y con la mitología vasca. Viajó por múltiples

países y desarrolló una actividad docente y de conferenciante. Compaginó sus apreturas económicas con el oficio de mascaras funerarias.

Durante 14 años del periplo americano conoció a Huidobro en Chile, con Eva Perón tuvo un escarceo amoroso que el mismo narra y en 1938 conoce a Itziar Carreño la mujer de su vida con la que se casa. Desarrolló un aparato teórico muy importante en sus abundantes publicaciones.

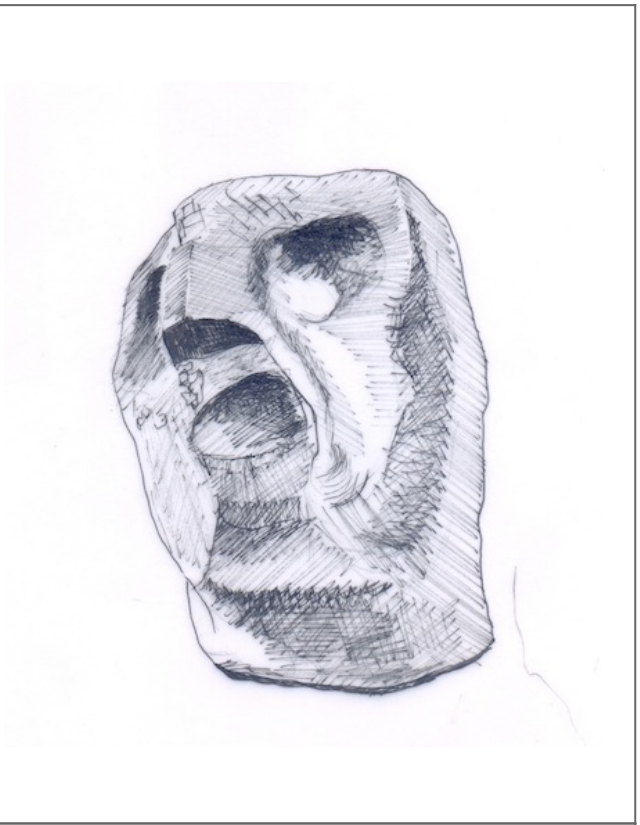
En 1935 redacta el informe sobre el "Encontrismo" (reivindica la capacidad creativa tanto del artista como de la naturaleza misma en la creación de objetos artísticos. La propia naturaleza es capaz de crear obras de arte tanto más elaboradas y sofisticadas que las creadas por la proyección de la mente humana).

En 1947 elabora el informe sobre "Estética Objetiva y la investigación de la estatuaria megalítica". Desarrolla esta idea en 1950 y establece que la estética objetiva es aquella que es original, sin referentes, no heredada y cuyo análisis sirve de paradigma en posteriores elucubraciones. Crea la base de un nuevo concepto para su escultura. Este texto fue publicado en 1950.

3ª Etapa: 1948-1955. De la masa al vacio.

Una doble dirección marca este periodo y que tiene como denominador común la pérdida de masa de sus obras. De un lado a Oteiza siempre le ha interesado y cuestionado el enigma del ser humano expresado en su figura y en su rostro. Retratos y figuras humanas configuran una parte importante de la producción de esta época. A su vuelta de América, tenía que vivir del retrato como lo ha asegurado en varias ocasiones el mismo. No le interesa el parecido formal con el retratado, le interesa más su identidad anímica y espiritual y un cierto parecido antropológico del personaje. Se caracteriza por su enorme reduccionismo formal y volumétrico pero captando la

esencia y el carácter interior de los personajes. El friso de Aránzazu es el ejemplo más representativo de esta época expresionista donde todavía domina la masa sobre el hueco, pero ya se atisba que el hueco, el vacio, cobra más protagonismo.

	
Ensayo para cabeza (1952)	**Apóstoles Basilica de Aranzazu (1952-1969)**

El proyecto más significativo de este periodo es la estatuaria del Santuario de Aránzazu.

