

Oteiza y Chillida: La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado

(Oteiza and Chillida: The Basque sculpture, between the modern project and the impression of the past)

Alvarez Martínez, M^a Soledad
Universidad de Oviedo
Fac. Geografía e Historia. Dpto. de H^a del Arte y Musicología
T. Alfonso Martínez, s/n.
33011 Oviedo

BIBLID [0212-7016 (1997), 42: 1; 13-26]

Oteiza y Chillida suponen en el contexto de la plástica moderna vasca dos opciones que parten, respectivamente, del proyecto moderno y de la memoria del pasado. Oteiza defiende un propósito experimental, racional y espacialista, de resultados metaestéticos, orientado a buscar una proyección en la vida; Chillida parte del impulso, la espontaneidad y el gesto para desentrañar los enigmas de la vida y la naturaleza a través de la materia.

Palabras Clave: Escultura vasca. Arte vasco

Euskal plastika modernoaren testuinguruan Oteiza eta Chillida bi hautabide dira; proiektu modernotik abiatzen dena, lehenengoari dagokiona, eta iraganaren aztarnatik bigarrenarena. Oteizak burubide experimental, arrazionala eta espazialista aldeztu du, emaitza metaestetikoak dakartzana eta bizitzan proiektio bat bilatzera zuzendua dena; Chillida bulkadatik, berezkitasunetik eta oroimenari uko egiten ez dion keinutik abiatzen da, bizitza eta naturaren enigmak materiaren bidez argitzearren.

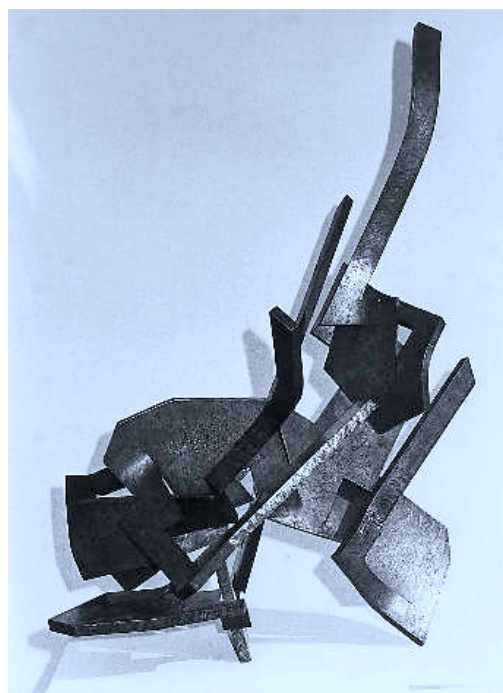
Giltz-Hitzak: Euskal eskultura. Euskal artea.

Oteiza et Chillida suposent dans la plastique moderne basque deux options qui représentent l'un le projet moderne, l'autre la modernité qui puise dans la tradition. Oteiza défend un projet expérimental, rationnel, de création dans l'espace, qui aboutisse à une nouvelle conception de la vie; Chillida part de la force, la spontanéité et le geste artistiques dans la recherche d'une réponse aux énigmes posées par la vie et la nature.

Mots Clés: Sculpture basque. Art basque.



"Mujer sentada". Bronce. 1949. J. Oteiza.



"Rumor de límites VI". Acero. 1960. E. Chillida.

En el contexto de la plástica vasca, Oteiza y Chillida vienen acaparando una atención polarizada que intenta explicar sus trayectorias creativas de resultados y proyección divergentes a partir de bases socioculturales comunes.

Numerosos trabajos se han encargado hasta el momento de analizar su producción y la incidencia de ésta en el conjunto de la plástica moderna vasca¹. En principio, se parte del hecho de un enraizamiento común en un medio sociocultural concreto que incide en la producción artística en él desarrollada.

Ahora bien, conviene analizar la naturaleza del determinismo impuesto por el medio, que se puede seguir con carácter superficial y anecdótico en representaciones costumbristas y paisajistas, que nada tienen que ver con lo aquí abordado, o a través de resortes que impulsan desde la "diferencia" la conexión con soluciones universales, como puede ser el caso de Chillida.

Así, a partir de la elección de unos materiales y técnicas vinculados a la tradición artesanal, y de unas formas connotativas de lo vasco, Chillida configura un lenguaje que coincide en su sobriedad, potencia y reciedumbre con el de otros escultores de su tierra que, como él, afirman las bases de su léxico plástico en la cultura diferenciada del medio en que viven².

