

Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80

ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ*

**RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT**

En la década de los años 80, la figura de Jorge Oteiza es revisada con intensidad por un grupo de jóvenes escultores vascos vinculados en su mayoría a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. El estudio de la obra de Oteiza no sólo resulta un estímulo de ruptura con las pautas localistas, sino a su vez un reto que deben superar con el tiempo en el camino de su evolución artística.

80ko hamarkadan, zenbait euskal eskultore gaztek Jorge Oteizaren figura gogo handiz aztertzeari ekin zioten. Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultatean ziharduten talde horretako gehienek. Oteizaren obrara hurbiltzea ez da soilik eredu lokalistak hausteko sustagarri bat; erronka ere bada, hain zuzen ere artistaren bilakaeraren bidean denborarekin gainditu beharreko erronka.

In the 80s, Jorge Oteiza was intensively revised by a group of young Basque sculptors, most of whom were associated with the Fine Arts Faculty of the University of the Basque Country. The study of Oteiza's work not only encourages a shift away from the conventions of localism, but a challenge they will in time have to face on the path of their artistic evolution

**PALABRAS CLAVE
HITZ GARRANTZITSUAK
KEY WORDS**

Oteiza, Escultura, País Vasco, Posmodernidad

Oteiza, eskultura, Euskal Herria, postmodernitatea

Oteiza, Sculpture, Basque Country, Post-modernity

* Universidad del País Vasco

Después de la edición del catálogo con el texto *Propósito Experimental 1956-57* y de lograr el Premio de la Bienal de Sao Paulo en 1957 por el trabajo de experimentación llevado durante numerosos años, comienzan a aparecer en 1958-59 las primeras obras conclusivas de su trayectoria plástica: Las Cajas Metafísicas.

Estas piezas de hierro resultan un manifiesto del espacio existencial, lo que plantea una menor estructuración material en la obra. La comunicación estructural se apaga en una morfología, donde se aprecia una disminución de puntos de tensión, de dinamismo, de empujes y líneas de fuerza. En esculturas como “Unidad mínima”, “Homenaje a Velázquez” y “Homenaje al estilema vacío del cubismo”, todas de 1959, un conjunto florece de características minimalistas (1), no obstante, a pesar de esto, no se pueden enmarcar dentro de esta corriente, como veremos a continuación.

Entre las numerosas similitudes minimalistas encontramos que estas obras geométricas tienden a un máximo de orden, evitando la complejidad de tipo gestáltico y perceptivo. Su manifestación estructural o relacional ha perdido protagonismo, de hecho, la complejidad existente en obras anteriores queda reducida a su mínima expresión y comunicación. Son obras de formas simplificadas, que emanan claridad e inmediatez ante el espectador que las observa, produciendo un efecto de instantaneidad visual. Por ejemplo, en “Unidad mínima”, se puede apreciar cómo se lleva a cabo la misiva de plasmar únicamente los elementos necesarios y de evitar la complejidad con la conjunción de elementos.

No obstante, las diferencias con el minimalismo en sus últimas obras son claras y los aspectos que le separan de gran peso. La negación a cualquier valor simbólico, religioso o metafísico en este espacio interior será una regla que seguirán los minimalistas. En este sentido, la dualidad dentro-fuera en Jorge Oteiza es vista desde una perspectiva muy diferente, ya que el espacio penetrante se manifiesta como religioso y de interiorización espiritual.

Oteiza abandonará la escultura en 1959, una vez que da por concluida su investigación, con la desocupación de todas las series. A partir de entonces, se dedica con más intensidad al ensayo de interpretación estética y antropológica vasca, destacando, entre sus numerosos escritos: *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* de 1963 y *Ejercicios espirituales en un Túnel* de 1965.

Esta fórmula es empleada para el estudio de la trayectoria artística de una determinada época o bien como método de seguimiento evo-

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Breve descripción del proceso plástico avanzado de Jorge Oteiza (1908-2003)

1.2. La Ley de los Cambios

(1) Txomin BADIOLA: Oteiza. *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 61.

lutivo para un artista, tal y como así mismo se lo aplicó Oteiza en su caso personal.

Como indica el nombre, estamos tratando con unos cambios que se producen en la expresión artística de un individuo o una colectividad, cambios que determinan cómo será el estilo y la expresión. Jorge Oteiza aplicó esta teoría a la historia del arte, desde la Prehistoria hasta el arte contemporáneo, y a su propia evolución creativa.

Afirma (2) que existen dos fases, que se contraponen y que no pueden existir una sin la otra: una primera fase de acumulación y mayor materialización técnica y una segunda de desmaterialización e interiorización. En esta primera etapa, se da un incremento de la expresión, donde aparecen numerosos problemas de estructura. En cada una de las etapas históricas, desde la Prehistoria hasta nuestros días, según el autor (3), hay un periodo de crecimiento, de acumulación y expresividad. Es una fase, donde el arte parte del cero, de la nada para comunicarse e identificarse con la realidad física de la Naturaleza.

La segunda etapa, que también existe en cada una de las épocas anteriores, resulta una fase conclusiva. La expresividad disminuye, la comunicación en vez de ser exterior se torna interior, debido a una desacumulación y desmaterialización. Son periodos que consideran el cero, la nada o el vacío como medio de conclusión. Ahora, la relación con la naturaleza tiende a manifestarse de manera interior y religiosa. De una física del arte se pasa a una metafísica del arte. Según el escultor (4), en la Prehistoria se concluye con el cero del cromlech vasco, en Grecia con el Partenón, en el Renacimiento con las Meninas de Velázquez, en el arte contemporáneo con Malevich, Mondrian y con las Cajas Metafísicas de este artista vasco.

Aunque sea criticable su teoría nos parece acertada la aplicación de la Ley de los Cambios a su propia obra y evolución: en la primera fase, en los inicios de sus investigaciones, Jorge Oteiza se encuentra bajo la dialéctica masa-espacio en obras como “Adán y Eva. Tangente $S=E/A$ ”. Esto sucede entre los años 1930 y 1950. A partir de este último año, se empieza a debatir en un lento, pero continuado proceso de desmaterialización, con una técnica desacumulativa. Existen progresos importantes que caracterizan este segundo periodo de la Ley, con obras como “Unidad Triple y liviana” y las unidades malevitch, asen-

(2) Jorge OTEIZA: “El arte hoy, la ciudad y el hombre”, conferencia realizada para la clausura de la 1ª Semana de Arte Contemporáneo, Irun, 1961, publicado en *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Hordago, Zarautz, 1983, apartados 72-75.

(3) Jorge OTEIZA: “Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte”, ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Metodología y Técnica, Madrid, 1964, reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 241.

(4) Idem.

tándose esta segunda etapa entre 1958 y 1959, con la serie de la desocupación del cilindro, la esfera y, sobre todo, del cubo en las Cajas Metafísicas.

El Vacío se presenta como punto inicial y final de la Ley de los Cambios. Se trata de una solución existencial y de una victoria sobre la muerte, es decir, la solución a sus problemas metafísicos. El artista afirma (5) que esta respuesta no se encuentra en nosotros mismos, sino que se encuentra más allá de lo físico. En este espacio religioso, se encuentran las creencias existenciales del escultor. Con esta reacción a la incomunicación del ser humano, se quiere educar al hombre, darle un conocimiento y hacerle partícipe de una sensibilidad existencial, definiéndose el vacío como un medio para una relación más espiritual. Oteiza traspasó toda su carga religiosa al arte para buscar en este campo lo que no había podido encontrar en la religión.

La comunicación del artista con la sociedad se suele establecer mediante el lenguaje artístico que habitualmente emplea: la pintura, la escultura, el grabado, etc. Oteiza anima al artista a ampliar todos los medios disponibles de su lenguaje con la poesía, la música y el cine; de hecho, la comunicación será más fluida cuanto más medios se utilicen.

Pero, Oteiza ve un problema importante: la educación y la sensibilidad del espectador, ya que en muchos casos demuestra un nivel escaso en su formación. Como bien comenta el artista vasco (6), en una exposición se puede comprobar el grado de evolución del espectador respecto a la capacidad de interpretación espiritual de la obra. Por lo tanto, si una sociedad no está instruida con una determinada sensibilidad para interpretar una obra u otro modelo de comunicación, el esfuerzo del artista será en vano, y es aquí, también, donde este creador critica a las instituciones por su nefasta política educativa y por la falta de creatividad a la hora de plantear nuevos modelos alternativos de educación. Por este motivo, Jorge Oteiza presentó toda una serie de propuestas, que serían rechazadas posteriormente: Escuela Hispanoamericana en Madrid, Escuela de Bellas Artes en San Sebastián y Taller de Cerámica autofinanciable en 1949; Instituto de Estéticas Aplicadas para Madrid en 1952; Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas para San Juan de Luz en 1963;

1.3. Aspectos referentes a la formación de un artista

(5) Jorge OTEIZA: *Propósito Experimental*, 1956-57, Sao Paulo, reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 225.