Es un concurso ganado en 1950. Una obra de fuerte espiritualidad y un gran sentido metafísico. Crea catorce apóstoles cargados de dramatismo, no doce porque considera que todos somos apóstoles. Plásticamente lo materializa vaciando su cuerpo, desgarrando las entrañas y horadando las cuencas y eliminando rasgos de la personalidad.

Frente a la escultura devocional y realista propone otra más evocativa y simbolista. “Mi escultura no se rellena de carne,

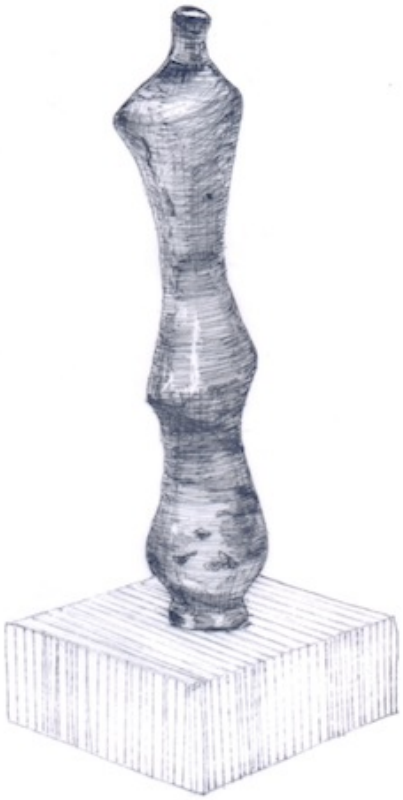
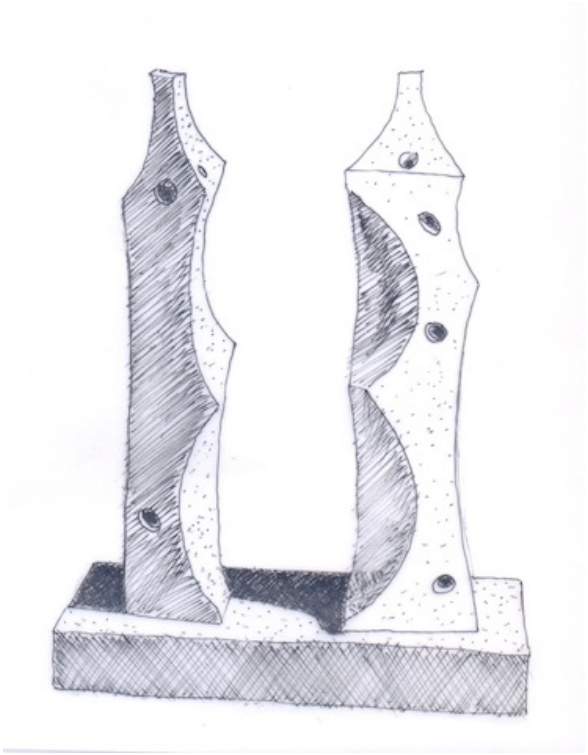
como en el Renacimiento, sino que se carga de espíritu como en la Edad Media". Ha vaciado las piedras, la ha dejado en su mínima expresión para que vuelen….. "para que pesen hacia arriba".

Desavenencias con los responsables del Santuario hicieron que desde 1953 (cuando se acabaron) hasta 1969 (cuando se colocaron), durmieran en una cuneta próxima al Santuario.

La segunda línea estética de este periodo, se materializa en una serie de figuras erectas, rectilíneas, geométricas, agujereadas, dinámicas que el propio Oteiza presentara en un "Informe sobre la Escultura Contemporánea (del cilindro al hiperboloide)". Básicamente partiendo de un cilindro y con la eliminación de masa, a base de bocados se generaban hiperboloides haciendo la escultura más ligera y dinámica. De clara influencia de Henry Moore supo hacer una reinterpretación personal de este gran artista.

Evolución de estos son los "condensadores de luz". En ellos se practican perforaciones en la pieza que permiten trabajar la luz, no como realce externo de la pieza sino como otra materia escultórica más.

