

Oteiza: mitoa eta modernotasuna

GUGGENHEIM BILBAO

TOKI-SENA / SPAZIO-SENA: JORGE OTEIZAREN ESKULTURA.....	3
OTEIZA: "POSTSCRIPTUM"	16
MISTIKA ETA ESTETIKA JORGE OTEIZAREN PENTSAMENDUAN	23
OTEIZA/GEHRY/GUGGENHEIM: MITOGRAFIAK, ITZULERAK, EKINTZA GERORATUAK	34
JORGE OTEIZARI BURUZKO BERRI LABURRAK.....	43
KATALOGOA.....	45
BIOGRAFIA.....	52

TOKI-SENA / ESPAZIO-SENA: JORGE OTEIZAREN ESKULTURA

MARGARIT ROWELL

Jorge Oteizak 1950eko hamarkadaren hasieran “Propósito experimental” hasi zuenean, eskulturak mendeko “ismo” nagusien ildoak segitu zituen –kubismoa, futurismoa, dadaismoa, surrealismoa–, suprematismoa eta konstruktibismoa eta zegokion errepertorio tradizionalari material eta teknika berriak gehitu zizkion. Eskultura berriak hainbat material bereganatu zituen, zura, kartoia, metal forjatua eta metalezko xafla ebakiak, beira, plastikoa, zementua eta era guztietako objektu aurkituak: eta berrikuntza teknikoen artetik fragmentazioa, ensanblajea, espazioko marrazkia eta zeharrargitasuna eta islak gehitzen zituzten gainazal distiratsuak hartu zituen bere baitan. Horiez gain, eskulturak arte modernoaren irudi gailenen proposamenak gehitu zituen bere hizkuntza formalean, esate baterako Pablo Picasso-renak, Vladimir Tatlin-enak, Julio González-enak, Constantin Brancusi-renak, Alberto Giacometti-renak, batzuk aipatzearen. Hala, XX. mendearen erdialdera, luze iraun zuen tradizioan sustraitutako masa monolitiko solido hura izateari utzi zion eskulturak. Une hartatik aurrera espazio hutsaren bolumen birtualak izango ziren, marko linealak, plano lauak, gainazal distiratsuak edo horiek guztiak sortzen zituzten silueta meheak bezalaxe, eskultorearen hiztegia osatuko zutenak, emaitzako forma positiboen eta negatiboen arteko elkarrizketa espazialari bide emanez.

Oteizaren helburu artistikoak solidoen eta hutsuneen artean sortu zen eta orduko eskulturaren panoraman nabaritzen hasia zen elkarrizketa horren inguruan aztertu balitezke ere, Oteiza harantzago joaten saiatu zen. Elkarrizketaren egituraren sintaxia alderantzikatu nahi zuen, eta hutsak eta aktiboak ziren espazioek osatutako bolumenen forma gai nagusia izateko moduko eskultura sortu nahi zuen. Oteizak honelaxe deskribatu zuen proiektu hori:

“Hauxe da nire pentsamendua: Espazioa lekua da, tokia, eta moldatzen garen eta gure eskultura egiten saiatzen garen toki hori okupatua edo okupatu gabe egon daiteke. Baina okupatu gabe dagoen toki hori ez da hutsunea. Hutsunea erantzun zailena eta azkena da espazioaren tratamenduan eta transformazioan. Hutsunea lortu egiten da, desokupazio espazialaren emaitza da, eskultoreak sortutako bere energian dago, gabezia formalaren presentzia da [...]. Fisikan hutsunea egin egiten da, ez dago. Ikuspegi estetikitik begiratuta berdin gertatzen da, hutsunea emaitza da, tratamendu baten emaitza, desokupazio formal batek bere energia eraman dueneko espazioaren definizioarena. Okupatu gabeko espazioa ezin da nahastu espazio huts batekin, [...]”¹.

Oteizaren adierazpenak hutsune baten kontzeptu zientifikoa azpimarratzen du, honela definituta: “1) materiaz erabat gabetutako espazioa; 2) espazio itxia, materiaren parte bat kendu zaiona, bereziki airea;

beraz, espazioan geratzen den materiak edo gasak presio atmosferiko normalak baino presio txikiagoa eragiten du”². Oteizak formulatutako helburua espazio “desokupatuak” sortzea zen, mundu erreala ez bezalako energia batez beteak. Halakotzat, espazio horiek ikusgarriak eta antzemangarriak ziren, airezko eta argizko partikula aktiboez osatuak egoteagatik. Hala ere, fisikatik hartutako definizio horrek Oteizak planteatutako proposamenaren ikuspegi partziala besterik ez digu eskaintzen, eta proposamen horretan hutsune *metafisikoaren* ideiak garrantzi bera zuen.

“Huts” hitzak, Oteizak bere idazlan guztietan erabilitakoak, bi interpretazio desberdin izan ditzake: hutsunea eta ezereza. Azken termino honek konnotazio metafisikoak ditu erlijio arkaikoetan eta ekialdekoetan, baina baita euskal kulturen ere, eta horietan ezereza betetasun espiritualaren baliokide da. Oteizak *hutsaz* duen ideiak bi esanahi hauek hartzen ditu barnean: “gabezia formal baten presentzia” eta betetasun espiritual baten presentzia. Definizioz, bai hutsuneak bai ezerezak, hutsune aktibo eta presentzia espiritual diren aldetik, dagokien aurkakoaren erreferentzia behar dute, edo edukitzaile zehatz edo fisiko bat. Oteizak nahi zuena hauxe zen, eskulturaren masa solidoa murriztea, esentzia espiritualak bakarrik utziz, lamina edo estaldura mehe batek fisikoki mugatua. “Arintasuna” eta “hutsa”³ ziren bere helburu nagusiak. Lehenengo begiratuan helburu horiek berez eskulturaren gertakariarekiko paradoxikoak ematen badute ere, gaia atzera begira aztertuz gero, paradoxa hori ez dela existitzen ikusiko dugu, Picassoren lehenengo eraikuntza kubistetatik hasita eskulturak norabide horretatik eboluzionatu baitzuen.

Oteizak eskultura berriro definitzeko garaian erabili zituen iturriak anitzak eta konplexuak dira. Horien artean aipatzekoak dira bere euskal sustraiak, jaso zuen heziketa erlijioso sakona, kultura neolitikoen inguruan egin zituen azterlanak, fisikarekiko eta natur zientzierekiko zuen interesa eta XX. mendeko arteari buruz zuen ezagutza. Liburu eta saiakera ugari idatzi dira bere teoriari buruz, eta horien artean artistaren beraren idazlanak nabarmentzen dira. Bere idazlan teoriko anitzek, baita lortu duten hedadura mitikoak ere, izugarri baldintzatu dute bere obren analisia; beste hitz batzuetan esanda, ez dira hainbeste izan bere eskultura lanaren berehalako inpaktuan oinarritutako analisiak. Saiakera honetan, bere iturriak eta ideiak iruzkintzeaz gain, ikusmenari eta estetikari dagokienez bere eskulturak izan duten inpaktuaren arabera aztertzen saiatuko gara edo, Oteiza parafraseatuz, beren “errealitate objektiboaren” arabera.

* * * * *

Oteizak hamarkada bakar batean, alegia berrogeita hamarrekoko hamarkadaren denboran eta espazioan formulatu, garatu eta amaitu zuen bere “Helburu esperimentalaren” filosofia eta hiztegi formalak. Harrigarria da ikustea zein azkar garatu zuen bere hizkuntza. Hala ere, aipatu beharra dago urte asko zeramatzala artearen esanahian eta xedeetan pentsatzen lan handiko aldi hura hasi aurretik.

Oteiza oso giro erlijiosoan hezi zen, eta erlijioa bere bizitza osoan izan zuen lagun. Gizarte modernoak erlijioa balore laikoan alde baztertu zuela jabetuta, arteak erlijioaren lekua hartuko zuelako uste osoa zuen eta jatorriz zegozkion funtzioak bere gain hartuko zituelakoan zegoen. Bere sentsibilitate erlijiosoan hezi izan zen giro katoliko hartatik zetorkion, baina baita Euskal Herrian igarotako haurtzaroko oroitzapenetatik eta bertako ingurune naturalarekin zuen lotura estutik eta ia panteistatik ere. Oteizak bere artea definitzen lagunduko zioten ekarpen gisa deskribatu zituen esperientzia haiek: “babes gisa,

biologia espazial eta arrazionalismo magiko gisa”⁴. Termino horiek beste batzuk adieraz ditzakete baita ere, bere eskulturak deskribatzeko garaian zenbaitetan erabili izan zituen hauek adibidez: fisikoa edo erreala (“babesa”), organikoa eta naturala (“biologia espaziala”), adimena eta ideala (“arrazionalismoa”) eta emozionala edo espirituala (“magikoa”). Hala eta guztiz ere, formulazio horiek gogora ekartzean, oraindik ere ez dago argi formulazio horietara iristeko hartu zuen bidea eta bere obran barneratu zituen modua.

Begien bistakoa da 1935etik 1947ra Latinoamerikan egin zuen egonaldi luzeak berebiziko garrantzia izan zuela Oteizaren filosofia artistikoaren garapenean. Aldi baterako atzerriratzea bultzatu zuen arrazoietako bat, artistak berak aitortutakoaren arabera, kolonaurreko artea ezagutu nahia izan zen. Hala ere, bertan zela, aurreko beste kultura batzuk interesatu zitzaizkion. Asentamendu megalitikoak eta bertako artegintza, bereziki Kolonbiako San Andres-ekoak eta San Agustin-ekoak, azterlan luze baten xede izan ziren Oteizarentzat, ondoren bere pentsamendua itxuratu eta bere jardun eskultorikoaren alderdi batzuk orientatuko zituen azterlanarenak.

Gizarte arkaiko haiek bertako biztanleak naturarekin harmonian bizi zirelako piztu zuten Oteizarengan jakin-min hura: natura paisaia gisa eta paisaia ordena kosmikoaren isla gisa. Bere teoriaren arabera, kosmosaren grabitazio higidurek paisaia baten topografia iraunkorraren azpian dauden egitura nagusiak zehazten dituzte (adibidez: mendien kokalekuak edo ibaien ibilguneak). Gainera, hazkundearen eta aldaketaren denborazko faseak zehazten dituzte. Aldaketak eredu ziklikoei jarraitzen die, urtaroen aldaketak adibidez edo, hori baino garrantzitsuagoa, bizitzarenak, heriotzarenak eta berpizkundearenak. Beraz, paisaia bakoitzak morfologia espazial desberdina du, eta energia misterioetsuez bete dago. Iraunkortasunaren eta aldaketaren funtsezko legeak gehitzean, paisaia horrek gizarte jakin batek unibertsoaz duen ikusmoldean eragina dauka, baita bere sinesmen erlijiosoetan edo heriotzarekin duen harremanean ere.

Lehenengo zibilizazio haiek heriotzaren ondorengo bizitzan sinesten ez zutenek, amaiera saihestezin horretara bizitzaren halabeharrezko aurrera egite horri desafio egiteko soluzioa mitoak, kultuak, praktika eritualak eta estatuaria sakratua sortzea izan zen.

Oteizak Kolonbian ezagutu zituen idoloek edo monumentuek, eskultore zen aldetik interes berezia sorrarazi ziotenek, naturan aurkitutako egitura eredu berdintsuei jarraitzen zieten. Beren forma geometriko zehaztugabeek paisaian agertzen diren geometria naturalak gogorarazten zituzten, xehetasun antropomorfikoei eta motibo apaingarriei, zakarki landutakoei, indar eta bizitasun handia zerien bitartean. Iraunkortasuna eta iragankortasuna bat egiten duten tresna sakratu horiek gizakiaren halabeharri desafio egiteko sortutakoak ziren, salbazioaren eta transzendentziaren babesa izateko. Funtsean, estatuaria horrek bere baitan bildutako energia espirituala arimaren betiereko bizitzari zegokion⁵.

San Agustinen aurkitu zituen eskulturak artegintzaren paradigma izan ziren Oteizarentzat. Horrez gain, obra horiek eduki soziala eta politikoa zuten, metafisikoaz gain, gizarte baten sinesmen kolektiboak irudikatzen baitzituzten. Beren mitoak haragitzuz, eskulturek garai eta leku jakin bateko munduarekin zuten harremana aditzera ematen zuten. Oteizarentzat, XX. mendeko artelanak antzeko premisa

formalak eta espiritualak izan behar lituzke, baita antzeko bokazioa ere. Ordena unibertsalaren isla izan behar luke, hedadura espiritual adierazi eta mito berriak eta egokiak irudikatu behar lituzke.

Hogeiko hamarkadan eta hogeita hamarrekoan Oteizak egin zituen eta oraindik irauten duten lehenengo eskulturetan nolabaiteko sentsibilitate erlijioso antzematen da beren formetan eta motiboetan. *Amatasuna* (*Maternidad*) obrak estatuaria primitibo kristauarekin lotura estua duen bitartean, *Politikoki, ulertzen ari den irudia* (*Figura comprendiendo políticamente*) obrak lotura estuagoa du kolonurreko artearen premisa formalekin. Obra figuratibo goiztiar horren forma monolitikoez inspirazio-iturritzat izan zituzten eredu arkaikoen antzeko eduki metafisikoa iradokitzen digute. Forma horiek ia geometrikoa den silueta baten barruan trazatuak daude eta barne nukleo espiritual baten inguruan elkarri lotutako elementuak trinkotuta erakusten dituzte. Bigarren eskultura Oteizak Buenos Airesen igarotako lehenengo urtean egin bazuen ere, eta Kolonbiako kokalekuetara egin zuen bisitaldiaren aurrekoa izan arren, obra honek artistak Latinoamerikara joan aurretik ere Amerikako antzinako artea ezagutzen zuela aditzera ematen digu.

1947an Bilbora itzuli ondoren. Oteizak zeramikazko eskultura txiki batzuk egin zituen. Lan egiteko beste materialik ez zuelako erabili behar izan omen zuen baliabide hori. Egia izan ala ez, portzelanazko eta buztina erregogorrezko pieza horiek nolabaiteko antzekotasuna dute Oteizak Kolonbian ikusi zituen objektuekin. San Andresen aurkitu zituen zeramikazko estatua txikiei buruz, gainazalean zituzten “arrastoez” atentzia eman ziotela aipatu zuen Oteizak, arrasto horiek, hark adierazi bezala, “Zeramikagileen aipamen laburretan agertzen diren hutsune horiek, beren eskulan profesionalaren menpe daude soilik”⁶. Antzeko arrasto konkaboek, hatzen presioaz egindakoek, bere obra polikromatu txikien gainazal modelatuak ildaskatzen dituzte.

Aldi bereko metal galdutzko eskulturak alde aurreko esperimentu bat dira baita ere. Dagokien teknikagatik eta espresionismoagatik estetikoki berrogeita hamarreko hamarkadako Europako beste artista batzuen antzekoak diruditen arren (Germaine Richier-enak edo Kenneth Armitage-renak, adibidez), litekeena da Oteiza irtenbide pertsonalen bila aritzea eskultura horien bitartez espirituaren eta heriotzaren arteko konfrontazioa adierazteko. Giza silueta horiek masaren erabateko galera erakusten digute, eta irudi bakoitza monograma dinamiko batera murriztua dago espazioan. Barrunbe bertikal irekietan masaren “huste” handiagoa aditzera ematen dute, gorputzaren haragia artekatzearen eta giza arimaren energia aktiboa eta “leku” intimoa erakustearren.

Berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieran zementuz eta harriz egindako eskultura sorta bati estetika arkaikoagoa antzematen zaio. Forma antropomorfitikoa handi horien ingeradak zanpatuak, hozkatuak eta zulatuak daude, beren gorputz trinkoetan eta forma geometriko zehaztugabeen bolumenetan eta ataletan zehar airea pasatu ahal izateko moduan. Gainazal konkabo horiek eta dagozkien zirrikituek nitxo errezeptibo antzera dihardute argiarentzat, itzalarentzat eta espazioarentzat. Oteizak kolonurreko zenbait objektutan antzeman zuen teknika hori bera, eta hauxe idatzi zuen objektu horiei buruz: “masa okupatuak eta hutsak elkarren osagarri dira”⁷. Oteizak egindako behaketa horrek eta eskultura horietan aplikatu izanak ondoren egin zuen obra abstraktuaren helburuak iragartzen dizkigute.

Eskultura horietako batzuen [forma organiko estilizatuak eta zuloak](#) Henry Mooreren eskulturen horiekin konparatu izan dira, aldi labur batez Oteizarengan eragina izan zuen artista izanik. Hala eta guztiz ere, geroago, Oteiza ondorio batera iritsi zen, alegia Moore-ren obren irekidurak arbitrarioak zirela, eta ez zutela inolaz ere aldarazten eskulturaren definizio tradizionala. Moorek ez bezala, Oteizak zituen kezkek nahiz formalak nahiz espiritualak ziren. Eskulturaren masa bolumetrikoa murrizten eta “arintzen” saiatzen zen bere ingerada naturalak etenez, eta aldi berean bloke solidoaren barrualdetik espirituaren argia “askatzeko” zuloak eginez.

1950. urtearen inguruan, Oteizak bere “laborategi esperimentalak” hasi zuen, zurez, igeltsuz eta metalez egindako maketen erreperitorio zabala sortzean zetzan proiektua. Laborategi/erreperitorio hori lan egiteko erabiltzen zuen metodoaren alderdi berezietako bat da, eta ezinbestekoa da bere obra ondoren artikulatu zen modua ulertzeko. Oinarrizko kontzeptu batetik abiatzen zen, bisuala edo matematikoa izan zitekeena, eta ondoren imajina daitezkeen aldagai guztietan interpretatzen zuen gaia agortu arte. Proiektu horrek motiboen “familia” handiei bide eman zien, eta horien artean Oteizak onentzat hartu zituenak aukeratu zituen eta, tamainaz handituz, harrizko edo metalezko eskultura bihurtu zituen. Bere ibilbide osoan Oteiza bere “laborategi esperimentalak” baliatzen zen soluzio plastikoak aurkitzeko.

Era berean, berrogeita hamarreko hamarkadan, matematika, geometria eta fisika gero eta nabarmenago agertu ziren bere prozesu kontzeptualean. Oteizaren ustez aurrerapen zientifikoak eta teknologikoak aztertzea funtsezkoa baitzen bere garaiko artea sortzeko. Gai antropomorfikoa baztertu zuen, eta irudi geometriko idealen sail batean jarri zuen bere arreta. 1950eko [Ale hirukoitz eta arina](#) (*Unidad triple y liviana*) obrak norabide berri hori adierazten du. Zilindro batetik abiatuz, bere asmoa zilindroaren silueta zirkularren masa solidoa “argaltzea” zen, eta bereizitako eta elkarren gainean ezarritako unitate edo hiperboloide bilakatzea. Hiperboloide horiek piramide alderantzikatuen eta zuzenen konbinazio gisa ere har daitezke. 1935ean hasi zen Oteiza piramide alderantzikatuz kezkatzen, grabitateari desafio egiten zion motiboa izanik.

Hiperboloidearen funtzionamendua forma espazial gisa deskribatzeko. Oteizak zuztarreraino jandako sagarrarekin konparatu zuen. Frutaren haragia desagertu arren, gogoan dugu bere hasierako bolumena nolakoa zen. Oteizarentzat, eskultura esperimental horren ingerada konkaboek espazio hutsaren “gabezia formal” edo bolumen birtual berdintsuak sorrarazten zituzten eta, fisikaren arabera, objektuaren inguruko energia-eremu magnetiko batzuk. Gertakari hori azaltzeko, paper-orri baten gaineko lerro baten, edo mihise garbi baten analogiaz balia gaitetzke, berehala sentiarazten baitigu inguratzen duen espazioaren presentzia eta substantzia. [Ale hirukoitz eta arina](#) obran energia-eremu edo espazio desokupatu horretaz ohartarazi nahi zuen, ez ordea obrari berari buruz. Eskultura horretarako Oteizak aukeratutako izenburua adierazgarria eta zehatza da. Bereizitako hiru zatiren lotura edo bategitea denez, helburutzat hartutako masa eskultorikoaren “arintasuna” lortzen du.

Masa murrizte horrek eta inguruko espazioaren presentzia aktiboa azpimarratu nahi horrek Alberto Giacometti artista garaikidearen irudi filiformeekin konparatzera eramaten gaituzte. Dena den, bi artista horien hizkuntza formala eta helburuak erabat desberdinak dira. Giacomettiren giza silueta argalek eta inguratzen dituen espazioarekiko duten harremanak samintasunez iradokitzen digute giza existentziaren bakardadea gure hiri-ingurune modernoan. Irudi horiek maila emozionalean eta

psikologikoan erakartzen gaituzte, berehala identifikatzen garelarik sentimendu horiekin. Aitzitik, Oteizaren eskulturak ez du inolako giza espresiorik edo emoziorik adierazten, eta Europan berrogeita hamarreko hamarkadan nagusitu zen filosofia existentzialistatik aldentzen da gainera. Haiek ez bezala, Oteizak espazio hutsaren eremu definituak eratuko zituen gutxieneko forma sortu nahi zuen. Nolabait esateko, Giacomettiren irudiak, dagozkien alderdi formaletan nahiz ideologikoetan, heriotzaren presentzia goibelaren metafora direla, Oteizaren konfigurazio geometrikoa giza baldintzaren edozein konnotazio gainditzen saiatzen den bitartean. Gorputzaren haragia desagertu egiten da, eta espiritu ideala besterik ez da geratzen espazioan.

Ondorengo obrak, Oteizak “argi-kondentsadore” gisa definitu zituen lan sorta, elkarren gainean ezarritako eta elkarri lotutako hiperboloide gisa sortutakoak dira baita ere; baina unitateen arteko trantsizioa uniformea eta ikusezina da, ordea. Oteiza gai antropomorfikotik argi eta garbi urrundu arren, ez dirudi erabat baztertu zuenik. Silueta abstraktu horiek –beren bultzada bertikala, proportzioak eta gainazal zurbil eta porotsuak, barrutik eta alde guztietatik argituak– giza izaeraren metaforak ematen dute, estilo geometrikoa baina aldi berean naturala darielarik. Gainera Oteizak Latinoamerikan bizitako esperientziaren erreferentziak biltzen dituzte, beren tratamenduan nahiz izenburuetan.

Kolonbiara egin zuen bidaian, Oteizari zirrara handia eragin zion zeruaren eta konstelazioen itxurazko hurbiltasunak. Esne Bidea lurra estaltzeko zerutik erori izan balitz bezala zela aipatu zuen, eta hauxe atera zuen ondorio gisa, hain gertu zegoen ingurune kosmiko batean bizitzeak herri horietan eragina izan behar zuela, baita beren mitologian, metafisikan eta artean ere, San Andres bisitatu zuenean, estatuariaren gainazalei bizitasuna ematen zieten puntu txikiek atentzioa eman zioten. Zulo horiek buztina zuriak zeuden eta eskulturen material ilun burdintsuaren gainetik nabarmentzen ziren. Oteizak berehala erlazionatu zituen “argizko puntu” horiek zerutik eroritako izarrekin⁸.

Erreferentzia kosmiko horiek bere obren izenburu batzuk inspiratu zituzten, adibidez *Lurra eta ilargia* (*La tierra y la luna*) edo *Esne bidea* (*La vía láctea*). Oteizarentzat eguzkia agente iraunkorra eta egonkorra zen, bizitzen sortzailea, ilargia, ilgora eta ilbehera faseekin, mugimendua eta aldaketa eta, azkenean, heriotza zuzentzen zituen indar negatiboa zen bitartean. Beraz, *Lurra eta ilargia* obran elkartutako bi irudien ingerada oxkarratuek errotaziozko mugimendua adierazten dute, irudien justaposizioaren eraginez sortutako huts tarteei energia- eta argi-eremu ezegonkorak eratzen baitituzte. Bere aldetik, *Esne Bidea* obraren konfigurazio orokorra geometrikoagoa da: grafikoki “konstelatutako” gainazala du, Esne Bideak ezaugarritzat dituen izar-irudiek zehazten duten puntuen eremua gogorarazten diguna.

Unitate edo irudi gisa hartutako hiperboloidearen inguruko bariazio horiek funtsezkoak izango ziren Oteizaren geroko eboluzioan. Garatzen ari zen programa estetikoaren arabera, eskultura berria unitate espazial konbexu / konkabo edo positibo / negatiboetan oinarritua landu beharra zegoen, iraunkortasuna eta aldaketa adierazten zuten unitateetan. Zalantzarik gabe, bazekien beste artista batzuek –Paul Cézanne-k eta kubistek eta Piet Mondrian-ek, Theo van Doesburg-ek eta Kazimir Malevich-ek– ordurako aztertu zutela unitate modularren erabilera hizkuntza formal edo metafisiko bat sortzeko. Oteizak mirespen handia zion Cézanneri paisaiaren konposizioarako argizko eta kolorezko pintzelkada triangeluarrak erabiltzen zituen moduagatik, horrela azpian zegoen egitura geometrikoa erakusteko.

Aipatutako artista horien artean Oteizari miresmen handia eragin zion Mondrianek ere, haren konposizio ortogonalak zurruneziak zirela eta hedadura dinamikorik edo denborazkorik ez zutela zeritzon arren, beretzat garrantzi handiko alderdia izanik. Atzitik, Malevichek bai espazioa bai denbora integratzen zituen. Haren pintura suprematistek, airean esekiak zeudela eta aldi berean espazio metafisiko amaigabea sortzen zutela ematen zuten motibo trapezoidal irregularrez hornitutakoek, modulu (edo motibo) aktiboa eta dinamikoa eskaini zioten Oteizari, baita eredu formal bat ere (elementu modular diskretuak *continuum* espazial aktibo batekin erlazionatzeko konbinazio-sistema amaigabea).

Malevichen irudi trapezoidala trapezio bat edo lau aldeko irudi lau bat izan ohi zen normalean, non inoiz ez ziren bi alde paralelo agertzen. Beraz, irudi geometriko bat izan arren, funtsean ezegonkorra zen aldi berean iraunkortasuna eta aldaketa iradokitzen zituelako. 1957az geroztik, Oteizak “unitate” dinamiko hori –edo “*Malevich Unitatea*”, berak definitu bezala– bereganatu zuen erabiltzen zuen hizkuntza formalaren oinarriko modulu gisa, espektro funtzional zabal batera egokituz: plano horizontal edo kurbatu gisa; hiru dimentsioko bolumen baten aurpegi lau edo kurbatu gisa; baita espazio huts gisa ere, trapezio negatibo gisa hartuta. Zurezko bloke txikiak tailatuz, ondoren ahokatzten zituenak eta konbinazio desberdinetara egokitzen zituenak, soluzio kopuru infinitua aurkitu zuen erdiko nukleo baten inguruan solidoak eta hutsuneak elkartzeko. Geroago, Oteizak beste izen hau eman zion Malevich Unitateari, “*makla sortzailea*” alegia, elkarlotutako formen sortzailea unibertsal gisa.

Oteiza 1957an egiten hasi zen harrizko poliedroek bere helduaroko estiloa zehaztu zuten, espazio okupatuak eta espazio desokupatuak bat egiteko saioan. Bolumen geometriko arinduak, kurba eta irekidura konkaboak, ertz biribilduak edo alakatuak eta izkina ebakia masa solidoen eta alboko forma hutsen arteko mugak ezabatzeko pentsatuak zeuden eta forma eskultorikoen osagai gisa ikusi behar ziren.

Adierazgarria da eskala handiko eskultoretarako Oteizak teknika eta material tradizionala aukeratu izana, eskultura eta harria alegia, eta zehazki bere jaioterriko, Euskal Herriko harria. Latinoamerikatik itzultzean Oteizak asentamendu neolitikokoak aztertzen jarraitu zuen, eta euskal harrespilek edo esparru sakratuak mugatzen zituzten harrizko zirkuluek arrasto sakona utzi zuten beregan. Energia espiritualez betetako eremu hutsak inguratzen zituzten mugarri horien aurkikuntzak bere proiektu estetikoak elikatu eta berretsi zuen. Bere azken xedea arte berria eta etorkizunerako mito berriak sortzea bazen ere, argi zegoen arte horrek naturan aurkitutako egitura organikoak eta mineralak egindako aipamenaren bidez bakarrik aditzera eman zezakeela bere ikusmoldea, beneratzen zituen egitura arkaikoetan islatutakoak izanik.

Oteizaren harrizko eskulturrek, bi edo hiru unitate bolumetriko edo gehiago bat eginez osatutakoek, antzeko moduluen konbinazio desberdinek efektu organiko eta espazial desberdinak sortzen dituztela erakusten digute, baita sentsazio eta emozio desberdinak ere. Bere intuizio artistikoek bere azalpen teorikoak neurtzen dituzte, sarritan ekuazio matematikoetan eta fisika nuklearraren printzipioetan oinarritu ohi direnak. Eta ikuslearentzat, harri naturalaren forma prismatikoek eta patina mate edo satinatuek, beren seriozioarekin eta proliferazioarekin konbinatuak, formulazio zientifiko baten emaitzek baino askoz ere hobeto iradokitzen dituzte naturako edo paisaia primitibo bateko –mineralen azaleratzeek edo formazio kristalinoek eratua– objektuen efektuak. Gainera, forma natural estatiko

horietan bildutako irregulartasun dinamikok eta dagokien izaera hieratikoak sentimendu erlijioso misterioetsua sorrarazten dute. Egia esan, artistak ezagutu zituen leketan aurkitutako harri landuzko monumentu higatuetako edozein gogorarazten digute, Perun Machu Picchu edo Euskal Herrian harrespilak. Beraz, harrizko eskulturen lehenengo sail horiek, Oteizak zientzia fisikoetatik hartutako izenak eman zizkienak (makla edo fusioa adibidez), eta dagozkien perimetroaren barruan edo kanpoan hutsune espazialak sortzeko asmatutakoak, printzipio zientifikoaren eta ikuspegi metafisikoaren sintesizat har daitezke.