(6) Jorge OTEIZA: "El arte hoy, la ciudad y el hombre", conferencia realizada para la clausura de la 1ª Semana de Arte Contemporáneo, Irun, 1961, publicado en *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Hordago, Zarautz, 1983, apartado 72.

Universidad Infantil Piloto para Elorrio, Museo de Antropología Estética Vasca en Vitoria y Fondo Económico de Urgencia para la Cultura Artística Vasca en 1965; etc.

Para Oteiza, la mirada del artista se debe dirigir hacia el campo de lo espiritual y lo científico. Este último provee de datos, modelos de aplicación y metodologías que ayudan a descubrir e investigar cualquier fenómeno, aunque el motor o la fuerza de todo este proceso sea la espiritualidad. El hombre necesita despreocuparse de ciertos enigmas y una vez liberado de estos, (como la muerte, en el caso de Jorge Oteiza, solucionado al descubrir un espacio sagrado, un vacío metafísico en su obra plástica), es entonces cuando éste está completamente libre. Cuando este medio le proporciona la libertad que requería el artista para estar en la vida, entonces el arte se convierte en un instrumento propicio para educar a la sociedad. Oteiza critica al artista, que no se preocupa de cumplir el papel de educador en una sociedad y de investigar las necesidades de su pueblo. Éste reprocha enérgicamente al artista que únicamente responde a sus impulsos personales.

Según Jorge Oteiza (7), el papel del artista resulta esencial debido a su capacidad para indagar en estos procesos de desocultación, pero su sensibilidad no debe estar enfocada exclusivamente en un personalismo artístico, sino que debe poseer la obligación de transmitirlo a la sociedad.

Igualmente, critica (8) con dureza la actitud de algunos artistas por la falta de ética y conciencia espiritual, es decir, en muchos artistas predomina un egoísmo que impide que se trabaje desinteresadamente para el pueblo como un educador. Estos artistas están continuamente prolongando y repitiendo su lenguaje, produciendo, de esta manera, un aburrimiento en el espectador. Esto se convierte en un handicap a la hora de incentivar al pueblo e impedir que su disposición hacia el arte sea tan pasiva.

Un aspecto que no podemos dejar de comentar en este trabajo es la importancia que da este escultor al hecho de explicar la obra. En este sentido, ha elegido principalmente la vía del lenguaje escrito, con numerosos textos, documentos y libros. Su obra escrita es tan importante y fundamental como lo es la escultórica. Ha dado tanta valía a lo textual como a la escultura, impulsando de este modo a diversos artistas jóvenes a lanzarse al mundo del ensayo.

(7) Jorge OTEIZA: Propósito Experimental, 1956-57, reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 225.

(8) Jorge OTEIZA: "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la Posguerra", *Revista de la Universidad del Cauca*, Popayán, Colombia, 1944, fragmentos reproducidos en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 215.

A partir de principios de los 80, se entablan una serie de debates intelectuales entre diversos artistas vascos, entre los que se encuentran Txomin Badiola (Bilbao, 1957), Ángel Bados (Olazagutia, Navarra, 1945), Pello Irazu (Andoain, Guipúzcoa, 1963), José Luis Moraza (Vitoria, 1960) y María Luisa Fernández (Villarejo de Orbigo, León, 1955). La mayoría de estos creadores coinciden matriculándose en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. A partir de aquí, comienza una larga relación de debate y amistad. Esta relación continúa durante los siguientes años de formación de carrera y con posterioridad cuando terminan sus estudios universitarios. Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández y Txomin Badiola pertenecían a una generación concreta de la Facultad de Bellas Artes, ubicada desde finales de los 70 hasta principios de los 80, años donde la influencia del arte minimal y el conceptual fue muy marcada.

En 1982, entrarán Juan Luis Moraza y Txomin Badiola como profesores en la Facultad. Un años después aparece como profesor Ángel Bados, al que conocían de oídas por sus exposiciones. Pello Irazu, por otra parte, comenzó como alumno de Bellas Artes cuando estos estaban acabando la carrera. Entre estos artistas y Pello Irazu hay una diferencia de edad, que hizo, por ejemplo, que fuese alumno de Ángel Bados, Txomin Badiola y Juan Luis Moraza en la Facultad.

La relación entre estos, se puede definir como una camaradería de amigos, que compartían dos espacios fundamentales: uno en el muelle de Urribitarte (Bilbao), donde tenían el estudio: Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Ángel Bados, Pello Irazu, Txomin Badiola y José Chavete, a los cuales se incorporarían posteriormente Elena Mendizabal y Darío Urzay; y el otro, la propia facultad, donde se unían tanto alumnos como profesores.

La relación mantenida fue amplia y profunda y para todos ellos fue muy importante el hecho de compartir espacio, debates y largas conversaciones, lo que favoreció su crecimiento intelectual. El modo en que acceden estos artistas al panorama internacional, léase minimalismo o arte conceptual, no fue desde Jorge Oteiza, ya que el encuentro con estos movimientos artísticos surge cuando entran en la Facultad. Es en ese contexto y ya con una serie de obras y exposiciones realizadas por parte de estos creadores cuando comienza la relación con Jorge Oteiza.

La relación que tuvo cada uno de estos con el artista guipuzcoano fue de diferente intensidad, siendo Txomin Badiola el que más contacto personal tuvo; de ahí se generó el estudio, la catalogación y la realización de la exposición antológica de Oteiza en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en 1988. Igualmente, el contacto con Oteiza, para Ángel Bados, suponía un intento de ir más allá de lo que había aprendido en Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El hecho de leer el libro *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* fue realmente muy importante para este escultor en el sentido de un auto-reconocimiento sentimental con arreglo a unas

2. LA FORMACIÓN DE UN GRUPO DE DEBATE EN TORNO A OTEIZA

tradiciones y una poética geográfica. A partir de este momento, accede a los “Ejercicios espirituales”, como a sus diferentes herramientas conceptuales y metodológicas. Su llegada a Bilbao en 1983 le permitió debatir estas experiencias con Txomin Badiola, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández.

Estos creadores estudian la figura de este artista, ya que para estos Oteiza representa unas pautas plásticas de carácter internacional, que difícilmente se observan en otros escultores vascos, unido además a unas coordenadas personales de gran interés. A estos escultores, lo que les interesa es el estudio que realiza Oteiza sobre una serie de movimientos artísticos, como el cubismo, el neoplasticismo, el suprematismo y especialmente el constructivismo. En este sentido, Jorge Oteiza supuso una vía de escape desde sus escritos y esculturas hacia situaciones no localistas. Igualmente, el debate se vio marcado por la perspectiva artística de Donald Judd, Robert Morris, Robert Ryman, Joseph Kosuth, Hans Haacke y los textos de Jan Mukarovsky, Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida.

Con el calor de estos debates, a partir de mediados de los años 80, se producen obras, en una órbita cercana formalmente a las Cajas Metafísicas de Oteiza. Posteriormente, una vez debatida toda la obra, es entonces cuando se sacan conclusiones y se plantea un mayor alejamiento respecto al formalismo de las Cajas Metafísicas con el objetivo de buscar nuevas vías de análisis en la escultura. Para Txomin Badiola, lo que se dio con este proceso fue, en general, una relectura de la obra de Oteiza, donde lo que se planteaba era despejar todo lo que era mito oteiziano de lo que era propiamente su obra.

En estos años, también se discute sobre la postmodernidad. En este sentido, estos escultores no desearon todas las pautas del proyecto moderno, sino que plantearon una revisión de sus contenidos con objeto de actualizar y reutilizar los elementos más válidos. De hecho, a Oteiza le estudiaron como posible salida y solución al problema postmoderno. A este respecto, Juan Luis Moraza comenta lo siguiente: “traspasa, como lo hace con las segundas vanguardias, la propia postmodernidad. Su reclusión última en la poesía es una revuelta más contra sí mismo en un nuevo ejercicio de no ser lo que tiene sino de hacer lo que le falta, en un discurrir - llevar y dejarse llevar - poético, que de nuevo se asemeja en apariencia (nada de imagen tan postmoderna como su modo de explicarse en poemario), a lo postmoderno.... El se instala en un presente eterno, extenso; mientras la postmodernidad se instala en un instante efímero, tenso....Desde los ceremoniales ojos postmodernos, Oteiza aparece como un animal divino. Lo inconmensurable de una persona cuyo delito consiste en hacerse a sí misma....” (9)

(9) Juan Luis MORAZA: “Un modelo de hombre para cada hombre de aquí. Sobre Oteiza, para ahora (Apunte fractal)”, *Revista Cyan*, 1987, págs. 28-29.