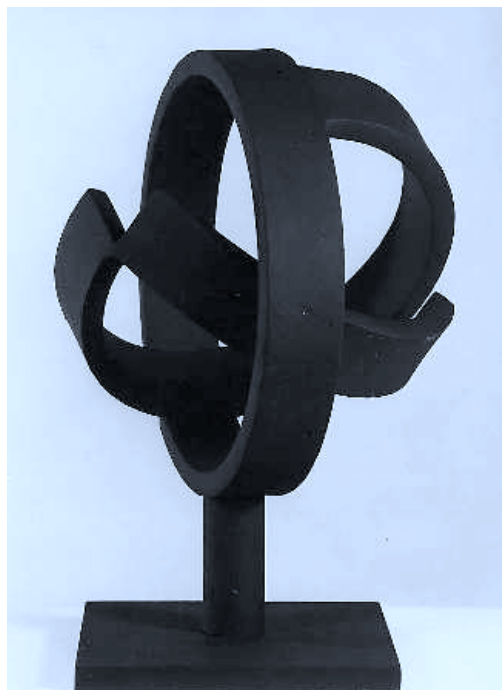
En efecto, la construcción de lo moderno con "la memoria de lo antiguo", según frase de Manterola³, resume un posicionamiento artístico bastante generalizado en el ámbito vasco, del que participa Chillida y al que se sustrae la actitud creativa de Oteiza. En efecto, Oteiza, al contrario que Chillida, no gesta su lenguaje a partir de los recursos proporcionados por el legado cultural del pasado, sino a partir de un "proyecto moderno", el único en Euskadi capaz de equipararse a los desarrollados por el Movimiento Moderno.

Ahora bien, el origen de la escultura de Oteiza a partir de un "proyecto moderno" no implica la desconexión del contexto en que se gesta la obra. Su producción no se reviste de connotaciones vascas ni en el léxico formal ni en su carga semántica; persigue soluciones estéticas con capacidad de proyección en la sociedad, ofrece un modelo de escultura que contrapone la búsqueda de valores espirituales a las tendencias materialistas imperantes, es decir, entiende la experiencia artística como método o camino de salvación a través del cual el hombre logra adquirir una conciencia espiritual que hace ya innecesaria la labor del artista.

1. J.D. FULLAONDO Y OTROS, *Oteiza, 1933-1968*, Madrid, 1968; J.D. FULLAONDO, *Chillida*, Madrid, 1968; J. VIAR, "Las artes plásticas en el País Vasco", *Gazeta del Arte*, 33, 37,38, Madrid, 1974, 1975; J. D., FULLAONDO, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, 1976; A.M. GUASCH, "Arte, etnia, cultura. Entorno en Euskadi", *Guadalimar*, 25, Madrid, 1977; J. SUREDA, "Realidad y existencia de la escultura vasca", *Guadalimar*, 25, Madrid, 1977; J. PLAZAOLA, "La Escuela Vasca de Escultura", *Cultura Vasca II*, San Sebastián, 1978; M. PELAY OROZCO, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1978; M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura*, San Sebastián, 1983; M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Corrientes y estilos del grupo guipuzcoano de la Escuela Vasca de Escultura", *Muga*, 12, Bilbao, abril, 1985; A.M. GUASCH, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, 1985; V.V.A.A., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián, 1986; V.V.A.A., *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, 1988; M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *El diálogo de las formas: obra gráfica y esculturas de Chillida*, Gijón, 1990; V.V.A.A., *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*, Oviedo, 1991; V.V.A.A., *Chillida en San Sebastián*, San Sebastián, 1992; P. MANTEROLA, *El jardín de un caballero. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*, San Sebastián, 1993.

2. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura*, San Sebastián, 1983, vol. I, pp. 69-75.

3. P. MANTEROLA, "La escultura vasca, una cuestión de límites", *Escultores Vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*, Oviedo, 1991, p. 13.



"Desocupación espacial de la esfera". (1^a versión). Hierro. 1958. J. Oteiza.



"Modulación de espacio II". Hierro. 1963. E. Chillida.

Esta valoración metaestética del arte ha dado origen a varias obras teóricas del escultor⁴ y condiciona su actitud cuando de forma consecuente con su planteamiento rechaza ofertas internacionales de difusión y mercado y abandona la práctica de la escultura al considerar concluido su "proyecto" en 1959. Más adelante se ahondará en estos aspectos que individualizan la aportación de Oteiza dentro de la experiencia racionalista del arte moderno y le convierten en un "heterodoxo" del Movimiento Concreto⁵.

De lo expuesto, queda claro que estos escultores se expresan a través de lenguajes diferenciados, libre de condicionantes formales el de Oteiza, voluntariamente enraizado en la cultura tradicional vasca el de Chillida; orientado a buscar una proyección en la vida el primero, exigiendo un constante desarrollo plástico el segundo; de gran incidencia en la cultura vasca desde los años 50 y renuncia expresa a otro tipo de difusión el de Oteiza, de orientación manifiestamente internacional el de Chillida.

Pero el trabajo de estos artistas no difiere tanto en sus primeros momentos. Las esculturas de Oteiza de los años 30 y 40 y las realizadas por Chillida entre 1948 y 50 denotan similar influencia de los arcaísmos primitivos que tan fuerte impronta marcaron en la plástica de la Modernidad. En ambos casos existe preocupación por los valores de la masa y la potencia volumétrica, no ajena a cierto espíritu totémico, que en el ámbito internacional se encuentran en creaciones de Brancusi, Giacometti, Picasso y Moore, entre otros.