La luz atraviesa la masa gracias a las perforaciones y se libera de nuevo hacia el exterior. La luz parece que emana del interior. La luz no se comporta como un elemento externo que simplemente ilumina, sino como elemento activo que forma parte de la propia escultura.

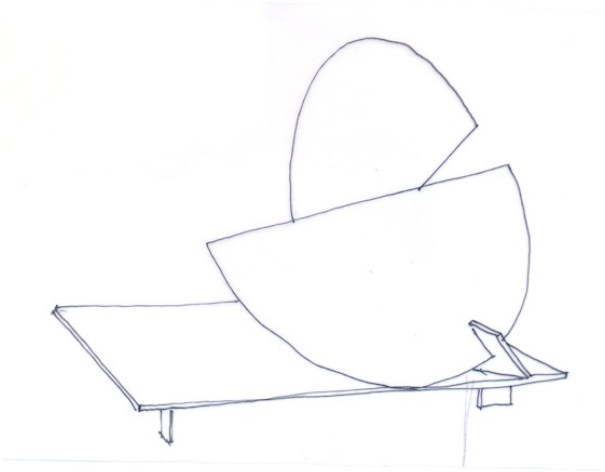
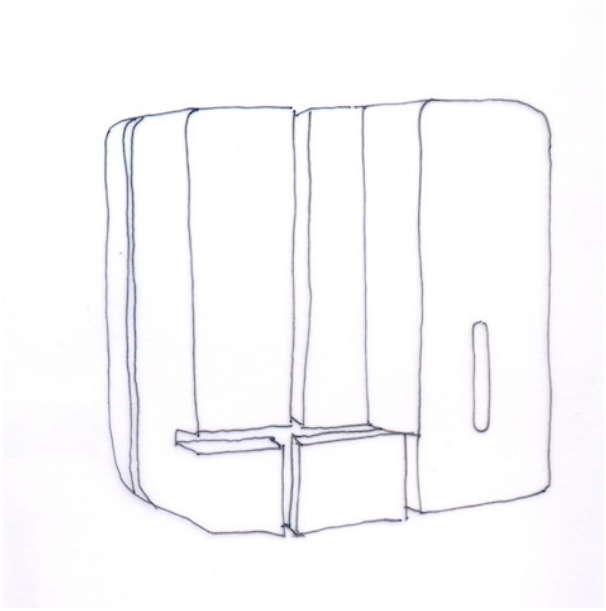
	
Unidad triple y liviana (1950)	**La Tierra y la Luna (1955)**

4ª Etapa: 1955-1961. PROPOSITO EXPERIMENTAL: La desocupación del espacio.

A comienzos de 1950 inició su “Laboratorio Experimental” y “Taller de Ideas”, un proyecto que consistía en crear un amplio repertorio de maquetas de madera, yeso y metal. Este Laboratorio-repertorio es uno de los aspectos más singulares de su método de trabajo y es crucial para entender la posterior articulación de su obra. Partía de un concepto básico, visual o matemático, que luego interpretaba en todas las variantes imaginables hasta agotar el tema. Este proyecto daba lugar a grandes familias de motivos. Esto le permitirá a Oteiza hacer una lectura y relectura de una misma pieza (como Picasso con la serie Meninas). Es la misma y es diferente… es distinta. No quiere realizar escultura fideista sino evocativa, en la que el resultado de sus investigaciones son piezas todas ellas plenas, formalmente esplendidas, rotundas

y exquisitas.