Esta serie de debates, encuentros e intercambios de ideas produjo una cierta homogeneización en determinados trabajos, aproximadamente desde mediados de los años 80 en adelante, ya que se emplearon medios y planteamientos formales similares, mediante el lenguaje estructural y la sintaxis de la escultura. A este respecto Ángel Bados comenta que “en la primera mitad de los 80, donde se discute lo escatológico, lo temático, lo subjetivo, la biografía, retomamos a Oteiza. Y ello, que podía considerarse paradójico en nosotros en plena postmodernidad, no lo era tanto porque en Oteiza coincidía la necesidad de atender a la estructura, a la sintaxis del objeto, tanto como a esas zonas más sentimentales”. (10)

Estos escultores estuvieron seducidos por la caja y sus diferentes variedades, así como por su volumen y la idea constructiva. Esta idea había sido claramente explorada por Jorge Oteiza al descomponer el cubo a través de la desocupación, los desplazamientos y los recortes de sus lados, así como por la apertura de poliedros y otras operaciones sobre los cuerpos geométricos elementales. A mediados de los años 80, estos escultores realizan una serie de cajas mediante superposiciones, cambios de conformación y otras operaciones sintácticas y estructurales similares, que les valió la adscripción, según Simón Marchán Fiz (11), desde un inicio, al neoconstructivismo. Igualmente, Ana María Guasch, ha definido la obra de Txomin Badiola y Pello Irazu como la perteneciente a una generación de neogeos o neoabstractos. (12)

El estudio de las últimas esculturas oteizianas con sus correspondientes re-interpretaciones permite disponer de un medio adecuado para la experimentación y el análisis. Por ejemplo, desde mediados de los años 80, Ángel Bados se interesa por esculturas con formas de cajas. La decisión de retomar este tipo de formas se inspira en pautas constructivistas, minimalistas y las últimas Cajas Metafísicas de Oteiza, aunque no por esto abandona sus referencias al mundo conceptual, es decir, problemáticas sobre el concepto o la idea que tiende a conformar la representación, aplicándose, en este sentido, conceptos como el poder, la violencia, la memoria individual y colectiva.

Los aspectos existenciales de la escultura de Oteiza no son asumidos por este escultor; lo más importante para Ángel Bados es analizar el trabajo estructural de Oteiza y conjugarlo con propuestas internacionales, con el propósito de resituar el propio lenguaje de la escultura vasca en la cultura actual.

3. SIMILITUDES FORMALES ENTRE JORGE OTEIZA Y LOS JÓVENES ESCULTORES VASCOS

(10) Ángel BADOS. Entrevista de Maya Agiriano: “Ángel Bados”, *Zehar*, nº 2, 1990, p.5.

(11) Simón MARCHÁN FIZ: “Badiola: En los intersticios de lo moderno”, en *Txomin Badiola. Esculturas 1990-93*, Nave Sotoliva, Puerto de Santander, Santander, 1993, págs. 76-77.

(12) Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multi-cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 410.

Una de las primeras obras que merece la atención y marca un punto de inflexión será la pieza “Sin título” realizada en 1985 y expuesta posteriormente en la exposición “Desde la escultura” en la Galería Ángel Romero en 1986 y la Galería Fúcares en 1987, ambas ubicadas en Madrid. Se trata de una caja de hierro con un paisaje y dos escenas pintadas a cada lado: un óvalo en forma de cabeza y una llama roja. También, debemos destacar una de las esculturas que presenta en “Mitos y Delitos” (13) con forma de caja y la combinación de la madera y el plomo. Posteriormente, realiza dos piezas parecidas para la exposición “Una obra para un espacio”, de 1986, en la Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid. En esta exposición colectiva, también participan Txomin Badiola y Pello Irazu.

Estas últimas piezas mantienen un posicionamiento minimalista e inmerso en el análisis de ciertas antinomias como lo vacío-lleño o lo exterior-interior. Estas obras, que unifican propósitos estructurales y espaciales, inauguran una evolución, que se acerca formalmente a las cajas de Oteiza, caso de “El dilema de Alberto” y “Reconstrucción”, ambas de 1987.

Como habíamos comentado anteriormente, Ángel Bados elige para su análisis plástico la caja (14). Se trabaja en el estudio de la caja, no sólo por las diversas connotaciones plásticas, sino porque también es un objeto típico de la cotidianidad del hombre, ya que resulta familiar y fácilmente reconocible. Se encuentra de manera abundante en numerosos lugares y su ampliación remite a ubicaciones de presencia física y adecuación humana. El hombre protege el objeto en la caja y esta, a su vez, protege al hombre. Su desarrollo práctico y funcional organiza la vida diaria del hombre, estructura lo sobrante y lo que se necesita. Ha acompañado históricamente al hombre y presenta todas las garantías de pervivencia en esta vorágine transformadora de objetos y artefactos. La caja habitualmente se remite a unos límites, que permiten aprovechar el espacio en toda su amplitud, siendo uno de los objetos más relacionados con el espacio, ya que necesita de éste para que exista como artefacto funcional. Su principal característica funcional le permite desembarazarse de cualquier elemento de belleza.

(13) Esta exposición se celebra en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y en la Galería Metronom de Barcelona en 1986.

(14) Tony Smith en 1962 presentó su “caja negra”. A partir de este trabajo, numerosos artistas se han preocupado por las cajas, realizándose numerosos estudios de cubos y cajas totalmente cerradas como las de Tony Smith; cajas donde se descubren algunas caras como los trabajos de Donald Judd y Sol LeWitt; cajas realizadas con materiales transparentes como las de Larry Bell; cajas reducidas a dos dimensiones por Carl Andre; etc. Para más detalles, dirigirse al apartado “Cajas” en Javier MADERUELO: *El espacio raptado*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, págs. 82-90.

Siguiendo las ideas de Jorge Oteiza, sobre “la función hace la forma” (15), la caja se adecua a lo funcional, debiéndose su forma a ésta; por este motivo, debido al profundo carácter utilitario, no se inclina hacia las premisas de la belleza. De hecho, para estos artistas, la belleza debe estar en un segundo plano. En este sentido, la caja para Ángel Bados es ante todo un artefacto con numerosas peculiaridades funcionales.

La polaridad materia-espacio se puede ver también como la dualidad imagen-silencio. Igualmente, otra dualidad con la que trabaja es narración-silencio. En este sentido, para Ángel Bados, el silencio sería el vaciamiento de la narración y la expresión. Este estudio en torno a la narración-silencio y materia-espacio mantiene una notable relación con la Ley de los Cambios de Jorge Oteiza, en la cual se puede observar una etapa de acumulación material, expresividad y narración, así como una etapa de desacumulación material (silencio), donde el espacio se presenta como elemento principal ante la forma.

Lo exterior promueve no sólo lo narrativo, sino también la imagen, lo descriptivo, lo expresivo y lo anecdótico; en cambio, lo interior invita a permanecer reflexivo ante el espacio. El exterior nos da numerosa información, nos comunica aspectos constantemente. Para no distraer la atención del espectador y mantenerlo inmerso en un proceso reflexivo, se busca una economía estructural mínima y, de este modo, dirigir al espectador al interior de la obra.

También, podemos encontrar la relación abierto-cerrado. El hecho de elaborar una obra abierta al espacio crea una sensación de receptividad y de cierto interés por ir más allá de lo material. Hay una profundización interior, reflejo de un acercamiento a la interioridad del artista. La obra que está abierta se enriquece en sugerencias y connotaciones interpretativas. Lo hermético y cerrado mantiene una postura de irreconciliación con cualquier intromisión espacial del exterior, llegando a producir un simple tanteo comunicativo con el espacio, de ahí que lo cerrado cree una sensación de ocultamiento e incomunicación en la relación espacial interior-exterior.