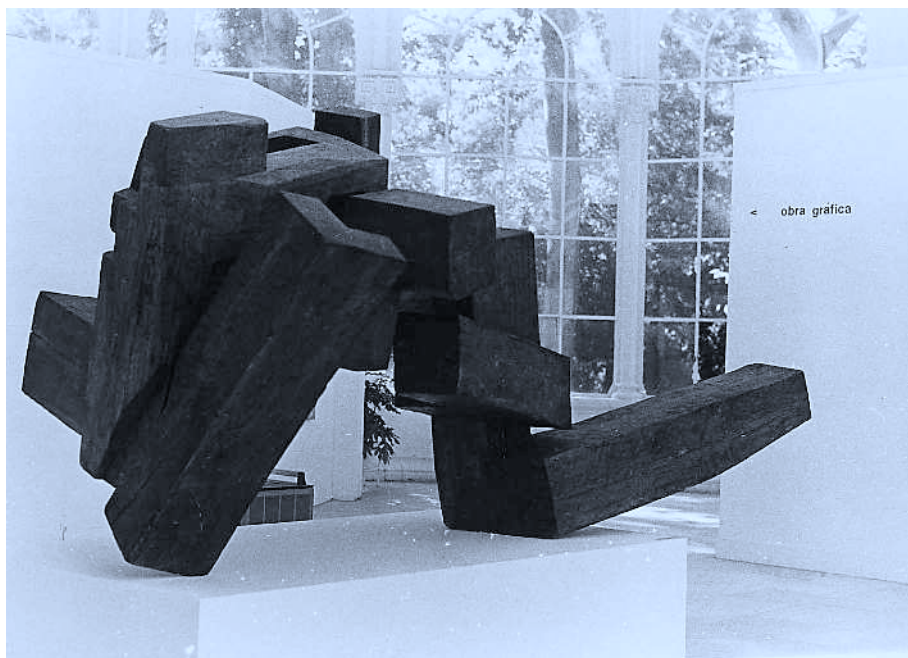
Por tanto, las primeras propuestas de ambos artistas quedan encauzadas en el contexto de las búsquedas planteadas por la escultura moderna. Así, conforme a intereses plásticos estrictamente contemporáneos, Oteiza desarrolla hasta principios de los 50 una coherente trayectoria que parte de un concepto de compacidad volumétrica, a través de planteamientos sucesivos de la "escultura como masa", "escultura vertical", "escultura con aplastamiento de volumen", "escultura con tres puntos de apoyo", para abordar en una segunda fase la apertura de la masa y desmaterialización de la escultura en un proceso experimental que va desde el "tratamiento cóncavo de los volúmenes", el "ensayo de lo simultáneo" y la "perforación", hasta el "hallazgo del hiperboloide"⁶, que materializa en la estatuaria de Aránzazu, según indagación plástica que denota el conocimiento de la obra de Alberto Sánchez, de Picasso y de Moore, artista al que se anticipa cronológicamente en algunos planteamientos.

Chillida, con un retraso lógico si se tiene en cuenta que nace 15 años después que Oteiza, ofrece también en sus primeras esculturas de fines de los 40 un interés por la plástica de civilizaciones antiguas, como el arcaísmo griego, que en sus valores constructivos y densidad de masas viene a coincidir con algunas soluciones primitivistas parisinas. También es preciso mencionar en relación con su obra a Brancusi y Moore, pero por distintos caminos

4. J. OTEIZA, "Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el arte" (Madrid, 1964), en *Oteiza 1933-1969*, Madrid, 1968; *La Ley de los Cambios*, Zarauz, 1990.

5. Su postura respecto al Arte Concreto queda bien reflejada en el siguiente párrafo de *Quousque tandem...!*: "El estilo geométrico de las tendencias inmediatamente anteriores a las de hoy (el movimiento concreto, racional y espacialista) debió haber cumplido con la neutralización total de la expresión, definiendo resueltamente su nada final...Al racionalismo geométrico de los concretos, ayer, les faltó la visión suficiente en su último objetivo...Un solo artista concreto ayer, que hubiera logrado la obtención final de su experiencia en una nada, habría representado el final victorioso del proceso espacialista...Hago esta observación y la voy a coregir ya que hubo un artista en el movimiento concreto que logró aisladamente esa victoria, pero... tengo que referirme a mi " (3ª ed., San Sebastián 1975, pp. 84-85).

6. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, vol I, pp.181-198; T. BADIOLA, "Oteiza. propósito experimental", pp. 29- 35.



"Abesti Gogora I". Madera. 1960-61. E. Chillida.



"Homenaje a Kandinsky". Alabastro. 1965. E. Chillida.

que en Oteiza. Como Brancusi, Chillida comienza a manifestar a través de estas primeras creaciones su interés por la materia; se presenta como creador de piezas en las que el soporte tiene un valor connotativo, y en las que, además, se alcanza con independencia del tamaño un sentido monumental, paralelo al que caracteriza a la escultura de Moore, según se aprecia en esculturas como "Forma", "Maternidad" y "Pensadora" de 1948 o "Concreción" de 1950.

Esta fase inicial es, sin duda, fundamental para conocer la orientación experimental que Oteiza dará a toda su escultura, centrada entonces, durante casi 20 años, en la indagación sobre la naturaleza espacial de la estatua a partir de su corporeidad y de la escultura de tema, aspectos posteriormente abandonados para continuar su indagación espacialista con un lenguaje racionalista y un proyecto próximo al del Arte Concreto.