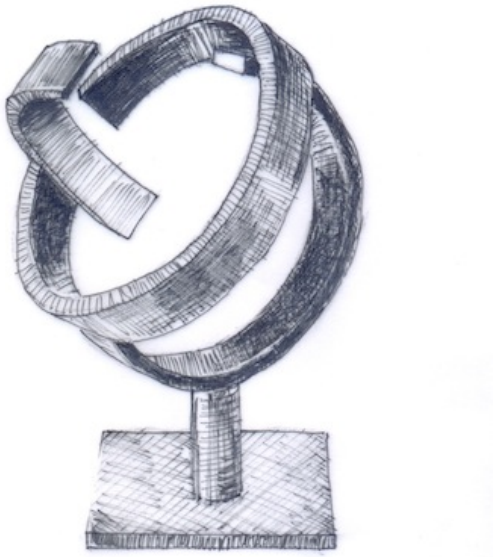
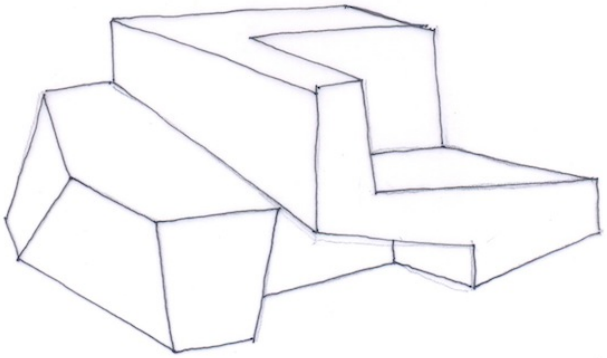
Con la ayuda del constructor navarro Juan Huarte, en 1956 monta un taller en Madrid y comienza su “Propósito experimental”, un proyecto que constituirá la etapa conclusiva de su trabajo como escultor ya de carácter plenamente abstractos. En estos trabajos de investigación plástica el escultor aborda el acoplamiento de volúmenes geométricos simples; las maclas. Ensaya la combinación de varios cuboides para crear esas piezas. La tensión dinámica que se genera entre las unidades que componen la macla, contribuye a dinamizar el espacio.

	
Par espacial ingrávido (1956)	**Tú eres Pedro (1956-1957)**

Estudiando a Malevich, Oteiza desarrolla “Las unidades livianas” (Modulo Malevich) Con ellas realiza el paso del espacio ocupado o lleno al espacio vacío. Del espacio ocupado a la dinámica del vacío. Son conceptos que le permiten superar la idea de estatua-masa para abordar la de estatua-energía. Busca un nuevo lenguaje que facilite la transformación de la estatua, pesada y estática (masa), en una estatua entendida como organismo espacial abierto y dinámico (energía).

La escultura la entiende “como un objeto experimental”. En

1957 escribe su Propósito Experimental, que presenta en la IV Bienal de Sao Paulo. Su obra recibe, en esta convocatoria, el Gran Premio Internacional de Escultura. En el texto explica, en uno de sus apartados, la tesis de su teoría: “Del espacio desocupado a la dinámica del vacio”. Supone el tratamiento del vacio como elemento espacial activo. De esta época es la serie experimental ”la desocupación de la esfera”. Oteiza intenta definir un espacio nuevo mediante la apertura de la esfera. Esta es una figura sólida y perfecta interiormente, pero ciega exteriormente, es decir incapacitada para abrirse exteriormente. Para ello utilizó hierros curvados para así lograr abrir la esfera y entonces descubrir el vacio que Oteiza ocupa y desocupa a un mismo tiempo.