Litekeena da Oteizak antzematea harrizko eskultura horiek, naturaren egitura eta energia zertu arren, fisikoegiak zirela eta berak lortu nahi zuen arintasuna eta hutsunea ez zutela. Beraz, garai hartan bertan, landu zuen prozesua alderantzikatzen hasi zen: eskulturaren masa erabat hustea hutsune espazial aktiboak sortzeko, alegia. Horretarako, errealitate fenomenologikotik aldendu zen gero eta abstraktuagoak izango ziren forma ideial batzuk lortu nahian. Ikuspegi berri horrekin egin zuen lehenengo eskultura-saila esferaren irudi geometrikoan oinarritua zegoen. Oteizak berezkoa duen ezegonkortasunagatik aukeratu zuen esfera, esferak ez baitute eusteko inolako puntu finkorik. Doitasun handiko kalkuluaz elkarrekintzan aritzen ziren esferaerdi batzuekin lehenengo esperimentuak egin ondoren, bere pentsamenduak espiralera zuzendu zituen, espazioa sortzeko irudi dinamikoagoa zenez. Burdina eta altzairua izan ziren Oteizak aukeratu zituen materialak plano meheak sortzeko edo espazioan marrazteko, eta aukera ematen zioten kopa formako konfigurazio formalak edo helikoidalak asmatzeko, eta berak nahi zuen barruko energia-bolumenak lortzeko.

Oteizak aldagai formal desberdinak aztertu zituen esferaren inguruan. Batzuk, [burdina forjatuaz eta soldatuaz eginak](#), zirkulu edo espiral lineal gisa eratu zituen, grafikoki esfera hutsa zehazten zutenak. Kiribil jarraitu batean biltzean, motibo lineal horrek denborazko zirkuitu bat trazatzen zuen espazio hutsaren inguruan. Gainera, inoiz itxiak ez zeudenez, kiribil horiek barruko nukleoaren energia zentrifugoa azpimarratzen zuten. Beste aldagai batzuek konbinazio ezegonkorretan erakusten dute Malevich Unitate laua edo kurbatua, bertikala, diagonalak edo flotatzailea, espazio hutsaren [konfigurazio kurbatuak, eliptikoak edo, batzuetan ia lauak sortuz](#). Zalantzarik gabe, pieza horiek espazio zorabiagarri bateko motibo trapezoidalaren kadentzia gogorarazten digute. Malevichen pintura suprematistetan ikusten duguna bezalakoa. Beste pieza batzuek, beren osagai lauek definituak, elkarrizketa dinamiko batean elkartutako altzairuzko xafla mehe ebakiek alegia, dagokien izaeran Oteizak hainbeste miresten zituen konstruktibista errusiarren obra gogorarazten digute. Bitartean, beste batzuek energia mugagabea duen [konfigurazio aerodinamikoak](#) lortzen dute.

Irudi lau ireki horien dinamismoa eta konplexutasuna “azkena emango” zuten obren katalizatzailea izan ziren, edo bere “Propósito experimental”-en amaiera 1958-59 urteetan. Azken aldi horretako lehenengo obrak geometria lerrozuzenean oinarrituak daude eta horizontalean edo bertikalean elkarlotutako forma batzuk erakusten dituzte. Eskultura horietako askok Malevich Unitate positibo eta negatiboetan ebakitako eta tolestutako lamina metaliko bakar batetik ateratakoak ematen dute, konbinazio amaigabeak erakutsiz. Eskultura horietako bakoitzean, estaldura solidoak “gabezia formalak” edo hutsa kokatzen eta artikulatzen zuen adierazle edo edukitzaile gisa jardutea zuen asmo bakartzat.

Obra horiek bultzada diagonalak izan arren, beren egitura orokorra nahiko egonkorra da. Sarritan zorutik goratuak, oinarrien (batzuetan birakariak) edo zutoin txikien gainean kokatuak, espazioan flotatzen ari

dirrela ematen dute, eskultura tradizionalaren grabitate-indarrari desafio eginez. Beraz, obra horiek “azkena eman” zutenak dirrela esan daiteke, denbora eta espazioa, indarra eta geometria, errealitatea eta ideala eskultura lan bakar batean elkartzeko Oteizak zuen asmoa betetzeaz gain bere bizitzako kezka izan zen “arintasun” hori lortzen baitute. Hala ere, eskultura gisa obra horiek oso ondo landuak egon arren, ez dute efektu metafisikorik eragiten. Aitzitik, nahiko barrokoak ematen dute Oteizaren aurreko eta ondorengo obrarekin konparatuta. Eta baliteke hori izatea Oteiza bere azkeneko proiektuetara bultzatu zuena –*Kutxa hutsak* (*Cajas vacías*) eta *Kutxa metafisikoak* (*Cajas metafísicas*)–, bere ibilbidean egindako eskultura soilenak, misterioetsuenak eta minimalistenak izanik.

Kutxa hutsak metalezko kuboak dira, erabat karratuk, eta sei osagai berdinez osatuak. “Kutxaren” alde bakoitza Malevich Unitate bat da, plano positibo-negatibo edo solido-huts bat eratzeko moduan ebakia. Metalezko plantxa ebaki horien ingeradak kuboaren mugak zehazten ditu, baina baita barruan zabalduko hutsaren edo hutsunearen muga ikusezinak ere.

Kutxa hutsen eta ondoren sortutako *Kutxa metafisikoan* arteko desberdintasuna honetan datza, azken horiek, karratuak izan beharrez, bi tiedroz osatutakoak dirrela (hiru plano edo aurpegi metalikoez osatuak, angelu zuzenean elkartuak), eta normalean marmolezko oinarri baten gainean daude eszentrikoki kokatuak, edo hobe esanda esekita, *Kutxa hutsak* karratuak eta egonkorak dira, airez eta argiz beteak, eta mundura zabalik daude: *Kutxa metafisikoak*, berriz, erabat karratuak diren elementuekin eraikitakoak, aurrenekoen elementu lau ebakiekin eraikiak egon beharrez, ia itxiak dira. Barruko hutsa iluna da, misterioetsua, eta batzuetan erabat helezina, irudimenarentzat izan ezik. Santutegi bateko isiltasuna, iluntasuna eta betetasun espirituala iradokitzen dute.

Oteizaren sortze-prozesuan halabeharrak lekurik ez duenez, geure buruari galdetzen diogu *Kutxa metafisikoak* osatzen dituzten hiruko egiturak ez ote diren hiru zenbakiari egindako aipamena, zenbaki sakratua (eta magikoa) izanik, Trinitate kristauan eta beste testuinguru erlijioso batzuetan topatzen duguna. Sail honen izenburua, baita kutxa indibidualen izenburuak ere [adibidez, *Espiritu Santuaren erretratua* (*Retrato del espíritu santo*) eta *Leonardori omenaldia* (*Homenaje a Leonardo*)] erreferentzia espiritual edo sakratu hori berresten dute. Sail honetan batzuetan gehitzen duen kobreak edo urrekolorearen ezohiko patina distiratsuek, baita marmolezko oinarrien erabilerak ere, mundu laikotik aldentzen dituztela ematen dute, funtzio erlijioso edo erritualei dagokien aureola jainkotiarra sorraraziz.

Kutxa hitzak esanahi ugari ditu. Generikoki, itxi eta edukitzen duen ontzia da. Eta berariaz, gordailu, altxortegi edo zerraldoaren esanahia izan dezake, balio handiko ondasunen eta heriotzaren konnotazioekin. Kontuan izanik Oteizarentzat artearen egitekoa gizadia bere hilkortasunetik askatzea zela, eta eskulturarena energia espiritualari, transzendentziari eta salbazioari gordetako barne espazioa ixtea eta bakartzea, adierazgarria da arimaren betiereko bizitzarako babeslekuak edo hobiak ematen duten *Kutxa metafisiko* horiekin bere jardun artistikoari azkena eman izana.

* * * * *

Oteizak bere garaiko korrante artistiko nagusietatik nolabait isolatua zegoelarik garatu zuen bere hizkuntza formala. Euskal Herrian jaioa eta hezia, ezer gutxi zekien XX. mendeko arteari buruz

Latinoamerikara joan zen arte. Geroago, Europako mugimendu artistiko guztiak ezagutu zituen (bere idazlan teorikoak ditugu horren erakusgarri) baita bere garaikide ziren artista askoren obra ere (esate baterako, Giorgio Morandi-ren, Ben Nicholson-en, Henry Mooreren eta Max Bill-ena), erreproduzioen eta nazioarteko erakusketen bidez ezagutu ahal izan zuena. Dena den, bere teoriak eta bere obrak ez dute zerikusi handirik beste artista edo estilo garaikide batzuekin.

Alderantziz, Oteizaren obra ez zen oso ezaguna bere gertuko inguruetik kanpo. 1957ko Sao Pauloko Bienalean Eskultura-Sari Nagusia irabazi arren, bere obra bitan bakarrik egon zen ikusgai Iparramerikan (1958an eta 1960-62an) eta oso gutxitan Europan, Espainiatik kanpo. 1959an eskultura baztertu zuen euskal kulturaren sustapen lanean jarduteko. 1970eko hamarkadan berriro heldu zion eskultura-lanari, laborategiko bere aurreko ereduetan inspiratua. Hala ere, ez zuen inolako esfortzurik egin bere lana eremu nazionalean edo nazioartean erakusteko.

Berrogeita hamarreko hamarkadan Oteizak erabilitako hiztegia, abstraktua erabat, ez du lotura handirik garai hartan bertan Europan sortutako eskulturarekin, eskultura hark, salbuespen gutxi batzuekin, gerra aurreko aldiaren ezarritako estiloen ildoari jarraitzen baitzion. Analogiaren bat egotekotan, gerra ondorengo Iparramerikako artearekin egon liteke, Europako eredu guztiei nahita bizkar eman zien artearekin, Oteizak ezagutzen ez bazuen ere. Barnett Newman (1905-1970) eta Tony Smith (1910-1980) artista iparramerikarrak adibidez (Ad Reinhardt, Clyfford Still eta Mark Rothko ere aipatu genitzakeen arren) Oteizaren belaunaldikoak ziren eta beren historia eta beren garaia markatu zuten tragediekin adiskidetzeko nahia partekatu zuten. Artista haien erantzuna, Europako kideenaren aldean oso bestelakoa, hurbilago zegoen Oteizaren erantzunetik. Haien ere forma oinarritzakoak eta idealak garatu zituzten, energia espiritualez beteak, hasiera berri baten eta mito berrien bilaketa-lanarekin bat zetozenak.

Barnett Newman XX. mendeko pintore iparramerikar gailenetako bat izan zen eta sentsibilitatea oso baldintzatua zegoen jasotako ondare kultural juduarekin identifikatzen zelako. Kolore asean eremu uniforme handiek edo mihise garbiek, kolorezko lerro bertikal bakar batek modulaturatutakoak (eta ondoren, lerro batek baino gehiagok) Unibertsoa, Osotasuna edo Absolutua irudikatzen zuten, hori izanik beretzat arte berriaren egitekoa. Newmanek bere lerro bertikala definitzeko erabilitako terminoa "zip" izan zen, [argi-izpia adierazten duena]. Kritikari batzuentzat, bere "zip" horrek gizadiaren genesisia adierazten zuen, kaostetik sortua; eta beste batzuentzat, ekintza kreatiboaren genesisia. Ikuspegi formaletik, lerro horrek inguratzen zuen espazioa sorrarazten eta zehazten zuen, giza keinuaren bitartez Absolutua ikusgarri bihurtuz. Newmanen pinturak, bere garaikide iparramerikarrek bezala, eskala monumentala zuten. Belaunaldi amerikar horrentzat, ikusleak transzendentea edo "ederra" denaren esperientzia fisikoak eta espiritualak erakarrita eta liluratuta sentitu behar zuten.

Newman ezerean gainera pintore izan bazen ere, eskultura batzuk egin zituen baita ere, gehienak bere bizitzako azkeneko urteetan, hirurogeiko hamarkadan eginak. *Hemen I (Here I)* eskulturak, 1950ean bururatuak eta 1962an brontzez galdatuak, bi lerro bertikal (edo "zip") irudikatzen ditu espazioan. 1967an Newmanek *Obelisko apurtua (Broken Obelisk)* (1963an bururatuak) egin zuen, apurtutako obelisko bat izanik, piramide baten gainean kokatua (elkartzean pilatutako bi piramide gogora ekarriz, bata alderantzikatua eta bestea zuzena). 1969ko bere eskultura batek, *Zim Zum*, inoiz burutu ez zen sinagoga baterako proiektu batean oinarritutakoak, mihizatutako kutxak ematen duten forma

geometrikoak ditu. Hiru dimentsioko obra handi horiek bere pinturetan aurkitu zituen premisa beraiek zuzentzen zituzten. Newmanen jatorri kulturalak, eduki erlijiosoak eta eskala oso bestelakoak izan arren, hala eta guztiz ere nolabaiteko antzekotasuna ikus daiteke bi artisten arteko asmo eta soluzio formalen eta espiritualen artean, baita beren forma abstraktu soilen efektu metafisikoetan ere.

Testuinguru horretan, Tony Smith ere aipa genezake, belaunaldi bereko eskultorea, bera ere New Yorkekoa. Bere bolumen geometrikoek, organikoki mihizatutakoek (poliedroen akoplamenduan oinarrituak) nolabaiteko antzekotasuna dute Oteizaren bolumenekin, beren inspirazioan nahiz lan metodoetan eta emaitza formaletan. Hala ere, beren eskala eta helburu espazialak oso bestelakoak ziren. Smithen helduaroko beltz koloreko altzairuzko eskulturek eskala monumentala zuten, ikuslea egituren inguruan eta barruan mugitu ahal izateko, gorputz osoaz haiekin fisikoki, intelektualki eta emozionalki erlazionatu ahal izateko.

Aitzitik, Oteizaren eskulturak, eskala apalagoa dutenak, irudimenera eta espiritura zuzentzen dira. Handiagoak egin izan balitu, Oteizaren eskulturek Smithen horien antzeko esperientziak sorraraziko lituzkete beharbada. Artista iparramerikarraren obrak espazio errearen esperientzia fenomenologikoari lotutakoak dira propio, Oteizak espazioan arimarentzat leku intimo bat bilatu nahi zuen bitartean, ez ordea gorputzarentzat.

Bai Smithen bai Newmanen, Europako tradizioak gaitzetsi arren, hasiera batean interesa erakutsi zuten Cézanneren, Mondrianen eta Malevichen lanaren aurrean. Gainera, Smith eta Newman arte arkaikoak eta primitiboak baliatu ziren dagozkien forma geometrikoetan, eduki espiritualetan eta hedadura sozialean, baita fisikaz eta natur zientziez ere. Iturri horiek lagundu zieten estetika moderno berankorra formulatzen, kezka nagusiak balore unibertsal batzuk bilatzea eta objektu konkretuaren transzendentzia izanik. Oteizaren artea testuinguru horretan inoiz aztertu ez bada ere, bere iturriek, bere abstrakzio zorrotzak eta bere metafisikak lotura estua dute bere garaikide iparramerikarrenekin, eta horrek bere eskulturak estetika moderno berankorrenekin identifikatu izana ere justifikatzen du.

Horrek guztiak paradoxikoa eman dezake, Oteizak bere sorburu euskaldunei sarritan egindako aipamenek eta kultura arkaikoei buruz zuen ikuspegi bereziak halabehar gisa geografian sinesten zuela agerian uzten baitute. Dena den, bere geografiak ez zuen batere zerikusirik Amerikako lurren geografiarekin. Inolako zalantzarik gabe Oteizaren ingurune espaziala edo *genius loci* funtsezkoa izan zen bere eskultore irudimenaren prestakuntzan. Euskal lurraz zuen pertzepzioa harkaitzen formazio handi eta joriez, burdinazko meategiez eta antzinako kokaleku erlijiosoez osatutako paisaia primitiboarena zen. Bere ikuspegiak eta berak aukeratutako materialek (harria eta altzairua) indar eta forma erreal eta sinboliko horien arrastoa daramate.

Hala ere, *genius loci* hori beste esperientzia batzuen bitartez barneratu zuen. Oteiza garaiko modernitatearekin harremanetan egon zen geroago bizi izango zen Latinoamerikako eta Espainiako hiriguneetan. Bere bizitza intelektualak eta emozionalak eta bere motibazio artistikoez bizitasun handiagoa hartu zuten Espainiako Gerra Zibilekin eta II. Mundu Gerrarekin, kontuan izanik bere belaunaldiko artista askok isilarazi, hil edo sakabanatu egin zituztela. 1944an Kolonbian argitaratutako garrantzi handiko saiakera batek, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, une hartan zituen sentimenduak deskribatzen ditu, baita zetorren artearentzat zituen nahiak eta asmoak ere.

Oteizak Latinoamerikako artistei zuzendu zien bere gutuna, bere begietan, “Amerika” mundu berri bat baitzen, eta bertan, historiaren gorabeheretatik urrun, artistak berriro hasteko libre ziren: “Amerika hitzarekin berritasuna ulertu nahi bada, arte berriak amerikarra izena har dezake... Amerika, teorikoki, gaur da, kultura berri bat burutzeko leku publikoa. Amerikarrak bihar besterik ez du esan nahi, etorkizuneko gizakia, sentitzeko eta berriro agertzeko modu berria... Amerika gaur dagoeneko bizitza modu unibertsal horretan sentitzen duen herriarentzako kontsigna berria da”⁹. Testuinguru horretan, Oteizak hauxe idatzi zuen baita ere: “Sentsibilitate artistikoa sentsibilitate pertsonal batez eta belaunaldiko beste batez osatua dago. Sentsibilitate pertsonalean elementu inpersonalak, historian borondatezkoa ez dena, etnikoa eta tokikoa dena... jasotzen dira ondare gisa. Belaunaldiko sentsibilitatea, berriz, kulturaren politika unibertsaletik sortzen da, eta historian borondatezkoa dena da, intelektuala eta bilatzeko modukoa dena, transformazioa eta mito berriak”. Oteizarentzat bi osagai horiek funtsezkoak ziren artistaren prestakuntzan. Hau esan zuen gainera, belaunaldi bakoitzak, bere lehenaldia sakon ezagutu arren, ez duela errepikatu behar, bere gainean eraiki eta berritu baizik. Azkenean, bere belaunaldia izan zen –gerra ondorengo aldiaren hasierako belaunaldi gisa identifikatutakoa– artearen berpizkundea garatzeaz arduratu zena¹⁰.

II. Mundu Gerraren ondoren, Oteizak, Smithek, Newmanek eta beren garaikideek gizarte berriarentzat eredu gisa balioko zuten mito berriak sortzeko premia larria antzeman zuten. Hiru artistek abstrakzio metafisikoaren hiztegi berria garatu bazuten ere eta beren “belaunaldiko” erreferentziak eta motibazioak gutxi gorabehera berdinak izan arren, *genius loci* “indibiduala” edo lekuaren zentzua espazio gisa, sentsibilitate haietako bakoitza itxuratuko zuena, oso bestelakoa izan zen. Eta hala ikuspegi eta lehenaldia desberdinak sortu ziren, emaitza formalak modelatuko eta zehaztuko zituztenak. Hala, modernitate berankorraren testuinguru estetikoan, Oteizaren berezitasuna bere sorburuetan eta esperientzia pertsonaletan dago, berak bilatu nahi zituen eta bere egitura originalak itxuratuko zituzten mito berrien oinarri izan zirenak.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Fullaondo, Juan Daniel. *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976, 21-22. or. [itzuli]
2. *The Random House Dictionary of the English Language*, 2. argitaraldia, osoa, Random House, Inc. New York, 1987. [itzuli]
3. Termino horiek, eta komatxoaren artean agertzen diren beste hitz batzuk, Oteizaren idazlan guztietan agertzen dira eta ez dira saiakera honetako oin-ohar batean ere agertzen. [itzuli]
4. Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, 68. or. [itzuli]
5. Oteiza, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Ediciones Cultura Hispánica, Colección Hombre e Ideas, Madril, 1952, ikus II. kapitulua. [itzuli]

6. *Ibid.*, 144. or. [itzuli]
7. *Ibid.*, 145. or. [itzuli]
8. *Ibid.*, 66-67. or. [itzuli]
9. Gutuna hemen agertzen da erreproduzitua: *Oteiza; Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madril, 1988. Gaztelaniaz, 215. or. Ingelesez, 289. or. Pasarte batzuk berriro itzuli dituzte edo beste hitz batzuetan adierazi dituzte argiago gera daitezen. [itzuli]
10. *Ibid.* [itzuli]

OTEIZA: “POSTSCRIPTUM”

FRANCISCO CALVO SERRALLER

1908ko urriaren 21ean Gipuzkoako Orio herrian jaioa, eta 2003ko apirilaren 9an, ia 94 urte eta erdi zituela, Donostian hila, Jorge Oteizak adin handia lortu zuen, baina ez horrenbeste luze bizi izan zelako baizik eta, batik bat, bere existentzia zabalaren momentuetako bakoitzari bizitasun handiz aurre egin ziolako. Beraz, bizitza gorabeheratsua eta polemikoa berea, ekintzaz, jardueraz bete-betea, eta proiektioetan eta proiektuetan joria, nortasun mesianiko eta berealdiko horri itxuraz zegokion indar agortezinak elikatutakoa. 1920ko hamarkadaren bigarren erdian, Espainiako abangoardia artistikoa bultzatzeko ezinbestekoa izan zen aldian, Oteizak eskultore izatea erabaki zuenetik –garai hartan Madrilgo Complutense Unibertsitatean egiten ari zen medikuntza-ikasketak bertan behera utzi ondoren– ez zuen etsi abangoardiako azterketa plastikoaren arazo korapilatsuen arteak ez ezik XX. mendekoa bezalako historia zurrumbilotsua planteatzen aritu zitzaizkion arazo intelektual, politiko eta existentzialetan menturatu arte. Hala, gerra zibila piztu aurretik ere, kide aktiboetako bat izatera iritsi zen 1930. urtearen inguruan Donostian sortutako garrantzizko gune abangoardistan, Lecuona, Balenciaga edo Aizpurua arkitektoarekin batera. Baina, dakigunez, 1935ean Amerikarantz abiatu zen eta gerra zibila zela eta ia hamabost urte eman zituen bertan. Han zela, Argentinan, Txilen, Kolonbian, Ekuadorren eta Perun ibili zen, eta sorkuntza-, irakaskuntza- eta sustapen-lan anitza garatu zuen. 1948an bere jaioterrira itzuli zen eta bertan fazeta askotako bere lanarekin jarraitu zuen, eskultore gisa egiten ari zen lan pertsonalarekin txandakatu. Eta, nolabait ere, esan daiteke horrela jarraitu zuela bukaeraraino, modu batera edo bestera, ez baitzion bere presentzia polemikoa nabarmentzeari utzi ia hil zen eguneraino. Dena den, kronika artistikoen auzitegiko prosa laburrera mugatzen bagara, Jorge Oteizak sortze-lanean etengabe eman zituen hirurogeita hamar urte horiek, antza, ez dute 1950eko hamarkadan egin zituen eskulturek adierazitakoa ez den beste erregistrorik utzi. Izan ere, ikuspegi plastikotik begiratuta hamarkada joria izan zen benetan, 1951n hasitakoa, Milango IX. Trienaleko Ohorezko Diploma lortu zuenean eta, nazioarteko beste sari batzuen artean, 1957an amaitutakoa, Sao Pauloko IV. Bienaleko Nazioarteko Eskultura-Saria eskuratu zuenean. Hala eta guztiz ere, 1959an Oteizak eskulturaren jarduna uztea erabaki bazuen ere, nola murriztu daitezke hark buru-belarri lanean emandako gainerako hirurogei urteak eta, batik bat, nola bereizi daiteke aldi hartako lana, hutsarte balitz bezala, 1950eko hain hamarkada emankorren egin zuen lan hartatik, kontuan izanik hark inoiz ere ez ziola estetikaren alorrean iritziak emateari utzi eta XX. mendeko abangoardia artistikoa, Duchamp-en jarrera alde batera utzita ere, etengabe aritu dela agertzen ikuspegi materialetik nahiz kontzeptualetik?

1966ko urrian, eta aurreko udan Washingtoneko National Gallery-n izandako *Picasso 1945az geroztik* erakusketari buruz egindako iruzkin kritiko antzera, Clement Greenberg-ek artikulu garrantzitsua eta polemikoa argitaratu zuen. Bertan, *Hezurtegia (El osario)* obra izan ezik, zalantzan jartzen zuen *Gernika (Guernica)* obraren ondoren artista espainolak egindako ia lan guztien “maila kreatiboa”. “Picassoren

pintura” –hala hasi zen Greenberg– “1925az geroztik hasi zen gain behera etortzen kalitatea aldetik, baina ia hamabi urtez jarraitu zuen artearen historian garrantzia izaten. Dena den, aldi hartan sortzen jarraitu arren, jadanik ez zen gai izango bere burua erabat errealizatzeko. Garai hartan bertan, 1930ean eta 1931n, bere eskulturak goren unea ezagutu zuen. Julio González-en lankidetzak teknikoarekin burdina forjatua landuz (...) Baina horren ondoren bere eskultura ere berehala hasi zen gain behera etortzen. Benetako goren unea, bere eskulturaren ez ezik baita bere pinturan ere, *Gernika* sortu zuenean gertatu zen, 1937an. Ez du hainbesteko garrantzirik harrez geroztik Picassoren arrakastarik gabeko obrak arrakasta izan zutenak baino askoz ere gehiago izateak; garrantzia duena hau da, arrakastaren terminoak berak ordutik aurrera lehen baino askoz ere beherago finkatu zirela. Picassoren artea ez zen harrez geroztik ezinbestekoa izango. Ez zuen garrantzizko arteak martxan jarritako eboluzioan ekarpen gehiagorik egingo; sentsibiltate piktorikoari interesatu izanagatik ere, ez zuen desafiorik egiten, ez zuen ezer gehitzen”¹. Printzipio zorrotz horren ildotik, artikulua amaieran Greenbergek berriro zioen Picassok “jadanik ez daki non den goia”, nahiz eta artista espainolaren handitasun ukazina aitortuz haxe gehitu zuen “artista gutxi batzuei emana zaie noizbait jakitea: hau da, *dagokien* garaian goia non dagoen kokatua jakitea. Eta are eta artista gutxiagori emana zaie ezagutza hori hamarkada batean baino gehiagotan mantentzea”².

1945 eta 1965 urte bitartean, nazioarteko kritikaren aitzindaritzak bere aldetik mantendu zuenak Picassoren inguruan egindako deskalifikazio famatu hori garaiz kanpo sartu badut, jakina ez da bakarrik Picassoren sortze-lanari emandako balioak gutxi gorabehera iraun zituen 30 urteen eta Jorge Oteizarenari zenbatu zaizkion hamar urteen arteko konparazioa aprobeztatzeko –besteren artean, azkena aipatutakoak, Picassok ez bezala, 1950eko hamarkadaz geroztik “isiltasun” plastikoa bere gain hartu baitzuen– balorazio kritikoa egiteko modu hori, formalismoarena, Clement Greenbergek primeran hezurmamitu zuena, hain zuzen ere gaur egun zalantzan jarri dena delako baizik. Zentzu horretan, Picassoren azkeneko etapari buruz pentsatzen dena alde batera utzita, hain zuzen ere Greenbergek artikulua idatzi zuen unean oro har gaitzetsitakoa, nahiz eta ondoren, 1980tik aurrera, era berean zabal errebendikatutakoa, planteatu dudana eredu kritikoa auziak askoz ere pisu negatiboagoa du, Oteizak bezala, obra plastikoa sortzeari utzi zioten horiengan, artista izateari utzi gabe eta, nolabait esateko, goren maila kreatiboa lortu nahi izateari utzi gabe, ordea; hau da: Duchampek geroztik, haren arrastoari nahitaz jarraitu beharrik ez badago ere, ohiko zentzuan arte-ereduak fisikoki gauzatu beharrik izan gabe planteatu zituzten haiengan.

Horixe da, nire ikuspegitik, Jorge Oteizaren kasua. 1950eko hamarkadan eskulturaren bidez gauzatu zuen hark bere maila kreatiboaren goi-muga, obra horren eragile estetikoak izanik, ordea, geroago eskultura uztera bultzatu zuena. Izan ere, Oteizak 1939an iragarri zuen erabaki hori, baina harrez geroztik ugaritu egin zuen bere lana gainerako fronte guztietan eta, batez ere, bere idazlanak, eta orain idazlan horien analisiari ekin nahi diot saiakera honetan, gutxienez bere “poetika estetikoaren” oinarriak deituko niokeen horretatik abiatuta. Oteizaren nortasun joria eta artistari dagokion zereginari buruz zuen ikusmolde mesianikoa kontuan izanik, goizdanik egon zen obsesionatua ekintzarekin eta predikazioarekin, eta beraz oso ugariak eta anitzak dira idatzi zituen testuak, ez baitira mugatzen bakarrik doktrinamendu estetikoaren, antropologikoaren edo moralaren inguruko gaietara. Izan ere, testu horietako asko poetikoak dira, berez benetako kreazio lirikoak izatearen zentzu bikoitzean eta, Heidegger-ek Hölderlin-i buruz adierazi zuen bezala, “poesiaren zentzuari buruzko poesiak” dira edo, nolabait esateko, kasu honetan, gaur egungo artistaren izateari eta egitekoari buruzko poesiak bere

esperientzia pertsonala aintzat hartuta. Konbentzitua egon arren ezin direla bereizi Oteizaren obra plastikoa eta idazlana, ezta, bere idazlanetan, estetikarekin eta artearekin lotura zuzena duten testuak eta askotariko gaiak jorratzen dituzten gainerakoak ere, ohartarazi beharra daukat ahal den neurrian horietara mugatuko naizela, arrazoi funtzional soilak direla medio, zeren eta, horrela izango ez balitz, ezin izango bainioke inolaz ere eginkizun honi heldu hau bezalako artikulu batean.