Menor duración, en torno a tres años, tiene esa primera etapa en la trayectoria de Chillida. Sin embargo, acusa ya en esos primeros momentos una preocupación por la potencia de la materia que se convertirá en una constante de la obra gestada tras 1951, cuando, tras un cambio radical de orientación, abandona la figuración primitivista y define un estilo personal, vasco por materia y técnica.

A partir de aquí se puede hablar de trayectorias claramente divergentes. Oteiza, en la tradición constructivista, centra su investigación en una escultura espacialista en la que los aspectos relacionados con factura y materialidad ofrecen un interés inversamente proporcional a los conceptuales, que centran su actuación⁷; se conduce a través de un método racional, condicionado por el desarrollo del proyecto, en el que la libertad del artista se canaliza a través de un sistema de fases progresivas que conducen de un estadio experimental al siguiente, hasta alcanzar la solución en una escultura de naturaleza estrictamente espacial, libre de cualquier condicionamiento material, con la que entiende que culmina la trayectoria iniciada por Malevitch y Mondrian, que Max Bill no ha sabido concluir dentro del Movimiento Concreto⁸. Razona, por otra parte, esa investigación plástica en explicaciones teóricas que recogen su reflexión sobre el legado de la Modernidad, con la que coincide en el afán teorizador, y justifican los pasos y propósitos de su proyecto⁹.

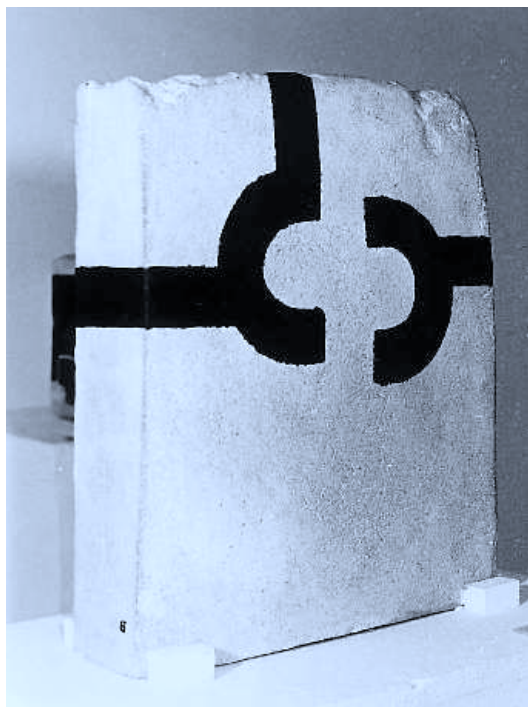
Frente a dicho proyecto racionalista, que en términos de Fullaondo "pretende colocarse más allá de la realidad para edificar "ex novo" nuevas realidades"¹⁰, la escultura de Chillida constituye un ejemplo de actitud creadora libre, opuesta a normas condicionantes, regida por el impulso, la espontaneidad y el gesto, y orientada a desentrañar los enigmas de la vida y la naturaleza a través de las posibilidades que para ello ofrece la materia. En ese sentido es preciso entender a Manterola cuando dice que la obra de Chillida "parece basada en la

7. El valor conceptual de la escultura oteiziana queda reflejado en la siguiente opinión del artista: "Si uno es escultor no faltan las manos, pero la escultura *e cosa mentale*" (en V.V.A.A., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián, 1986, p. 254).

8. "Considero que mi investigación ajusta y completa racionalmente a Malevitch y concluye a Mondrian" (en J.D. FULLAONDO, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, 1976, p. 55).

9. A lo largo de su trayectoria plástica, Oteiza deja constancia de su pensamiento estético a través de numerosos textos: "Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra" (1944), "Informe sobre mi escultura" (1948), "La investigación abstracta en la escultura actual" (1951), "Renovación de la estructura en el arte actual" (1952), *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), "Memoria del Proyecto del escultor Oteiza presentada al Concurso Internacional para el Monumento al prisionero Político Desconocido y protesta ante el jurado" (1952), *Propósito Experimental 1956-1957* (1957), "Escultura dinámica" (1959).

10. J.D. FULLAONDO, *Oteiza y Chillida...*, p. 74



'Lurra'. Barro y óxido de cobre. 1978.
E. Chillida.



"Poliedro abierto". Piedra. 1958. J. Oteiza.

profunda razón de lo irracional"¹¹, pues, a través de ella, la fuerza y el misterio del cosmos se manifiestan en perfecta armonía con el hombre.

Esta diferente postura creativa contra¹² y desde la naturaleza de Oteiza y Chillida, respectivamente, además de constituir el más claro reflejo de su concepción artística, determina todos los aspectos de sus respectivos lenguajes. Lenguaje que para Oteiza es una simple, aunque imprescindible, herramienta para conseguir el desarrollo de su proyecto, ocupando en Chillida un protagonismo a partir del afán formalizador que desprende toda su creación.