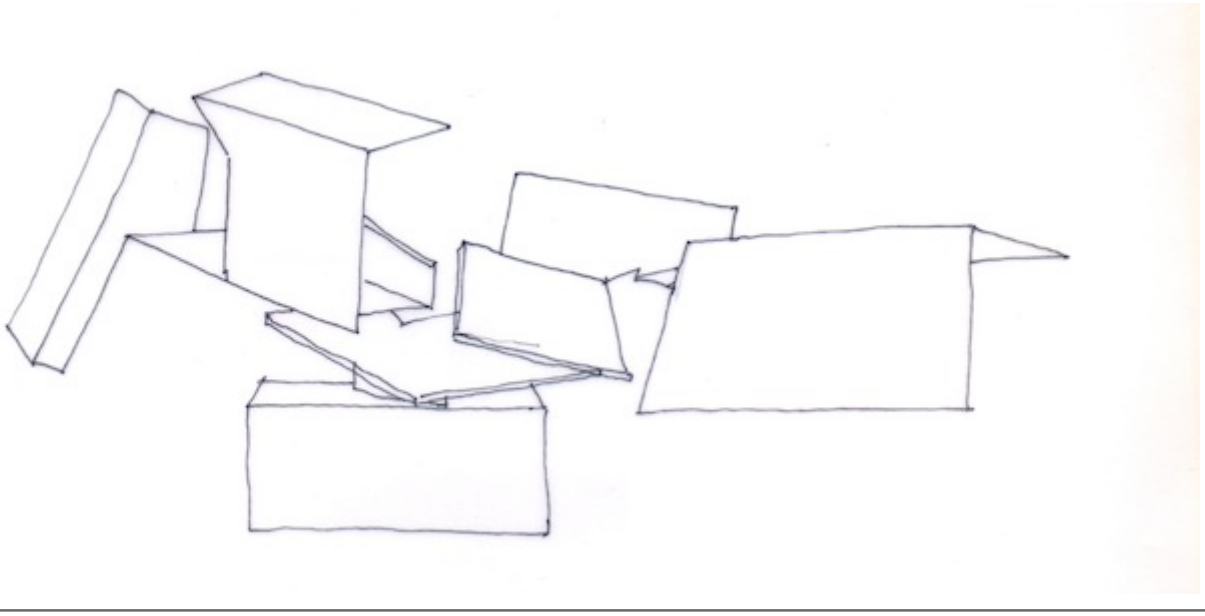
	
Desocupación de la esfera (1957)	**Desocupación espacial interna (1958)**

Despojar su obra de materia y forma a favor del espacio, a favor del vacio …… la dinámica del vacío; el vacio activo; la expansión de la masa hasta convertirse en vacio.

“La finalidad esencial del Arte, dado su origen metafísico, es una solución estética al propio vacío existencial de nuestra alma. El proceso experimental percibe el vacio como material

metafísico”.

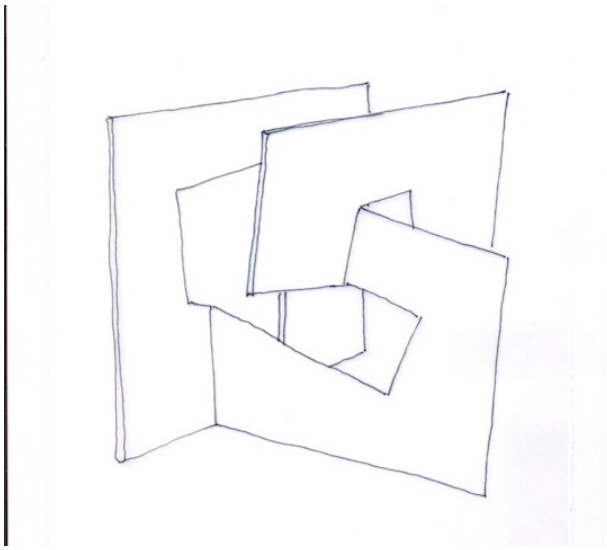
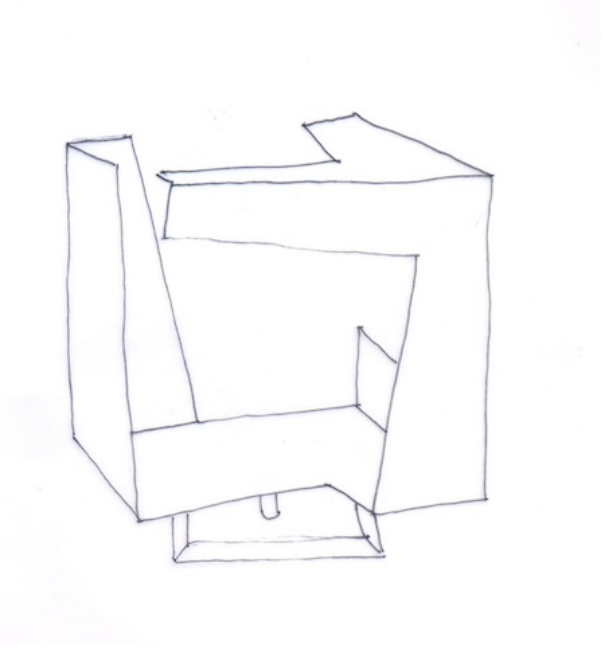
“El arte está entrando en una zona de silencio. Yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacio. en esta nada, el hombre se afirma en su ser”.