Bados examina aquellas dualidades que le crean interrogantes, de esta manera, por medio del arte descubre los entramados de las dife-

15-La idea de “la función hace la forma” procede de la doctrina del funcionalismo, resultando uno de los principios fundamentales del arte moderno gracias a los esfuerzos de los miembros de la Bauhaus de Weimar y posteriormente de Dessau y Berlín. Para más detalles, véase Abraham A. MOLES: “La crisis filosófica del funcionalismo” y Ebehard WAHL: “Kitsch y objeto”, en VV.AA.: *Los objetos*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, págs. 179-181. Sirvan a su vez, estas referencias de Peter Meyer para aclarar el tema. “Las formas de los edificios, muebles y accesorios deben producirse, por así decirlo, automáticamente mediante el conocimiento de todos los factores implicados, tanto materiales como funcionales, sin tener presente una decisión estética...”. Véase Hans SEDLMAYR: *La Revolución del Arte Moderno*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, págs. 74-75.

rentes antinomias que le rodean. Los dualismos vivenciales traspasados a la plástica producen unos problemas que intentarán ser solucionados. Esta investigación plástica permite una directa relación con la realidad que rodea al artista, acercándose, de esta manera, a dualidades que también planteaba el propio Oteiza. El proceso comunicativo de Ángel Bados se mueve principalmente en una relación que incluye al escultor y lo que le rodea, desde su relación con otros escultores, hasta su relación con los materiales.

Txomin Badiola comenzó el estudio de la obra textual y escultórica de Oteiza a principios de los años 80. Su interés por las Cajas Metafísicas de Oteiza proviene de “los interrogantes que deja abiertos cuando concluye su trabajo con la escultura”. (16) Sus piezas, desde la mitad de los años 80, adquieren paulatinamente una unificación de criterios minimalistas, constructivistas y, en muchos casos, suprematistas, corrientes que le han sido cercanas al estudiar tanto estos movimientos, como la obra de Jorge Oteiza; no obstante, estas corrientes son asimiladas y aplicadas de una manera personalizada y lejos de dogmatismos.

Txomin Badiola afirma en determinadas ocasiones la línea principal de su experimentación: un trabajo plenamente metalingüístico sin perder de vista a la pieza. La idea, lo significativo y, a veces, el carácter “meta” rivaliza con la forma. Badiola cuida todo el proceso ideológico y formal de la escultura, produciendo una obra, que relacione sus principales preocupaciones, lo conceptual con lo estructural, la idea con la forma. Es un trabajo con signos de diversa procedencia, que se conforman en unidades. “Intento debatir un estado híbrido en el cual la escultura no se justifica en la belleza, en la manufactura o el estilo, pero tampoco es una demostración de un enunciado conceptual, un subproducto metalingüístico...” (17) En este sentido, inserta en la obra determinados elementos poéticos y temáticos, como por ejemplo la aparición de grafismos, manchas y pinceladas de colores y la combinación de distintos materiales.

El objetivo es producir una fusión y un intercambio más armónico entre estos dos campos tan alejados: el planteamiento estructural y formal con la adecuación poética, temática y conceptual. Txomin Badiola acepta un posicionamiento poético, donde se pueda relacionar o sugerir aspectos que no correspondan en un principio con los elementos más materiales de la escultura.

Formalmente, en “Sin título”, “El rey. La reina” de 1986, “Pieza insatisfecha”, “Sin título” y “Conspirador”, de 1987, se advierte la

(16) Txomin BADIOLA. Entrevista de Txema Esparta: “Txomin Badiola abre un paréntesis en la escultura para ponerse a pintar”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, viernes, 14 de febrero de 1986, p. 41.

(17) Txomin BADIOLA. Entrevista de Xabier Saez de Gorbea: *Una obra para un espacio*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, p. 15.

referencia al minimalismo, constructivismo y las Cajas Metafísicas. En este sentido, para Txomin Badiola, la caja resulta un objeto creado y continuamente repetido en formas y variedades en nuestra sociedad. Su utilización y capacidad funcional ha proporcionado la existencia y pervivencia del objeto, el cual resulta imprescindible funcionalmente en nuestra sociedad de consumo. Badiola se siente también interesado por la caja debido a la amplia gama de dualidades que proporciona. “Metafóricamente se podría decir que el artista cumpliría su misión al fabricar una caja, funcionalmente posible y sensiblemente tentadora, que el espectador-Pandora deberá abrir”. (18)

Pello Irazu ha estudiado el lenguaje del constructivismo, minimalismo, postminimalismo, el lenguaje de escultores relacionados con Anthony Caro y, por supuesto, las obras de Jorge Oteiza, en especial sus obras conclusivas. Paulatinamente, se van mezclando los diferentes aspectos de estos lenguajes. Debemos decir que las principales referencias provenientes de las Cajas Metafísicas se producen a través del propio estudio de las esculturas de Oteiza y también a través de la obra de Txomin Badiola. En este sentido, estos dos escultores no sólo son una referencia a la hora de plantear la obra, sino que algunos escritos de este escultor, caso de su texto para la exposición “Una obra para un espacio” de 1987, mantienen influencias de ambos artistas, como el tema del cambio y la alteración en el proceso de realización de la pieza, aspecto por el que también aboga Txomin Badiola.

Después de su viaje a Italia, a mediados de los años 80, comienza a trabajar más denodadamente con el tema de las cajas: “Venecia es Venecia porque debajo tiene algo: dentro y debajo. Hay una estructura interna que mantiene la de fuera....De ahí surgió el tema de la caja, del recipiente, de algo que contiene algo. Trataba de que la forma externa del objeto obedeciese a una estructura interna, no formal, de que el tema no fuese sólo el recipiente, su vacío interior y ese tipo de metafísicas sino otro tipo de cosas”. (19) De este viaje, extrae diferentes reflexiones, como el orden que existe entre los elementos de la ciudad a través del agua, resultando una relación fundamental. Este análisis le acerca a la caja y al recipiente, intentando que la forma externa de la caja obedezca a una estructura interna, tal y como lo sintió en la estructuración arquitectónica de Venecia.

Por otra parte, también mantiene un interés por la obra de Donald Judd. Este artista vasco mantiene una cierta búsqueda e inquietud por el valor connotativo del vacío en las cajas, sin tomarlo como un elemento de salvación existencial o de búsqueda metafísica ante un sentimiento trágico, pero, no obstante, sí que le da un valor significativo,

(18) Txomin BADIOLA. Texto que acompaña al artículo de Miguel Zugaza: “Txomin Badiola: resumen de una década”, *Revista de Occidente*, nº 129, 1992, p. 25.

(19) Pello, IRAZU. Entrevista de Xabier Saez de Gorbea: *Una obra para un espacio*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, p. 61.

ya que para él es una zona de cobijo y resguardo, de descanso sentimental.

En una de sus primeras cajas “S/Título”, de 1984, se utiliza el hierro, para buscar el componente del óxido, aspecto característico del paso del tiempo. Su configuración externa se plantea a través de una división tripartita del espacio, enfatizando el espacio interior y oculto dentro de la pieza. Utiliza en esta caja la pizarra, con la idea de dar referencias temáticas. Por otra parte, las chapas que dividen el espacio de manera tripartita limitan y acotan con más intensidad el vacío interior.

Se observa un planteamiento más generalizado de la caja, sobre todo, a partir de 1986, como en el caso de Ángel Bados y Txomin Badiola. Determinadas piezas de 1987 y 1988, como “G.1”, “Wild”, “En silencio” y “Gante” revelan una marcada apuesta por soluciones que surgían del debate ideológico mantenido entre estos escultores desde mediados de los años 80, con su consiguiente replanteamiento de fórmulas oteizianas, constructivas, minimalistas y postminimalistas. Durante los siguientes años, entrados incluso los 90, continúa realizando cajas dentro de una preocupación constructiva y con referencias poéticas y temáticas.

Juan Luis Moraza desarrolla una obra con claras preocupaciones estructuralistas principalmente después de la disolución del Colectivo de Vigilancia del Arte -CVA- (20) aproximadamente después de la exposición “Mitos y Delitos” en 1986. A partir de mediados de los 80, aborda el estudio de una problemática formal con referencias a la desarrollada por sus compañeros. Esta etapa será breve, pero de un carácter muy intenso, volcándose posteriormente de manera definitiva por propuestas más conceptuales.

Realiza una serie de obras con una similitud formal a las últimas cajas de Oteiza, en especial a las obras “Homenaje a Velázquez” y “Homenaje al estilema vacío del cubismo”; entre estas, debemos destacar la serie “Cajas para el estómago” de 1986, “ $(\frac{\text{Lim Ti}}{\text{YO}^\infty})$ ” o “Doble negación. Aún Ni”, realizadas en acero en 1988.

En uno de los textos de Juan Luis Moraza, *Arte como cuestionamiento. Performa contra el formalismo* (1990), se denota la asimilación de planteamientos oteizianos en el momento de problematizar sobre cuestiones formales y de contenido:

“Se trata de dos modalidades de formalismo:

- a) Uno de repliegue del contenido en la forma, una discusión sólo de la forma que correspondería a lo que habitualmente se entiende por formalismo.