La naturaleza de las formas y el protagonismo de la materia

En efecto, se observa en la producción de Chillida un extremo interés por la forma, cuya gestación y desarrollo se producen en estrecha dependencia de la materia y en íntima relación con el espacio en el que se instaura. Se trata de formas dinámicas, potentes y constructivas, en las que el rigor geométrico, incluso en sus series arquitectónicas ("Alrededor del vacío", "Elogio a la Arquitectura", "Lugar de Encuentros", "Leku", "Arquitectura heterodoxa"), es vencido por una suerte de organicidad que parte del núcleo mismo de la materia y por la fuerza vital que imprime la acción moduladora del gesto.

Por contra, el proceso creativo de Oteiza, entendido como una operación lógica, implica la existencia de una morfología planteada desde el rigor y la contención geométricas, que opera dentro de los componentes racionales de la belleza¹³ y se orienta a unas búsquedas estrictamente espaciales en las que la resultante estética, la escultura vacía, obtenida por desocupación espacial, constituye, según frase del propio artista, "la presencia de la ausencia formal"¹⁴.

Entiende Oteiza que la preocupación formal constituye un peligro en todo proceso racionalista, capaz de debilitar el proyecto y desviar la atención hacia experimentalismos superficiales. Pero la interpretación de la escultura como producto exclusivamente espacial, exige, paradójicamente, una selección del soporte matérico adecuado, que, en planteamientos como el oteiziano, será elegido por su valor de "no materia" o "antimateria", es decir, por la cualidad que ofrece de definir sin ocupar.

En este sentido, la experiencia plástica ha de prescindir de la valoración de la materia como tal, de su capacidad volumétrica, expresividad, cromatismo y texturas, de ahí la preferencia por materias insignificantes, desprovistas de belleza según los cánones escultóricos convencionales, como el alambre, la hojalata o la tiza¹⁵, que facilitan el desarrollo conceptual del proyecto, o, cuando éste ya concluido se lleva a la escala definitiva, la elección de

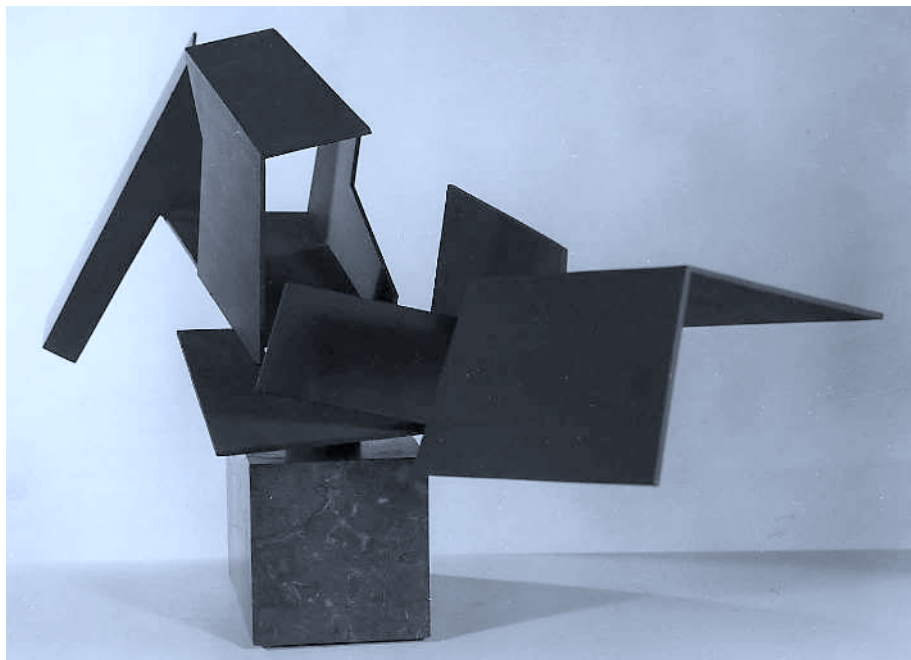
11. P. MANTEROLA, "Introducción", en *Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, 1985, p. 13.

12. En relación con la postura de Oteiza respecto a la naturaleza, véase "Cinco pasos en torno a la Pasión de Jorge Oteiza", *Oteiza-Moneo*, catálogo Pabellón de Navarra en la Exposición Universal de Sevilla, 1992.