1963an, eskultura uzteko erabakia iragarri eta handik lau urtera, Jorge Oteizak “*Quousque tandem...!*” *Ensayo de interpretación del alma vasca* argitaratu zuen eta, 1966an, *Ejercicios espirituales en un túnel* argitaratzeko baimen politiko ofiziala lortu zuen, nire iritziz bi liburu horiek garrantzizkoenak izanik artearen aurrean hark hartu zuen jarreraren eta berez arteari buruz zuen ikusmoldearen argibideak eskaintzen dizkigutelako. Dena den, aurretik hiru testu laburragoak idatzi zituen, eta horietan bere jarrera artistikoa argitu zuen. *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra* (1944), eta bere osagarri den *Informe sobre mi escultura* (1947) idazlanei buruz ari naiz, baina, batik bat, ordurako Espainian zela, *Propósito experimental* (1956-57) izenburua duenari buruz, Sao Pauloko IV. Bienalean bere eskultura aurkezteko idatzitakoari buruz. Testu horietan, aipatu ditudan bigarreanean eta hirugarrenean batik bat, aurrena “hutsunea” aipatzen zuen eta, hurrena, “hutsa” eskulturari buruz zuen ikusmoldearen funtsezko elementu espazial gisa. “Hutsak plastikaren eremuko arazoibide berri baten xede izan behar du” edo “Hutsuneak estatua-masa tradizionaletik etorkizuneko estatua-energiarako igarobidea izan beharko du. Estatua itxitik eta astunetik estatua arinera eta irekira”³. Aipamen horiek *Informe sobre mi escultura* testutik atera ditut Oteizaren beraren jarraibideak betez, hark handik aukeratu baitzituen Sao Pauloko Bienaleko testurako, beste honekin batera aukeratuz “Maila guztietan, gaur egun gauza baten irtenbidea ez dago bere baitan. Unibertsoaren ikusmoldeari, etengabe hedatzen erakusten digun horri, estetikoki etengabe zabaltzen ari den estatua dagokio”⁴. Haren aipamenetan atzera begira egindako aukeraketa hau ulertzekoa da, *Propósito experimental*-en Oteizak bide horretatik jarraitu zuelako ez ezik, orain ikuspegi praktikotik begiratuta, Malevich-ekin zuen zorra argi eta garbi adierazi zuelako ere, abstrakzioan jarduteko gida estetiko gisa aukeratu baitzuen Kandinsky-ren eta Mondrian-en ereduaren aurrean.

“Malevichek –idatzi zuen Oteizak artista errusiarrari eskainitako epigrafe batean– errealitate espazial berrien oinarri bizi bakarra adierazten du. Planoaren hutsunean azalera txiki bat utzi digu, eta dagokion izaera formal arina, dinamikoa, ezegonkorra eta flotatzailea bere hedadura osoan ulertu beharra dago. Nik Malevich Unitatea gisa deskribatzen dut. Pintoreak bere intuizioaz sortu zuela uste izan bazuen, bada ordua orain arazoitzekoa”⁵. Aipatu beharra dago, lehenik, Oteizak 50eko hamarkadaren erdialdera Malevich aukeratu izana oso adierazgarria dela, dakigun bezala bide hori bera “minimalistek” eta kontzeptualek ere hartu baitzuten, eta haiek ezagutzera eman ziren momentuan gutxi gorabehera baztertu zuen euskal artistak eskultura, nolabait ere *impasse*-a eta ondoren haietako batzuegan eragina izan zuen krisialdia aurreratuz. Horixe da John Golding-ek dioena urte haietako Malevichen jarraitzaileei buruz: “Malevich arte “minimalista” eta “kontzeptuala deitu diogun horren benetako aitzindaria da. Baina ondoren sortu ziren artista abstraktu ugariaren erreferentzia ere bada. Haiek, beren xedeak lortuta –edo behintzat iradoki nahi zituzten ideien eta sentsazioen sintesia lortuta–, jarrera tragiko batean zeuden, harantzago joateko modua, beren lorpenen klimaxa etengabe errepikatzeari uzteko modua zein izango ote zen jakin nahian alegia, beren artea hasierako inpaktutik edo esanahitik neurri handi batean hustu zezakeen errepikapena baitzen azken finean”⁶.

Propósito experimental-eko beste aipamen batzuetara jo gabe ere, Oteizak Malevichen aurrean erakutsitako interesa eta miresmena ikusita, espresionismo abstraktuaren ondorengo abangoardietan hark izango zuen garrantzia ulertu zuela aditzera emateaz gain, kontuan izanik abangoardia haietako gehienek eskultura edo hiru dimentsioko eraikuntzak lantzen jardun zutela, agerian utzi zuen artista errusiarrak arteari buruz zuen ikusmolde transzendentalarekin eta mistikoarekin identifikatzen zela. Hori, ordea, Oteiza “minimalistengandik” gehien desberdintzen duen alderdietako bat izan daiteke beharbada, baita bere jarrera formal anti-antropozentrikoaren eta oso joera humanista duen antropologiarekiko zuen obsesioaren artean muga bat ezartzeko izan zuen zailtasunagatik ere. Dena den, Oteizak oso ondo ulertu zuen Malevichen obraren zentzu iraultzailea, gai formaletara mugatzen ez zena, artearen zereginari buruz berriro pentsatzera behartzen baitzuen, eta horrek arazo ugari sorrarazi zizkion erregimen sobietarraren bilakaerara egokitzeko. Baina arazo horiek bere ondorengo jarraitzaileek ere izango zituzten, muga politiko bakar batek edo bestelako muga batek hertsatuak egon ez arren. Oteizaren kasu zehatzean, begien bistan dago arazo horiek eskulturaren ohiko jarduna baztertzera behartu zutela, eta hori erabat ulertzeko Oteizak hirurogeiko hamarkadarako argitaratu zituen bi liburuetara jo beharra dago, hau da, lehen aipatutako *Quousque tandem...!* eta *Ejercicios espirituales* liburuetara. Dena den, hain gai nekezari ekin aurretik, Oteizaren irizpide artistikoen eraketan nire ustez eragin handiena izan zuten iturri teorikoak adierazi nahi ditut, Kandinskyren, Mondrianen eta, jakina, Malevichen ideiak ez ezik Joaquín Torres García-renak ere jaso baitzituen, eragin handiko artista izanik Espainiako abangoardia historikoan. Euskal eskultoreak berriro topo egin zuen Torres García-rekin Latinoamerikan izandako egonaldi luzean, Uruguaiako artista 1934an bere jaioterrira itzuli ondoren. Bertan, Montevideon, arte-eskola bat sortu zuen, hogeita hamarreko hamarkadan eta berrogeikoan Hegoamerikan proiektio handia lortu zuena. Ondoren ikusiko dugun bezala, Oteizak harekin izan zuen erlazio teorikoa konstruktibismoaren aurrean biek erakutsitako interesagatik ez ezik Torres García-ren ideia milenaristengatik sortu zen, kontuan izanik Amerikako arte primitiboaren inguruko ideiak zirela, bertan sortzen hasiak ziren abangoardietan eragina izan zutenak. Gainontzean, Torres García-k Amerikan izan zuen bere azkeneko etapa ia soilik irakaskuntzan eta arteari buruz zuen ikusmoldea hedatzen eman zuen, artean jarduten baino. Gauza bera gertatu zitzaion Malevichi, “Zuri” suprematistak egin ondoren bere sortze-lana ia erabat baztertua, buru-belarri iraultza handia adieraziko zuen sustapen-lanean eta idazten jardun baitzuen, horretan ere Oteiza harekin bat etorritik.

1963an lehen aldiz argitara eman zen *Quousque tandem...!*-en giltza azpigituluan dago: *Ensayo de interpretación del alma vasca*, Oteizak garai hartan zituen hiru obsesio nagusiak bitzen baitira bertan. Lehenik, argi eta garbi agertzen ez bada ere, oinarritzapen estetikoak eta kritikoa, zehatz-mehatz aditzera emandako gainerako biak postulatzera eramane zutenak: oinarritzapen antropologikoa eta metafisikoa; hau da, euskal herriaren milaka urteko identitatearekin berriro elkartzea, elkartze hori sentimentala baino gehiago teorikoa izanik, eta herri horren oinarritzapen historikoa eta profetikoa. Saiakera konplexu hori alderdi analitikoak eta poetikoak nahasten diren hizkuntzaz lagundua dago, eta horren bidez Oteizak bere oraingo egoera azaltzeaz gain bere ustetan bere biografia pertsonala eta artistikoa izan den hori justifikatzen du eta, jakina, bere etorkizuneko horizontea. Horregatik hain zuzen, nire ustez, ahal den neurrian lehen proposatutako ordenari jarraituz aztertu behar da; hau da, alderdi estetikitik hasi antropologikoan eta metafisikoan amaitzeko. Zentzu horretan, Oteizari buruz bada adierazpen bat, niretzat oinarritzakoa dena: “Atzerantz idazten dut, Aurrera begiratzen dut, baina atzera egiten dut, atzerantz ibiliz”². Berebiziko garrantzia duen esaldi hori komentatuz, duela urte batzuk, 1985ean hauxe idatzi nuen: “itxurazko paradoxa horren azpian, hau da, beti berritasunaren atzetik ibili

behar izateagatik betiere aldakor agertzen den abangoardiaren zorabio bizkorraren eta denboraren iragaitearekin batere zerikusirik ez duen identitate kultural arketipikoa lotzearena, Oteizak asmatu egin zuen gaur egungo artistarengan beharbada premiazkoena eta larriena den arazoa planteatzen, alegia: bere izatearen arrazoa⁹. Horrekin, Oteizak berretsi egiten zuen lehenaldiaren gainetik hasierarantz eta jatorrirantz denboran egindako saltoa, gure garaiko abangoardismoa historian oldar bizian sartu zenetik emandakoa. Adierazgarria da ikustea garrantzi handiko liburu baten tesia izan zela hori, Sigfried Giedion-ek, arte modernoaren historialari eta kritikari nabarmenetako batek 1964an argitaratua. *El presente eterno: los comienzos del arte* liburuaz ari naiz, non egileak 1957an Washingtoneko National Gallery of Art-en izandako *A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts* zirela eta iradokitako bidea bildu zuen, baita jarraian gai berari buruz argitaratutako artikulua ere. Liburuaren hitzaurrean, Giedionek, “gizaki modernoaren eraketari” buruzko bere aurreko ikerlana azaldu ondoren, gaur egungo arte berriena esplikatzeko lehenengo sustrai antropologikoak aztertzearen premia aldarrikatzen zuen, hauxe aditzera emanez “oinarrizko espresioaren premiatik jaio zen. Artista giza esperientziaren sakontasunetan murgildu zen. Bat-batean benetako barne-antzekotasuna igarri zen gaurko gizakiaren irriken eta haitzuloetako paretan gainean zeinuetan eta sinboloetan gauzatutako lehenengo gizakiaren irriken artean”². Aurrerago, Giedionek azpimarratu egiten zuen “iraunkortasunaren eta aldetaren arazoa” aztertzeke bere nahi hori, hauxe jakin nahian “Zenbateraino iraun zuten historiaurreko gizakiaren esperientziek hain geruzatua zegoen gizartean? Zenbateraino izan zen handia beren eragina errituen eta erlijioaren gainean? Eta zeintzuk izan ziren lortutako giza esperientzia berriak?”¹⁰. Jakina, Giedionek aditzera emandako kezken oinarriak espresionismo abstraktua izandako horren horizontera eramaten bagaitu ere, bete-betean adierazten dituzte berrogeiko hamarkadaren bukaeratik Oteizak buruan zerabiltzan kezkek, zeinak *Estética objetiva y la investigación de la estatuaria megalítica americana* (Casa Cultural de Quito, 1947) txostena landu zuen eta urte hartan bertan arkeologiari eta gaur egungo arteari buruzko hitzaldi-ziklo bat eman zuen *Génesis del Arte Nuevo* izenburupean.

Baina Oteizaren eta Giedionen arteko bateragarritasunak edo elkarrekikotasunak lehenengoaren tesiak “lehenengo artea” eta “azkena” deitu geniezaiekeen horien arteko erlazioak une hartan eragindako kezka historiografikoen testuinguruan kokatzen baditu, arteari buruz zuen ikuspegi eskatologikoak, euskal kulturaren milaka urteko eredutik abiatuta, zerikusia du, batik bat, Juan Larrea poeta eta saiakera-idazlearen tesiez egin zuen interpretazioarekin. Juan Larrea, Picassoren *Gernikaren* analisi sinboliko iradokitzailearen eta polemikoaren egilea izateaz gain, Espainiako gerra zibilaren ondoren Amerikan erbesteratua zegoelarik liburu-sail bat idatzi zuen, Amerikako Mundu Berriaren hazi gisa Espainiak betetzen zuen zeregin kulturala ikuspegi eskatologikotik berriro definitzea proposatuz. 1895ean Bilbon jaioa eta 1980an Cordoban, Argentinan hila, Juan Larreak, surrealismora elkartzeaz gain, harreman estua izan zuen Vicente Huidobro txiletarrarekin, Oteizak 1936an bezala, baita César Vallejo perutarrekin ere, eta berrogeiko hamarkadan hainbat saiakera milenarista argitaratu zituen gogoratzekoak izanik, batik bat, *Rendición de espíritu* (1943), *El surrealismo entre Viejo y Nuevo mundo* (1944), *The Vision of Guernica* (1947), *La religión del lenguaje español* (1951) eta *La espada de la paloma* (1956). Saiakera horietan espainol izaerari buruz zuen ikuspegi mistiko eta milenarista hori antzemango dugu, Oteizak “euskal arimaren” arabera birmoldatutakoa, Larrearen hedadura futuristaren ordezkari tokiko historiaurreko mundura atzera eginez.

Zentzu kultural erredentorista horrek bultzatuta, Oteiza etengabe aritu zen lanean 1960tik aurrera, maila guztietan arte-zentro pedagogikoak eratzen eta orduan sortzen hasi berria zen abangoardiako

euskal artean lotura bat ezartzen, beretzat zaintzaile edo gidari papera erreserbatuz, frankismoaren azkeneko etapak iraundako urteetan behintzat inork eztabaidatu ez zuena. Zentzu horretan, *Quousque tandem...!*-en egitekoa zentzu estetikoaren eta euskal arima berriro topatzeko zereginaren “berri ona”, nolabait esateko, aldarrikatzea izan bazen, *Ejercicios espirituales en un túnel*-ek “euskal antropologia estetiko” definitu beharra zegoela azpimarratzeaz gain irakaspen-presupostu horietan ekiteko estrategia politiko bat proposatzen zuen. “Ejercicio espiritualak” terminoa, erlijio katolikoan hezitakoek dakitenez, jesuiten ordenaren fundatzaileak asmatu zuen. Protestanten botere sortu berriarekin lehian, militantzia berri baten adierazpide gisa Kontrarreformen sortutako ordena erlijioso aktibo eta eraginkorrenetako bat izan zen jesuiten, eta fundatzaileari, Inazio Loiolakoari mirespen handia zion Oteizak, haren aktibismo- eta antolamendu-sen handia goستن baitzuen antzinako euskal mentalitatearen isla eta, oraingo interesetara moldatuta, ekintza estetiko-politikorako eredu eraginkorra zelako. Ikuspegi horretatik, alegia euskal oinarri antropologiko-estetikotik ikertu, definitu eta eguneratzeari begira, Oteizak, liburuaren izenburu luzearen amaiera aldera iragarri bezala, hauxe proposatzen du “gure lehengoratzeko politikoa (euskaldunona) estetika aplikatu gisa”. Azkenik gai hau azpimarratu nahi dut, zeren eta, Oteizak *Ejercicios espirituales en un túnel*-en bata bestearen atzetik aipatzen dituen gaien, planteamenduen eta iradokizunen nahas-mahas konplexuaren erdian, non historiaurrea, historia, antropologia, zientzia, filologia, literatura, filosofia eta abar nahasten diren, ardatz nagusia hauxe baita, urte haietan helmenean zituen foro eta plataforma guztien bidez ekindako jardura teoriko-praktiko anitzen justifikazioa, foro eta plataforma horietako batzuk Euskal Herritik kanpo egon arren herri hori mobilizatzeko eta bere nortasun historikoa aitortzeko zuzendutakoak izanik inolako zalantzarik gabe. Prozesu horretan erabakitzaileak izan diren lau une gogoangarri gisa deskribatzen dituen horietatik abiatuta –hau da: arima europarraren euskal jatorria; katolizismoa Euskal Herrian barneratu izana eta dagokion estilo latino edo mediterraneo “gure egitura espiritualari arrotz egiten zaiona”, gainditzeko premia; “98ko belaunaldiaren” ohartarazpen kritikoa; eta, azkenik, “gure garaiko arte berria”– Oteizak “estetika aplikatua” proposatzen du, praktikan, “existentziarako giza izaeraren profil berriak bideragarri bihurtuko dituen, gure tradizio sakonaren oso antzekoak diren sensibilitateaz, humanismo existentzialaz hornituta”¹¹. “Hauxe da” –ondoren dio– “gure herrian, gaur egungo Arte-Operazioa: gure artisten, gure maisuen prestakuntza metafisikoki eta zientifikoki berriro planteatzeko premia. Gure bokazio artistikoen garaia da”¹².

Moderno, aztoratzailea eta milenarista, kontuan izanik hiru ezaugarri horien bategitea ez zaigula batere arrotza egiten XX. mendeko abangoardiako artearen historian, Jorge Oteizaren lan proteikoa ezin da inolaz ere murriztu, hasieran adierazi dudana bezala, ikusmolde tradizionaletik ulertzen den eskulturaren eremura, horri dagokionez artistak joan den mendeko berrogeita hamarrekoko hamarkadako urte miresgarri haietan egin zuen lana oso aipagarria izan arren, eta, nolabait ere, historiografia eta kritika artistiko konbentzionalentzat errazago maneiatzeko modukoa eta, beraz, gogora ekartzeko eta argitzeko bideragarriagoa izan arren. Dena den, oraingo ikuspegi kritikoa gaintu egin du interpretazio formalistaren bidea eta guri baimena emateaz gain, are gehiago esango nuke behartu egin gaitu, aurrena, Oteizaren jarduerak eta idazlanak ez ahaztera, eskultore gisa egin zuen lanaren ondoren ez ezik lan hori bazter utzita, eta, hurrena, sortzaile gisa egin zuen ibilbide osoa bere osotasunean kontuan hartuz, zeregin horrek zailtasun handiak berekin ekarri arren, haren ikuspegi multidiziplinaria eta, ezerean gaintetik, ez ohikoa geureganatzea exijitzen baitigu. Zentzu horretan, nik neuk, Oteizaren idatzien berrikuspen kritikoa egiteko artikulu hau idaztean, eta ondoren irakurriko duenak, antzeko frustrazioa sentituko dugu idatzi horiek, kontuan izanik ugariak, nahasiak eta joriak

direla, horien estilo anitza ez aipatzearren, sarrera gisako saiakera labur batean nekez bil daitezkeela ohatzen garenean. Gainera, kontuan hartu beharra dago irakaspenezko bere dokumentu bakar batzuek besterik ez naizela baliatu, eta dokumentu horiek zerrenda luzea osatzen dutela, eta ugariak izateaz gain Oteizak bere existentzia luzean bizitzea egokitu zitzaizkion gertaeren hari kontrolaezinari jarraituz idatzitakoak direla, betiere profetari dagokion suhartasunez eta borrokalari nekaezinari dagokion indar agortezinez erantzun izan ohi zielarik gertaera haiei¹³. Beraz, har dezagun saiakera xume hau den bezalaxe: obra baten zabaltasunari eta konplexutasunari buruz atentzia ematea, orain osotasunean eta zentzuz ulertzen saiatzen hasiko garena.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

O h a r r a k

1. Greenberg, Clement, "Picasso since 1945", *Artforum* (vol. 5), New York, 1966ko urria, 28-31. or. Gaztelaniako itzulpenean aipatua, V. Combalia (arg.) *Estudios sobre Picasso*, Bartzelona, 1981, 205. or. [itzuli]
2. *Ibid.*, 208. or. [itzuli]
3. "Informe sobre mi escultura", *Cabalgata* aldizkarian (Buenos Aires, 1947). *Propósito experimental*-en Jorge Oteizak berak aipatua, *Oteiza 1956-1959*-en erreproduzitua, Galería Antonio Machón, Madril, 2002ko otsaila, 59. or. [itzuli]
4. *Ibid.* [itzuli]
5. *Ibid.*, 58. or. [itzuli]
6. Golding, John, *Caminos a lo absoluto, Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still* (gaztelaniako itzulpena, J. Fondebrider), Madril, 2003, 74. or. [itzuli]
7. Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Donostia, 1963. [itzuli]
8. Calvo Serraller, Francisco, "Una voz que clama en el desierto", *El País*, 1985eko otsailaren 2an. [itzuli]
9. Giedion, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte* (gaztelaniako itzulpena, M. L. Balseiro), Madril, 1981, 23. or. [itzuli]
10. *Ibid.*, 24. or. [itzuli]
11. Oteiza, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel. De antropología estética vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada*, Donostia, 1983, 14. or. [itzuli]
12. *Ibid.*, 15. or. [itzuli]
13. Oteizak argitaratzen jarraitutako lanen artean aipatzekoak dira: *Cartas al Príncipe* (1988), *Existe Dios al Noroeste* (1990), *La ley de los cambios* (1990), *El libro de los plagios* (1991), *Estética del huevo* (1995), *Oteiza, El arquitecto* (1996), *Goya mañana. El realismo inmóvil* (1998) eta abar. [itzuli]

MISTIKA ETA ESTETIKA JORGE OTEIZAREN PENTSAMENDUAN

AMADOR VEGA

“Artea isilgune batean sartzen ari da (nik espazio negatibo batean amaitu nuen, espazio bakar eta huts batean). Ezereza honetan gizakiak bere izatea berresten du”¹.

Artista baten obran agertzen eta desagertzen diren isilguneak ez dira beti borondate indibidualaren ekintza soilaren emaitza izaten. Norbere ezeztapenaren bideak, berrogeita hamarreko hamarkadaren bukaeran Jorge Oteizak hasitakoak alegia, eta horren ondorioz adierazpide plastiko gisa eskultura baztertu izanak, artearen hizkuntzak sortzeko eta suntsitzeko prozesuen inguruko galdera batzuk egitera eramaten gaituzte. Bi mugimendu horien alternantzia arreta jartzearen asmoa hauxe da, izaera sortzaileak bere obraren exigentzien eta sortze-lan guztiek berekin dakarten sakrifizioaren aurrean duen egoera bereziari buruz zerbait argitzea.

Oteizak bere burua ulertzeko hartutako bidea, isiltasunarena eta bakardadearena, Ezerezean berresten da, eta Ezereza horrek aurrekari argia du Mendebaldeko tradizio espiritualeari. Artista-tradizio horretaz baliatzen da “estetika negatiboaz” duen ikusmoldea bertan kokatzeko, *Quousque tandem...!* (1963) lanean formulatu zuen bezalaxe, bere idazlan adierazgarriena izanik beharbada: “hemen negatibo terminoak (estetika negatiboa, teologia negatiboa, politika, esan dezagun, negatiboa), elkarren segidako ezeztapenen bidez, ezabapenen sail progresibo batean, ikuspegi sortzailetik jarduteko prozedura esan nahi du, fenomenologikoki, benetako objektua edo lortu nahi dugun ekintza bakartzeko aldendu behar dugun guztia parentesi artean murriztuz. Hala, mistikoen teologiari buruz dakigunez, ezabapenen, ezerezen sail baten bidez lortzen du azkeneko Ezereza hori (San Joan Gurutzekoan) Jainkoa zuzenean ezagutzeko, harekin harremanetan egoteko, harekin elkartzeko”².

Pasarte labur horrek artea aszesi espirituala erdiesteko bide gisa ulertzen duen borondatearen programa osoa biltzen du, indar sortzaileekin izandako erabateko esperientziaren emaitza izanik. Sortzearen eta suntsitzearen, baieztatzearen eta ezeztatzearen arteko tentsioa, errealitatea ezagutzeko metodo egoki gisa ageri da, eta artearen hizkuntza bertako objektuetara egindako beste hurbilketa bat gehiago besterik ez da. Sortzailea bakartzeak, baita sortutako objektuak ere, esplikatu dezake artistak duen jarrera kulturaren eta giza arimaren interprete gisa. Kleren laborategitik, Oteizak behin eta berriro egiten ditu saioak espirituaren mugimendu guztiekin, munduaren dentsitatean zehar espazioak beren denborazko baldintzatik aske ikusteko asmotan. Espazioa munduko gaietatik eta narrazioetatik askatzean fenomenoaren errealitatearen gainetik goratzen baita Heidegger-en ideien arabera, “errealitatea baino gorago posibilitatea” dagoela eusten dion ideia izanik. Zentzu horretan, bere

isiltasuna ez da ulertu behar aparteko zerbait balitz bezala, sortzeko metodo gisa baizik, bete mugimendu artistiko batzuekin gertatu zen bezala Oteizak Europako fenomenologiaren³ eta mistikaren testuinguruan inskribatu duena.

Artistak egiten duen ezeztapen sistematiko horrek, alde batetik, ni sortzailea hegan hastea eragozten dioten ezaugarri edo atribuetatik askatu nahi du, bere izatea berretsi ahal izateko. San Joan Gurutzekoak, *Subida al Monte Carmel*orako egin zuen marrazkian agertzen diren bertsoetan, aldi berean eredu artistiko eta espiritual haren giltzarria ematen digu: “Gustatzen zaizun horretara etortzeko/gustatzen ez zaizun horretatik joan behar duzu./ Ez dakizun horretara etortzeko/ ez dakizun horretatik joan behar duzu./ Ez daukazuna edukitzera etortzeko/ ez daukazun horretatik joan behar duzu./ Ez zaren horretara etortzeko/ ez zaren horretatik joan behar duzu”⁴. Mistikoen ezeztapen bikoitzak (*negatio negationis*) agerian uzten digu bere paradoxan sorkuntza guztiak baino lehenago, antza, izaten den sakrifizioa. Baina ezeztapen indibidualaren esperientzia hori ez da joera irrazionalista baten ondorio, bere ondoren munduko errealitate objektiboa parentesi artean jartzea baitator, horrela metodo fenomenologiakoaren asmoa betez, eta Oteizaren programa koherentzia eta arrazionaltasun harrigarriaz hornituz. Azalekoa ezabatzea, ezeztapen metodoak eramaten gaituen ezabapena, alderdi bikoitz batean gertatzen da: artelanean, irudia biluzteko prozesuaren bidez, eta artistarengan, bere burua isilgune batera hurbiltzen ikusiko duelako. Hemen nabarmentzen da sortutako artelana bizi-prozesuaren beraren emaitza gisa ulertzeko premia. Baina horrek guztiak ez du erabateko zentzurik aurkituko, aipatutako pasarteak itxuraz hori esaten badigu ere, Jainkoarekin elkartzera eramaten ez bagaitu egokiago agertuko den ezereza horretan.

Berriro ere mistikoen hizkuntzaz baliatu behar dugu sortzaileak Ezereza gisa ulertzen den jainkotasunarekin bat egiteko duen premia hori ulertzeko. Izan ere, Oteizak aipatzen duen “teologia negatiboaren” tradizioan, *mors mysticara* eramaten gaituen ezeztapen sistematikoak Jainkoaren Ezerezarekin elkartzean aurkitzen du bere erabateko zentzua. Hala, adibidez, San Joan Gurutzekoak “Senda del Monte Carmelo espíritu de perfección”-en haxe idatzi zuen: “ezereza, ezereza, ezereza, ezereza, ezereza, ezereza, eta mendian ere ezereza”⁵. Arazketa espiritualaren metodo horrek, bere azken xedea “arima huts eta biluzia”⁶ jaiotzea izanik, argitu egiten dizkigu diziplina artistikoaren alderdi negatiboa eta artistaren jarrera espiritual irmoa, alegia prozesu perfektu baten amaiera gisa erabat suntsitua geratzeko zorian den arteak isilgune desberdinetan aurrera egin ahala bere izatea berresten duen artistaren jarrera: “Artea garai guztietan eta edozein lekutan, gizakia eta bere errealitatea integratu eta berriro lotzen dituen prozesua da, betiere ezereza ez den ezerezetik abiatzen dena eta Guztia, Absolutua den beste Ezereza batean amaitzen dena, existentziaren mugako erantzun eta irtenbide espiritual gisa... Gaur egungo arte guztia isiltasunen eta ezabapenen diziplina batean sartzen ari da, hutsune berri batean amaitzeko”⁷. Arteak, bi ezerezaren arteko bitartekari den aldetik, sorkuntzaren hasiera eta amaiera “berriro lotzeko” zeregina betetzen du Oteizarentzat. Horrela, artea eta erlijioa espirituari egitura irmoa ematen dioten bi hizkuntza dira, eta espirituak haiek deskribatu nahi duten errealitatearen hutsunea du euskarritzat.

Oteizaren estetikan, errealitatearen ulerkuntza irudikapen abstraktuen eta figuratiboen arteko beharrezko jarraitasuna ikusteko premiari lotua dago. Figurazioa artistak agerian utzitako errealitate abstraktua da. Errealitate guztia figurazioaren eremura eraman behar da, bertan ezer geratzen ez den arte, Ezereza bera izan ezik, “izatez izate abstraktua duen bakarra”. Errealitate puskek, artistak hondo

huts horretatik, hau da, errealitatek atera eta agerian uzten dituenak, artearen imajinak eta formak dira berez; denbora bukaeraraino eramateaz arduratzen den plana itxuraz betetzen duten bitartekotzak. Lkuspegi horretatik artista mistagogo antzeko bat da, denboraren erritmoaren arabera guztiaren azpian dagoen hutsunearen eta ezerezaren benetako sentsibilitatean gizakiak iniziatu eta hezten dituen. Errealitatea ulertzeko prozesu osoa bi poloren artean mugitzen da: abstrakzioa, errealitatearen sorburua eta barrena eta figurazioa, munduan duen ulerkuntza (tematiko) gisa. Baina ez da abstrakzio/figurazio arteko bereizketa morfologikoa arte-lanaren benetako arazoak agerian uzten dituen, bere egitura baizik. Egiturak, forma guztiak sortzen direneko hondo zimela ezin bezala, sortutako edozein obraren izaera espirituala bermatzen du; eta bertan, artistak bere sentsibilitatea elikatzen du ondoren transmititzeko.