(20) CVA puede mantener diferentes denominaciones, siendo una de ellas la que se aporta en el texto.

b) Y otro de repliegue de la forma en el contenido, una discusión sólo del contenido, un formalismo de contenido”. (21)

Estos dos aspectos que comenta el joven artista se acercan al desarrollo ya anteriormente planteado por Oteiza en su Ley de los Cambios con dos fases: 1-Fase de acumulación material, donde se plantean problemas estructurales y técnicos. 2-Fase de desacumulación material, donde los propios materiales y técnicas remiten en protagonismo y la expresión se dispersa en pro de un protagonismo del contenido sobre la forma.

Si en Jorge Oteiza la dualidad se circunscribe al espacio-materia, aquí con Juan Luis Moraza se plantea en torno al contenido-forma. En cualquier caso, hay una clara similitud, ya que el contenido en el caso de Moraza se asume como un elemento de tipo referencial y relacionado con valores espaciales.

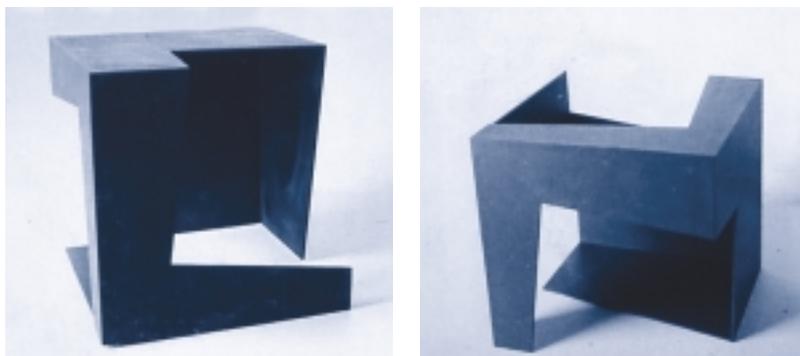
Además de los anteriores creadores, encontramos a otros muchos escultores vascos, desde finales de los 70 hasta principios de los 90, que, bajo las anteriores influencias estilísticas y en algún momento de su carrera artística, han abordado la realización de piezas cercanas formalmente a cajas y cubos, desde finales de los 70 hasta principios de los 90. Entre este amplio número de artistas, sería destacable nombrar a José Ramón Anda, Ricardo Catania, José María Herrera, José Ángel Lasa, José Antonio Martínez Liceranzu y Elena Mendizabal, entre otros.

Txomin Badiola se desprende definitivamente de todo este debate y etapa de tanteos a partir del año 1988-1989, con su estancia en Londres, lo que le permite hacer un balance de lo que ha supuesto este camino recorrido, así como de los resultados obtenidos. A este respecto, destaca su texto *Notas sobre intenciones y resultados*, realizado a finales de los 80, donde plantea la evolución mantenida en estos años.

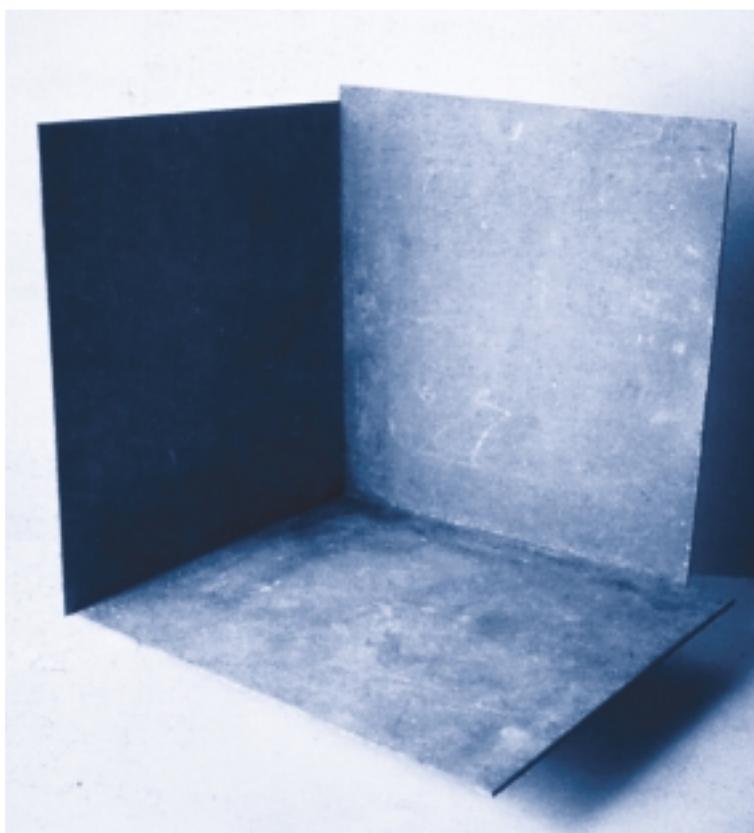
Para este artista, el hecho de retornar a una escultura únicamente constructivista encerraría a estos escultores en un callejón sin salida. La solución que proporciona Txomin Badiola a este problema será aceptar por una parte los elementos geométricos y la propia estructura de las partes, junto con un proceso de carácter metafórico y simbólico, es decir, motivos alejados de lo puramente formal. En este caso, se trataría de emplear un elemento extraído de la realidad cotidiana, el objeto mobiliario, en su caso la silla, como en “Double Trouble” de 1990. Este elemento unido a la estructura consigue enfatizar el carácter temático. Así, Txomin Badiola incorpora un elemento que funciona como signo metafórico en la estructura de la escultura.

4. LA MUERTE SIMBÓLICA DE UN MAESTRO

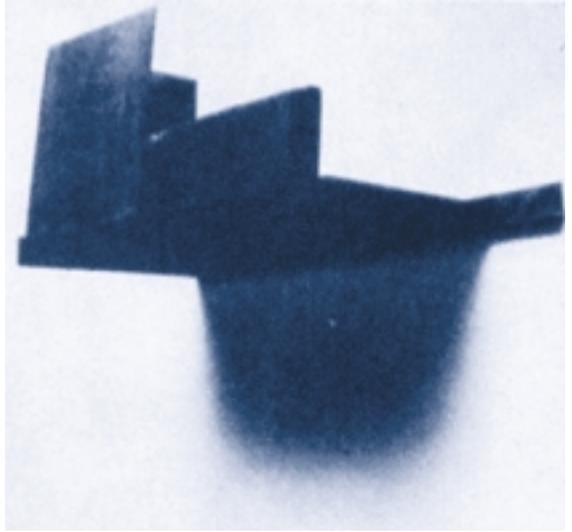
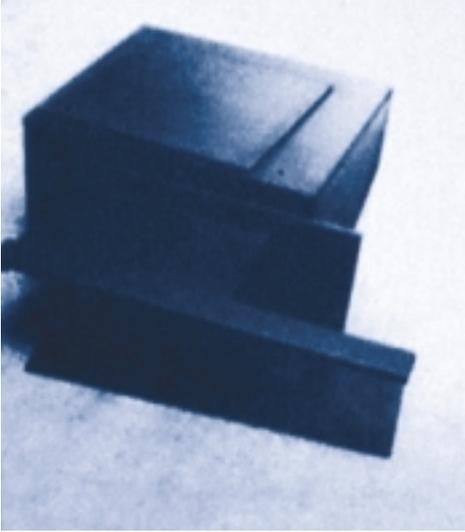
(21) Juan Luis MORAZA: “Arte como cuestionamiento. Performa contra el Formalismo”, *Zehar*, nº 7, 1990, separata entre hoja 8 y 9.