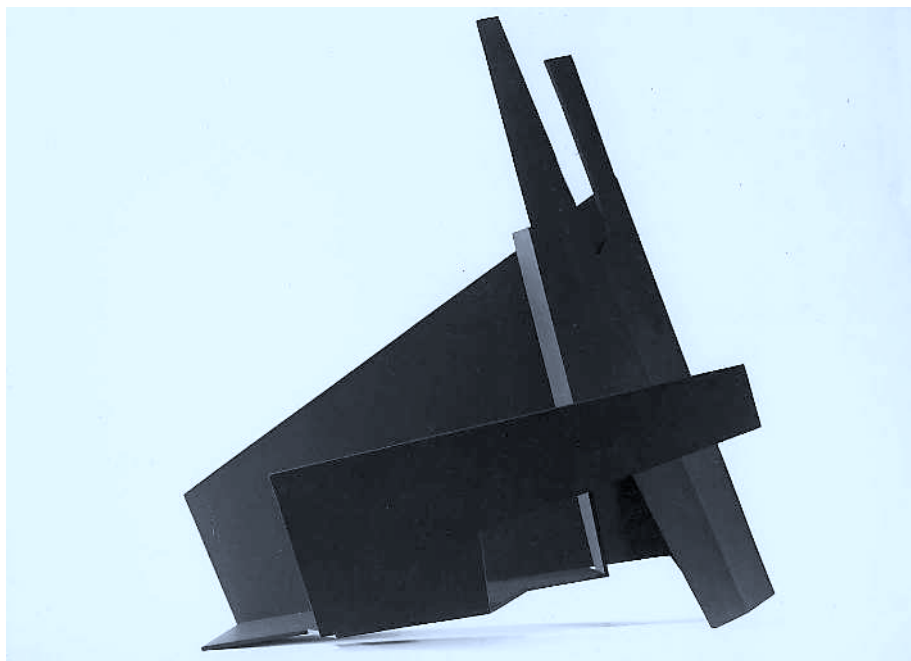
13. En J.D. FULLAONDO, *Oteiza y Chillida...*, pp. 62-64.

14. En J.D. FULLAONDO, *Oteiza y Chillida...*, p. 22.

15. "En hojadelata crece la estatua en familia, es cuando el hierro como material de exposiciones pierde importancia. La inteligencia está en los pequeños formatos de hojadelata, en los múltiples de pequeños pedazos de tiza y en el alambre, el error está en el hierro si el escultor no está en los pequeños formatos experimentales" (en "Estética del huevo. Mantalidad vasca y laberinto", Epilogo de *Oteiza 1933-1968*, Madrid, 1968).



"Vacios en cadena". Hierro. 1958. J. Oteiza.



"Vacío por concuencia" (Estado a). Hierro. (1958). J. Oteiza.

productos semielaborados industrialmente, como la chapa de hierro, en la que la fuerza natural ya ha sido domada, ofreciéndose al escultor como instrumento silenciado, vacío de connotaciones, idóneo para desarrollar experiencias de naturaleza espacialista en las que la masa constituye la “no escultura”, según desarrolla Oteiza en sus series escultóricas “Desocupación del cilindro”, “Desocupación de la esfera” y “Construcciones vacías”, con las que obtiene en 1957 el Premio Internacional de Escultura en la Bial de Sao Paulo.

Si para Oteiza la materia es un simple instrumento en el desarrollo de un proyecto escultórico espacialista, es lógico que la vertiente técnica del proceso le despreocupe por completo. Aspecto que nuevamente le distancia de Chillida, centrado en la exploración de la naturaleza de la materia a partir de su intervención según procedimientos que desde la tradición artesanal le conducen a las prácticas industriales más recientes.

Frente a la negación oteiziana de la materia, asistimos en la producción de Chillida a una verdadera exaltación, a la que se refiere Gaston Bachelard cuando habla de esculturas hechas “a la gloria de la materia”¹⁶. A través de la materia este escultor trata de desentrañar el enigma de los orígenes y de comprender las leyes que rigen el funcionamiento de la naturaleza y la vida. Ello explica el respeto por las cualidades intrínsecas de la materia (densidad, dureza, elasticidad, textura, luminosidad, peso...), constante en toda su producción, que le obliga a elegir diferentes tipos de soporte material según el planteamiento estético a desarrollar.

Pero, con independencia de que la escultura sea de hierro, madera, hormigón, alabastro o barro, la escultura de Chillida, como bien expuso Octavio Paz¹⁷, sorprende por “su acentuada materialidad”, por constituir la manifestación palpable de lo matérico.

Desde que en 1951 emplea por primera vez el hierro en “Ilarik”, esta materia se convierte en la aliada de Chillida en su indagación formal permanente. Aunque pueda recurrir a otros soportes para dar cuerpo a sus esculturas, el hierro resume en su obra toda la potencia que se puede conseguir en la expresión de unas relaciones volumétrico espaciales. Chillida ha desvelado en sus esculturas las leyes internas que rigen el hierro, su resistencia y su densidad, y desarrolla en sus series instrumentales (“Consejo al espacio I”, “Música de las esferas II”, “Del horizonte”, “Elogio del aire”, “Peine del viento I”, “Música callada”, de 1951-1956) y gestuales (“Hierros del temblor”, “Rumor de límites”, “Yunque de sueños”, “Modulación del espacio”, de 1955-66) las posibilidades expresivas que se pueden obtener de la materia a partir de procedimientos artesanales, modulando las formas en el espacio bajo la acción directa del fuego y el martillo¹⁸.