Figurazioaren eta abstrakzioaren arteko tentsioa, baita gaiaren eta egituraren artekoa ere, teologia afirmatiboaren (*catafikié*) eta teologia negatiboaren (*apofatikié*) arteko tradizioan sortutako loturaren arabera uler daiteke. Biek dute elkarren premia, eta bata Jainkoari buruz baieztatzen duena ukatu egiten du besteak, horrela edozein determinaziotik harantz dagoen errealitatearen eta giza hizkuntzaren arteko oreka bilatuz, esan ezin daitekeena atzemateko gai ez dela adierazten duen hizkuntza izanik. Gaiari buruzko arazoak agortuta, Oteizak egitura-arazoen amaierari buruz ohartarazten digu, haien aurrean berriak eman lezaketen arazoak izanik, eta hortaz artea gero eta gehiago hurbiltzen ari da bere isilguneetara: “Hizkuntza berria da, ordea, orain suntsitzen ari garena, eta ez dugu suntsitzeagatik egiten, azken suntsipen horren premian gaudelako baizik (esperimentalki) azken metafisikaren edo isiltasunaren hizkuntzaren bidez osatzeko... Ezinbestekoa da isiltasun horren izaera ikertzea”⁸. Ikerketa hori izango baita sorkuntzaren eta suntsipenaren arteko horma hauskorra ulertzea ahalbidetuko diguna.

Oteizaren analisi estetikoak, biografia bera bere azken egoeraren aurrean ulertzeko premiatik sortzen da; bere sakrifizioaz arduratuko den hizkuntzaren bilaketa formekin egiten dituen esperimendazio lanen emaitza da, ez ordea borondate espekulatiboaren ondorioa; eta, hala eta guztiz ere, denborarekin horrek guztiak lagundu egin behar du obra bera behatuko duen begirada lortzen, hizkuntza suntsitzera eramaten duten enigmak eta paradoxak bere prozesuetan aurkitzeko asmoz. Egoera horretatik abiatuta Oteizak isiltasunaren bi estilo desberdin bereizten ditu arteak adierazteko duen gaitasunean: bata, denboraren lerroak eta keinuaren guneak zuzendutakoa eta, bestea, espazioaren lerroak eta ekintzaren guneak markatutakoa. Bi estiloak ezereza komun batean amaitzera kondentatuak egon arren, beren esperientzia berezia dute ezeztapenaren bidez: korrante informalistek errealitatearen hutsunea eta ezereza adierazten dute, irudien bidez aditzera ematen duten errealitatea izanik, Oteizak “gabeziaren poetika”⁹ deitzen dion horren arabera; informalismoen kasua da, ezerezaren eta hutsunearen erabateko errepresentazioa lortu ahal izango ez luketen horiena. Oteizak helburutzat duen hutsunea eta ezereza beti da berria, ez da gabezia batetik ezta desfigurazio batetik ere sortzen, erabateko suntsipenetik baizik: “Hau erabili gabeko espazioa da eta zuzeneko eraikuntza gisa ematen zaiguna”¹⁰. Oteizak aipatzen duen eraikuntza berri hori sentsibilitate estetiko-erlijiosoaren heziketara bideratua dago: “Baina gaur egungo artearen prozesua erabat bete bitartean eta artistek ulertu artean sartzen garen ezereza hori argitasun bizigarria eta isila dela, nondik bizitzara itzultzen garen, hezkuntza estetikoak aintzat hartu gabe eta berritu gabe jarraituko du”¹¹. Bere “estetika negatiboak” funtzio propedeutikoa du, gizakiaren espiritua prestatzen baitu, artearen prozesua isilarazi ondoren, bizitzan duen benetako zeregina bete dezan. Sentsibilitate estetikoaren eta erlijiosoaren sorkuntza artistak zerbait erakusteko duen asmotik

ulertu behar da seguruenik, bere intuizioen eta zientziaren, politikaren eta bizitza sozialaren arteko komunikazio-ereduak ezartzen baititu.

Bere “estetika negatiboaz” esan dugun guztia hobeto ulertzeko, orain atzera egin beharko dugu egoera experimental desberdinetaraino, eta egoera horietan oinarrituta ikusiko dugu nola iritsi zen bere formulazio teorikora eta, gizakien hedadura espiritualaren eredu gisa, formulazio hori jendaurrean ezagutarazteko premia zegoela sinistera.

Oteizak *Heriotzetik itzulera (Regreso de la muerte)* (1950) bere irudiari buruz egindako aipamenean, artelanaren erakusteko asmoa dei dezakegun horren aztarnak antzemango ditugu: “Nik egindako zilindroaren ahultzeari erantzuten zion, zilindroa zabaltzean eta hiperboloide bihurtzean. Masa desokupatuaren eta gainerakoei irekitakoaren pentsamendu horiekin hasi nintzen Arantzazurako apostoluetan pentsatzen”¹². Gainerakoei irekitzeak masaren barruan hutsunea jaio ondorengo azkeneko momentua adierazten du; askatutako hutsunea, Oteizak hutsa zela zioen errealtatearen egitura komunikatzen duena. Irudi irekiak apostoluak lekuko izandako esperientzia gogora ekartzen digun sakrifiziozko eskaintza-keinua erakusten digu: Jainkoaren Semearen heriotza eta berpizkundea. Irekidurak, gorputza bertikalki zeharkatzen duen zauri handi baten antzera, ez du atentzioa eman nahi Kristoren sakrifizioaren, nekaldiaren eta heriotzaren alderdi krudelari buruz; hori baino gehiago loriazko gorputza ulertzea bideratzen baita, “heriotzatik itzuli” dena eta Jainkoak bere burua Semeagan husteak (*kenosis*) adierazten duen esperientziaren hutsunea barruan daramana (Epistola Filipenseei 2, 7). Plastikaren mailan, irekidura “zilindroak kanpora irekitzean izandako ahultzearen” emaitza da eta maila espiritualean, entregatzea pobrezia espiritualaren eta norbere burua umiliatzearen eta ezeztatzearen emaitza. Oteizaren irudiak hutsunea komunikatzen du, loriazko gorputzak heriotzaren gainditzea predikatzen duen bezala. Irudi horretan zauria da elementu nagusia, bizitza berria jaiotzen deneko irekidura alegia: gorputz osoa da zauria eta hustasuna eta antropologia espiritual berri bati buruz ari da hizketan, bere oinarria “estetika negatiboaren” hizkuntza izanik.

Urte batzuk geroagokoak, alegia 1953koak dira apostolu-buruak. Buru horietan begiak eta ahoa, begitaziorako eta predikaziorako profetek dituzten gaitasunak aditzera eman beharko luketen organoak, buruaren bolumenetik askatu dira. Irudi horien biluztasunaren deskribapen zehatza Heideggerren testu batean topatuko dugu. Izan ere, Oteizak behin eta berriro alderatzen du bere pentsamendua Heideggerrenarekin hutsuneaz duen ideari dagokionez: “Buru bat ez da begiez eta belarriez hornitutako gorputza, gorputzaren bizitzaren fenomeno bat baizik, begiratu eta entzuten duen “munduan izate” horrek sortua. Artistak buru bat modelatzen duenean gainazal ikusgarriak berriro itxuratzea mugatzen dela dirudi; berez ikusezina dena itxuratu badu ere, hau da, buru horrek mundura begiratzen duen modua, irekitasunean bizi den eta hari lotzen zaion modua, gizakiek eta gauzek eskatuta agertzen denean”¹³. Hau ez da Heideggerrek sinbolismo unibertsalaren printzipioetara egindako hurbilketa bat, kontuan izanik sinbolismoaren arabera artelanak funtsezko ereduak kopiatzen dituela, hau da, gauzen izaera adigarria. Heideggerrentzat, adigarria dena, edo espirituala, ez dago zeruko eredu platonikoen mailan; barruko begiradaren misterioa erakusten duen alderdi ikusezinak gure “munduan izatearen” benetako ulerkuntza du oinarri. Izan ere, gure “bizitzaren esperientzia faktikoa” (*faktische Lebenserfahrung*) da, irudikapen atzemangarrian berehala ikusgai bihurtzen ez den begirada eskaintzen diguna. Munduko existentziaren egoera zehatzetan ikusezina dena agerian uzteak lekuz aldatu du adigarria denaren planoan, lehen jainkoen eskuetan zegoena, begiratzeko gaitasuna duen

gizakiaren eskuetan uzteko: “Artistak irudira eramaten du ikusezina dena esentziaren arabera, eta artearen esentziari erantzuten dionean, orain arte inoiz ikusi ez den zerbait nabaria izaten uzten du kasu bakoitzean”¹⁴. Esentzia (*Wesen*), Heideggerrentzat artistak munduari komunikatzen dion hori, Ezereza da Oteizarengan, errealitatearen egitura gisa.

Bi pentsamolde horien antzekotasuna ez dirudi arbitrarioa denik artearen egoera garaien araberako kezka kontuan hartuta ulertu nahi badugu. Berrogeita hamarreko hamarkadarako ez baitzen fenomenologia izan gauzen errealitate ez-objektibora hurbiltzeko bestelako modu bat eragin zuen bakarra; garai hartan, Europako nihilismoaren itzalak aparteko abagunea eskaintzen zuen errealitatearen egituraren arazo premiazoenetara jaisteko, errealitatea ezereza eta hutsune gisa ulertuta, Heideggerrek eta Kiotoko Eskolako filosofoek Nietzsche-ren idatzien arabera garatu zuten bezala. Oteizaren nihilismo estetikoak, haiekin antzekotasun handia izan arren, alderdi nagusi batzuetan alendu egiten dela eman lezake, batik bat Heideggerren horietatik. Hala, adibidez, denborak zuzentzen duen “gabeziaren poetikaren” eta espazialki desokupatua dagoen hutsune berriaren artean artistak gorago egindako bereizketa kontuan hartuz gero. Heideggerren beste testu batean, *El arte y el espacio* (Artea eta espazioa) izenburua duen horretan, hauxe idatzi zuen filosofoak: “Espaziatzea jainko bat agertzen den lekuen dohaintza da, jainkoek ihes egin duten lekuen, jainkotasunaren agerraldia luze atzeratzen den lekuen”¹⁵. Hemen gabezia baten emaitza den espazioaz ari da, *Holzwege* bere obrari ere aipatzen duen arrastoa, sakratua denaren benetako izaerari buruz zerbait jakin nahi badugu jarraitu beharrekoa. Baina, berriro ere, filosofoak espazioak hutsunearekin duen harremanari buruz galdetzen dio bere buruari: “Eta espazioaren hutsuneaz zer? Sarriegi gabezia bat balitz bezala agertzen da besterik gabe. Orduan, hutsunea espazio hutsen eta zirrikituen betetzea faltan botatzearen parekoa da. Hala ere, antza, espazioari jabetzan dagokion horrekin justu senidetutako hutsunea dago, eta horregatik ez da faltan botatzea nondik sortzea baizik (*Hervorbringen*)”¹⁶.

Hutsunearen ikusmoldeak, “gabeziaren poetikaren” gainean nahiz hutsune berri batean gainean eratuak, zentzuaren testuinguru erlijioso argia du; Heideggerrengan sakratua denaren estetikaz hitz egin beharko genuke beharbada, Oteizarengan kontzientzia artistikoaren elementu erlijioso nabarmentzeko joera argia antzematen den bitartean. Heideggerren irekidura (*Offenheit*), Rainer Maria Rilke-ren estetika erlijiosoan sorburua duena, babeserako lekua da, hain zuzen ere ezerezen babesik ez duelako, pentsamendu horren estilo paradoxikoaren arabera; era berean, pentsalariak lantzen duen topologia misteriotsuan, poeta arrisku handiz baina borondatez jaisten den lekua amildegia da (*Abgrund*), bertan aurkitu beharko baitu beharbada gizakientzako salbaziozko hitzen bat.

Haurtzarotik, irekidurak sortzea motibo bat eta premia bat izan zen Oteizaren obran, Pelay Orozco-rekin izan zituen elkarrizketetatik jakin dugunez: “Txikitako nire oroitzapen positibo guztiak erraz ezagut daitezke nire intimitatearen defentsa naturalizat. Gerora, defentsa horiek estetikan sorburua zutela ikusi dut: zeru biribila eta hutsa hareako nire zuloaren hondotik, harrian egindako zuloa... Eta gero hainbat kontzeptutan antzeman dudak hori guztia, esate baterako amasketa espazialean, Okupazio-desokupazio espazialaren pare dialektikoan, aldaketen legean, hutsunean lorpen estetiko gisa, Ezereza gisa eta Guztia gisa”¹⁷. Oteizaren jarrera iparraldeko antzinako herrienen antzekoa da, Worringer-en esanetan, lerroan eta puntuan aurkitu zutelarik arte geometrikoaren izaera babeslea, natura imitatsetik sortutako forma antropomorfitikoen kontra. Ikuspegi horretatik ulertzekoa da Oteizak arteari izaera sendatzailea eta salbagarria ematea: “Arte-babes hori, errealismo metafisiko, arrazionalismo magiko,

poetika existentzial antzeko hori arte politiko, sozial eta iraultzaile bakarra da nire ustez. Mundua ez baita artearekin aldatzen, arteak aldatu dituen gizakiekin baizik¹⁸. Artearen indar sendagarriari buruzko baieztapenak, eta zirkuluaren eta haurren beldurren ahultzeak sortutako arte horretan oinarritutako heziketa-eredu bat eraikitzekeo premiak ez dute eduki mesianikorik, aldaketaren premia aditzera ematen baitute, giza arimaren konbertsio zentzuan.

Orain apostoluen zementuzko buruetara itzultzen bagara, beren itsutasuna barruko ikuspenaren bermea izanik, berriro ere literatura mistikoaren material jorira jo beharko dugu artistaren obraren une bakoitza argitzeko. Mistikoen aurrean sentitzen duen miresmena San Joan Gurutzekoarengana zuzendua egon arren, “estetika negatiboa” deitzen dion horren erakusgarri gisa, Eckhart Maisuarengan, teologia mistikoaren tradizioan aurrekari zurrak izandakoarengan aurkituko dugu ezerezari buruzko bere hausnarketa guztiaren oinarritzko egitura definitzen duen hizkuntza. Hala, maisu alemanak Damasko bidean San Pauloren ikuspenari eskainitako sermoi batean hauxe irakurtzen dugu: “Paulo lurretik altxa zen eta, begiak zabalik zituela, ez zuen ezer ikusten. Hark ez zuen ezer ikusten, eta hori Jainkoa zen”; eta, aurrerago, San Pauloren Kristogana itzultzeari buruzko ebanjelioko pasartea biltzen duen sermoi berean (Hch 9, 8), hauxe dio: “Arima batera iristen denean eta bertan bere buruaren erabateko gaitzespenean sartzen denean, ezereza batean bezala aurkitzen du Jainkoa. Gizon bati amets batean iruditu zitzaion –esna aldiko ametsa zen– ezerezak ernaldu zuela, emakumeak haurra bezala, eta ezereza horretan Jainkoa jaio zela; ezerezaren fruitu zen bera. Ezerezean jaio zen Jainkoa¹⁹”. XIV. mendeko Maisu domingotarrantzat konbertsioa arimaren erabateko hustuketa gertatzen denean sortzen da, eta hala, Jainkoa, Ezereza dena, bere barruan jaio daiteke. Norbere ezeztapenaren prozesu bikoitza da, gizaki espiritualaren jaiotza azken xedetzat duena. Ezereza eta deuseztapena, Jainkoa bizi den hutsuneari jaiotza emateko diziplina den aldetik, eredu egokia da isiltasun kreatiboaren prozesua ulertzeko, Oteizarengan 1957an amaitzen dena esfera desokupatzean eta espaziora irekitzean.

Urte haietan bere kaxa metafisikoekin esperimentatzen ziharduela, bere obraren sinbolismo mistikoa gero eta nabariago agertzen zen: “nire Kaxa hutsen Ezereza aktiboan amaitu nuenean, urrutiago joateko gai izango ote nintzen pentsatu nuen, hau da, zatitzea, gehiago irekitzeko edo, hasieran bertikalean egin nituen saioak, eta gero horizontalean dago, 1959, eta sentimendu espazial gisa uste dut lortu dudana gauzarik puruena dela (parke baterako edo espazio-eliza baterako), ereiten ari diren bi eskuren antzera, edo ogia zatitzen bezala, bai, azken Afaria sinboliza zezakeen, Kristo ogia zatitzen²⁰”. *Heriotzetik itzulera* (1950) iruditik hutsunearekin egindako azkeneko esperimentazioetaraino, Mendebaldeko tradizio mistikoa bereizten duen ezeztapenaren hizkuntzaren bitartez, esperientzia erlijiosoaren ulertze estetikoa bultzatu zuen Oteizak. Eta litekeena da arimaren premia baten emaitza ez zen edozein produkzio berri ezeztatzekeo bere joera horrek idazkera poetikoan isiltasunaren eta suntsipenaren hizkuntza berriak ikertzera eraman izana.

Eskulturatik poesiarako pausoak irtenbide kontsekuentea ematen du, Oteizaren kasuan bezala artea estetizismo soil gisa ulertzen ez duenarentzat, espirituaren espresatzeko premia gisa baizik, plastikan askapen espiritualaren prozesuarekiko paraleloa den bide gisa. Espazio hutsaren eta zuri dagoen orriaren arteko lotura ez da berritasun egarri den espirituari ematen dion apetaren emaitza, aurkitutako hizkuntza berriak berriro eraikitzen baitu, betiere errealitatearen hutsunearen gainean, beti berri, beti sortu berri agertzen den ezerezetik abiatuta, Erdi Aroko egile batzuen filosofia erlijiosoaren *creatio ex nihilo* ereduaren arabera. Eskulturaren hizkuntza plastikoa suntsitzea mistikoeke ezaugarritzat duten

norbere ezeztapen bidearen momentu bat gehiago da, baina espirituaren diziplina guztiak bezalaxe, jaiotza berriaren, kreazio berriaren esperoan orientatzen da, eta kreazio horrek gai guztietatik libre dagoen egiazko egitura hartatik, hutsa izatean hizkuntza berriak bultzatzen dituen errealitatearen egituratik sortu behar du. Kasu honetan, Oteizarengan poesia espresioaren jarraipen gisa agertzen da, ondoko bertsoak adierazi bezala: “bere eskulturaren heriotzatik bizi da eskultorea”²¹. Hizkuntza plastikoa idatzizko hizkuntza bihurtzeak hauxe gogorarazten digu, aipatzen den heriotza, egile espiritualen *mors mysticaren* kasuan bezala, heriotza morala dela, nondik predikatzeko gaitasun berriaz itzultzen garen. Hilobi hutsaren amildegia eta iluntasuna bisitatu duenak obsesio bakar bat du: gainerakoei ikusitakoaren eta behatutakoaren berri ematea (*contemplata aliis tradere*).

Inoiz ez dagoen ama hizkuntza baten gabeziak jabetzeak harrera egiteko gai den hizkuntzara eraman du Oteiza, bere gorputza, hitza, irekia baitago eta, *Heriotzetik itzuleraren* zauria bezala, gizakiaren aldarte eroria salbatzeko eta sendatzeko eredu gisa eskaintzen da. “Hizkuntza husten duen idazketa” horrek Oteizaren poetika zeharkatzen du, bere kreazioa bertan behera utzi duen eta ezkutuan eta erretiratu dagoen Jainkoa bere ondora ekarri nahian, primitiboaren arteko *deus otiosus* irudia bezala. Bakardade eta sufrimendu bikoitza dago, Jainkoarena eta gizakiarena, hitzez elkartu ezin izanak eraginda: “gizakia hiltzen da bere hitz-erdia bakarrik esaten dit/ Jainkoa bere beste erdian da”²². Jainkoaren eta gizakiaren arteko banantzea ezin da ulertu elkartze ororen gaitzespen gisa: Kreatzailearen eta kreaturaren arteko hesia erlijioaren espazioa da, paradisuero erorialdiari jarraitu dion abandonu eta “gau ilun” aldia; baina gizaki guztien gida den aldetik poeta aurkitzen den behartasun-eta gaixotasun-egoeraren kontzientzia da, hain zuzen ere, hondo abisaletik azaleratzen den argiaren aurreko pausoa, biluzik, heriotzaren gaua zeharkatu duen gorputz berpiztuaren irudia bezala: “hitzaren alde argitua gauean erortzen denean, hitzaren beste erdia/ argitua ez zegoena gauean flotatzen aritzen da, gauean entzuten du, harekin/ poetarekin gauean komunikatzen da”²³.

Gauaren sinbolismo kosmikoak, hainbat tradizio mistikotan adierazitakoak, bat egiten ditu hemen iluntasuna eta hutsunea, eta beren esanahia Oteizaren estetikaren egitura ideari hurbiltzen zaio gehienbat: “iluna da argia, argi hutsa bakarrik dagoenean,/ bakarrik adierazpenaren esangurekin izandako txokeak kolorean eta bere itzalean desegin aurretik, zuria/ eta beltza argi osoaren 2 ez-koloreak, grisa dena eta biluzik bizi dena/ hitzak jaiotzen direneko iluntasunean haien biluztasun geldoaz, bigunaz eta konkaboaz...”²⁴. Bertso horietan kosmogonia batera etorri gara, gertaera eratzailea kontatzen diguna, hortik abiatuta munduko esanahien gramatika oro eraikitzen delarik. Baina sortutako errealitatearen jatorrizko egituraren inguruko bere deribazioetan Oteiza ez da Kreatzaileaz ahazten, eta hartaz erruki da bere betiko urruntasunean eta bakardadean: “Jainkoa bera Betikotasunaren bere infinitu geldian/ Berak ere ez daki Jainkoa dela/ jakin gabe ulertu gabe sortzen du/ ez du jakiteko edo ulertzeko beharrik/ Jainkoa delako/ Jainkoa zen/ eskutik zerbait erortzen zaion momenturaino/ denbora da... Jainkoak Denbora sortu du/ denborak Betikotasunari aurka egiten dio/ orduan konturatzen da Jainkoa bakarrik dagoela”²⁵. Bakardadea, ezereza eta hutsa bezala, kreazioaren aurrekoak dira, narrazioaren eta denborazkotasunaren eremuari dagokiona, betikotasunaren baldintza espazialaren kontra.

Oteizaren artearen ikusmoldea, paganismo aurre-kristauaren elementu ugaritan inspiratua egon arren, historiaren zentzu eskatologikoaz elikatzen da osorik, eta bertan mugimendu orok eta forma orok konpontzeko joera du denboraren iragaita osatu ahala, hau da, errealitatearen benetako izaera hutsa

ezagutzera ematen duenean. Artista kreazioaren parte da bere obrarekin osatzen duelako, naturala eta artifiziala denaren planoak elkarraziz. Jainkoak sortutako naturaren bir-kreazioa, alderdi nagusia izanik inspirazio frantziskotar argia nabari zaion mistika lulianoan adibidez, Oteizaren ideietan agertzen da, zeinarentzat ez baiten nahikoa unamuntar motako egoera existentzial estutuarekin, otoitz gisa pasarte honetan irakur dezakegunez: “Nire Jainko maitea: harri txiki hau utzi nahi dizut, Zuk egin zenuen guztiaren artean ez zegoen harri txiki hau; orain harri txiki honek zure bakardadea hautsi du; hauxe gertatzen da, beira handi bat bezala hautsi duela, non marraztu zenituen planeta guztiak eta litxarkeria-espezie guztiak, Unibertsoan sortu zenituenak eta zuri hitz bat ere inoiz esateko gauza izan ez zirenak. Ibiltzen jarrai dezatela konstelazio guztiek eta itxuraz egoskorragoak diren mineralak gizakiak bezala, eta belar zailenek, Zuk zure eskutik aske utzi zenituen bezala egingo baitute. Zuri zer axola zaizu hori honezkero, zer interes du Zuretzat garapen ezagun eta itsu guzti horrek honezkero? Baina hona hemen ni, harri txiki honetatik, ulertzen dizut, ikusten eta antzematen zaitut, gehitzen zaitut eta lagun zaitut. Orain pozik zaude oso. Harri txiki honetatik, ni ere, jainko maitea, zorionsua naiz eta pozaren pozez ari naiz negarrez. Zugan pentsatuz egiten dut harri txiki hau. Non dago ibaia orain, Zutaz arduratzeari utz niezaiokeelako heriotzarantz bultzatzen ninduen etsitako ibai hori? Orain etor dadila ibai hori eta mugitu dezala harri txiki hau, ezin izango du, ordea”²⁶. Bere otoitzeko dei estiloaren deboziozko sentimendu biziak jainkotasunaren ulerkuntza arraroa ezagutzera ematen du, egoera mistiko gorenei dagozkiena: hemen jainkotasunaren alderdi agerikoena da, Izaki Kreatzaile den aldetik. Nolabait ere bere kreazioa egin ahala inplikaturatzen den jainkotasunaren alderdia: hortik dator bere ezintasuna eta bakardadea, eta horregatik kreatzailearentzat berarentzat leku bat sortzeko premia ere bai. Baina Oteizaren ofrenda jainkotasunaren ezkutuko alderdira zuzentzen da baita ere, mistikoek *Deus absconditus* deitzen zioten horretarantz, hau da, betikotasunean bizi den Jainkoaren izaera, denboraren eta bere prozesuen kreazioaren aurrekoa. Artistak sortzen duen harria bientzako atsedenelekua da, Jainkoarentzat eta gizakiarentzat, sortutako munduaren eta bertako izakien denborazkotasuna zeharkatzen duen leku hutsa da, bereizketarik ez dagoen leku horretara heltzeko, gizakiak Jainkoa ondoan duen errealitate jainkotiarra. Harria, erdigune hutsa bezala, gizakiari bere izaera sortzailea eta artistikoa gogorarazten dion monumentua da, munduaren bir-kreazioan duen garrantzizko erantzukizuna gogorarazten diona.

Hain zuzen ere, bere barruko adierazpenean, arimaren harrespilaren erdian, edo monolitoan, hori da jainkotasuna sortzeko abiagunea, koloreek, bizitzak, baina baita heriotzak ere sortu behar duten egitura huts eta ilunaren oinarria. Oteizaren pentsamendu estetiko-erlijiosoan ez gaude jainkotasuna barneratzeko eredu intimistaren aurrean, dagokion hedadura kosmikoari eta absolutuari uko egiten diona; jainkotasuna ez da mugatzen arimaren eskualde horretara, mistikoek *apex mentis* edo baita bihotza ere deitu izan dioten horretara. Hala ere, Oteizari intuizioak esaten dionez hitz sortzailea barneratetik bakarrik sortuko da idazketa posible bakarra: “Jainkoa ez litzateke izango eskualde batean baino gehiagotan existituko ez balitz/ baina hau da nire Jainkoa eskualdeko jainkoa/ arrazoitzeko gai nekeza/ gaur Jainko sentikor poetiko bisuala bizi da nire ipar-mendebaldean nigandik gertuago/ bere azken babesa gizakiaren bihotza.// Jainkoa nire bihotzean/ ipar-mendebalde orri zuri honetan/ dina 4 2ko erro karratua/ 30 zentimetro bider 21 unibertsoa sartzen da”²⁷. Kreazio artistikoa bir-kreazioa eta kreazioaren jarraipena da, eta hortik dator jainkotasunaren ikusmolde sentikor baten jabe izateko premia. Ipar-mendebaldeak, bihotzaren lekuak, bere topologia mistikoaren erdigunea deskribatzen du: predikatutako hitzaren indarra isurtzen deneko iturria.

Beharbada arrazoi horregatik da artistarentzat hain beharrezkoa materialian etengabe zuloak irekitzea, formez betetako denbora zeharkatzeko, alegia; zulo horietan bere burua babes dezake eta espazio irekien hutsunea behatu, harrespilak bezala, benetako babesleak, beren baitan jaiotako hutsunea babesten baitute eurek: “sokratua dena sutan dago zulo hauetan suntsitu gabe”; sokratua denaren elementu salbagarria eta babeslea da artistari bere bizitzan zehar etengabe deika aritu zaien erdigune horietan bizi dena, bere haurtzaroko kontakizun honek gogora ekarri bezala: “Orioko hondartzan harea eramaten zuten gurdiek utzitako krater handien bila aritzen nintzen. Zoriona eragiten zidana nire burua krater haien hondoan ezkutatzea zen, bakartua sentitzen nintzen, babestuta, eta zerura begiratzen nuen. Zarauzko gainean, hareharrizko harrobian, bloke txiki batzuk aukeratzen nituen eta zulatu egiten nituen. Nire atsedena, nire segurtasuna, zulotik begiratzea zen eta niretzat mundu txiki bat aurkitzea, adar bat, txori bat...”²⁸. Hutsunearen aurkikuntza, dagokion formulazio teorikoa izanik espazioaren desokupazioa izendatuko duena, bere bizitzaren eta bere obraren esperientzia eratzaile gisa agertzen zaigu. Harrez geroztik eskulturaren eta poesiaren zeregina da aldi berean babesik ezaren eta babesaren esperientzia hura gauzatzea; haurtzaroko esperientzia, ulertua izateko bizitza osoa behar izango duena, baina bere sorburuko errealitatean jadanik osorik emana zegoena. Eta urte batzuk igaro ondoren osatuko zen behin betiko ulerkuntzaren mugimendua: “Egun batean, Agiñako gaineko harrespil txiki horietako baten aurrean, ulertu nahian kezkatua, espazioarekiko nire desokupazioan pentsatzen jardun nuen eta bat-batean zirkulu huts horrek esan nahi zuen guztia ulertu nuen”²⁹. Esperientziaren eta ulerkuntzaren arteko tentsiozko erlazioak artistaren bizitzaren beharrezko espazio osoa sortzen du, harentzat ahalegin handiena bere keinu guztiak eta ekintza guztiak haurtzaroko esperientzia estetiko-erlijiosoarekin jarraitasunean kokatzea izanik, denborak aurrera egin ahala bakarrik ulertzen den esperientziarekin. Hala ere, norbere historiaren esanahiak esperientzia berri bat osatu beharko du, kasu honetan ulerkuntzarena, bizitzaren zirkulua ixten duen esperientzia.

Jorge Oteizaren eskultura, poesia eta idazlan teorikoak prozesu beraren hizkuntza desberdin gisa ulertzeko gai garen heinean, seguruenik bere “estetika negatiboa” erlijioaren hermeneutika estetiko berri baten etorkizunean kokatzeko moduan izango gara. Testuen eta irudien *corpus* horrek material preziatua eskaintzen die azken mendeko fenomeno erlijiosoetako adituei. Dokumentu etnografikoak balira bezala, material horiek, pasatu izan dituzten formen eraketa eta suntsipen-prozesuetan, gizakiaren esperientzia erlijiosoan beti agertzen diren elementuak aditzera ematen dituzte: materiarekin, harriarekin, lurrarekin eta naturaren zikloekin gizakiak duen konpromisoa; baina horrez gain tradizio historikoen goi mailako teologia mistikoa da, bereziki kristautasunarena, elementu horietan sartua dagoena: hizkuntza ezabatzeko, suntsitzeko edo ahultzeko premia, isiltasunez bete-betea dagoen sorkuntza artistikoaren bidea behatzeko. Ezereza eta norbere ezeztapena diziplina gisa, eta hutsunea errealitatearen oinarri gisa: horixe da Oteizaren sorkuntzaren gramatika guztia; heziketa estetikoaren erredua, erlijioso ere izanik aldi berean.