Vacios en cadena (1958)

El módulo Malevich (trapecio en el que dos de sus lados forman ángulo recto. Combinan un elemento dinámico, la diagonal, con otro estático, el ángulo recto) son la base para trabajar en construcciones vacias compuestas de chapas, resultado de la agrupación de dicho módulo.

De gran depuración formal le lleva a formular su obra más intimista “Cajas vacías”, recipientes de un espacio inmóvil y que derivan en las “Cajas metafísicas”, su serie más conclusiva, como receptáculo de un espacio sagrado de salvación. En “las cajas metafísicas” la conjunción de dos triedros generan un espacio más íntimo, oscuro y silencioso. Las chapas no son escultura, sino el envoltorio de la misma, el cuerpo, la piel que encierra el alma. Percibe el vacio como material metafísico, el espacio como escultura.

	
Construcción vacia (1957)	**Caja vacia (1958)**

5ª Etapa: 1962-2003.

A partir de 1959 abandona (nunca lo hizo) la escultura y se entrega de lleno a la investigación estética y lingüística La palabra se transforma en su herramienta de trabajo. Tras haber proclamado el final del proceso de creación de su obra y sin embargo la vuelta constante y subterránea al proceso de creación, remodelación y reconstitución de muchas obras que había dejado abiertas o en germen en muchos momentos de su proceso creativo.

Sigue realizando obras y entre 1972-74, preocupado por la cantidad de cuestiones experimentales que había dejado sin desarrollar, debido a la urgencia por llegar a “conclusiones artísticas”, decide retomar durante dos años su trabajo experimental y crea el espectacular “Laboratorio de tizas”.

Otro aspecto singular de este periodo y de resultados dudosos, son el salto de tamaño de algunas de sus piezas, a escala monumental. Este cambio de escala supone una pérdida de la condición de objeto analítico-abstracto y convertirse en un objeto referencial. Resulta paradójico que Oteiza desarrolle su investigación experimental con tizas y otros elementos y materiales diminutos, mientras monumentaliza grotescamente sus

maquetas, proporcionándoles una dimensión urbana desproporcionada. La arquitectonización de su escultura supone un paso regresivo, en donde su obra adquiere una dimensión desequilibrada.

Oteiza es un artista que acarició el mito de héroe derrotado, la paradoja de quien se despojó de su obra para entregar su inteligencia y pasión a la identidad de su pueblo y acabó con su perfil extravagantemente desdibujado.

Oteiza: Arquitectura como vacío metafísico.

Oteiza nos ilustra "la escultura es aquí como un acento espiritual de la Arquitectura y su reinterpretación religiosa en el paisaje". Varias razones condujeron a Oteiza a interesarse por esa disciplina.

En primer lugar, aunque cursó varios años de Medicina, donde comenzó a concebir la biología del espacio, su verdadera vocación frustrada era la de arquitecto,

En segundo lugar, la propia lógica de la evolución de su escultura abstracta, a partir de los años 50. Desde las maclas (acoplamiento de volúmenes geométricos simples), donde la masa predomina, con composiciones volumétricas muy arquitectónicas. Pasando por la "desocupación del espacio" donde encuentra en el vacio el sentido conclusivo de la escultura, el punto de llegada de un proceso. Ejemplificado en la serie "desocupación de la esfera".

Y finalmente culmina con sus "cajas vacías" y "cajas metafísicas" que se conforman a través de los diversos ensayos realizados sobre la desocupación del cubo. Cubos abiertos, receptáculos vacios y estáticos con una gran actividad espacial. Permiten desmaterializar al máximo las piezas para quedarse prácticamente sin masa. Y esto engarza con los conceptos de : interior-exterior, masa-vacio, limites y

fronteras …. que tanto atañen a la Arquitectura.