Las últimas series escultóricas de hierro (“Estelas”, “Alrededor del vacío”, “Lugar de encuentros II”, “Elogio a la arquitectura II y III”..., iniciadas en 1964)¹⁹, de mayor densidad volumétrica y carácter arquitectónico acentuado, aunque producto de técnicas de fundición más relacionadas con procedimientos industriales, no renuncian a los presupuestos enunciados. Siguen denotando similar interés por dar valor plástico a propiedades máticas

16. G. BACHELARD, “El cosmos de hierro”, *Revista de Occidente*, 3, Madrid, 1976, p. 27.

17. O. PAZ, “Chillida, entre el hierro y la luz”, *Eduardo Chillida*. Periódico de Exposiciones, 3. Palacio de Cristal, Madrid, 7 julio 1980.

18. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, vol II, pp. 357-364.

19. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, vol. II, pp. 364-373.

tales como densidad, elasticidad y expresividad de las superficies a través de texturas y tonalidades, rehuyen el rigorismo en la morfología y construcción de los volúmenes, preservan el espíritu de libertad creativa, pero, como signo de cambio respecto al enfrentamiento a la materia, Chillida intenta doblegar uno de los aspectos del hierro que había condicionado una buena parte su primera producción hasta obligarle a recurrir a otras materias cuando plantea una escultura de grandes proporciones: el peso.

Hasta entonces la potencia volumétrica y, en especial, la escala monumental, habían sido abordadas desde el empleo de la madera ("Abesti gogora"), materia de menor peso que el hierro que permite el cambio de escala en las esculturas, al tiempo que, dotada de nuevas cualidades intrínsecas (escasa ductilidad, contextura blanda), determina la aparición de potentes volúmenes que respetan el sentido direccional de la materia viva y descubren su energía y carácter orgánico a través de los nudos, fibrosidades, resquebrajamiento y huecos.

Esta escultura monumental que en los años 60 se aborda desde la madera, se materializará en la década siguiente con el hormigón, tras la realización de "Lugar de encuentros III" (1972), primera obra de una serie que culmina veinte años más tarde con el "Elogio del horizonte" del Cerro de Santa Catalina en Gijón.

La morfología resultante del trabajo de estas materias implica en cada caso diferentes soluciones espaciales. El hierro se instaura en el espacio a partir de una continuidad formal, moduladora de ritmos, que ceden paso en las piezas de madera a una referencia a los límites espaciales a partir de la rotundidad volumétrica, definidora en las piezas de hormigón de ámbitos espaciales concebidos como "Lugar de encuentros". Espacios limitados desde la rotundidad material que, a menor escala, se definen también en algunas creaciones arquitectónicas de hierro o en las orientadas a investigar sobre las posibilidades lumínicas que ofrece al alabastro (series "Elogio de la luz", "Elogio de la arquitectura", "Homenaje a la arquitectura", "Modulación heterodoxa", "Goetheri gorazarrea", "Argiareb etxea", "Construcción heterodoxa", "Articulación heterodoxa"... que parten de 1965)²⁰, ofreciendo con esta materia una nueva vertiente de la indagación sobre la iluminación natural de la escultura desarrollada por Oteiza en la década anterior.

La valoración del espacio

Frente a los intereses matéricos de Chillida, opone Oteiza los espaciales, y esto sin dejar de haber experimentado desde los años 30 con todas las materias, pues prácticamente desde sus primeras creaciones, la materia, ya se trate de piedra, cemento, yeso, bronce, aluminio, madera, barro, cerámica, alabastro, hormigón,... se entiende como simple instrumento, aunque entonces aún no desprovista de expresividad y significación, según demuestran todas sus esculturas desde "Maternidad" (1928-29) y "Tangente S igual a A partido por B" (1931), realizadas en cemento, hasta los numerosos proyectos de bronce para la

20. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, vol II, pp. 377-382.

21. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, vol I., pp. 179- 201.

estatuaría de Aránzazu de 1950-54, culminada en piedra en 1969²¹. Pero ya desde 1950 en que la “Unidad triple y liviana” encuentra la solución a su investigación sobre el cilindro fuera de él, en el hiperboloide, la orientación oteiziana se centra exclusivamente en los valores espaciales de la escultura, pues el escultor advierte que el concepto cerrado y estático de la estatua no puede dar más de sí, residiendo fuera de ella su verdadera solución: “...En otros territorios del conocimiento advertí que la solución de una cosa está fuera de sí misma. Esta unidad sensible, este nuevo cilindro que piense en el exterior, no puede ser otro que el hiperboloide”²².

Son las series geométricas de los años 50 las que reniegan de la materia, trabajada exclusivamente para explorar las posibilidades espaciales, pues Oteiza desprecia el material “fuera de su condición formal y luminosa, estrictamente espaciales”, y persigue “una Estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular”²³. De ahí que abandone la piedra, en la que desarrolla entre 1950 y 1956 el proceso experimental sobre el “Hiperboloide y unidades formales livianas”, la “Perforación e iluminación natural de la estatua” y la “Apertura de los poliedros” (series de “Maclas”, “Desocupación espacial interna de los poliedros”, “Piedras discadas” y “Cajas de piedra”)²⁴ pues “a mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura corresponde un espacio libre más indiferente o totalmente ajeno a la misma obra”²⁵, eligiendo para desarrollar la última fase de su proyecto escultórico la chapa de hierro, mucho más adecuada para referenciar el espacio plástico.