Cajas - J. Oteiza 1958



Homenaje al estilema vacío del cubismo - J. Oteiza 1959



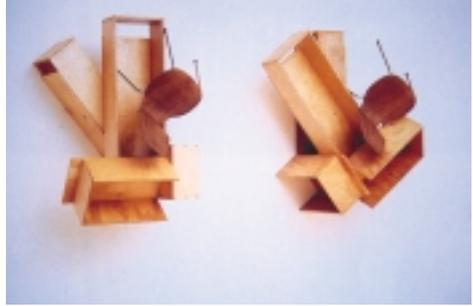
Sin título - 1988 y 1989 - Ángel Bados



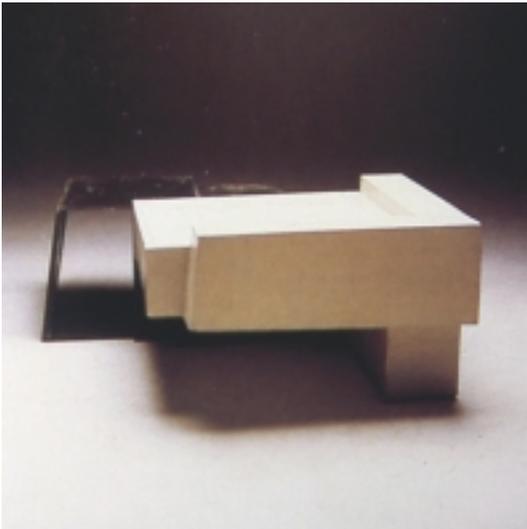
Sin título - T. Badiola, década de 1980



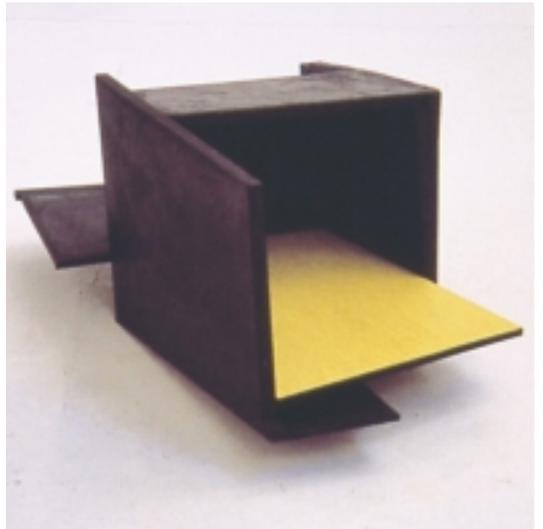
Gante - Peio Irazu 1988



Double Trouble - Txomin Badiola 1990



Molde para la oscuridad, Juan Luis Moraza 1987



Daniel - P. Irazu 1988

Sin título -
Fernando Biderbost 1989



Sin título - Juanjo Novella 1988



Lo semejante. Un dios lo separa siempre
María Luisa Fernández 1987

Badiola cuida todo el proceso ideológico y formal de la escultura, produciendo una obra, que relacione sus principales preocupaciones, lo conceptual con lo estructuralista, la idea con la forma. Es un trabajo con signos de diversa procedencia, que se conforman en unidades.

Por otra parte, las obras de Ángel Bados de 1988 y 1989 continúan siendo estructuras con formas similares a cajas. En estos años, realiza piezas, donde combina la madera, el bronce, el acero y la policromía en sus superficies. Más adelante, en los años 90, realiza modelos que se acercan formalmente a las cajas, pero con mayores sugerencias poéticas y conceptuales.

En general, estos artistas han interpretado el periodo y el proceso donde se funden los apartados más constructivistas, minimalistas y las referencias a las cajas oteizianas bajo los términos del deconstructivismo. Para estos escultores, la combinación de materiales y el uso de determinados elementos poéticos han sido un medio de deconstrucción respecto a las influencias de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza. Por ejemplo, para José Luis Brea, el proceso evolutivo de Txomin Badiola ha sido visto de la siguiente manera “cuando esta (su trayectoria) se resolvía en una producción constructivista de formas, el eje de la radical confrontación de Txomin consigo mismo se perfilaba en la autoexigencia de a la vez mantener la más fuerte presión contraria, deconstructiva.” (22)

La aplicación del color fomenta la presencia poética y expresiva en la escultura. En general, el interés de la escultura minimalista era potenciar la forma en sí y generar un efecto de globalidad visual, sin resaltar formas o elementos anecdóticos, que separaran al espectador del concepto de unidad. En principio, al incorporar el color en una sección determinada se rompen muchos de los planteamientos minimalistas, ya que el espectador se siente visualmente más atraído por la sección que presenta el cromatismo.

Estos jóvenes creadores han empleado de una manera personalizada en el campo escultórico las teorías de diversos pensadores del deconstructivismo, de ahí la correlación de discursos, por ejemplo, con el filósofo francés Jacques Derrida. La deconstrucción hay que entenderla no como destrucción negativa, sino como desestructuración del sistema, en el sentido de deshacer algunas etapas estructurales para ver cómo están construidas y después reconstruirlas.

En esta misma línea, para Ángel Bados, la deconstrucción ha sido una manera de trabajar con componentes contradictorios, caso de la oposición entre estructura (forma y materia) con la imagen (color y aspectos poéticos). Esta trayectoria de asimilación de ciertos aspectos

(22) José Luis BREA: “Txomin Badiola: el retorno del narrador”, en VV.AA.: *Txomin Badiola. El juego del otro*. Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 1997, p. 93.

de la obra de Jorge Oteiza, que se da en los años 1985, 1986, 1987 y 1988, supone un punto de inflexión hacia una obra deconstructiva. Para este autor, se trata de un estudio de la deconstrucción, tal y como viene dada por la arquitectura y de acuerdo a las teorías de Jacques Derrida y Jacques Lacan.

Estos creadores han aplicado la deconstrucción en sus propuestas plásticas, una vez que ha sido estudiada, como método de reinterpretación de las diversas tendencias e influencias artísticas que estaban asimilando, entre estas, las cajas metafísicas de Jorge Oteiza. Al aplicar la deconstrucción, se opera dentro de los límites, pero para resquebrajar la unidad. Deconstruir la obra equivalía a mostrar las oposiciones jerárquicas en la que se basa, caso de la tensión estructura-imagen. Su objetivo fue revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de la totalidad que se va a conformar.

Inmerso en la misma problemática que el resto de compañeros de debate, Pello Irazu mantiene un destacado interés en torno a la dualidad que se observa en la escultura constructivista, planteando la utilización del color, de cara a acentuar una diferenciación de determinadas secciones. En este sentido, la deconstrucción fue una herramienta de análisis, que estos jóvenes artistas aplicaron en la escultura, como una parte integrante del propio proceso plástico.

Este proceso de deconstrucción también se podría entender como un tratamiento posminimalista. (23) En este sentido, son numerosos los artistas en el País Vasco que han partido de formas minimalistas y de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza para posteriormente aplicarles una serie de intervenciones de carácter personal y, de este modo, alejarse de estas iniciales referencias. Como ya hemos comentado anteriormente, una de las rupturas que mejor impulsa el alejamiento respecto a los cuestionamientos anteriores es el empleo del color en la propia obra.

Otro de los métodos se sustenta en la combinación de diferentes materiales. Al tratarse de formas, donde los procesos estructurales están ausentes, se busca por medio de la combinación de los materiales generar un mayor lirismo y expresividad; este es el caso de "Molde para la oscuridad", de 1987, de Juan Luis Moraza, donde se combina acero, escayola y madera; y "Sin título", de 1989, de Ángel Bados, caracterizado por la conjunción en una forma cúbica del acero y la madera, junto con el color.

Igualmente, se observan trabajos que han generado nuevas soluciones, mediante la aplicación de determinadas intervenciones y soluciones formales, que lo alejan de las propuestas más minimalistas. Estas obras rompen con la racionalidad formal de las estructuras pri-

(23) Véase para más información Robert PINCUS-WITTEN: *Postminimalism into maximalism American Art, 1966-1986*, Research Press, Am Arbor, Michigan, 1987.

marías, alejándose paulatinamente de su estricta conformación geométrica al incorporar el artista distintos recursos formales, como incisiones y elementos plásticos añadidos, ajenos a su forma más cúbica y geométrica. Bajo esta línea de trabajo, debemos nombrar a un nutrido grupo de creadores, donde destacan Juan Luis Moraza en “Molde para la oscuridad”, de 1987 (por ejemplo, éste emplea en la pieza componentes eléctricos); José María Herrera en “Sin título”, de 1987; Jorge Girbau en “Espacio de los delirios” de 1987; J.A. Martínez Liceranzu en “Los cuatro elementos” de 1987; Juanjo Novella en “Sin título” de 1988 y Carlos Urruela en “Túnel Moore” de 1989; y las formas estructurales, que desarrolla en sus cajas la escultora Elena Mendizabal, por ejemplo en “Rosa negra” de 1989.

También, se emplean cajas, pero con materiales que se alejan de las referencias de la escultura vasca, más cercana a materiales como el hierro, el acero y la madera. En este sentido, se trata de abrir expectativas con nuevos materiales para desprenderse del peso de la tradición. Un ejemplo de esto mismo serían las cajas de Iñigo Ordozgoiti, que retoman formas minimalistas y premisas oteizianas, pero bajo un tratamiento material y perceptivo distinto al emplear el cristal y el plástico. Mediante estos materiales, se aporta un tratamiento más poético y lírico a una escultura caracterizada por su frialdad material y formal. (24)

María Luisa Fernández también realiza unos trabajos cercanos a la obra de Jorge Oteiza. Se trata de piezas de gran volumen y masa, que se relacionan con los cuboides Malevich del escultor guipuzcoano. En este caso, a diferencia de los anteriores escultores se estudia el volumen, la masa y la interrelación de las distintas piezas unidas, caso de “Lo semejante. Un dios lo separa siempre”, de 1987. Estas obras aunque mantienen una cercanía formal al minimalismo y los cuboides Malevitch, se distancian de estos mediante el uso del color, la combinación de los materiales y la aplicación de características formales y visuales, que rompen la esencia de lo que es un objeto mínimo. Su propósito es fomentar el carácter poético y sentimental en la pieza. En esta misma línea, Lynn Zelevansky (25) afirma que si el minimalismo de la primera mitad de los años sesenta fue, sobre todo, un coto masculino, el posminimalismo surgido a finales de la misma década, aproximadamente al mismo tiempo que el movimiento femenino, fue definido por parte de las mujeres.