En tercer lugar, su estrecha relación y conexión con la vanguardia soviética, la idea de un laboratorio experimental de formas para una futura sociedad. En la Revolución rusa, pintura y escultura constituían actividades residuales abocadas a la desaparición en el marco de un nuevo orden. La Arquitectura se interpretó como integración de artes.

Y finalmente, su continua vinculación con arquitectos hace que esté involucrado en proyectos arquitectónicos. En 1954 obtiene el Premio Nacional de Arquitectura por el proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago, junto a Oiza y Romaní. En 1959 monumento a Batllé en Montevideo, proyecto urbano. En 1970 gana el concurso de la Plaza de Colón en Madrid. En 1986 diseña con Fullaondo el cementerio de Ameztagaña en San Sebastián. En 1989 gana el premio, con Oiza, del Centro Cultural La Alhondiga. Todos estos son proyectos no realizados. en el que intervino activamente en su construcción fue su casa en Irún (1958) junto con Basterrechea y el arquitecto Luis Vallet (había pertenecido al GATEPAC). Esta edificación albergaba tanto la vivienda como el estudio de los dos artistas. El proyecto fue muy modificado durante la ejecución de la obra, por indicaciones del propio Oteiza a pie de obra. Su estética se adscribe a los criterios del estilo internacional. Una interpretación de la Arquitectura como experiencia espacial, que deviene tal, como la poesía o la música, en el tiempo. Espacios sucesivos relacionados y gobernados por la luz, sustancial protagonista de la forma.

Conclusión

La fuerza de la personalidad de Jorge Oteiza, su liderazgo político y cultural en el ámbito vasco y la amplitud y versatilidad de su pensamiento, han prevalecido en la atención

de los medios sociales y culturales sobre una aportación plástica fundamental que, aunque no en la medida en que le corresponde, le ha otorgado su dimensión internacional.

Hemos intentado, sucintamente analizar globalmente todas las perspectivas del artista: personalidad, biografía, ideario estético, escultura, escritos, bibliografía y su gran dimensión integradora (lenguajes artísticos, proyectos arquitectónicos, experiencia cinematográfica, diseño, dibujo, poesía y educación estética; arte popular, lengua y cultura vasca).

Es un artista y teórico del arte….. propenso al trabajo, a la investigación y a la poesía. Su evolución abarca desde su etapa sudamericana donde las teorías del encontrismo y la estética objetiva marcan sus parámetros teóricos. Pasando por la etapa figurativa, con una progresiva pérdida de masa (para que sus figuras pesen hacia arriba) y un inexorable acercamiento a la abstracción.

En 1957 gana el gran premio internacional de escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. Es el final de un proceso que culmina con su etapa conclusiva: en la que su teoría del propósito experimental (texto que presentó a la Bienal), donde el elogio del vacío y la desocupación del espacio, marcan la cima de sus investigaciones sobre escultura, hasta el punto de que anuncia su retirada de ese campo. Todas estas cesuras conforman el corpus de la producción de Oteiza y las singladuras por las que navegó. Como gran teórico que es, explicitó, explicó y justificó magistralmente esos cambios de estilo en su conocida “Ley de Cambios”, conferencias impartidas en 1964-65. Se trata de una interpretación personal de la síntesis hegeliana del proceso evolutivo de las ideas estéticas. Propone dos procesos: a) el acumulativo-experimental en el que partiendo siempre del grado cero para llegar al máximo de materia y de calidad en el campo de la escultura y b) el desocupacional, tratando de vaciar y desmaterializar el proceso para llevarlo a otro grado cero,

nuevo punto de partida. Y su producción concluye con un minimalismo avanzado, donde formas y procesos, objeto e intenciones son la finalidad misma de la creación. Una postura que lo convierte en referente indiscutible dentro del minimalismo español.

Con un marcapasos, una neumonía y una mala salud de hierro, nos dejó el 9 de Abril de 2003 “el genio proteico y el artista poliédrico”, haciendo honor a su máxima estética: desocupación espacial, nos dejó un vacio metafísico que será difícil superar.