En este sentido, la materia deviene en el límite formal de una escultura estrictamente espacial, una escultura de expresión neutralizada a la que llega en 1956-58 en sus series finales sobre la “Desocupación del cilindro”, “Desocupación de la esfera” y “Construcciones vacías”.

La investigación espacialista planteada en estas series, desarrollada de forma simultánea entre 1956-58 hasta alcanzar en esta última fecha las tres conclusiones experimentales con “Caja vacía”, “Desocupación de la esfera” y “Homenaje a Mallarmé” (3ª Conclusión final, dentro de la serie de “Cajas vacías” o “Cajas Metafísicas”), ampliamente razonada en su “Propósito experimental 56-57”, parte de planteamientos abordados por la vanguardia rusa en la segunda década de siglo, que Oteiza considera no concluidos, según ha quedado expuesto con anterioridad.

Malevitch significa para él “el único fundamento vivo en las nuevas realidades espaciales”²⁶, de ahí que en las “Construcciones vacías” y “Cajas vacías o metafísicas” delimite la escultura espacial a partir de formas mínimas que denomina “Unidades Malevitch”. En la “Unidad Malevitch”, cuadrado irregular de “naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante”²⁷, ve Oteiza la forma mínima capaz de definir la escultura vacía que cierra el ciclo de

22. J. OTEIZA, “Renovación de la estructura en el arte actual”, *Oteiza 1933-1968*, Madrid, 1968, p. 62

23. J. OTEIZA, “Advertencia personal”, *Catálogo Bienal de Sao Paulo*, 1957

24. M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, pp. 202-217.

25. J. OTEIZA, “Advertencia...”

26. J. OTEIZA, “Propósito Experimental 1956-1957”, *Catálogo Bienal de Sao Paulo*, 1957.

27. J. OTEIZA, “Propósito experimental...”

28. En M. PELAY OROZCO, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1978, p. 208.

su proceso escultórico, entendido por el artista como conclusión, a su vez, de toda la experimentación racionalista derivada del Constructivismo :

“También he querido hacer aquí visible ese vacío que corresponde al Cuadrado blanco sobre blanco, he querido que quede contada esa pintura vacía de Malevitch (antecedente repentino y único en el Arte contemporáneo quizás involuntario) de mi vacío...”²⁸.

Entiende Oteiza esta solución escultórica como resultado del arte para la vida, como respuesta a una indagación plástica que no requiere un desarrollo continuo, que traspasa los límites propiamente plásticos al “desocupar formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico”²⁹, que cierra su “reflexión experimental en praxis moral y práctica”³⁰.

A esa praxis, a la intervención en la sociedad, dedica su actividad desde fines de los cincuenta, a través de organización de actividades culturales, de proyectos artísticos, del Movimiento de la Escuela Vasca³¹, de la publicación de numerosas obras teóricas³² que han ejercido influencia determinante entre la juventud y los artistas vascos de las décadas siguientes. En este sentido, el proyecto oteiziano que concluye en su faceta plástica en 1958, se prolonga tras aquella fecha en el aspecto práctico, según exige su propio planteamiento, en un desarrollo paralelo a la ininterrumpida actividad escultórica de Chillida, que, aunque gestada en el ámbito vasco, vuelca su proyección hacia el exterior, en un paradójico resultado si se tienen en cuenta los puntos de partida: es el proyecto moderno de Oteiza y la actitud ética que implica el de mayor incidencia en el contexto vasco, del que sin duda trasciende, mientras que la producción de Chillida, cargada de connotaciones vascas, proyecta su orientación fundamentalmente en los ambientes artísticos internacionales.

29. Entrevista de Fr. Joseba de Intxausti para *Revista Jakin*, Aránzazu, XII 1960.

30. J. OTEIZA, “Dos breves aclaraciones”, *Catálogo Exposición Oteiza en Galería Txantxangorri*, Fuenterrabía, 1974.

31. M. S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Escultores contemporáneos...*, vol. I, pp. 64-95.

32. La producción teórica de Oteiza se intensifica tras la conclusión de su proyecto plástico. A partir de entonces, sus textos suman a la reflexión estética una componente ética de propósitos prácticos en el contexto cultural vasco. Se relacionan a continuación algunos de los más significativos: “Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo” (1960), “El final del arte contemporáneo” (1960), “Cromlech y estelas funerarias” (1963), *Quousque Tandem...! Interpretación estética del alma vasca* (1963), “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte” (1964), “Para una tipología de las relaciones del vasco con Dios y la muerte” (1965), “Estética del huevo. Mentalidad vasca y laberinto” (1968), “Justificación de mi presencia” (Exposición Cinco escultores vascos, 1973), “Dos breves aclaraciones” (Exposición en Txantxangorri, 1974), “Un modelo de hombre para el niño en cada país” (1975), “Aizkorbe, nuevo escultor en Escuela vasca” (1976), “Algo sobre los dos lados en el espacio para un comportamiento combatiente” (1978), *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1965-1983), “Utopía y fracaso político del arte contemporáneo” (1988), *Cartas al Príncipe* (1988), *Existe Dios al Noroeste* ((1990), *La Ley de los Cambios* (1991).