(24) Para Rosa Olivares, esta característica de combinar materiales nuevos con los más clásicos resulta una peculiaridad de la escultura de los años 80. Véase ROSA OLIVARES: “La escultura. Una tercera vía para el arte”, *Lápiz*, nº 44, octubre de 1987.

(25) Lynn ZELEVANSKY: “Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa”, en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 308.

Esta artista ha abogado por lo emocional y, por este motivo, la utilización de los anteriores recursos le permite generar una obra de carácter poético y expresivo, que rompe con las limitaciones del minimalismo y los cuboides Malevitch de Jorge Oteiza. En correlación con esta manera de trabajo, Robert Pincus-Witten (26) afirma, tal y como también lo anuncia Debora Emont-Smith, que desde los años 70 irradian diferentes nexos del minimalismo, algunos unidos a estrictas geometrías intrínsecas del Minimal, mientras que otras vertientes tratan de desarrollar tratamientos mucho más abiertos a las cuestiones de las emociones y los sentimientos.

El laboratorio del arte se define como aquel espacio donde el artista examina, analiza y reflexiona sobre un determinado fenómeno, aspecto vivencial o artístico, tal y como lo hizo Jorge Oteiza con la escultura y las cuestiones más existenciales.

Debemos recordar que Kazimir Malevich, basándose en el método de enseñanza y la base programática definida por el Grupo Unovis (Afirmación de lo Nuevo en Arte) en la Escuela de Arte de Vitebsk (Bielorrusia), a partir de 1920, no sólo se centró en la investigación de sus composiciones suprematistas y los posteriores “arquitectones” (27), donde estudia las cualidades luminosas de materiales, como el yeso blanco, la luz y los volúmenes, sino que ante todo impulsó el sentido de investigar en el taller del artista.

Los constructivistas y los productivistas de Moscú criticaron el plan de Unovis por dedicar excesivo tiempo a las investigaciones, en vez de acometer realizaciones más prácticas y utilitarias. En cualquier caso, su programa en favor de la investigación artística continuó en años posteriores, especialmente en 1923 en el Ginjuk (Instituto de Cultura Artística).

En la actualidad, todo está sobrecargado de información y aunque es absorbida por el individuo no llega a resultar práctica y válida, porque se muestra extremadamente compleja de asimilar por su excesivo volumen, produciendo en el individuo un efecto de eclipsamiento y obnubilación en el momento de transmitir la información. Esta viene marcada por una serie de hechos desconocidos e indescifrados. Es aquí cuando el artista traslada esta problemática al único espacio de análisis e investigación: el laboratorio del arte.

5. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES ENTRE JORGE OTEIZA Y LOS JÓVENES ESCUL- TORES VASCOS

(26) Robert PINCUS-WITTEN: *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Research Press, Arn Arbor, Michigan, 1987, p. 3.

(27) Véase Friedrich TEJA BACH: “La escultura como shifter: sobre la relación entre la escultura y la arquitectura”, en Markus BRÜDERLIN (ed.): *Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Foundation Beyeler, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2005, p. 37.

Este espacio no está sujeto a la tensión propia de mostrar la pieza ante el espectador. Todavía no hay una tensión añadida y exterior más que únicamente la propia del proceso normal en la conformación final. En este espacio neutro, los tanteos, pasos en falso, avances o retrocesos deben ser entendidos como procesos normales dentro de un estadio de experimentación.

Gracias a la importancia que dio Oteiza al laboratorio del arte, los jóvenes artistas vascos fueron más conscientes de este proceso, produciéndose en este espacio las reflexiones más determinantes para sus siguientes obras.

Como estamos observando, una de las características que proporciona el laboratorio del arte es la aproximación del arte a la vida, como medio de desvelamiento o intento de solución de un problema de la vida. A raíz del estudio de Oteiza, Beuys y otros artistas teóricos que han abordado esta problemática, estos creadores fomentarán debates constantes en torno a esta problemática.

Uno de los primeros textos de Txomin Badiola, donde se exponen determinadas ideas provenientes de los escritos de Jorge Oteiza, será *¿Arte postconceptual?*, de 1981. En este texto, plantea la posición ambigua del artista que no se encuentra ni en el compromiso artístico ni en la vida. Txomin Badiola propone ver la realidad mediante el arte y en el marco del laboratorio, sea este el taller o cualquier otro espacio. (28)

Estos artistas vascos no entienden el compromiso social del artista como un medio para un cambio revolucionario, ni de transformación social, pero sí se aboga, en general, como un medio de desarrollo del propio individuo y entramado comunicativo con el usuario.

En los años 80, Ángel Bados propone mediante la escultura una intervención en la vida y en el arte, sin ensimismarla en su especificidad. El aspecto social que plantea este artista es un intento de salir del aislamiento intelectual que padece a menudo el artista, respondiendo, a su vez, a una política añorada de mayor implicación del artista con la sociedad. De hecho, estos desarrollos ya fueron planteados por Jorge Oteiza y Joseph Beuys. Ninguno de estos artistas proponía la obra con el fin del arte por el arte, sino que su función era potenciar e incentivar la sensibilidad del espectador, además de servir al propio artista como medio evolutivo y analítico.

El carácter social y comprometido de la obra oteiziana, que apostaba en contra del arte por el arte, es retomado en este punto por estos artistas. Lo personal y el compromiso social no son antagónicos desde el momento en que el artista está en la vida y participa de la experimentación de un lenguaje y su evolución personal.

(28) Txomin BADIOLA: *Txomin Badiola. Catálogo*, Caja Municipal de Ahorros, Bilbao, 1981.

Ángel Bados critica que el arte se ofrezca como espectáculo y no con contenidos comunicativos. Para éste, en muchos casos, no se proporciona por parte del arte una actitud auténticamente reflexiva ante los hechos; únicamente se proyecta como simple consumo en el actual sistema de producción. Igualmente, nos avisa, en los años 80, de la pérdida del compromiso, de hecho, hay que admitir que el arte se ha ensimismado y ha perdido contacto con la vida. Pone de ejemplo ético a Jorge Oteiza por su continuo estado de transformación, siempre regenerándose y revisándose mediante una fluidez creativa que le permite evitar estados degenerativos.

Un arte que problematiza sobre cuestiones latentes en la vida tiene un carácter comprometido y social y mantiene un matiz dialéctico con todo lo que rodea al artista. El arte debe ser un receptor de datos y fenómenos de la realidad. Si permanece cerrado a lo exterior y se centra en cuestiones puramente de imagen, sin una adecuada relación con la realidad, el arte perderá su faceta más social, por lo tanto, este compromiso está relacionado con aquel arte que asume cualquier dato de la realidad para investigarlo y posteriormente mostrarlo.

El estado del artista debe ser de continua evolución, reformulando sus lenguajes. Oteiza ya planteó este tema y es ahora nuevamente cuando Ángel Bados reconoce la importancia de no repetir fórmulas para una misma solución. Aquí, aparece la ética como motor del comportamiento del artista.

Igualmente, para Txomin Badiola se necesita retomar el carácter ético de Jorge Oteiza, con objeto de situarse siempre en la vida y con un compromiso ante ella. Su posicionamiento es directo ante la vida, sacando de las fuentes oteizianas de aplicación y estudio la siguiente conclusión: una postura de permanente alejamiento de la vida produce la finalización de un proceso sin empezarlo. El artista debe mantener la permeabilidad ante la vida y mantener una actitud comprometida hacia sí mismo y su entorno. Para Badiola y el resto de compañeros de debate, Oteiza ha sido un ejemplo que va más allá del mero productor de esculturas, generando ideas y propuestas de movilización.

Éste admite que el artista debe tener un papel social y personal, y es aquí donde el arte, sea bajo la especialidad o soporte que sea, no únicamente en la escultura, debe responder a esta necesidad. Txomin Badiola retoma la conciencia oteiziana al afirmar que el arte debe mantener una discontinuidad que permita saltos de lenguajes cuando éstos no den más de sí. De hecho, esta actitud ha sido llevada por Badiola al pasar por la pintura, la escultura, fotografía y vídeo.