“Estetika negatiboaren” ikusmolde horretatik bultzatzen dena ez da artearen erlijioa, artea, desagertzeko, ezabatzeko premia handiena ikusten den hizkuntza baita, natura bihur dadin guztia; baina ez da ezta ere erlijioa oraingo munduan misterio sakratuen espazioak zaindu behar dituen. Baliteke hizkuntza erlijiosoek historiaren beste garai batzuetan beren indar sakramentalak aditzera emateko izan zuten indar sinbolikoa orain galdu izana. Zentzu horretan, Oteizak ez du hau besterik bilatzen, sorburuko hitz baten adierazpenetik sortutako hizkuntza desberdinak elkartu behar direneko testuingurua kokatzea: “Filosofoak erlijioa sakonean ukitzen duenean, estetika ukitzen ari da”³⁰. Baina

diziplinak elkartzea ez da meta-hizkuntza batekin obsesionatua dagoen adimen sistematikoaren emaitza; hori baino gehiago, elkartze hori diskurtso horiek eragiten dituen izaera soteriologikoari jarraiki sortu behar baita, Oteizarengan, haurtzaroko intuizio sakon baterik sortutakoa izanik, zeinaren arabera babesik ezaren esperientziak norbere baitaratzeko eta salbazio espiritualerako giltzarria eskaintzen duen: “Haurraren deserosotasun edo herstura horretan sortzen da dagoeneko gizaki guztiok definitzen gaituen existentziaren sentimendu tragikoa, eta nolabait ere salbazio espirituala lortzeko hiru bide hauetakoren batera hurbiltzen gaituena: filosofiara, erlijiora edo artera. Eta esan dezakegu, 3 diziplina horiek gizakiak Jainkoarekin dituen harremanen diziplinak direla, gure bihotzean nahasten eta elkartzen direnak, baina teknikoki desberdinak eta independenteak direnak”³¹. Salbatzeko eta sendatzeko bide desberdinen elkargunea maila espiritualean gertatzen da bakarrik, eta hain zuzen ere horregatik saiatzen da Oteiza materiaren prozesuak burutzen eta osatzen, bere denborazkotasuna, maila sentsiblean estetika lortzeko, adigarria denaren pertzepzio gorena alegia, hutsune gisa ulertu: “Espazioaren desokupazioaren kalkulu estetiko hori gabe arteak ez du inoiz ere bere halabehar espirituala lortu. Oraingo artistaren kontzientzian arte errezeptiboa berriro planteatzearen premiaren eta egokitasunaren menpe dago gaur egungo benetako artearen garapena eta arkitektura erlijioso baten definizioa bera... Baina arte erlijiosoak, espazioaren desokupazioaren proiektiorik, arkitekturaren, tenpluaren barruko espazioa ez ezik espazio osoa hartu beharko du tratamendu horren xede gisa... Komunikaziorako bide guztiek (arte erlijiosoan, Jainkoarekin komunikatzeko) soilik errezeptiboak izatera, isiltasun espazialera mugatu behar dute”³².

Artista sentimenen hezitzaile gisa agertzen zaigu, unibertsoan entzun ahal izateko helburuz formak ezerezetik eraikitzeaz gain suntsitu egiten dituelako hutsunearen isiltasuna entzungarri izateko, bere errealitate espirituala gure existentziaren euskarria izanik.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...!*, Pamiela, Iruña, 1994 (5. argitaraldia), 64. or. [itzuli]
2. *Ibid.*, 63. or. [itzuli]
3. Cf. Hans Reiner Sepp, “Annährungen an die Wirklichkeit. Phänomenologie und Malerei nach 1900”, *Edmund Husserl und die Phänomenologische Bewegung*, Freiburg i. Br., Alber, München, 1988, 77-93. or. [itzuli]
4. San Juan de la Cruz, “Monte de perfección”, *Obras Completas*, Eulogio Pachoren edizioa, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1990, 3. or. [itzuli]
5. *Ibid.*, 4. or. [itzuli]
6. *Ibid.*, I 5, 6, 136. or. [itzuli]
7. *Quousque tandem*, *op. cit.*, 78. or. [itzuli]

8. *Ibid.*, 84. or. [itzuli]
9. *Ibid.*, 85. or. [itzuli]
10. *Ibid.*, 85-86. or. [itzuli]
11. *Ibid.*, 88. or. [itzuli]
12. Pelay Orozco, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbo, 1979, 265. or. [itzuli]
13. Heidegger, Martin, *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio/ El arte y el espacio*, sarrera eta oharra, Félix Duque; gaztel. itzulpena, Mercedes Sarabia, Cuadernos de la Cátedra Oteiza, Iruña, 2003, 85-87. or. [itzuli]
14. *Ibid.*, 87. or. [itzuli]
15. *Ibid.*, 127. or. [itzuli]
16. *Ibid.*, 135. or. [itzuli]
17. Pelay Orozco, Miguel, *op. cit.*, 36. or. [itzuli]
18. *Ibid.* [itzuli]
19. Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Amador Vegaren edizioa eta itzulpena, Siruela, Madril, 2003 (4. argitaraldia), 90-91. or. [itzuli]
20. Pelay Orozco, Miguel, *op. cit.*, 368. or. [itzuli]
21. Oteiza, Jorge, *Existe Dios al Noroeste*, Pamiela, Iruña, 1990, 144. or. [itzuli]
22. *Ibid.*, 151. or. [itzuli]
23. *Ibid.*, 50-51. or. [itzuli]
24. *Ibid.*, 51. or. [itzuli]
25. *Ibid.*, 124-125. or. [itzuli]
26. *Quousque tandem*, *op. cit.*, 47. or. [itzuli]
27. *Existe Dios al Noroeste*, *op. cit.*, 151. or. [itzuli]
28. Pelay Orozco, *op. cit.*, 63. or. [itzuli]
29. *Quousque tandem...!*, *op. cit.*, 94. or. [itzuli]
30. *Ibid.*, 78. or. [itzuli]
31. *Ibid.*, 75. or. [itzuli]
32. *Ibid.*, 96. or. [itzuli]

OTEIZA/GEHRY/GUGGENHEIM: MITOGRAFIAK, ITZULERAK, EKINTZA GERORATUAK

JOSEBA ZULAIKA

Nola har dezakegu Guggenheimen eskutik sortu den Oteizaren “itzulera” hau? Artearen historiak aurrea hartuz, atzera eginez eta ekintza geroratuen bitartez egin ohi du aurrera. Eta Oteizaren eta Guggenheimen arteko erlazioak progresio zikliko eta kontraesaneko horren kasu paradigmatico bat dira.

Ondo ezaguna da artearen alderantzizko historia oso gustuko duela Oteizak. “Biribilean noa eta joatean itzultzen ari naiz dagoeneko”, idatzi zuen. Edozein progresio lineal etenez, eta beti inguratua bezala eta labirintotik ihesi bezala, irtenez sartzeko eta, alderantziz, sartuz irteteko ahaleginetan aritzen da. Bere *Quousque tandem*-eko aurreneko hitzak hauek izan ziren: “Atzerantz idazten dut. Aurrera begiratzen dut, baina atzera egiten dut, atzerantz ibiliz”¹. Atzera eginez aurrera egiteko eta aurrera eginez atzera egiteko mugimendu horretan, Sao Paulon aurkeztu zuen “Helburu esperimentalaren” testu programatiko esaldi orakular batekin amaitzen da, bere artista bokazio txamanikoa laburbilduz: “Heriotzatik itzuli naiz. Lurperatu nahi izan duguna, hemen hazten da”². Oteizarentzat benetan balio duena itzultzea da, zirkulartasuna, berpizkundeak. Eta Guggenheim Bilbao Museoko erakusketa hau etorkizunetik hark iragarritako itzuleraren adierazgarri onena dugu.

Horrek guztiak Hal Foster-ek duela gutxi artikulatutako “ekintza geroratuaren” teoria gogorarazten digu. Freud-entzat gertaera traumatikoen garrantzia gertaera horiek ekintza geroratuan atzera eraginez berriro kodifikatzen dituzten ondorengo gertaeren bidez bakarrik neurtzen bada, gaur egungo artearen historian “abangoardiako gertaeren garrantzia antzera sortzen da, aurrea hartzearen eta berriro eraikitzearen errelebutako lasterketa konplexu baten bidez”³. Zentzu horretan, Oteizaren eta Guggenheimen Bilbao Museoaren arteko erlazioak, ekintza geroratuaren bidez sortutakoak, gaur egungo artearen historiarentzat hark duen garrantziaren erakusgarri dira. Guggenheimen arduradunegi gure esker ona adierazi besterik ezin dugu egin Oteizaren itzulera hau eragin izanagatik.

Bere “Aldaketen legea” famatua halako itzulerak teorizatzeke Oteizak egindako saio bat izan zen. Lege horren arabera, artistak bere lan esperimentala osatu ondoren, “artea... eten beharra zegoen, hil beharra zuen, bizitzarako giza sentsibilitate berri bat jaiotzeko”⁴. Modu artistikoak modu politikoekin lotzen dituzten halako “itzulera” ziklikoei zor zaie Foster ideia honen alde agertzea “abangoardiaren [artistikoaren] genealogia berriak, bere lehenaldia konplikatu eta bere etorkizuna bultzatuko dutenak”⁵.

Europako abangoardien genealogiak konplikatzeko zeregin hori da, hain zuzen ere, Oteizaren ekarpen diskurtsibo berezia kontuan hartuz eramaten gaituena. Fosterren proiektuak era programatikoan

aipatzen du “Errealitatearen itzulera” lacaniarra, zitalkeriarena eta lurperatua dagoen horrena, baita “itzuli etnografikoa” ere. Gainera, Walter Benjamin-en “Egilea produktu gisa” eredu ezagunaren ordeztasuna aldetik antzekoa den paradigma berria... *artista etnografo gisa*” ezartzea proposatzen du Fosterrek⁶. Poz handia hartuko zukeen Oteizak hau irakurtzean. Formalistatzat eta unibertsalistatzat deklaraturako abangoardien munduan gutxi bezala jakin zuen hark artea eta etnografia konbinatzen. Bizitza osoan aritu zen aztertzen bizi izan zeneko kulturen adierazpen herrikoiak eta tokiko mitoak, edan zueneko iturriak izanik. Hemen Oteizaren lan mitografikoaren eta poetikoren zirriborro bat egin nahi dugu, sarri asko akzidente hutsal edo desbiazio gisa baztertu izan bada ere hark utzitako ondare artistikoari gaurkotasuna eranstean baitio, bere nortasuna aditzera emateko garrantzi handikoa izateaz gain.

MITOGRAFIAK

Oteiza 1935ean joan zen Hegoamerikara, kolonurreko kulturaren fruitu izandako “herri ezezagun baten alegiazko estatuariaren” bila. “Kultura matrizea” aurkitzeko gogo bizia zuen, “Amerikako jatorrizko herriak” sortua⁷. Cézannek bezala, lehenengo pertzepzioa bera atzeman nahi zuen hark, kulturak kutsatu gabeko errealitatearen ikuspegia, artearen hasierako egoera. Andeetako artista, idatzi zuen San Agustin hiriko historiaurreko estatuariari buruzko bere erreportaje/hausnarketan, “Lehenengo harriaren lehenengo eskultorea da, lehenengo aztarrenena, arima agustindarraren lehenengo ingeniaria”⁸. Oteizaren bilaketa-lana eskultore primitibo haiek artista gisa zegokien egitekoarekiko konplizitatean taxutzen zen, etengabe, behin eta berriro errepikatutakoa izanik, “geure buruak berritzeko premia larritik” eta jakinaren gainean “artistak, eboluzionatu ahala eta bere hizkuntza eraldatu ahala, benetan eraldatzen duena bere burua dela”⁹. Horrek “des-jakitea” eskatzen zuen, baita irudimen berri bat ere, giza esperientzia goitik behera berriro antolatu ahal izateko.

Hark gaztetan galdutako fede erlijiosoaren lekua arteak hartu zuen, suhertasun absolutista berarekin. Hala, artearen bidezko salbazioaren apostolu bihurtu zen Oteiza. “Arte sakramentu gisa” teoria garatu zuen, kolonurreko kulturaren “kreazio gorena” estasi jarreran behatzen zuen bitartean, hau da, “bere harri edo forma sakratuen eukaristia sinbolikoa: estatuaren bidezko transfigurazio sakramentua”¹⁰.

Oraingo garai postmodernoetan, guztia alegoria, simulazio, ironia, emoziorik gabeko *pastiche* denean. Oteizaren proposamen sakramentalak eta absolutistak asaldura handia sortzen jarraitzen du. Egile batzuek, esaterako Ortega y Gasset-ek, “artearen sakramentua” esamoldea ere erabili izan zuten, metaforikoki, ordea. Oteizak, berriz, modurik literalenean erabiltzen du: estatuak, beraz, ez du “adierazten” soilik, adierazten duen horrek eragina baitauka estetikan eta politikan. Komunikatzeko den artearen nozioa arrotz egiten zaio: oso bestelako zerbaiten bila dabil, “nire burua berregitea, berriro jaiotzea, nire burua askatzea”. Horrek, “jarrera unibertsalista” erakutsiz, “ekintza mundial” baten aldeko etengabeko konspirazioak aldarrikatzera behartu zuen eta, Unamuno-ren ildotik, Platon-ek esandako honen aldekoak “mitoak berriro asmatzea da artistaren egitekoa”. Bataille-k 1947ko erakusketan surrealista zela eta esandako hitzak Oteizaren proiektuan aplikatu daitezke: “Jainkorik ez egotea honezkero ez da itxitura bat: infiniturako irekidura da... mitorik ez egotea ere mitoa da: mitorik hotzeta, puruena, benetako bakarra”¹¹.

Mitoaz “haraindiko” mitoari hel egiteko atrebentzia horrek, bere sentsibilitate estetikoan eta afektiboan sakramentu erlijiosoaz “haraindiko” sakramentu artistikoa zenaren irudizko baliokidea, interprete adoretu eta mitologitzaile ausart bihurtu zuen Oteiza bizi izan zeneko kultura desberdinetan. Berrogeiko hamarkadan, estatuaria megalitiko agustindarraren interpretazio ausartak egiten aritu zen, inolako lehenaldirik ez zuten artisten jatorrizko fruitu gisa. Baina lan hori “estetika objektiboaren” inguruko azterlan zabalago baten parte bat besterik ez zen, etenda zegoen lehenaldiko kulturaren eta Europako abangoardia artistikoen sustatutako etorkizuneko kultura iraultzaile baten promesaren arteko bidegurutzan garaiko artea kokatu nahian egin zuen azterlanarena, alegia. Lehenaldiarekiko eten estetiko hori “herri espainolaren jeinuaren” ondorio izandako El Greco-ren, Velázquez-en, Goya-ren, eta Picasso-ren tradizioan ikertu zuen. 1949an idatzi eta 1997an argitaratutako saiakeran, *Realismo inmóvil* izenburua duen horretan, haien obren eta Espainiako forma kulturalen eboluzioaren arteko paralelismoak ikusi nahian arakatu zituen Oteizak aipatutako maisuak. Espainiako Urrezko Aroa, mistizismo barrokoa, Kixote, zezen-korridak, “aldrebeskeriaren” kategoria desberdinak, *cante jondo*, eta heriotzaren sentimendu tragikoa aztertu zituen eta aparteko argitasunez idatzi zuen gai horiei buruz. Liluratzen zuen “errealismo mugigaitz” horretan tauomakia formen eboluzioaren eta Goyak bere baitan hartutako teknika artistikoen eboluzioaren arteko paralelismoa aztertzeari ekin zion, Oteizak gai horri buruz idatzi zuen urteetan Manolete eta Picasso izanik ordezkari gailenak. Eta, nola ez, sarritan idatzi zuen ondokoen “aurka”: Barrokoa, Quevedo, El Grecoren *Entierro del Conde de Orgaz*, mistikoak, Errenazimendua, eta edertasunaren arkeologia. Goyaren lana iruzkinduz, Oteizak “hilezkortasunaren teoria” batekin amaitzen du, eta bertan heriotzaren aldrebeskeriari artearen aldrebeskeriarekin egiten dio aurre, “aldrebeskeria” Errealismo Espainolaren hizkuntza berezkoena delarik.

Berrogeita hamarreko hamarkadakoak urte miresgarriak izan ziren Oteizaren artearentzat. Sao Pauloko Bienala irabaztera eta bere artista fasearen amaierara eraman zuen “Helburu esperimentalak” ezagunean murgildua, oinarritzko forma euklideoen azken deseraikuntza lortzea zuen desio handiena, hain zuzen ere Kubismoak hasitako prozesua, eta Konstruktibismoak eta abangoardiako beste mugimendu batzuek jarraitutakoa. Malevich, garai hartan Oteizarengan eragin handiena izan zuen artistak, ordurako hauxe idatzi zuen: “Formaren zero bihurtu naiz... Gauzak kea bezalaxe desagertu dira”¹². “Desokupazioaren” estetika Oteizaren proiektu esperimentalaren ardatz nagusi bihurtu da, sistematikoki deseraiki baitu zilindroaren, kuboaren eta esferaren forma. Prozesu hori modu funtzional batez artistak alde aurrerik diseinatutako unitateen konbinazioan oinarritua dago; unitate horien erlazioak barruko hutsunea du euskarri, energia estetiko purua, eskulturaren forma desberdinetan espresatzen dena.

Belaunaldietan zehar eskultore guztiak aritzen dira estatua berean lanean, antzeman zuen Oteizak. Zentzu horretan, Oteizaren obra Europako artearen historian atal bat gehiago izatera murrizten da, eta horixe izan zen, hain zuzen ere, Oteizaren funtsezko asmoa. Berrogeita hamarreko hamarkadaren bukaeran izandako arrakastaren eta “amaieraren” momentu hartan, ordea, eskultore konspiratzaileak lan berri bati heldu zion, interpretazio/mitologizazio lanari, bere obra guztia euskal tradizioaren sustraiekin lotu nahian. Artista modernoaren mitoak, dagokion irudi heroikoak eta unibertsalak berezkoa du tradizio edo partikularismo lokalista orotik urruntzea. Oteiza mito horren alde agertu zen erabat, eta hauxe idatzi zuen estatuaria megalitikoari buruzko liburuan, “eskultorea gizaki forma unibertsalaren forma hasierakoa eta dramatikoak da, ez gehiago ez gutxiago”¹³. Hala ere, Oteizak, manifestu

iraultzaileak, identifikazio sakramentalak eta esperimentu formal ausartenak egin zituenak, bat-batean, asaldura eraginez, beste arma erretoriko bat gehiago atera zuen argitara: historiaurreko “euskal” artistarekin identifikatzen da eta harrespilen eraikitzailearenarekin parekatzen du bere amaiera formala.

Artistaren bat-bateko argialdi hori Oteiza konspiratzailearen trikimailu diskurtsibo soiltzat bazter liteke, bere obra ulertzeko garrantzirik gabea izanik. Baina, eskultoreak garaiko arteari egindako ekarpen artistikoari lehentasuna ematen dion joerarekin funtsean ados egon arren, Oteizaren ibilbideak berak ezeztatu egin zuen euskaldun izatera “bihurtzea” aberrazio bat zenik bere karrera artistikoan. Artearen historialarien artean, artista baten lana ebaluatzeko ikuspegi antropologikoa barneratzea tabu bat izan da ia duela gutxira arte. Zorionez, James Clifford-ek eta ikerlan kulturalen eragina jaso duten beste egile batzuek egindako biderei jarraituz, azkenaldiko lanek, Hal Fosterren edo Anna Guasch-en lanek adibidez, garrakzi jorratzen dute lehen aipatutako “artista etnografo gisa” horren inguruko gaia. Narratiba unibertsalista handien aurrean erakutsitako jarrera kritiko horrek, jarrera irekia izanik kultur aniztasunaren eta tokikoa denaren eragin erabakigarriaren aurrean, ezinbesteko ikuspegia eskaintzen digu Oteiza ulertzeko eta horrez gain, egin dituen proposamen polemiko guztien erdian, hedadura politiko berezia ematen dio bere obrari. Oteiza euskaldun izatearen mitografo eta mitologitzaile handiena izan da hogeigarren mendearen bigarren erdian. Bere eragin berezia, esteta gisa eta Euskal Herriko instituzio artistikoen konspiratzaile kultural gisa, ez da anekdota soil bat izan, bere utopismo ideologikoaren eta bere proposamen artistiko zehatzen baliotasunaren edo balio gabetasunaren zirt edo zarteko froga baizik.

HERIOTZATIK EGINDAKO ITZULERA

Oteizaren konspirazio mitografiko euskaltzalearen ondorioak baloratzeko, Sao Paulon izan zuen erakusketarekin batera aurkeztutako “Proposición experimental” testutik hasi beharra dago. Testuaren amaieran “La estela funeraria” izenburua duen atala agertzen da (Euskal Herriko hilerriak apaintzen dituzten hilarri tradizionaleri buruzkoa), eskulturan jardunez egin zuen esperimentuaren hedadura paradigmaticoa aditzera ematen diguna. Hilarrien diskoak bereizgarri bat du, hain zuzen ere erdialdetik hedatuz barrualdean antolatua dagoen modua eta bere zirkulartasun periferikoa, baita barruko itxitura eta hutsunearen premisa formalak ere. Ikono gisa, espazio biribil, itxi, huts, hedakor hori bat dator kopernikoaurreko munduaren ikuspegi finituarekin eta are gehiago esan genezake Oteizaren funtsezko zeregin estetiko (baita Chillida-rena ere) eskema paradigmatico hori erabat suntsitzea litzatekeela eta, ondorioz, dagozkion oinarri irudizko, formal eta kosmologiko funtsezkoenak. Itxia dagoena irekitzea besterik ez da, zentratua dagoena mugitzea, mundu premodernoaren arketipo mugatua etetea, kosmologia modernoaren mundu infinituari bide emateko. Ez da kointzidentzia Chillidak berak egindako lehenengo eskultura, *Ilarik*, besterik gabe hilarri bat izatea eta bere aparteko sailak, *Ametsen ingudea* (*Yunque de los sueños*) eta *Haizearen orrazia* (*Peine de los vientos*), hilarri diskoidaletako ardatzen deseraikuntza konplexutzat hartu ahal izatea. Are gehiago, bai Oteizak bai Chillidak “hilarri” izena eman diete haiek sortutako hainbat obrari, eta eskultura forma horri emandako garrantzi bereziaren begien bistako seinale da hori. Hilarriak hormaren forma tradizionala eta bidimentsionala adierazten du, Sao Pauloko manifestuan Oteizak hauxe idatzi zuen bitartean, “Horma berriak horrelakoa izan behar du, beti, sistema ireki baten zati bat, oreka nahasia, ezegonkorra duena, eta

kanpoaldean osatzen doana”¹⁴. Bere abangoardismo modernistan, Oteizak eten egiten du erabat bere tradizio estetikoarekin zuen harremana, eskulturen bidez berreginez, teoriaren bidez berriro formulatuz eta politikoki berriro bereganatuz, ordea. Hala, desokupazioaren inguruko bere saioak estetika eta kosmologia tradizionalari egindako zuzeneko eraso dira; mitografo konspiratzaileak hustu egin nahi du unibertsoa edozein forma zaharkitutik, guztia hutsunetik berriro imajinatzeari eta berriro mitifikatzeari ekin aurretik.

Lehen kolonurreko estatuaria eta “jeinu espainola” arakatzuz egin bazuen, orain xamanaren irudia haragitzuz egingo du, euskal historiaurrera bidaiatzeko eta transfiguratutako ikusmenaz itzultzeko. Bat-batean, badaki (bere apostolu hutsen eta kutxa metafisikoen bitartez) zer esan nahi duten harrespil hutsek, herrietako frontoiek, airean geldituz dauden boloeak, tauromakiak, Lascauxeko artistek, baita hitzen sustraiek ere. Ekainen eta Picassoren *Gernikan* ikusiko dituen zaldi-totemetan, eta txalapartarekin lauhazka dabilzan soinu-zaldi-tematuta, eta pilota jokalaria jokatzeko dueneko koadrikulatu zehatza edo bertsolariaren kantuaren biribila, edo Getariako elizaren arrautza bezalako hain gauza sotilak antzemanaz, ez du inolako zalantzarik egiten “gure jatorria berriro asmatu behar dugu irudimenean” dioenean. Bere garrasia hau da, artista eta poeta itzultzea “guztioi gure Herriaren defentsa espiritualera deitzeko”.

Apenas exagera daitekeen Oteizak egindako proposamenak, erabateko transformazio estetikoak eragitekoak alegia, euskal gizartean sorrarazi zuen astinduari buruz. Bere planteamendua hau da, irudimen berri bat eta sentsibilitate berri bat sortzea. Eta zeregin mitifikatzaile horretarako ez da asetzen euskal tradizio estetikoarekin eta mitikoarekin zerikusia duen guztiaz baliatzeaz. Eta guztia berriro asmatu behar bada, ba aurrera. Eta arkeologoak eta hizkuntzalariak asaldatu behar badira, ba are eta hobeto orduan. Hau da Oteiza egiteko prest ez dagoena, jakintzetara eta diziplinetara eta aginte akademikoan edo elizakoan oinarritutako printzipioetara lotzea. Ondo daki beste inork ez bezala guztia arriskatu duela berak bere kulturaren memorian sustraieraino sakontzean eta forma estetiko eta eskema mitiko tradizionalak deseraikitzean.

“Ikusten badakit. Elurra nola erortzen den badakit. Elurrez blai nago eta dantzan nabil. Hizketan ez dakidanez nire androkantika goratzen dut”. Horixe izan zen bere erantzuna Arantzazun elurrak harrapatua bere burua ikusi zuenean, Vatikanoko ordurako zentsuratutako bere apostoluen lekuan. Ikusten jakin zuen baina, begitaziodunei sarritan gertatu ohi zaienez, haren esplikazioek ez zuten ia zentzurik. Hizketan ez jakitean, ezin izan zuen euskara ere ikasi, hizkuntza horren historiaurrean bere burua aditu handientzat jo arren bestalde. Hitzak baino gehiago keinuak izan ziren “hizkuntzaren legendun” horrek idatzi zituenak: esaldiak baino gehiago ariketak; kapituluak baino gehiago konspirazioak; iruzkinak baino gehiago birmitifikazioak; benetako historiak baino gehiago historia posibleak, benetan gertatu zenagatik baztertuak. Logika negatiboa da hutsaren bere etikari dagokiona, Erdi Aroko teologoaren eta gaur egungo zibernetaren berezko logika. Hala, Oteizari izan zitekeen Herri hura interesatu zitzaion, garatu ez zen garaiko artea, mundu erlijioso zaharkituak kutsatu gabe egon zitekeen santua, bestelako sentsibilitatea eduki zezakeen haur berria. Bere utopia errealtatearen menpe jartzea ez zen guztia.

Azken finean, Oteizaren “Heriotzatik egindako itzulera” xamanen diskurtso kriptikoaren aipamen literala da. Xamanak adituak ziren, azken soluzioen bila, hildakoen egoitzara eta ametsen lur horretara

bidaiatzen. Xamanismoa estasi teknika arkaiko bat da funtsean, mistizismoaren, magiaren eta erlijioaren konbinazioa. “Artea sakramentu gisa” bere teoriari jarraituz, Oteizak beste hainbeste exijitzen zion bere eskulturari: estetika objektiboak, are gehiago, arrazionalistak zuzendutakoa izan behar zuen, aldi berean estasi teknika izateari utzi gabe, ordea. Eta, izan ere, artistaren egitekoa erotasuna arriskatzea da, jatorrizko kulturaren azpimunduan barneratuz, eta gizatasun berri baten esperientziarekin berpiztua itzultzea.

Sortzaile profetiko batzuek ondo ulertu zuten, adibidez William Blake-k, Baudelaire-k, Hart Crane-k, edo Joyce-k, modernitateak berekin ekarritako funtsezko aldaketek arazo larria adierazten zutela kultura transmititzeko garaian ere. Sentsibilitate modernoa lehenaldiko kulturekin berriro lotzen ahalegindu ziren haiek, kultura horiekin zubi artistikoak berreraikiz eta hurbilketa mitologikoak berreginez. Oteizak memoria kultural sakonaren mitoei, eredu estetikoari eta estilo inkontzienteei egindako deiek helburu bera dute. Agamben-en esanetan, “Estetikak, beraz, tradizioak eten aurretik betetzen zuen zeregin bera betetzen du nolabait: lehenaldiaren bilbean etendako haria berriro lotuz, zaharra denaren eta berria denaren arteko gatazka konpontzen du... Lehenaldia transmititzeko gaitasuna suntsituz, estetikak negatiboki berreskuratzen du eta edertasun estetikoaren irudian, berez, transmititzeko ezgaitasuna balio bihurtzen du, horrela gizakiarentzat lehenaldiaren eta etorkizunaren arteko espazioa irekiz, bertan bere ekintza eta bere ezagutza oinarritu ahal izateko”. Horrela, amaitzen du Agambenek, artea “gehiago hurbiltzen da sistema tradizional-mitikora”¹⁵. Zehatz-mehatz Oteizak nahi zuena.