En la siguiente frase de Pello Irazu se plantea una postura comprometida: “Esperad que antes del sueño y después del sueño algo os ilumine, esperad que la herramienta útil. Es una frase que tiene que ver con la luz que entra por la ventana, con la energía que puede irradiar la relación de alguien con el objeto, con algo que haga posible fun-

cionar, se útil al objeto en esa finalidad para con el espacio y su usuario”. (29)

Cuando Pello Irazu enfatiza la importancia del intercambio comunicativo pieza-espectador está planteando la finalidad de la obra. La pieza por sí sola e inmersa en su propia esencia no tendría ningún sentido, pero sí cuando ésta responde a la comunicación con el espectador.

Esta reflexión de Irazu subraya el carácter social de la obra durante el proceso creativo. Se busca tanto la formación del propio artista, como una comunicabilidad con el usuario, siendo éstos los propósitos de la creación de la obra; es en esa dialéctica, donde se puede producir algún tipo de instrucción social.

Por otra parte, para CVA, se debe retomar un compromiso constante en intensidad y multidisciplinaridad, pero no centrado en una mera producción de modelos; de ahí el siguiente comentario: “Tanto instituciones como artistas, juegan su papel en la ampliación de temas, repertorios y formas, produciendo y reproduciendo un estado de ansiedad que sustituye al valor de uso y disfrute, por el valor de propiedad, que convierte transformación, en estado continuo de progreso inconcluso, inconsciente”. (30)

CVA afirma que no es correcto plantear de una manera desmesurada la ampliación de temas, formas o repertorios, simplemente por el mero sentido de la cantidad y el volumen productivo. Si se plantea esto, entonces se estaría produciendo un verdadero error, debido a que se alimenta un afán mercantilista que únicamente pretende reproducir más esculturas con tal de cubrir una demanda comercial. En la actualidad, se produce toda una serie de piezas comercializables y que se ajustan a los dictámenes del mercado del arte. Para CVA, lo único que producen estos productos son fuertes desviaciones y confusiones en la honradez reflexiva del espectador.

Desde un punto de vista muy crítico y alejado de los planteamientos de sus compañeros de debate, María Luisa Fernández aborda la figura de Jorge Oteiza en el texto de la instalación “Burlas Expresionistas”, de 1993, no entendiéndolo como el escultor guipuzcoano podía defender el abandono de la actividad del artista una vez que había concluido su obra para dedicarse a otros campos. María Luisa Fernández plantea que debe ser el propio artista el que decida sobre su propio futuro, no viéndose mediatizado por la experiencia de otros creadores.

(29) Pello IRAZU. Entrevista de Xabier Saez de Gorbea: *Una obra para un espacio*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, p. 64.
30-CVA: Texto del catálogo CVA, Caja de Ahorros Municipal, Bilbao, 1982.

6. CONCLUSIONES

Desde los años 60 en adelante, la figura de Jorge Oteiza ha sido un remanente para el impulso artístico en el País Vasco. De hecho, en la década de los años 80, su figura sigue siendo atributo de estudio y análisis, tanto desde el punto de vista plástico como literario.

Dentro de esta continua revisión e interés por su figura, un grupo de escultores pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de Leioa, a excepción de Ángel Bados, formado en la Academia de San Fernando de Madrid, empiezan a mantener una serie de debates en torno a su obra, ya que para éstos Jorge Oteiza representa unas pautas plásticas de carácter cosmopolita, que difícilmente se podían observar en los trabajos de otros creadores vascos.

El interés que mantienen estos jóvenes escultores por este artista se debe al estudio que mantiene Jorge Oteiza en torno al cubismo y las diferentes abstracciones de principios de siglo, lo que les permite obtener una vía de escape y salida ante una producción escultórica de carácter regional, que para estos mantenía muy pocas conexiones con las tendencias de carácter más internacional.

El objetivo de estos jóvenes artistas era escapar de aquellas pautas localistas con las que estaban conviviendo y enterrar definitivamente cualquier duda sobre si existía una escultura vasca propia; de ahí que el conocimiento y estudio de la obra de este escultor, así como la obtención de información sobre arte povera, minimal y conceptual, entre otros movimientos artísticos, y la búsqueda de todo tipo de textos realizados principalmente por teóricos norteamericanos, mediante los diferentes viajes que realizan al extranjero, les permitió obtener y manejar unas herramientas que facilitó una trayectoria renovada para la escultura en el País Vasco.

El estudio de la obra de Jorge Oteiza resulta un estímulo de ruptura con las pautas regionalistas dentro de la escultura en el País Vasco. A la vez, esta figura se convierte con el tiempo en un reto que deben superar en el camino de su propia evolución artística, de ahí que se desmarquen paulatinamente de las iniciales similitudes formales y teóricas que toman del artista guipuzcoano.

En un principio y bajo el calor de los debates, desde el año 1985 en adelante se lleva a cabo una relectura de las Cajas Metafísicas que realiza Jorge Oteiza a finales de los años 50. Estas piezas del escultor guipuzcoano vienen marcadas por la sintaxis formal y el espacio metafísico, quedando el tratamiento estructural relegado ante la revalorización del espacio y el vacío, unos trabajos que serían definidos por Txomin Badiola como pre-minimalistas, por su acercamiento formal, pero alejado de este movimiento por el carácter existencialista que le imprime Oteiza.

Estos jóvenes artistas no mantienen ningún interés por el carácter metafísico de la escultura de Jorge Oteiza, sino que simplemente se adentran en análisis estructurales, con el objetivo de conjugarla con propuestas internacionales marcadas por el minimalismo y lo concep-

tual; y, de este modo, resituar el lenguaje de la escultura en el País Vasco dentro del marco de la cultura internacional.

La evolución profesional de estos artistas conlleva la superación formal y teórica de Jorge Oteiza; de ahí, que las referencias formales vayan desapareciendo paulatinamente, extrayendo cada uno de los creadores pautas personalizadas a finales de los años 80 y especialmente durante los años 90.

En general, estos artistas han interpretado el periodo y el proceso donde se funden los apartados más constructivistas, minimalistas y las referencias a las cajas oteizianas bajo los términos del deconstructivismo. Para estos artistas, la combinación de materiales, el añadido de elementos simbólicos, como las sillas en Badiola o el paño en Bados, así como el uso de determinados elementos poéticos, caso del color en las obras de Pello Irazu y Ángel Bados ha sido un medio de deconstrucción respecto a las influencias de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza. La deconstrucción plástica fue un modo de reinterpretar las diversas influencias adquiridas a partir de las Cajas Metafísicas de Oteiza, intentando generar una especie de disolución de la idea de referencia original.

Estos artistas retomaron muchos de los planteamientos teóricos del escultor guipuzcoano (Laboratorio del Arte, la Ley de los Cambios, así como el tema del compromiso y el carácter ético), pero adaptados a las necesidades y la coyuntura de los años 80. Estas herramientas no fueron entendidas ni aceptadas tal y como las planteaba Jorge Oteiza, por ejemplo, entienden el compromiso social del artista como un medio constructor del propio individuo, como fórmula de comunicación con el espectador y posibilidad de estudio de diferentes cuestiones del entorno colectivo y personal, es decir, sería una articulación que permite al artista estar en relación con la sociedad, generando una dialéctica que abogue por la construcción de la persona dentro de lo social, a diferencia de la transformación social y espiritual que proponía el escultor guipuzcoano mediante la escultura.

Por otra parte, Jorge Oteiza siempre ha reivindicado al artista teórico, para que no se encasille en una única realidad expresiva. De igual manera, estos jóvenes artistas abogan para que el artista escriba, viendo esta condición como algo necesario dentro de su formación. El artista debe poner todos los medios y poderes de la comunicación al servicio de sus necesidades, generando, de este modo, una mayor fluidez comunicativa con la sociedad. Evidentemente, los artistas más prolíficos en esta línea son Juan Luis Moraza, Txomin Badiola y Ángel Bados.

Si la escultura en el periodo moderno en el País Vasco está centrada en si misma, es decir, se trata de una escultura que busca un espacio con el concepto de identidad local, en simbiosis con sus componentes culturales fundamentales y con el compromiso ético de una voluntad de revitalización cultural de lo autóctono, claramente en

relación con el sentir de una colectividad; en los años 80, periodo de la posmodernidad, el concepto de escultura se encuentra expandido, no mirando hacia dentro, sino abogando por aperturas hacia el exterior. La anterior voluntad de revitalización cultural de lo autóctono se convierte ahora en un deseo de reubicación dentro de un marco internacional, caracterizado por lenguajes eclécticos, híbridos y cosmopolitas.