EKINTZA GERORATUAK

Ez da zaila Oteizarengan akatsak, aldrebeskeriak, eromenak topatzea. Xamanak berezkoak ditu horiek guztiak. Aurreratuz bezala, Oteizak etengabeko antologia egin zuen aldrebeskeriaren eta bere “gaixo” izaeraren inguruan. Oteizak euskal historiaurrearekin egindako identifikazioak problematikoak izan dira, jakina; hizkuntzaren etimologietan egin zituen sarraldiak zentzugabekeria hutsa ziren ia salbuespenik gabe; ideologiaren ikuspegitik euskaldun izatearen inguruan atsegin emate hori irentsi ezina zen¹⁶. Maisuak era guztietako euskal nazionalistengan izandako eraginak ez ziren ereduak izan. Artista zereginetan, mitografo gisa ondare sakratu bihurtu zuen lehenaldia. Hala eta guztiz ere, bere proiektuaren gainean egin daitekeen irakurketa esentzialista eta totalizatzaile hori alde batera utzita, bere “antropologia estetikoaren” helburua sinbolista, esperimental eta jakintza-arlo artekoa izan zen argi eta garbi. Bere apologia, “burugabeak egin duena da gure historian balio izan digun gauza bakarra”¹⁷ eusten diona, euskaldunen onbidezko ikuspegi orori hark emandako ezezkoaren adibide bat dugu. Eta baztertutako artista baten nortasun historikoari men egite horrek, Unamunoren erara bere Herriaren gaitzengatik etengabe sufrituz, identitate iraunkorraren eta esentzialaren edozein jarrera subjektibotik aldendu izan zela erakusten digu.

Oteizaren patologia erotasun nahasi izatera murriztua geratuko lirarteke haren eskultura eta saiakera teorikoengatik izan ez balitz. Hizketan ez zekiela kexu bazen ere, ondo asmatu zuen tradizioari buruz erabat antzaldatutako bere ikuspegi mitografikoak komunikatzen, baita Europako abangoardietan

oinarritutako birformulazio teorikoak ere. Bere konspirazio diskurtsiboen eragina gehiegizkoa iruditu zitzairen arrazoiz artisten belaunaldi gazteagoei.

Baliteke Oteizaren utopismo ideologikoaren eta proposamen artistiko zehatzen ondare autonomikoa ondoen adierazten duena Guggenheim Bilbao Museoa izatea. Hasteko, Europako Guggenheimek Bilbon izan zuen ezarpen polemikoa apenas jar daitekeen testuinguru jakin batean, maila teorikoan hamarkadetan euskal gizarteari Oteizak zuzendutako irakaspena aintzat hartu gabe eta, maila praktikoan Kuboaren huts egindako aurreko proiektuan izan zuen inboluzioa kontuan hartu gabe. Hala eta guztiz ere, lehen begiratu batean deigarriena hau da, inork ez bezala konspirazioaren eta asaldura abangoardistaren arteak irakatsi zizkien maisuaren ohorez, politikari nazionalistak inoiz baino oteizarragoak izatea beharbada bere Bilboko proiektuari ezezkoa eman ziotenean, ondoren museo amerikarraren alde apustu egiteko. Ameriketara joatea: horixe da, hain zuzen ere, Oteizak gaztetan egin zuena. Ironikoki eta zorionez, Oteiza egiazkoena imajinatzen dugu (ezarritako kanonak hausten zituena, “aldrebeskeriaren” apologista, euskal santuak eguneratzeko zuzentzen zituena) argumentatuz inoiz ez zituela Kuboaren aurka agertu zirenak bezain ikasle gailenak izan, azkenean Gehry-ren proiektua gugana ekartzeko. Nekez aurkitu baitzitekeen Gehry baino arkitekto “oteizarragorik”. Santuei, esate baterako Inazio Loiolakoari, eguneratzeko zuzenketa bikainak egin zizkien Oteiza horren logika berean, argumenta genezake garai horretarako Gehryk maisuak berak baino leialtasun handiagoa ziola Oteizari eta garaikotasun erradikala islatzen zuen haren izaerari. Oteizak ere Gehryren beharra zuen eguneratzeko.

Azterlan baten beharrean gaude biek egindako ibilbideak funtsezko alderdi estetikoetan zein neurritaraino bat datozen erakusteko. Biek edan zuten iturri konstruktibista berdintsuetatik: konparaziozko azterlan batek Oteizaren eskulturen eta Gehryren obren bolumenen arteko antzekotasun formal nabarmenak agerian utziko lituzke, obra horien artean aipatzekoak izanik Danzigerreko bere egoitza eta estudioa, Hollywoodeko bere liburutegia, Los Angelesko bere museo aeroespaziala edo Gunther egoitzaren bere proiektua, Oteizaren *Mallaméri omenaldia* (*Homenaje a Mallarmé*) hainbeste gogorarazten diguna. Oteizak bere eraikinak ikusiko balitu plagioagatik salatuko lukeela adierazi nionean, barre-algaren artean Gehryk hau ere erantzun zuen alai asko “jakina!”. Biek nazioarteko joera formalak ezagutzen dituztelako ez ezik, bien artean zubiak ezar genitzake beren gizartearen testuinguru sozialetara eta inguruneetara egokitzeke egin dituzten ahaleginengatik ere.

Gehry “erregionalismo” izenez ezaguna zen Kaliforniako arkitektura-eskolako kide zen; Oteizak, ondo dakigunez, artisten belaunaldi berrietan asaldura handia sortzen jarraitzen du bere “erregionalismo” euskaltzaleagatik. Eta harantzago joan gintezke eta ikusi nola bi sortzaileen bizitzetan etengabeko esperimendazioa eta oinordetzan jasotako formekin hausteko jarrera nagusitu zirela, erabateko asaldura sortzeraino. Gainera, biak egin ziren ezagunak “erretxinen” egoskorkeria eramanez nagatik. Hamarkada batez, Gehryk Los Angelesko agintariekin izan zituen “arazoak” Disney Concert Hall proiektuak eraginda, ez ziren Oteizak euskal agintariekin izan zituenak baino txikiagoak izan.

Gehryk izan zuen abagunea Bilbo bezalako hiri bat topatzea izan zen, estetikoki Oteizaren aitzindaritzak bermatua (berrogeita hamarreko hamarkadaren hasierarako D’Orsek “bilbotarra” deitzen zion), bere heterodoxia abangoardistan hezia eta esteta utopiko zaharrak diktadurari aurka egin izanako adoretua. Richard Serra-k eta Rafael Moneo-k Oteizaren berri eman ondoren, ezin naturalago izan

Gehryk euskal artista baztertuarekiko erakutsitako begikotasuna eta esker ona, baita harekin era hungigarri batez bat etorri izana. Inor ez dago bera bezain ondo prestatua eskultore zaharren berrikuntza formalak eta teorikoak baloratzeko, baita artistak bere gizartearen sentsibilitate estetiko eta politikoa eraldatzeko lanean botatako madarikazioekin eta burututako konspirazioekin enpatizatzeko ere; eta inork ez daki Gehry bezain ondo lan artistikoaren bi dimentsio horiek, formala eta politikoa, teorikoa eta mitografikoa, lan kreatibo berezi baten funtsezko alderdiak direla.

Horrek guztiak Hal Fosterren “ekintza geroratuaren” teoriara eramaten gaitu. Berrogeita hamarreko hamarkadan, ekintza geroratuaren bidez birformulatu zuen Oteizak konstruktibista errusiarren utopismo iraultzailea eta grina esperimentalak. Eta esan genezake ekintza geroratuaren bidez, Chillidaren eta Oteizaren azkeneko besarkadaren ondoren, orain Gehry eta Oteiza direla elkar besarkatu dutenak. “Eskulturaren historia eskultore bakar batek egiten du, izenez aldatzen den eskultoreak”, Serrak Oteizari buruz egin zuen aipamenean adierazitako hitzak¹⁸, eta hitz haiekin bat etorri zen Gehry.

Guggenheim Bilbao Museoa ekintza geroratuaren beste adierazpen historiko bat dugu, ezezaguna zitzaien museo eredu baten alde arriskatu zuen gizartearen emaitza. Eta apustu hori, artista euskaldunen irakaspenari esker, gizartea gaur egungo artearen funtsezko balioan hezia egotearen ondorio izan da neurri handi batean. Eta, berriro ere, artearen historiaren ekintza geroratuaren indarrak, “lehenaren eta orainaren, kausaren eta ondorioaren, jatorriaren eta errepikapenaren edozein eskema simple pikutara bidaltzen duen ekintzaren”¹⁹ indarrak eraginda gertatu da Guggenheim Bilbon ezartzearen aurka agertu zen artistak azkenean museo horri zor izatea gerora nazioartean lortutako errekonozimendua. “Heriotzatik itzuli naiz. Lurperatu nahi izan duguna, hemen hazten da”.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...!*, Auñamendi, Zarautz, 1963, 3. zk. [itzuli]
2. Oteiza, Jorge, “Propósito experimental, 1956-57”. *Oteiza, Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Bartzelona, 1988, 227. or. [itzuli]
3. Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996, xii. or. [itzuli]
4. Oteiza, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Donostia, 1983, 77. or. [itzuli]
5. Foster, Hal, *op. cit.*, 5. or. [itzuli]
6. *Ibid.*, 172. or. [itzuli]
7. Oteiza, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Cultura Hispánica, Hombres e Ideas bilduma, Madril, 1952, 18. or. [itzuli]

8. *Ibid.*, 116. or. [itzuli]
9. Oteiza, Jorge, “La destrucción de los lenguajes en el arte”. *Oteiza: Propósito experimental, op. cit.*, 254. or. [itzuli]
10. Oteiza, Jorge, *Interpretación estética, op. cit.*, 115. or. [itzuli]
11. Bataille, George, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, Verso, Londres, 1994, 48. or. [itzuli]
12. Malevich, Charles Harrison eta Paul Wood, *Art in Theory*-n aipatua, Blackwell, Oxford, 1992, 281. or. [itzuli]
13. Oteiza, Jorge, *Interpretación estética, op. cit.*, 125. or. [itzuli]
14. Oteiza, Jorge, *Propósito experimental, op. cit.*, 225. or. [itzuli]
15. Agamben, Giorgio, *The Man without Content*, Stanford University Press, Stanford, 1999, 110, 114. or. [itzuli]
16. Ikus Joseba Zulaika, “Anthropologists, Artists, Terrorists: The Basque Holiday from History”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4 (2003), 139-150. or. [itzuli]
17. Oteiza, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Hórdago, Donostia, 1983, 298. or. [itzuli]
18. Oteiza, Jorge, Haim Chanin Fine Arts-en katalogoa, New York, 2003, 7. or. [itzuli]
19. Foster, Hal, *The Return of the Real, op. cit.*, 29. or. [itzuli]

JORGE OTEIZARI BURUZKO BERRI LABURRAK

RICHARD SERRA

Astebete daramat goizero behin eta berriro Oteizaren katalogoa, *Propósito experimental* aztertzen. Argazki horiek biltzen duten jakituria baloratzen dut. Irudiek obraren existentzia ezeztatzen dute – presentzia fisikorik gabe, denborarik gabe, materialik gabe, eskalarik gabe, emoziorik gabe– eta hala eta guztiz ere erritua errepikatzen dut bilatutakoaren esentzia ez dugula aurkitzea lortuko jakinda. Erreferente egoskor horiei eusten diet. Behin eta berriro behatzen dut Oteizaren obra. Tartean sartzen nau, nire seriotasuna erreklamatzeko du. Artelan gutxi egiten dute traba denbora luzez, baina badira hiru pieza oraindik ere kezkarazten nautenak. Distantzia, hutsa, bakardade handia aditzera ematen dute. Arregatu egiten naute parametro historikoek, 1957an, 1958an eta 1959an sortuak izanik oraindik ere aitzindariak baitira kontzeptualki.

Aita Donostiari Omenaldia (Homenaje al Padre Donosti), 1957

Bi triedroen elkartzeak sortutako kutxa metafisikoa (Caja metafísica por conjunción de dos triedros), 1958-59

Kubismoaren estilema hutsari omenaldia (Homenaje al estilema vacío del cubismo), 1959

Lan horietan lortutako espazioak ez du aurrekaririk. Banakotasun soilari osotasunak adierazten duen handitasuna ematen diote. Ez dute soluzio itxirik planteatzen, arazoak aztertu baizik, asmakuntza-prozesuan berebiziko garrantzia dutenak, beste eskultore batzuk sintaxi hori errepikatuz edo hedatuz bultzatu dituzten arazoak direla kontuan hartuta. Oteizak hizkuntza eztaba daezina aurkitu du, formalki sumatu ezin daitezkeen modutan aplikatu ahal izan duena. Izan ere, lanak bere eragina izaten jarraitzen du.

Antologiaren ingelesezko bertsioa irakurri berri dut: ondo landua, zehatza, trinkoa. Biografia irakurtzean datak ohartu gabe seinatu ditudala konturatu naiz.

1908 Orion jaioa. Gipuzkoan (urria).

1935 Hegoamerikara joan zen Valenciaga pintorearekin.

1936 Antzerki politiko esperimentalaren sortu zuen, Txileko Santiagon.

1950 Arantzazuko Basilikarako estatuaria guztia adjudikatu zioten lehiaketa bidez.

1954 Arantzazuko Basilikarako egiten ari zen lanak debekatu zituzten, eta Apostoluen eskulturak bide bazterrean geratu ziren.

1957 “*Propósito experimental 56-57*” katalogoa argitaratu zuen. Sao Pauloko IV. Bienala, Brasilen. Nazioarteko Eskultura-Saria irabazi zuen. Morandi-k eta Ben

Nicholson-ek jaso zituzten gainerako bi sariak.

1959 Bertan behera utzi zuen eskultore-jarduna.

1964 Berririo piztu zen Arantzazuko estatuariari buruzko polemika.

1973 Arantzazuko sailaren bozetoak moldatu zituzten Madrilén.

Ez dut metodorik, ezta maparik, ezta koderik ere historia hau deszifratzeko. Hala eta guztiz ere, bere testuetan Oteizak berregin egiten ditu buru-hausgarriaren piezak. Idazlanak irakurrita, hark funtsezko egia batzuk konpontzea lortu duela ziurtatu ahal izan dut. Halabeharrezkoa dena berresten du, garrantzikoena eskultura bere testuinguruan onartzea eta baloratzea dela: ez gizabanakoa, ez egoa, ez pertsona, ezta “artista” ere, lana baizik. Hauxe baieztatzen du besterik gabe:

Eskulturaren historia eskultore bakar batek egiten du, izenez aldatzen den eskultoreak. Oraingo eskulturak izen gehiegi izan nahi ditu, aldi berean desberdinak eta garrantzizkoak diren izenak. Hala pentsatzen dut, nire ustez Estatuak egiten baitu Estatua, ez ordea eskultoreak. Egiten dugun esfortzu horretan zailena hau da, Estatua horren izaera argitzea, bere garaiaren izaeran bakarrik susma daitekeena, baita oso datu desberdinen bidez ere, eta izaera hori beti da desberdina, eta guri dagokigu ikertzea eta berregitea.

“Arantzazu” hitza irakurtzen dudán bakoitzean egonezina sumatzen dut eta aurkariak imajinatzen ditut eskulturari buruz agerian gaitz esaka. Ulertzekoa da hau irakurtzean:

Mende honetako lehenengo hogeitun urteetan jaio ginen, eta gure ekarpen originala aurreko belaunaldiko gure maisuen ondoan gehitzeko prest geundenean, isilarazi, hil edo sakabanatu egin gintuzten gerrak eraginda... Dei hau entzun orduko biltzen ez bagara, gero berandu da gazte izateko edo gaurkotasunez jarduteko.

El País, 2003ko otsaila

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

KATALOGOA

TXOMIN BADIOLA

I. KAPITULUA: HASIERAKO OBRAK

Oteizak Madrilan hasi zuen bere ibilbide artistikoa, hogeiko hamarkadaren bukaeran medikuntza-ikasketak baztertu zituenean. Hiri horretan jaso zituen lehenengo eraginak Espainiako Alberto Sánchez, Errusiako Dimitry Tsaplin eta Britainia Handiko Jacob Epstein artistengandik. Azkena aipatutakoarengandik haren joera arkaizantea eta monolitikoa hartu zuen, begien bistakoa izanik 1931ko *Adam eta Eva. S=E/A tangentea* (*Adán y Eva. Tangente S=E/A*). Aldiz, espainolaren obratik espazialtasun bertikala miresten zuen eta Dimitry Tsaplin errusiarraren obratik plano geometrikoak sortzen zituzten zapalkuntzak. Hogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, Oteiza harremanetan hasi zen artista talde desberdinekin eta erakusketetan eta lehiaketetan parte hartzen aritu zen nolabaiteko arrakasta lortuz. Asaldura abangoardistaren aldia izan zen hura, baita euskal artea berpizteko asmotan taldeko proiektu estetikoetan jardun zuen aldia ere.

1935ean Latinoamerikara joan zen kolonurreko zibilizazioak aztertu nahian. Han sortu zituen lehenengo obretan, material aurkituen erabileran alegia, surrealismoaren eragina antzematen da, Vicente Huidobro poeta txiletarraren inguruko artistek jasotakoa, eta gainera Amerikako kulturetara gero gehiago hurbildu zela ikus daiteke, adibidez 1935eko *Politikoki ulertzen ari den irudia* (*Figura comprendiendo políticamente*) obran. Berrogeiko hamarkadan eskultura lantzeari utzi zion zeramika irakasten eta ikerlan estetikoak egiten jarduteko. 1947an, Henry Moore eskultore britainiarraren eragin erabakitzailearen ondoren, Oteizak bezala kolonurreko kulturen aurrean interes handia erakusten zuena, jardun artistikoari lotu zitzaion berriro. 1948an Billbora itzuli ondoren, Oteiza Amerikan hasitako irudi etzanen sailean sakontzen aritu zen, baita morfologia organikoa duten irudietan ere, Mooreren ildoak segituz hutsunez eta zuloz osatutakoetan, 1949ko *Emakumea haurrarekin zerura beldurrez begiratzen* (*Mujer con niño mirando con temor al cielo*) izanik adibide bat.

Portzelanazko isolatzaile elektrikoaren fabrika batean teknikari industrial gisa lanean ari zela, eskaintzen zitzaizkion baliabideak aprobeztatuz, Oteizak obra batzuk sortu zituen material horrekin eta aldi berean, baliabide tekniko berak erabiliz, molde galduzko galdaketa batzuk egin zituen zink, aluminio, berun, laton, brontze eta beste hainbat metalez. Galdaketa-lan horiek giza irudienak dira normalean, nolabaiteko existentzialismoa agerian uzten dutenak gorputzen luzapen, hustuketa eta anputazioetan, eta ondorengo urteetan espazioarekiko garatu zuen sentsibilitate berria iragartzen dute, 1950eko *Heriotzetik itzulerako irudian* (*Figura para Regreso de la muerte*) antzeman daitekeenez.

II. KAPITULUA: HIPERBOLOIDEAK ETA ARGI-KONDENTSADOREAK

1950az geroztik Oteizak estatua-masatik estatua-energiara igaro nahi zuen eta ildo horri jarraituz zehaztu zuen bere ikerlana. Estatua-energia horri *Transestatua* izena eman zion eta eskulturaren hutsunerako arrazoibide plastiko berria proposatu zuen xede hori lortzeko. Eskultorearentzat 40ko hamarkadako eskulturaren bereizgarri diren zuloak, adibidez Mooreren edo Hepworth-en lanetan edo urte haietako bere lanetan, hurbilketa naturalistak besterik ez ziren. Horren ondorioz, Oteizak eskulturaren energia areagotzeko modu estrukturalagoa proposatu zuen, bereziak edo konbinatuak erabili zituen bi prozeduratik abiatuta: Stetatetik, unitate batzuk definitu zituen, elkarrekin erlazionatzean inguruko espazioan indar handiagoaz ekiteko gai izango direnak. Unitate horiek (hiperboloidearen irudi geometrikoa gogorarazten digutenak) benetako molde espazial gisa itxuratzen dira, beren baitakoa ez den ekintzaren adierazpen gisa. Oteizak sagar baten adibidea proposatu zuen, jaten duzunean hondar gisa zuztarra besterik uzten ez duena, kontuan hartuta une horretatik aurrera masaren desokupazioaren erregistro material bihurtzen dela espazioaren alde, bertan hondar fisiko bera baino gehiago lehen ez zegoen presentzia immateriala agerian utziz. Espazialtasun berri horren eredu da 1950eko *Ale hirukoitz eta arina* (*Unidad triple y liviana*) eskultura, forma horietako hiru bertikalean gainjartzearen emaitza.

Estatuaren barrualdean energia areagotzeko bigarren prozedura argiaren berariako erabileran oinarritua dago. Eskultoreak argiaren aurrean erantzun espezifikoa duten materialak erabili zituen –*Paul Klee-ri omenaldia* (*Homenaje a Paul Klee*) 1955-56aren alabastroaren gardentasuna– eta argi-kondentsadoreak izena eman zion hori garatu zuen, ibilbide desberdinak jarraituz egindako zulo txikiak, alegia, argi-karga desberdina lortzen dituztenak. Horren adibide du gu *Lurra eta ilargia* 1951-55 saila, argia masaren barrualdetik sortzea eta horrela eskulturaren masaren desmaterializazioaren eragile plastiko bihurtzea lortuz. Sail horretan bertan Oteizaren eskulturaren eredu bihurtuko den zerbitu gertatuko da. Benetako eskultura *tar-tean* sortuko da, ekintza kanporantz zuzentzeko egokiro antolatutako bi elementuak elkartzean, hain zuzen ere beren artean bildua geratzen den espaziorantz.

III. KAPITULUA: ARANTZAZU

Euskal Herrian, Arantzazu sustrai erlijioso sakonena dituen lekuetako bat da. 1950. urtean basilika berri bat eraikitzea erabaki zuten, zaharra ordezkatuko zuena, eta hurrengo urtean obrak adjudikatu zituzten. Arkitekturaz Francisco Javier Sáenz de Oiza eta Luis Lahorga arduratu ziren, eta estatuaria Jorge Oteizari enkargatu zioten. Oteizarentzat, halako eskariak estatuaren desmaterializazioari eta espazio aktiboaren zeregin berriari buruz egin zituen ikerlanak irudikatzen aukera eman zion. Era berean, lan horrek aukera eman zion arte modernoan jatorria duen eta estetikan oinarritua dagoen espiritualtasun berriaren nozioa berez kristautasunari lotutako guztia gainditzeko duen eta Arantzazuko paisaian bertan zertutako panteismoan barneratzen den herriaren sentimendu erlijiosoarekin lotzeko.

Hasierako eskultura proposamen batzuen ondoren, 1952an Oteizak proposamen definitiboago bat zehaztu zuen fatxadarako. Andre Mariaren kreaio lan baten oinarritua, baita oboideetan kokatutako hamasei erliebe eta friso bat ere apostoluekin.

Andre Mariaren irudiak gorabeherak izan zituen, estatuaria erromanikora gehiago hurbiltzen zen planteamendu batzuetatik hasi eta naturalistagoak ziren beste batzuetaraino, baita hiperboloidearekin egin zituen lanekin lotura estua zuen bertsiio bateraino ere, 1953ko berde koloreko zementuzko *Andre Mari* adibidez.

Gehien garatu zuen gaia apostoluen frisoa izan zen. Bozeto ugarik zatien eta osotasunaren arteko lotura sotilak erakusten dizkigute, irudiak ildaskatzen doazen, hau da, zentzu materialean husten diren modua (“bihotza kanpoan jarri”), espazioaren ekintza indartzeko. Gainera, arkitekturara egokitzeko asmoz adierazpen figuratiboaren eta abstraktuaren arteko bariazioak antzeman daitezke, baita frisoan mugimendua lantzen den modu desberdinak ere, estatikoa aurrealdetik begiratuta eta gero eta dinamikoagoa albotik begiratuta, ikuspuntu horretatik multzoak irudi bakar batez eraturik dagoela emateraino, frisoan zehar belaunak, besoak eta burua mugituz lekuz aldatuko balitz bezala. Bereziki interesgarriak dira *Apostoluen buruentzako azterlanak* (*Estudios de cabezas para los apóstoles*) 1953-54, dagozkien ertzak eta hutsuneak, beren monumentaltasun masiboarekin batera harri beltzez egindako poliedroez baliatuta ondoren ekingo zion lana iragartzen dutenak.

1953an Donostiako gotzaina obrak ikustera joan zen eta aldi baterako etetea erabaki zuen, Arte Sakratuaren komisioak hartuko zuen erabakiaren zain. Apostoluak bide bazterrean sakabanatuak geratu ziren urteetan, fatxadak jarri gabe. Azkenean, 1955ean, Arte Sakraturako Italiako Batzorde Pontifikal Nagusiak behin betiko etenarazi zituen obrak, hauxe adieraziz: “ezin ditu forma bitxi batzuk abalatu, Ofizio Santuak emandako Instrukzioaren kontrakoak baitira zeharo”.

Egoera hura 1968ra arte luzatu zen, eta urte hartan eskultura lanen debekua kendu zuten. Azkenean, 1969an, 14 apostolurekin jarri zuten frisoa, horma hutsik geratu zen eta goialdean Pietatearen irudia jarri zuten.

IV. KAPITULUA: POLIEDROEN IREKIDURA ETA DESOKUPAZIO KUBIKOA

1955ean, Oteizak erabat abstraktua zen ikerlan bati ekin zion, bi gai nagusitan oinarritua: poliedroen irekidura eta hormaren espazialtasunari buruzko ikerlana.

Diskoz landutako harriak (*Piedras discadas*) edo *Diskoz egindako ebaketez irekitako poliedroak* (*Aperturas de poliedros por cortes de discos*) dagokien izaera zuzenagatik eta prozesualagatik aztertu nahi dugun gaira egindako lehenengo hurbilketa dira. Harriko bloke txikiak disko-makina batez zuzenean eraso zituen eta, materiala neurri batean kentzearekin batera, bere antolaera berria zehaztu zuen, blokea kanpoalderantz irekiz bere ehun abstraktua eta estrukturala agerian uzteko.

Beste zenbait piezatan, argi-kondentsadoreen zulo zirkularrek harri beltzez egindako lanei ematen diete bide, eta horietan poliedro desberdinak, neurri batean edo osorik, hustuketa kubikoek zeharkatzen dituzte. Hustuketa lan hori are eta nabarmenago antzematen da metalezko txapekin egindako bertsioretan, adibidez latorriz egindako 1956ko *Poliedro hutsa* (*Poliedro vacío*) obran. Bertan, kanpoaldeko gainazala bakarrik agertzen da, azal bat balitz bezala.

Ordea, kuboideekin egindako lanean ikus daiteke bere lan esperimental emankorra. Kuboidea kubo irregular antzeko bat da, eta dituen sei aurpegiak trapezioak dira. Trapezio horiek, osatzen dituzten lau aldeetatik bi angelu zuzenean daudelarik, Kasimir Malevich-en pinturan erabilitako unitateak gogorarazten dizkigute, eta hori dela eta eman zien Oteizak *Malevich Unitateak* izena. Forma horien bereizgarrietako bat da elementu estatiko bat –angelu zuzena– beste dinamiko batekin –diagonala– konbinatzea. Oteizak saio ugari egin zituen kuboide horietako bi edo hiru konbinatuz, eta askori hustuketa kurbatua edo kubikoa egin zien. Sail horrek konbinazio korapilatsuagoei bide eman zien, *Maklak* deitutako horiei. Izen horrek mineralogian du jatorria, bereizi ezin den osotasun bat sortzeko unitateen bategite prozedura agerian utzi nahian, kontuan izanik osotasun horretan unitate horietako bakoitzak berezkoa duen izaera mantentzen duela. Prisma formako elementuetan aplikatutako ideia horrek lehenengo “Klarionen laborategia” sortzera eraman zuen, *Makla irekia (Klarionen laborategia)* [*Macla abierta (Laboratorio de tizas)*], 1957 obrarekin adibidez, kuboideena bezalaxe, 70eko hamarkadan burututako proiektua izanik.

1955 eta 1956. urteetan Oteiza erliebe-lanetan aritu zen gehienbat. Hormarekin izandako esperientzia horretatik abiatuta, Oteizak maketa batzuk garatu zituen, beirazko geruza desberdinez osatutakoak, eta beira horien artean forma geometriko desberdinak txertatu zituen, tonu eta argi-ilun desberdinetakoak. Argiaren egoera desberdinetan behatutako maketa horiek biologia espazial antzeko bat ezartzeko aukera eman zioten, ondoren *collage* eta maketa txikietan edo zuria, grisak eta beltza barne hartzen zituzten harrietan garatu zuena, 1956ko *Desokupazio kubikoaren teorema (Teorema de la desocupación cúbica)* obran adibidez. Izan ere, biologia espazial hori berebiziko garrantzia izan zuen bere “Helburu esperimental” garatzean eskultore jardunari azkena emango zioten obretarantz aurrera egiteko.

V. KAPITULUA: ESFERAREN DESOKUPAZIOA

Esferaren desokupazioaren saila mugimenduari eskainitakoa da funtsean. Ezin zitekeen beste modu batera izan, gorputz horren izaera kontuan hartuta, “barrutik hain ase eta perfektua eta, aldiz, kanpotik hain ezegonkorra eta itsua”. Esfera irekitzea da sail horren helburua, hain aldenduak dauden bi errealitate horiek gainditzeko, alegia. Gai horretara egindako lehenengo hurbilketa 1956ko *Grabitaterik gabeko espazioko pare (Pare mugikorra)* [*Par espacial ingrávulo (Par móvil)*] eskulturan gauzatzen da. Aluminiozko bi zirkuluerdik osatzen dute, erdikoa ez den, hau da, Proporzio Aureoaren arabera lekuz aldatua dagoen bere diametroaren puntu batek elkartuak. Lekualdaketa horrek irekidura eragiten du esferaren zentraltasunarekiko eta hainbat mugikortasun aukerari bidea egiten die, sail horretako obra definitiboagoetan garatuko dituen horiei, adibidez 1957ko *Elementu makur eta arinen bi pareren konjuntzio dinamikoa (Conjunción dinámica de dos pares de elementos curvos y livianos)* obran. Zenbait nozio, adibidez esekidura, aldiberekotasuna, errotazioa, bihurtura, uzkuradura, eta hedapena, maketa txikietan eta zenbait eskulturatan garatu zituen, adibidez *Esekidura hutsa (Couzinet-i omenaldia)* [*Suspensión vacía (Homenaje a Couzinet)*]-en. Bertan, espazioa gutxieneko presentzia material batek esekita agertzen da. 1958ko *Zuhaitzak dituen leku baterako hazkuntza-ikerlana (Estudio de crecimiento para un lugar con árboles)* eskulturan ere antzeman daiteke hori, non abiaburuko poliedroak espazio kurbatuen inflexioak eta zapalketak jasan behar dituen.

Malevich Unitateekin egin zuen ikerlana emankor agertzen da sail honetan ere, bi transformazio motaren erabileran oinarritua. Batetik, unitate horiek beren bertsio lauan erabiltzen ditu, biribilean desokupazio edo irekidura bat egin die ordea. Forma horietako batzuk bategiteak, adibidez 1958ko *Hedapena (Expansión)* obran, azal dinamiko bat eratzen du espazio oboidea eta geldia zehazteko. Bestetik, badira eskultura batzuk unitate kurbatuen konbinaziotik abiatuta eratutakoak, adibidez 1957ko *Malevich-i omenaldia (Homenaje a Malevich)*, eta horietan espaziorako estalki bat zehaztu baino, espazioa bera da eskulturaren eraketaren eta mugikortasunaren benetako eragile gisa agertzen dena. Eskultura kausa eta ondorio espazial gisa.

Sail honek lehenengo ondorioak sortu zituen bere proiektu esperimentalean. 1958ko *Esferaren desokupazioa (Mondrianentzako B ondorioa) [Desocupación de la esfera (conclusión B para Mondrian)]* obran, Mondrianen pinturaren kontzeptu espazialari egindako kritikatik abiatzen da Oteiza, ortogonaltasun erlazioak eta lautasun koadrikulatua izanik pintura horren bereizgarri: “Eskultorearen hiru dimentsioko espazioan kurbatzen dugu pintura, bere bereizketa-ardatz espazialen muturrak bat egin arte, bere espazio anitzak bat, biribila eta hutsa izateraino, espazio bakarra eta denborarik gabea, esperimentuaren amaierakoa”.

VI. KAPITULUA: ERAIKUNTZA HUTSAK ETA AZKENA EMATEN DUTEN OBRAK

Kolore beltza marmol zurizko blokeen gainazalen gainean gehituz poliedroak irekitzeko saio batzuk egin ondoren, Oteizak metalezko elementu lauetan oinarritutako eraikuntzetan jarri zuen bere arreta. Elementu horiek, berriro ere, *Malevich Unitatearen* formatik abiatuta itxuratuko dira, unitate horri dagokion materialaren zati bat kendu zaiolarik, forma baliokidea duena. Hortaz, abiaburuko formaren bertsio positibo-negatibo bikoitza bere baitan biltzen duen elementua da, eta aukera ematen du bere erlazioetan materia eta espazioa aldi berean eta zehaztasun beraz artikulatzeko. *Eraikuntza hutsak (Construcciones vacías)* izena duen sailak espresioaren itzaltze prozesu progresiboaren saio bat da, elementu horien konbinazio multzoan oinarritua. Oteiza jarduera formalaren eta espazioak hartzeko duen gaitasunaren artean dagoen alderantzizko erlazioaz jabetu zen, eta horren ondorioz obra batzuen espresionismotik beste forma batzuetara, adibidez *Forma geldoak (Formas lentas)* horietara doan ildo esperimentalari hasiera eman zion, non formen asaldura baretzen joango den bere *Kutxa hutsen* lehenengo saialdietara iritsi arte.

Oteizak berak hauxe idatzi zuen prozesu hori aztertzean: “Artea, existentzia-mekanismo den aldetik, mugimenduan amaitzen da bizitzarekin eta naturarekin nahasiz. Metafisika gisa, gizakiaren zaintza existentzial gisa, espresioa da galtzen dena. Estatuaren lekua bere desokupazioak zehazten du, altzari huts baten antzera”.

Kutxa hutsak, oro har sei karratutik abiatuta eratuak, *Malevich Unitate* huts baten baliokide den zatia falta zaielarik, kubo ireki gisa itxuratzen dira, materialki hutsik dauden babesleku estatiko gisa, ekintza espazial handi batek bere barruan hartuta, ordea.

Lan horietan “sen espiritual” berria aditzera ematen da progresiboki, gaur egungo artean jatorria duena, eta Oteizaren esperimentuetan azkena emango duten obretan nagusituko dena. *Kutxa metafisikoak*, bi triedroren oposiziotik lortutakoak, bide horretan emandako beste aurrerapauso bat dira. Beren barruko espazio bakarrak, geldiak, ilunak eta ia helezinak izaera erlijiosoan ematen die, zenbait tituluk azpimarratua, adibidez *Espiritu Santuaren erretratua (Retrato del Espíritu Santo)* edo *Leonardoren Deikundeari omenaldia (Homenaje a la Anunciación de Leonardo)*. Gabetze prozesu horri jarraituz mugako obra batzuk agertzen dira, triedro soil batez edo bi pieza trapezoidalen oposizio bidez osatutakoak, eta adibide protominimalistak dira, espazio errezeptibo soilera emandako pausoa iragartzen dutenak, Hutsera emandako pausoa, eskultoreak Velázquez-en azken pinturarekin erlazionatu zuen huts horretara, edo Euskal Herriko harrespil mikolitikoekin, dagokien azken zeregina eta zentzua *Aita Donostiri eskainitako monumentua (Monumento al Padre Donostia)* Agiñan egiten ari zela ezagutu zituelarik: “Artea, garai guztietan eta edozein lekutan, gizakia eta bere errealitatea elkarrekin berriro lotzen eta integratzen dituen prozesua da. Prozesu hori ezereza adierazten duen ezerezetik abiatzen da beti, eta Dena adierazten duen beste Ezereza batean, Absolutuan amaitzen da, existentziaren mugako erantzun eta irtenbide espiritual gisa”.

VII. KAPITULUA: LABORATEGI ESPERIMENTALA

1950az geroztik, hiperboloidearen irudian oinarrituta, eskulturaren masaren eta espazioaren arteko erlazio berria ikertzean, Oteiza igeltsuzko eredu txikiez egindako sail esperimentaletan hasi zen lanean. Sail berri horiek bultzada handia izan zuten 1952an Arantzazun lehenengo estudioa ezarri zuenean eta handik gutxira, lan horrekin estu lotuta eta arkitekturarekin zerikusi handia izanik, metalez, eskaiolaz eta zementuz egindako estudio ugari garatu zituen baxu-erliebeetarako. Izan ere, hormak espazioan jarduten duen moduz arduratzen hasi zen aldia izan zen hura.

1956an, Sao Pauloko Bienalera bidaliko zuen obraren prestaketa lanerako Madrilgo Nuevos Ministerios-eko eraikinean ezarri zuen bere estudioa, eta bertan zehaztu zuen *Laborategi esperimentalak (Laboratorio experimental)* obraren parte nagusia. Erraz manipulatzeko aukera ematen zioten era guztietako materialak erabiliz (litorria, alabrea, igeltsua, zura, buztina, klerak, beirak, papera eta abar), eskultoreak *familia esperimentalak* garatu zituen. Estudio txikiez osatutako taldeak dira, eta bakoitzean arazo bereziak aztertzen ditu: argi-moduluak, solido irekiak, espazioko kateatzeak, egitura linealak, espazioko guneak, guneak mugimenduan, gune hutsak, maklak, argizko maketak, eraikuntza hutsak, poliedro irekiak, esferaren desokupazioa eta abar. Eta hortxe ikertzen ditu arazoak, soiltzen ditu bideak eta seinalatzen ditu norabideak, norabide horietako batzuk segitu eta beste batzuk baztertzeko, alegia; eta, hain zuzen ere, norabide horietan bide ematen zaie intuizioari, gehiegikeria espresiboari eta materiaren eta espazioaren gutxieneko apunteei, problematika formal eta espazial zehatzak progresiboki aditzera ematen dituzten maketa hauskorretan. Eredu horietako batzuk, ikerlan esperimental zehatzari dagokionez onenak izanik, ondoren harriaren edo metalaren behin betiko materialetara eraman zituen.

Brasilen Eskultura-Saria lortu eta gero, Oteizak Irunen ezarri zuen bere estudioa eta egiten ari zen sailekin jarraitu zuen bertan ondorioetara iristeko premiak bultzatuta. 1959an behin betiko erabaki zuen

Laborategi experimentalaren ikerlanaren funtsezko asmoak bete zituela eta amaitutzat eman zuen bere ikerketa artistikoa eskultore jarduna baztertuz. Hurrengo hamar urteetan tarteka egindako obra guztiak aurretik egindako *Laborategi* lanari lotutakoak izan ziren, zenbait ereduren materializazioak.

1968an Arantzazuko obrei berriro ekitean, Oteiza atzera lotu zitzaion bere maketen parte bati eta Pietatearen gaia garatu zuen, azkenean fatxadaren goialdean ezarriko zena.

Azkenik, 1972an, ondorio artistikoetara iristeko premiagatik garatu gabe utzi zituen gai experimental ugariez kezkatua, bi urtez lan experimentalari berriro heltzea erabaki zuen eskultoreak eta *Klarionen laborategia* (*Laboratorio de tizas*) ikusgarria sortu zuen. Prisma formako klera zati txikiak unitate gisa erabiliz, Oteiza problematika zehatz batzuk ikertzen dituen konbinazioetan aritu zen lanean, adibidez *Tartea*, argiaren atxikpenak, egituren irekitzeak eta ixteak, edo *Euskal baserriari buruzkoa* (*Sobre el caserío vasco*) sailean ikertutako erlazioa, euskararen eta eraikuntzari dagozkion alderdien artekoa.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

BIOGRAFIA

1908 Jorge Oteiza Embil urriaren 21ean jaio zen “villa Endaian”, Orion, Gipuzkoan, amaren aldeko aitona-amonaren herrian. San Nikolas parrokian bataiatu zuten. Aita Azkoitikoa zen, Olabezeta baserrikoa, haren familia Nafarroakoa bazen ere.

1914-21 Donostiako Sagrado Corazón ikastetxean ikasi zuen.

1921-24 Lekarotzen ikasi zuen, Nafarroan. Juan Cabanas pintorea, Nicanor Zabaleta musikaria eta Ignacio María Barriola, Teodoro Huarte eta José Eugi medikuak izan zituen ikaskide.

1924 Juan de Huarte idazle errenazentista nafarraren *Examen de ingenios para las ciencias*-en irakurketak bultzatu zuen artearen sorkuntza-mundura. Familiak hotel-negozia zuen baina honek porrot egin zuen.

1927 Madrilen bizi zen. Arkitektura interesatzen zitzaion, baina arrazoi burokratikoak zirela eta Medikuntzan matrikulatu behar izan zuen. Biokimika ikasgaiak pizu zuen beregan eskulturarako bokazio esperimentalak eta espazioaren biologia bilatzeko nahia.

1928 Aitak eta anaiak Argentinara emigratu zuten eta Jorge Oteiza arduratu zen amaz eta bost anaia-arreba txikiez. Tabernako zerbitzari, fruta-denda bateko kontulari eta linotipista gisa lan egin zuen ikasketak ordaindu ahal izateko. Lehenengo eskulturak egin zituen, Jacob Epstein-en, Dmitry Tsaplina-en eta Alberto Sánchez-en nolabaiteko eragina zutenak.

1929 Bertan behera utzi zituen Medikuntza-ikasketak karrerako hirugarren urtean eta Madrilgo Arte-eta Lanbide-Eskolan matrikulatu zen. Denbora gutxi egon zen bertan. Familia Bartzelonara joan zen bizitzera, Oteiza Madrilen bizi zen bitartean.

1931 Lehenengo Saria lortu zuen Gipuzkoako Artista Berrien IX. Lehiaketan, Donostian, *Adam eta Eva. S=E/A tangentea* (*Adán y Eva. Tangente S=E/A*) eskulturarekin. Parisa egin behar zuen bidaia bertan behera utzi behar izan zuen Melillara soldaduska egitera joan behar izan zuelako (1931ko azaroa-1932ko urria).

1932 Artista gazteen erakusketan parte hartu zuen Donostiako San Telmo Museoa, Jiménez de los Ríos-ek eta Zuloagak inauguratutako erakusketarekin batera antolatutakoan. Oteizaren bi obra, *Ama Birgina burguesa* (*Virgen Burguesa*) eta *San Adam* (*San Adán*) zentsuratu zituzten; boikot-saio bat egon zen baina huts egin zuen poliziak artisten kontrako erasoari ekin ziolako.

1933 Lehengo Saria lortu zuen Gipuzkoako Artista Berrien X. Lehiaketan, Donostiako Gran Kursaal-en.

1934 Donostiako Gran Kursaal-en izandako erakusketan parte hartu zuen, Nicolás Lekuonarekin eta Narkis Balenciagarekin batera. Madrilén Aguirre Lehendakariarekin harremanetan jarri zen, euskal artea berpizteko kultur politikan parte hartu nahian.

1935 Urtarrilean, Latinoamerikara joan zen Narkis Balenciaga pintorearekin. Apirilean, taldeko erakusketa batean parte hartu zuen Witcomb aretoan, Buenos Airesen. Bertan Paulino Uzquidun boxeolariari egin zion erretratua egon zen ikusgai.

Abenduan, banako erakusketa bat eskaini zioten Arte Ederretako Akademian Txileko Santiagoko Parque Forestal-en. Txileko Santiagon hitzaldi bat eman zuen izenburu honekin “Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo. Posibilidad de una estética científica. Del proceso dialéctico en la historia de la forma. Del arte social y del destino de las nuevas generaciones” hitzaldia erakusketaren katalogoan agertu zen iragarria. Hiri hartan bertan “Encontrismo” gaiari buruz idatzi zuen txostena aurkeztu zuen. Vicente Huidobro poeta txiletarra ezagutu zuen. Matila Ghyka-ren eragina jaso zuen, baita haren *El número de oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental* liburuarena ere.

1936 Teatro Experimental sortu zen Txileko Santiagon. Frente Popular Español-ekin harremanetan egon zen Txileko Santiagon.

1937 Buenos Airesa itzuli zen Espainiarantz ontziratuta eta errepublikarrekin gerran parte hartzeko asmotan. Baina azkenean asmo horiek alde batera utzi eta Buenos Airesen geratu zen eta diruz eskas ibili zen.

1938 Maiatzaren 14an, Itziar Carreño Etxeandiarekin ezkondu zen Argentinan, Moronen. 1935ean Amerikara iritsi zenean ezagutu zuen emaztegaia.

1940 Irudi etzanen saila egin zuen, piramide etzanaren forman oinarritua. Bere lanean hutsuneak irekitzeko prozesuari hasiera eman zion.

1941 Buenos Airesko Zeramika-Eskola Nazionaleko irakaslea zen. Lucio Fontana-rekin harremanetan egon zen.

1942 Kolonbiako Gobernuak zeramikako irakaskuntza ofiziala antolatzeko kontratatu zuen. Germán Arciniegas idazlearekin harremana izan zuen.

1944 “Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Postguerra” argitaratu zuen. Universidad del Cauca-n lan egin zuen, Popayanen, Kolonbian. San Andres-era eta San Agustín-era joan zen estatuaria megalitikoaz aztertzerako. Edgar Negret eskultore kolonbiarra ezagutu zuen Popayaneko Unibertsitatean egin zuen lehenengo erakusketan.

1946 “Grandeza y miseria de Zuloaga” argitaratu zuen *Revista de América* aldizkarian, Bogotan, Kolonbian. Goya-ren jaiotzaren bigarren mendeurrena zela eta, bi hitzaldi eman zituen Bogotako

Espainia-Etxean: "Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español", martxoaren 28an eta "Del estilo de Goya al realismo inmóvil", apirilaren 16an. Gainera, bi artikulua argitaratu zituen gai hauei buruz: "Significación espacial desde El Greco a Goya y Picasso" eta "Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete)". Kolonbiako *Cromos* aldizkariak Oteizak Amerikan egindako ibilbidea bildu zuen.

1947 "Informe sobre una estética objetiva (fórmula molecular, ontología, para el ser estético)" aurkeztu zuen baita "La investigación de la estatuaria megalítica en América" ere, Quitoko Kultur Etxean, Ekuadorren. Perun, Trujilloko Unibertsitate Nazionaleko ikerlan Zientifikoen Ohorezko Kide izendatu zuten. Kimika zeramikoari buruzko ikastaro bat eman zuen Trujilloko Ingeniaritza Eskolan, Perun. Amerikako arkeologiari eta gaur egungo arteari buruzko *Génesis del Arte Nuevo* hitzaldi-zikloa eman zuen. Machu Picchu bisitatu zuen. Hitzaldi bat eman zuen Limako Unibertsitateko udako ikastaroetan, Perun: "Una técnica de colores térreos sobre englobe blanco para alfareros de Cuzco" baita gaur egungo arteari buruzko bi hitzaldi ere Idazleen eta Artisten Elkarte Nazionalean (ANEA). Eskultura lanari ekin zion berriro, baztertu egin baitzuen ia erabat 1940tik aurrera. *Ensayo sobre lo simultáneo* obra aurkeztu zuen Hipólito Irigoyen-entzako Eskultura-Lehiaketarako, Plaza Nueva zentroan (proiektuen erakusketan lapurtu zuten eskultura). "Del escultor Oteiza por él mismo" argitaratu zuen. Moore-ren obraren eragina jaso zuen, estatuarako hutsunearen izaera aztertzeraz eraman zuena. Espainiara itzultzea erabaki zuen, Argentinaren Omenezko eskultura baterako Cadizko lehiaketa batean parte hartzeko.

1948 Euskal Herrira itzuli zen eta Bilboko Iturribide kalean bizi izan zen. *Goya mañana. El realismo inmóvil* liburua hasi zuen.

1949 Lehenengo Saria jaso zuen Felipe IV.aren omenezko monumenturako Lehiaketa Nazionalean (Ruiz Aizpiri arkitektoarekin lankidetzan), Donostiako Konstituzio plazarako (burutu gabeko proiektua). *Cinco plásticos vascos* erakusketa, Galeria Studio-n, Bilbon (Oteiza, Otaño, Álvarez, Ajuria, Figuera eta Uranga). Ateneoa sortu zen. VII. "Salón de los Once" (Dau al Set, Miró eta abar) erakusketan parte hartu zuen, Galeria Biosca-n, Madrilén. Boliviako arkeologiari buruz Eugenio d'Orsekin izandako polemikak eraginda, hark ez zuen erakusketaren "bankete erritualera" gonbidatu. Azalean agertzen zen "Goya" izenez, *El realismo inmóvil*-en laugarren zatia idatzi zuen, *Génesis europea de un nuevo arte mundial americano* izenburua eman ziona. Blas de Otero eta Ángela Figuera Aymerich ezagutu zituen. Bilbon, porzelanazko isolatzaile elektrikoaren enpresa bateko zuzendaritza teknikoaz arduratu zuen. Artikuluak idatzi eta hitzaldiak eman zituen. Arte Ederretako Eskola proiektua aurkeztu zuen Donostian baita autofinantzatzeko moduko Zeramika-Tailerrarena ere (baimendu gabea). Artista gazteak Atxuriko Arte- eta Lanbide-Eskola hartzeraz animatu zituen, kultura berpizteko Academia Arteta izena eman zioten zentro bihurtzeko asmotan.

1950 Lehiaketa bidez Arantzazuko Basilikarako estatuaria guztia adjudikatu zioten (1953an proiektatua, 1954an debekatua eta, azkenean, 1969an burutua). *Cuatro Escultores Abstractos* (Ferrant, Ferreira, Serra y Oteiza) erakusketan parte hartu zuen, Galerías Layatanas-en, Bartzelonan; Galería Studio-n, Bilbon; Galería Buchholz-en, Madrilén. "Euskal Eskola" izena zabaltzen hasi zen.

1951 Ohorezko Diploma jaso zuen Milango IX. Trienalean, *Ensayo sobre lo simultáneo* eskulturagatik. “Informe sobre la escultura contemporánea” txostena aurkeztu zuen, Santanderreko Udako Unibertsitateko Nazioarteko Arte-lkasteroan. Hispanoamerikako I. Arte Bienalean parte hartu zuen.

1952 *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana* argitaratu zuen. Hitzaldi bat eman zuen “Escultura Dinámica” gaiari buruz Santanderreko Nazioarteko Udako Unibertsitateko lkastaroetan. Taldeko erakusketa batean parte hartu zuen Galería Xagra-n, Madrilen, eta bertan *Hedatzen ari den botila (Botella en Expansión)* aurkeztu zuen. Oñatin, Arantzazun, bere lehenengo estudio iraunkorra ezarri zuen. “Renovación de la estructura en el arte actual” argitaratu zuen, Arantzazuko Basilikarako erakutsi zuen orientazio abstraktuari buruzko lehenengo errezeloen erantzun gisa. Espainol bakarria izan zen Institute of Contemporary Arts-ek Londresen *Preso Político ezezagunaren omenezko monumenturako* deitutako Nazioarteko Lehiaketan parte hartzeko aukeratua.

1953 *Arte Fantástico* erakusketan parte hartu zuen Galería Clan-en, Madrilen. Lehiaketa Nazionalera aurkeztu zen San Isidoren irudi bat eta zenbait eskultura egiteko, Madrilgo Instituto Nacional de Colonización eraikinaren fatxadarako. Epaimahaiaren iritziz proposamen interesgarriena berak aurkeztutakoa izan bazen ere, Arte Ederretako zuzendari zen Gallego Burín-ek esku hartu eta Ferrant-en alde eman zuen epaia. Erantzun gisa, Oteizak “ohorezko deskalifikatutzat” hartu zuen bere burua. Aluminiozko eskultura bat egin zuen Valladolideko Aita Domingotarren elizako absiderako. Kordobako merkataritza ganberarako eskultura batean aritu zen lanean, Lahoz eta G. Paredes izanik eraikinaren diseinuren egileak. Bertan, Aguilera, Bernier, Duarte eta Serrano ezagutu zituen, eta hurrengo urtean “Grupo Espacio” sortzera bultzatu zituen, geroago Equipo 57 taldea izango zenaren hazia.

1954 Arantzazuko Basilikarako egin zituen lanak galarazi zituzten, eta Apostoluen eskulturak bide bazterrean geratu ziren. *Androcanto y siglo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera* argitaratu zuen. Arkitektura-Sari Nazionala jaso zuen Santiago Bideko Kaperarako proiektuarengatik, Sáenz ede Oiza-rekin eta Romaní-rekin batera. Valladolideko Aita Domingotarren eraikina, Miguel Fisac arkitektoarena, Vienako Arkitektura Erlijiosoaren Lehiaketan saritu zuten. *Grupo R* taldeak “integración de las artes” esloganarekin antolatu zuen *Industria i Arquitectura* erakusketan parte hartu zuen, Bartzelonako Galerías Layetanas-en.

1955 *Arte Abstracto* erakusketan parte hartu zuen, Galería Fernando Fe-n, Madrilen. Erliebe batzuk planteatu zituen Tarragonako Universidad Laboralerako: fatxadetarako harrizko erliebeen soluzioa eta bozetoak, unitate solte irtenekin; eta enkofratze bidezko eskulturak eta burdinazko eskultura aprobetxatuz kate-garapenetarako (burutu gabe). Positiboko eta negatiboko erliebeen estudioekin osatutako aldia, zuzeneko enkofratze bidezko hormigoi biluzian; eskultura, barrualdea eta kanpoaldea hormigoiaren armaduratik forma exentuen enkofratze bidez, argi-moduluekin; eta diskoaz landutako harriak. F. J. Sáenz de Oizarekin eta Basterretxearekin batera, Irunen elkarrekin bizitzea pentsatu zuten. F. J. Sáenz de Oizak egin zituen beren etxe-tailerretarako proiektuak.

1956 Mariano Garrigues arkitektoarekin lankidetzan Madrilgo Instituto de Inseminación Artificial eraikinaren fatxadarako erliebea egin zuen. Juan Huarte industriari nafarraren laguntzaz Madrilgo Nuevos Ministerios-en egiten ari ziren eraikinean ezarri zuen bere estudioa, eta bertatik atera ziren Sao

Pauloko IV. Bienalean aurkeztuko zituen eskulturak. Aldi joriena izan zen hura eskultore gisa: sail esperimentalak egin zituen eta aldi berean behin betiko zehaztu zuen bere *Propósito experimental*.

1957 Brasilgo Sao Pauloko IV. Bienalean parte hartu zuen. Bertan 29 eskultura aurkeztu zituen, hamar familiatan ordenatuak, eta Nazioarteko Eskultura-Sari Nagusia lortu zuen. Sari gorena (Ohorezkoa) Giorgio Morandi italiarrak jaso zuen eta Ben Nicolson-ek, Ingalaterrakoak, Pintura Italiarraren Sari Nagusia. *Equipo 57* taldea sortzen parte hartu zuen. *Propósito experimental 56-57* katalogoa argitaratu zuen. Testu horri buruz, 1983ko apirilaren 20an, Santiago Amón-ek ondokoa iruzkindu zuen Bilboko Arte Eder Fakultatean “Década de los 50 y 60 en España” gaiaren inguruan eman zuen hitzaldian: (...) antologietan agertzea merezi duen manifestu bakarra Jorge Oteizak sinatuko du bere *Propósito experimentalen*, 1956-1957 urte bitartean idatzi zuen horretan 1957an Sao Pauloko Bienalean aurkezteko (...) ezohiko buru-argitasuna antzematen zaio. Lehenengo pasartea bakarrik irakurriko dizuet, bertatik zenbait gauza ondorioztatu baititut. “La estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas” izenburua du. Hauxe dio Oteizak: “Energiaren liberazio mota hau Estatuan entsegatu nuen, hain zuzen ere, unitate formal arinak bat eginez, hau da, unitate dinamikoak edo irekiak bat eginez, ez ordea masa, solido edo ordena okupatzaile baten desokupazio fisikoa, bere masaren haustura bidez, Estatuaren aldeko espazio librearen neutraltasunaren haustura bidez baizik, edo Estatuak libratzeko premia duen baldintzapeko Espazioa, baina beti oinarritzko formen sistema logiko eta gehikor baten bidez, berez espazioari dagozkion matrizeena, elkartzeko gai diren horiena”. Eta pertsonen arteko harremanetan gerta daitezkeen eta zentzurik ez duten arrazoiengatik inoiz esan ez dudana zerbait esatera noa: Oteizaren testu hau Tratatuaren oinarria da, Martin Heideggerrek irakurri ala ez, ez baitakit; baina testu hau ondo irakurrita, zeinek eta Martin Heidegger-ek *Artea eta Espazioa* izenburupean argitaratu zuen saiakera bikainaren oinarria da (...) eta beste euskaldun gailen batek ilustratu zuen, Eduardo Chillida-k, hain zuzen”. Bartzelonan Equipo Forma taldearekin aritu zen lankidetzan. Néstor Basterretxea, Manuel Benet Novellas eta Jacinto Esteva Grewe pintoreekin, León Bregada Girona ingeniariarekin eta R. Puig arkitektoarekin batera. Néstor Basterretxearekin eta L. Vallet arkitektoaren laguntzaz, beren etxe-tailerra proiektatu eta eraiki zuten Irungo Iparralde hiribidearen 35-37 zenbakietan (lehen Avenida de Francia izandakoa). Equipo 57 taldea sortzen parte hartu zuen Juan Cuenca-rekin, Ángel Duarte-rekin, José Duarte-rekin, Agustín Ibarrolarekin eta Juan Serrano-rekin batera, eta bere manifestua argitaratu eta gero utzi egin zuen taldea.

1958 Néstor Basterretxearekin batera Irunen ezarri zuen bere egoitza. L. Valletekin batera *Aita Donosti* monumentua eraiki zuen Agiñan, Lesakan, Nafarroan. Aldaketen legea (Ley de los Cambios) definitu zuen. Plastika arloko ikerlanarekin jarraitu zuen, bere ondorio esperimentaletan islatuz: *Ondorio esperimental 1.zk eta Esferaren desokupazioa (Conclusión experimental n° 1 y la Desocupación de la esfera)* eta *Ondorio esperimental 2.zk (Conclusión experimental n°2)*. Erakusketa Washingtoneko Gres Gallery-n. (1928an Brancusi-k eta haren *Oiseau dans l'espace* obrak aduanan izandako arazo bera errepikatu zen. Ez zituzten Oteizaren eskulturak artelan gisa sartzeko utzi eta burdina sartzeagatiko zergak ordaintzera behartu zuten). Bruselako Nazioarteko Erakusketarako Espainiako Pabilioia muntatzen parte hartu zuen, Jose Antonio Corral-es eta Ramón V. Molezun-en proiektua izanik, Urrezko Dominarekin saritua.

1959 *Blanco y Negro* erakusketan parte hartu zuen, Galería Darro-n, Madrilen, nazioarteko sariak lortu zituzten artisten omenez: Oteiza, Chillida, Tàpies. *Monumentalidad e integración de escultura con arquitectura y ciudad* gaiari buruzko Nazioarteko Lehiaketaren saria lortu zuen Montevideon, Uruguain, Roberto Puig arkitektoarekin batera, Batlle y Ordoñez politikari liberalaren omenezko monumentuaren proiektuagatik. *Mallarmé-ri omenaldia. 3. ondorio experimental* (*Homenaje a Mallarmé. Conclusión experimental n.º 3*) egin zuen, eta obra horrekin amaitutzat eman zuen prozesua eta lana eskultore gisa.

1960 Basterretxearekin erakusketa bat egin zuen Galería Neblí-n, Madrilen, eta Sala Teka-n, Bilbon. Erakusketa hartako katalogorako hitzaurre gisa *El arte contemporáneo ha terminado* (carta a Néstor Basterretxea) idatzi zuen Limatik, eta *El final del arte contemporáneo* izenburuz argitaratu zen. Bertan, eskultura baztertu izanaren arrazoiak azaldu zituen. *Informalismo y poética de la ausencia en César Vallejo* hitzaldia idazleen eta Artisten Elkarte Nazionalen (ANEA), Liman, Perun. César Vallejo poetaren omenez egin zuen *España aparta de mí ese cáliz* eskultura instalatu zuten Liman. *New Spanish painting and sculpture* erakusketa, New Yorkeko Museum of Modern Art-ek uztailaren 20tik irailaren 28ra bitartean antolatua (erakusketa ibiltari hura Ameriketako Estatu Batuetako zortzi museotan eta Kanadako batean egon zen ikusgai). Hitzaldiak eman zituen Montevideoko Arkitektura Eskolan, Uruguain.

1961 *Exposición 1 de Arte Actual* erakusketan parte hartu zuen Donostiako San Telmo Museoa eta Santillana del Mar-eko Regina Coeli monasterioan, Madrilgo Galería Neblí-rekin lankidetzan. Oteizak katalogorako idatzi zuen testua moztu eta aldatu egin zuten. Aktiboki parte hartu zuen Academia Errante taldean Luis Martín Santos, D. José Miguel de Barandiarán, D. Julio Caro Baroja, Luis Mitxelena, Jose María Busca Isusi, Ramón Zulaika, Ángel Cruz Jaka, Federico de Zabala, José María Donosty, Luis Pedro Peña Santiago eta beste hainbatekin batera. Estetikari buruzko Ikerlanetarako Institutua sortzea proposatu zuen Donostiako San Telmo Museoa.

1962 “Poeta en Burgos” idatzi zuen, Valladolideko Santiago Montes artistaren liburuaren hitzaurre gisa.

1963 *Quousque tandem...! Ensayo de Interpretación del alma vasca* argitaratu zuen. Oteizak bere proiektu zinematografikoak garatu ahal izateko Juan Huartek sortutako *X Films* ekoizpen etxearen babesari esker, *Operación H* film labor experimental aurkeztu zuen, Basterretxeak zuzendua eta Jorge Oteizak muntatua. André Malraux idazle eta kultura-ministro frantsesari proposamen bat entregatu zioten Donibane Lohizunerako Estetika Konparatuen Ikerlanetarako Nazioarteko Institutua sortzeko (De Gaulle-ren Gobernuak ezezkoa eman zuen bonba atomikoaren fabrikazioak eraginda aurrekontuak murriztu zituztelako). *Estética de Acción*-erako lehenengo lanak, zinemara eramandako narratiba izanik. Madrilgo Teatro Nacional de la Ópera-ren eraikuntzarako nazioarteko lehiaketan parte hartu zuen (Ángel Orberekin eta Javier eta Juanjo Barrosorekin lankidetzan).

1964 Polemika piztu zen berriro Arantzazuko estatuariaren inguruan. Basterretxearen eta Larruquert-en *Pelotari* film laburraren aurkezpenean, Gernikan, hitzaldi hau eman zuen: “Importancia del artista en la vida del pueblo vasco”. “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte” ponentzia bidali zuen *Ideología eta teknika* gaiari buruz Italian antolatutako Arte-Kritikaren Nazioarteko XIII. Kongresura. Funcor kooperatibaren fondo sozialekin Universidad Infantil Piloto sortu zen Elorrión, haur-hezkuntzako ikastetxe experimental, José Antonio Sistiaga eta Esther Ferrer artistek parte hartu

zuten proiektua izanik. “En esta hora para un renacimiento popular del poeta y los artistas vascos” idatzi zuen, *Cuatro Poetas Vascos (Aresti, Azurmendi, Lasa, Otsalar)* libururako gutun gisako hitzaurrea, epilogoak Otero-k idatzia, San Martin-ek bildua eta Auñamendik argitaratua. Azkenean ez zen argitaratu. Madrilen, Giulio Carlo Argan-ekin harremanetan jarri ondoren, Arkitekturako eta Estetika Konparatuen Ikerlanetako Eskola Berria sortzea proposatu zuen, Gipuzkoan arrakastarik gabe saiatu eta gero.

1965 “El Arte como Escuela Política de tomas de conciencia” hitzaldia eman zuen Bartzelonan. Gasteizen, Euskal Antropologia Estetikoaren Museoaren proiektua aurkeztu zuen. Eduardo Chillidaren omenezko hitzaldia Espelunca-n, Donostian. Kurasaaleko etxabeetarako Euskal Artearen Laborategiak Herri-Unibertsitatea proposatu zuen. “Galería de Arte como Productora” bere planteamenduak aurkeztu zituen Barandiarán aretoan, Donostian. Harremanetan egon zen dantza-arloan Urbeltzekin, antzerki-arloan Arestirekin eta musika-arloan Artzerekin, eta “Ez dok amairu” taldea sortu zen. Poesia Espazialaren Nazioarteko Erakusketan parte hartu zuen. Euskal Artearen Kulturarako Premiazko Fondo Ekonomiko bat sortzeko proiektua. Gasteizerako Nazioarteko Eskultura Fundazio baten proiektua, Berrocal eskultorearekin lankidetzan. Parisen laguntza eske aritu zen Historiaurreko Ikerlanetako Institutua sortzeko. *Acteón* filma aurkeztu zen, Eduardo de Sanctis-en ideian oinarrituta Jorge Oteizak berak idatzitako gidoiarekin, eta azkenean Jorge Grau-k zuzendua eskultorearen haserrea eraginez. Jesús Huarte-ren etxerako, arkitektoak Corrales eta Molezun izanik, *Preso ezezagunaren omenezko monumentua (Monumento al Prisionero desconocido)* obraren bertsio monumentalak eta tamaina txikiagoko *Prometeo* bat egin zituen.

1966 Informazio Ministerioak ez zuen baimendu *Ejercicios espirituales en un túnel* liburua kaleratzea. Euskal Eskolaren Mugimendutik taldeak sortu ziren. GAUR taldea sortu zuen, bertako kide izanik Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Amable Arias, José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi eta José Antonio Sistiaga. Donostiako Galería Barandiarán-en erakusketa bat egin zuen. GAUR eta EMEN taldeen erakusketa Bilboko Arte Eder Museoan. Erakusketa GAUR, EMEN eta ORAIN taldeekin Gasteizko América Museoan. Iruñan Euskal Artisten Unibertsitatea sortzea proposatu zuen.

1967 Oteizaren, Chillidaren, Palazuelo-ren, Millares-en, Sáenz de Oizaren, Fernández Alba-ren, Molezunen, Corraleses eta Fullaondoren erakusketa Misa-ko lokaletan, Madrilen, *Nueva Forma* aldizkariak antolatua. Ikastola Esperimental bat eta Euskal Unibertsitate pilotua proiektatu zituen eta Aita Oñateri, jesuiten probintzialari, proposatu zion proiektua, Loiolan eta Oñatin arte-tailerrak izango zituenak, baita Euskaldunen Fundazioa ere, Venezuelan.

1968 Elizak Arantzazuko obraren debekua kendu zuen. Oteizak errezeloak zituen lanei berriro ekiteko; azkenean, azaroaren hasieran, Arantzazura itzultzea eta obra osatzea erabaki zuen. *Oteiza: 1933-1968* argitaratu zen, Oteizaren epilogoarekin: “Estética del Huevo. Mentalidad vasca y laberinto”. Basterretxea eta Larruquerten *Amalur* pelikula estreinatu zen, eta bertan Oteizak euskal historiaurrearen inguruan parte hartu zuen.

1969 Gipuzkoan, Debako Eskola sortzen parte hartu zuen. Errenteriako Foru Plazaren urbanizazioan esku hartu zuen. *Xenpelarri omenaldia (Homenaje a Xenpelar)* eskulturarako proiektua aurkeztu zuen.

Arantzazuko obra amaitu zen. “Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpuru” argitaratu zuen. Loiolako ezker aldeko hegalean Euskal Artisten Eskola sortzea proposatu zuen.

1970 Lehenengo Saria irabazi zuen Madrilgo Plaza de Colón-en urbanizaziorako Lehiaketan, Ángel Orberekin, Mario Gabiriarekin, Luis Arana eta Alonsorekin batera (burutu gabe). Hondarribian Esterikari buruzko Ikerlanetarako Euskal Institutua sortzea proposatu zuen. Debako Eskolan *Hilarria Madoz-i* (*Estela a Madoz*) egin zuen. Zarautzen instalatuko zutena.

1971 Madrilen, Labe Garaien egoitzarako Lehiaketan parte hartu zuen (Fullaondo-rekin eta Iñiguez de Onzoño-rekin lankidetzan).

1972 Oteizak amaitu gabe utzitako eskultura lanari heldu zion berriro. *Klarionen laborategia* (*Laboratorio de tizas*) garatu zuen, familia esperimantal batzuk osatu zituen eta eredu eta batzuk behin betiko materialera eraman zituen. *Encuentros de Pamplona*-n parte hartu zuen, eta bertan Debako Eskolaren adibideari jarraituko zion dokumentazio- eta informazio-zentro bat proposatu zuen artistentzat.

1973 Madrilen Arantzazuko sailaren bozetoak eta erreproduzio txikiak moldatu zituzten, Galería Múltiple 4-17n antolatutako banako erakusketan ikusgai jarri zirenak. *Cinco Escultores Vascos* erakusketan parte hartu zuen, Galería Skira-n, Madrilen. Bartzelonako Herrien Museoa *Irten ezin. Nafarroa labirinto gisa* (*Irten ezin. Navarra como laberinto*) instalatu zuten. Madrilen, Javier eta Jaime Martín Artajo arkitektoen Buitragoko Lanbide-Eskolarako eskultura hauek egin zituen: *Eraikuntza hutsa espazioko desokupazioaren lau ale bitarrekin* (*Construcción vacía con cuatro unidades binarias de desocupación espacial*) eta *Ama semea besoetan duela* (*Madre con hijo en brazos*), azkena kaperan kokatua.

1974 *Arri ernai zaitzalea* (*Malevich matrizea duen makla bitarra*) [*Arri ernai zaitzalea* (*Macla binaria con matriz Malevich*)] obra Arrasateko Euskadiko Kutxaren egoitzaren aurrean instalatu zuten. Erakusketa, Hondarribiko Txantxangorri galerian.

1975 Madrilgo Beatriz eraikinerako eskultura egitea adjudikatu zioten, lehiaketa mugatu baten bidez. *Pequeñas esculturas de grandes escultores* erakusketan parte hartu zuen Banco de Granada-ren galerian. *Eskultura actual en el País Vasco* erakusketan parte hartu zuen Hondarribian.

1976 Veneziako Bienalean parte hartu zuen. *Carta de Oteiza al escultor navarro* argitaratu zuen. *Homenaje a Alexander Calder* erakusketan parte hartu zuen, Galería Skira-n, Madrilen.

1977 *Odiseo* eskultura Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintzian instalatu zuten, Donostian. Euskadiko Ezkerra ordezkatzuz senatari hautagai izan zen Demokraziaren lehenengo hauteskundeetan.

1978 Miguel Pelay Orozco-ren *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* argitaratu zen, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao. Bilboko Arte Ederretako Fakultatea hartzeko ekintza bultzatu zuen, eta hala zuzendaritza aldatzea eta bertan euskal artistek irakasle gisa parte hartzea lortu ahal izan zen. Uztailean Euskal Herriko Zeramika-Erakusketan parte hartu zuen, San Telmo Museoa, Donostian.

1979 Néstor Basterretxearekin batera, Bilbon, Sabino Arana Fundazioa Ikerlanetarako Kultur Zentroaren proiektuan parte hartu zuen, Eusko Alderdi Jeltzalearen arduradunek erabakita etendakoan. Carlos Garaikoetxearekin, Luis Mitxelenarekin eta euskal artisten ordezkari zabalarekin bildu zen Leioan, Bizkaian, Euskal Herriko kultura berritzeko plana aztertzearen. *Arte Español Contemporáneo* erakusketan parte hartu zuen, Fundación Juan March-en. “Sonemática vasca y mitos. Carta a Xabier Lete sobre poética en el euskera” argitaratu zuen. Gasteizko Probintzia plazako lorategietan *Kuboaren desokupazioa (Desocupación del cubo)* saileko *Kutxa Metafisiko* bat instalatu zuten, Arabako Foru Aldundiak eskuratua.

1980 Ez zuen onartu bere obra Eusko Jaurlaritzari dohaintzan uzteko proposamena. “Organigrama de un Ministerio Autónomo de Arte Vasco” idatzi zuen.

1981 *Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, universidad. A un periodista, puntualizaciones que sirven para gobernantes* argitaratu zuen. Bertan, kultur gaietan Eusko Jaurlaritzak zuen eraginkortasun falta, Herri Batasuna ezkerreko alderdi erradikal nazionalistaren paranoia, Euskararen politika eta artearen alorreko politika salatu zituen eta bere obraren azken patua aipatu zuen.

1983 *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra perdida* obra argitaratu zuen. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* obraren laugarren edizioa kaleratu zen, hitzurre kritikiko honekin: “Nota con resentimientos para esta cuarta edición”. Richard Serra eskultoreak Oteizaren obra ezagutu zuen Bilbora egin zuen bidaian, eta eragin zion harridura eta miresmena adierazi zuen Txomin Badiolak *Tarte* aldizkarirako egin zion elkarrizketan.

1984 *Euzkadi* aldizkariaren Sari berezia jaso zuen.

1985 Kultura Ministerioak Arte Ederren Urrezko Domina eman zion. *Teomaquias* poema saila hasi zuen. Eusko Jaurlaritzaren kultur politika salatu zuen baita Kultura-Sailburuak egindako adierazpen hau ere: “Hamar urtez egon gaitezke kulturarik gabe, hizkuntza berreskuratzeotan”. Eta hauxe erantzun zuen berak: “Ez dago hizkuntzarik ezta herririk ere kulturarik gabe”.

1986 Urtearen hasieran, Oteizak erakusketa antologiko bat egitea onartzen zuela jakinarazi zion Txomin Badiolari, bere obra antolatzeko aukera emango ziona, zehazteko zegoen leku baterako legatu posible bat finkatzeari begira. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?, 1900-1970* erakusketan parte hartu zuen, Parisko Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou-n. Donostiako Ametzagañako hilerri-rako Lehiaketa Nazionalean parte hartu zuen, Fullaondorekin batera “Euskal hilerri mitikoa” deitu ziolarik. Jorge Oteiza Maria Corral-ekin bildu zen, eta bilera horretan erabaki zuten erakusketa antologikoa Fundación Caixa de Pensiones-ek antolatzea. Euskal Herriko Unibertsitatearen Filosofia eta Hezkuntza-Zientzien Fakultateak Euskal Antropologiaren IV. Astea antolatu zuen Donostian, Oteizari eskainia. Jardunaldi horren emaitza izan zen *Oteiza, esteta y mitologizador vasco* liburua, artistak idatzitako epilogo biltzen duena. Liburua Aurrezki Kutxa Muzizipalak argitaratu zuen, eta bertako aretoan, liburuaren aurkezpenarekin batera, erakusketa bat egin zen *Laboratorio de tizas* laneko pieza txikiekin, Javier Santxotena eskultore eta lagunak zurera eramandakoekin. *30eko hamarkadako euskal artea eta artistak* erakusketan parte hartu zuen Donostiako San Telmo Museoa.

1987 *Cinco siglos de arte español. El siglo de Picasso* erakusketan parte hartu zuen, Parisko Musée d'Art Moderne de la Ville-n, Kultura-Ministerioak antolatua. Paloma Chamorro-k TVEko Estación de Perpiñán-erako hiru programako sail bat landu zuen, Oteizari egindako elkarrizketa batzuk barne hartu zituen eta XX. mendeko artearen irudi gailenei, adibidez Miró-ri edo Dalí-ri eskainitakoak osatzen zituen. “Acusación con defensa de mi aislamiento” argitaratu zuen prentsan, berriro ere Eusko Jaurlaritzaren kultur politika salatuz.

1988 *Jorge Oteiza, Propósito experimental* erakusketa antologikoa. Antolatzailea: Madrilgo Fundación Caja de Pensiones; Bilboko Arte Eder Museoa; Bartzelonako Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions. Komisarioa: Txomin Badiola. Erakusketarekin batera izenburu bera zuen liburua argitaratu zuten, Margit Rowell-en eta Txomin Badiolaren testuak, Oteizaren testu bilduma bat eta beste berri bat biltzen zituen, *Oteiza como epílogo. Utopía y fracaso político del arte contemporáneo* izenburupean, baita bere obraren lehenengo katalogazioa ere. Príncipe de Asturias Saria jaso zuen, “*Oteizaren bizitza grina sortzailearen eredu*” dela nabarmenduz. *Cartas al Príncipe* liburua argitaratu zuen. “Llamamiento al artista en Navarra y País Vasco” idatzi zuen, Susana Solano-rekin batera. Veneziako XLVII. Bienalean Espainia ordezkatzeko aukeratu zuten. Eusko Jaurlaritzak Oteizaren hamabi obra eskuratu zituen eta Espainiako Gobernuak beste 13 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-rako. Akordio bat sinatu zuten Nafarroako Gobernuaren Hezkuntza- eta Kultura-kontseilariaren eta Altzuzako Kontzejuaeren lehendakariaren artean, Nafarroako herri horretan Jorge Oteizaren zentro-museoa sortzeko.

1989 Sáenz de Oizarekin eta Juan Daniel Fullaondorekin batera, eta Darío Gazapo-ren, M.^a Teresa Muñoz-en, Javier Sáenz Guerra-ren eta Ana Torres-en lankidetzarekin, Oteizak Alhondigarako aurkeztutako Kubo proiektua baztertu zuen Eusko Jaurlaritzak. Iruñako Aita Salesianoei *Apostoluarentzako aurpegia (Rostro para Apóstol)* eskultura utzi zien dohaintzan. TVErekin polemika, Paloma Chamorrok egindako elkarrizketa batzuk zirela eta, “Mi grave desacuerdo con TVE” artikuluan aditzera emana. Valentziako Unibertsitate Politeknikoan *Malevich-i omenaldia (Homenaje a Malevich)*, *Manolo Gil-i omenaldia (Homenaje a Manolo Gil)* eskulturaren bertsio bat instalatu zuten.

1990 *Existe Dios al Noroeste* poesia-lana argitaratu zen Iruñan baita *La ley de los cambios* ere. *Julio González, Picasso, Chillida, Gargallo y Oteiza* erakusketa Frantzia. Troyeseko Arte Modernoaren Museoa. *Odiseo* kutxa metafisikoaren bigarren bertsioa egin zuen Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-rako. Chillidarekin polemika, eskultura ez-figuratiboaren nagusitasunari buruz; eztabaidan Néstor Basterretxeak eta Rafael Munoak parte hartu zuten. Gernikan Chillidaren eta Henry Mooreren eskultura bana instalatu zirenean, Oteizak Eusko Jaurlaritzaren kultur proiektuari zuzendutako kritikak lastu egin ziren. Ondorioz, bere eskulturak saltzeko konpromisoa hausteko eskatu zion gobernu autonomoari eta “Denuncio al escultor Chillida” artikulua argitaratu zuen. *Gazteluri omenaldia (Homenaje a Gaztelu)* eskultura, Juan Ignacio Goikoetxea Olaondo euskal idazleari eskainia, Gaztelun (Gipuzkoa).

1991 *Libro de los plagios* argitaratu zen. *Fragmentos 1988-1991* Oteizari buruzko bideoa aurkeztu zen, Ion Intxaustegik zuzendua eta Txusa Txuekak ekoiztua. Salomon R. Guggenheim Fundazioak Bilborako zuen proiektuarekin ados ez zegoela adierazi zuen. Artistaren emaztea Itziar hil zen, Altzutzan, Nafarroan. Oteizak Reina Sofía-ra joan behar zuen *Odiseoren* bertsioa Nafarroako

Museoan utzi zuen. *Escultores Vascos. Oteiza, Basterretxea y Ugarte* erakusketan parte hartu zuen, Caja de Ahorros de Asturias-en, Oviedon.

1992 *Itziar, elegía y otros poemas* argitaratu zuen, emaztearen eta Nikolas Lekuonaren oroimenez. Sevillako Nazioarteko Erakusketan Nafarroako pabilioiak *Odiseo* jarri zuen ikusgai, behin betiko Iruñako Ziadela parkean instalatuko zena. Oteiza Fundazioa sortu zen Alzuzako bere baserrian, bere eskulturen bilduma, bere laborategi esperimentalak, bere liburuak, argitaratu gabeko idazlanak, artxiboak eta liburutegia Nafarroari dohaintzan utzi ondoren. Uztailaren 10ean erakusketa bat inauguratu zen Bartzelonako Galería Tristán-en eta bertan *La ley de los cambios* eta bost eskultura metafisiko jarri zituzten ikusgai. Abenduaren 3an Nafarroako Urrezko Domina eman zioten. Nafarroan, Lesakan, Aita Donostiri eskainitako Agiñako hilarria eraso zuten.

1993 *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* obraren 5. argitaraldia zela eta, lehenengo argitaralditik hogeita hamar urte igaro zirenean, libururako hitzaurre bat idatzi zuen, “ya inútil en cultura vasca traicionada”. Otsailean berriro eraso zuten Aita Donostiren omenezko hilarria. Oteiza Fundazioak *Kutxa Metafisikoa* erretiratu zuen Barakaldetik. “Se acabó el Guggenheim” artikulua argitaratu zuen. Gasteizko CM galeriak topaketa bat antolatu zuen Oteizarekin. Otsailean, Tolosan eskulturen kanpoaldeko erakusketa-museo iraunkor baten sorkuntza iragarri zen, Oteizaren, Santxotenaren eta Ugarte de Zubiarrainen obrekin. Tolosako Triangelu plazan *Atauts (Hiru ale positibo-negatibo dituen eraikuntza hutsa)* [*Atauts (Construcción vacía con tres unidades positivo-negativo)*] instalatu zuten.

1994 Oteizak denboraldi baterako Amerikara joateko asmoa iragarri zuen *El Diario Vasco, El mundo del País Vasco, El País, el Diario de Navarra, Egunkaria, Egin* eta beste zenbait argitalpenetan, martxoaren 24an argitaratutako komunikatuaren bidez.

1995 *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje* argitaratu zuen. Eusko Ikaskuntzak Manuel Lekuona Saria eman zion Oteizari. *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual* liburuaren II. argitaraldia kaleratu zen (behin betikoa). *Juegos en la ventana* erakusketan parte hartu zuen Eduardo Chillidarekin, Néstor Basterretxearekin, Daniel Txopitearekin, Marta Cárdenas-ekin, Miguel Pelay Orozcorekin... eta Ikertze laborategi pedagogikoetako haurrekin batera (Donostiako San Telmo Museoan eta Madrilgo BBVren erakusketa-aretoan). *Lurra eta ilargia (La Tierra y la Luna)* instalatu zuen Oñatiko Unibertsitateko klaustroan. Guggenheim Bilbao Museoa bisitatu zuen.

1996 Oteizak eta Nafarroako Gobernuak bere obraren etorkizunari buruzko akordioa berretsi zuten. Eskultura bat instalatu zuen Nafarroako Unibertsitate Publikoaren campusean, Sáenz de Oiza arkitektoaren omenez. *Oteiza y la arquitectura* erakusketak (Iruñan, Donostian eta Madrilen) Jorge Oteizaren arkitektura proiektuak jarri zituen ikusgai. Nafarroako Unibertsitate Publikoak hitzaldi-ziklo bat antolatu zuen Jorge Oteizaren irudiari eta bere alderdi sortzaile desberdinei buruz, urritik abendura bitartean. Association Pevsner elkartearen Saria jaso zuen, bere obra guztiari eskainia. Euskal Herriko Arkitektoen Elkargoak Ohorezko Elkargokide izendatu zuen Oteiza. Notario aurrean Alzuzan (Nafarroa) ezarritako Oteiza Fundazioaren behin betiko estatutuak finkatu ziren.

1997 *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso* argitaratu zuen. Zumarragan *Itziar* eskultura inauguratu zuen emaztearen omenez. Eduardo Chillidarekin adiskidetu zen. *Une espiritual* (*Momento espiritual*) instalatu zuen, *Kubismoaren estilema hutsari omenaldia* (*Homenaje al estilema vacío del cubismo*) obraren bertsioa, Iruñako Yamaguchi parkean.

1998 Euskaldun Unibertsal Saria jaso zuen Orfeoi Donostiarrarekin batera. Ordizian *Bat biren gaineko eskultura hirutarra. Nicolás Lekuona omenaldia* (*Escultura ternaria uno sobre dos. Nicolás Lekuona omenaldia*) inauguratu zuen, Lekuonari, José Sarriegiri eta María Dolores González Kataraini (Yoyes) eskainia. Eibarren berak kokatu zuen *Txopitea eta pakea* eskultura, lagun zuen Daniel Txopitea pintorearen omenez. Bartzelonako MACBAk bere obra-multzoa aldi baterako gordailuan uztea proposatu zion Oteizari, baita katalogazioa egitea ere, Kataluniako museoaren sarreran *Ola* piezaren inaugurazioa zela eta. *Honoris Causa* Doktore izendatu zuen Euskal Herriko Unibertsitateak. Gipuzkoako Foru Aldundiak Urrezko Domina eman zion Eduardo Chillidarekin eta Juan Mari Arzakekin batera. Erakusketa batean parte hartu zuen Bilboko Windsor Kulturgintza-aretoan, baita taldeko beste erakusketa batean ere (Oteiza, Nicolás Lekuona eta José Sarriegi) Musée de Guéthary-n. Madrilgo Círculo de Bellas Artes-en Domina jaso zuen. *Santiagori otoitza* (*Oración a Santiago*) obra, *Kutxa hutsen* sailekoa, Nafarroako Elizondo herriari utzi zion dohaintzan. Bartzelonako udalaren eskaria jaso zuen Hipercor-eko atentatuan izandako 21 biktimen omenezko eskultura bat egiteko. Oteiza Fundazioaren eta Guggenheim Bilbao Museoaren artean hartutako akordioarekin ados ez zegoela adierazi zuen.

1999 Zarautz herriak Lagun Kutun izendatu zuen eta bertako Domina eman zion. Donostiako San Bizente elizan *Pietá* eskultura instalatu zuen, José Ramón Anda Goikoetxea eskultore nafarrarekin lankidetzan egina. Bere poemen antologia labur bat argitaratu zen *Nekatuta eta birakari. Olerkilar nimiñoa* izenburupean, argitalpen elebiduna izanik, Félix Marañak aukeratua, Pello Zabaletak eta José Luis Padrón-ek euskaratua eta Gipuzkoako Foru Aldundiak editatua. Donostiako Koldo Mitxelena kulturuneak *Jorge Oteiza. Poeta* zikloa eskaini zion eta bertan Oteizaren poemen errezitaldia eman zuten Pello Zabaletak eta Xabier Muguruza eta Roberto Yaben musikariek; José Manuel Caballero Bonaldek Jorge Oteizari buruz emandako hitzaldiaz gain. Hiru eskultura handi [*Ale hirukoitz arina* (*Unidad triple y liviana*), *Korearra* (*Coreano*) eta *Espirituari omenaldia* (*Homenaje al Espíritu*)] instalatu zituen Iruñan. Bere *Malevich-i omenaldia* (*Homenaje a Malevich*) Tarrasako parke batean instalatzeko aukera aztertu zuen. Azkoitian *Batarrabi* eta Zarautzen *Bertsolariari omenaldia* (*Homenaje al bertsolari*) eta *Siesta* (*La siesta*) eskulturak inauguratu ziren. *Galíndez-i omenaldia* (*Homenaje a Galíndez*) instalatu zuren Gasteizen.

2000 *Espacialato*. Oteiza erakusketa Iruñako García Castañón aretoan, otsailaren 24tik apirilaren 23ra bitartean. Euskal Herriko Unibertsitateak hitzaldi-ziklo bat antolatu zuen Jorge Oteizaren irudiaren inguruan (Félix Maraña idazleak zuzendua) Donostiako Miramar jauregian, abuztuaren 21etik 23ra bitartean. Irunen, Jorge Oteizaren etxe-tailerra eraitsi ez zezaten, birgaitzeko proiektu bat aurkeztu zuten Udalean. *Oteiza: Paisajes. Dimensiones* erakusketa, Alacanteko Santa Bárbara gazteluan, urriaren 6tik azaroaren 23ra bitartean, Fundación Eduardo Capa-k antolatua. Bere lagun handia hil zen, Francisco Javier Sáenz de Oiza arkitektoa. Abenduaren 15ean jendearentzat zabaldu zituen ateak Donostiako Kubo Aretoak-Artearen Kutxaguneak, hirian artistaren lehenengo erakusketa antologikoa izanik.

2001 *Jorge Oteiza: dibujos, estampas, palabras* erakusketa egon zen Orion ikusgai (urriaren 26an hasi eta azaroa osoan) eta Angeluko Galerie Georges Pompidou-n (irailaren 27tik 30era bitartean). *Espacialato*. Oteiza erakusketa Amós Salvador aretoetan (Logroño) eta Ibercaja-n (Zaragoza) egon zen ikusgai. Oteizak, Chillidak eta Nagelek, beste batzuen artean, Parisko Errege Jauregiaren lorategietan izandako *Espainiako eskulturaren 50 urte* erakusketan parte hartu zuten. Arantzazuko Santutegiaren V. Mendeurrena erakusketa batekin ospatu zuten. Santiagoko Nazioarteko Zubian (Irunen) kokatutako hilarria zaharberitu zuten. Handik gutxira, ezezagun batzuek pinturaz orbandu zuten berriro eskultura, Espainia legendaren ordezkariak Gipuzkoa idatziz eta Frantziarenaren ordezkariak Lapurdi. Itziarren eskultura berri bat instalatu zuten: *Amatasuna*. Irungo Udalak bertan Oteizaren eta Basterretxearen egoitza eta tailerra izandako eraikina zaharberitzea erabaki zuen.

2002 Oteiza Museoa 2003rako zabalduko zela iragarri zuten. Fundazioaren patronatuak Alberto Rosales zuzendari izendatzea erabaki zuen, babesle batzuen eta Oteizaren testamentu-betearazlearen iritzien kontra. Artistaren ordezkariak bere obraren bira bat iragarri zuen atzerrian zehar, Marlborough etxearekin hitzartua, Oteiza Fundazioaren Patronatua kontra agertu zelarik. Nafarroako Foru-Gobernuak eta Nafarroako Unibertsitate Publikoak Jorge Oteiza Katedra sortzea adostu zuten, Pedro Manterolaren zuzendaritzapean. Nafarroako Gobernuak Oteizaren obraren "kontrolik gabeko" salmentaz kezkatua zegoela adierazi zuen. Artista Bilbora joan zen *Esferaren desokupazioaren aldagai oboidea* (*Variante oboide de la desocupación de la esfera*) eskultura inauguratzera. Oteiza Katedra (NUP), Iruñan abian jarria. Urriaren 18a: Donostiako Pasealeku Berrian *Kreazio hutsa* (*Creación vacía*) instalatu zuten. Bartzelonako Unibertsitateak Oteiza Arte Ederretan *Honoris Causa* Doktore izendatzea erabaki zuen.

2003ko apirilaren 9an hil zen Jorge Oteiza, Donostian.

[Itzultzailea: Bitez
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]