

# Jorge Oteizaren *Quousque Tandem...!*: irakurketa berriak

Jon Echeverria Plazaola

Pompeu Fabra Unibertsitatea (Bartzelona). Eusko Jaurlaritzako ikertzailea

Jorge Oteizaren *Quousque Tandem...!* liburuaren edizio kritikoa argitaratu dela eta, artikulu honetan euskal kulturaren hainbesteko eragina izan duen liburuaren irakurketa berri bat proposatzen da. Ikerketa eta material berriek aukera eskaintzen digute *Quousque Tandem...!*, eta oro har Oteizaren lan zabala, beste ikuspuntu batetik ulertzeko. Horretarako, ordea, beharrezkoa da Oteizaren eskultura eta testu ugariak testuinguru zabalago batean kokatzea, euskal kulturara soilik mugatu gabe. Era horretara, Oteizaren sorkuntza-lan garrantzitsua modu egokiago batean uler daiteke, bere garaikoak ziren beste artista eta jokabideekin harremanetan jarriz.

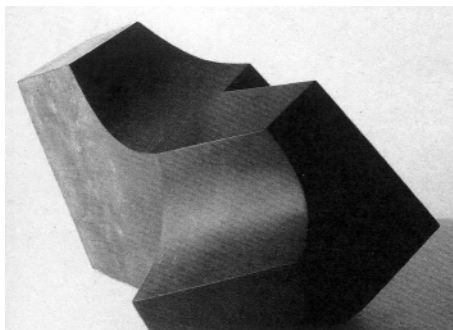
It has recently been published the critical edition of the book *Quousque Tandem...!* by Jorge Oteiza, that had a huge influence in the basque culture during forty years. This article proposes a new interpretation of this book. The new materials available permit the interpretations of *Quousque Tandem...!* and Jorge Oteiza's work from more general perspectives. A relationship between Jorge Oteiza's work and other contemporary artists and artistic attitudes from the international scene can be drawn, without reducing the author's work to the basque culture context.

## 1. Sarrera\*

*Quousque Tandem...!* liburua Oteizaren zenbait eskultura bezalaxe dago eraikia, zati ezberdinak elkartuta. Eraikita esan dugu, eta ez idatzita, *Quousque Tandem...!* liburu-eskultura bat baita. Beste era batean azaltzearen, eskuetan hartu eta irakur daitekeen *kollage* handi bat dela esan genezake, berak egiten zituen *kollage-eskultura* horietako bat bezalakoxea<sup>1</sup>.

Eskultura-liburu hau ulertzeko, Oteizaren eskultura-serie konkretu bat aipatu beharko dugu: Maklak izenekoa<sup>2</sup>. Zeintzuk dira Oteizaren Maklen ezaugarriak nabarmenenak? Gutxi hitz egin da serie horretaz. Eskultura misteriotsuak dira, iheskorak. Beraien ezaugarriak nabarmenena zati ezberdinez osatzea da, nahiz eta izaera oso trinkoa aurkeztu. Zati horiek eskultura osatu aurretik definitzen ziren. Oteizak zati horiei *unidad Malevich* deitu zien, Kasimir Malevich, Oteiza ulertzeko hain garrantzitsua den artista omentzeko asmoz. Pedro Manterolak *unidad Malevich* hori era honetara deskribatzen du:

La especial configuración y la eficacia de este cuadrado o trapecio irregular (trapezoide) está dispuesta para aniquilar la forma, para perseguir y devorar perspectivas [...] Descentra, multiplica y confunde, con su prodigiosa movilidad, los puntos de fuga que dan forma al espacio y destruye las ligaduras que intentan ordenarlo reduciéndolo a una red de direcciones (Manterola, 2006: 21).



1. irudia. *Macla conjuntiva* (1973/1957).

---

\* Testu hau, funtsean, 2007ko uztailaren 12an, PERIFERIAK programaren barruan Bilboko Rekalde Aretoan eskainitako hitzaldiaren birmoldaketa bat da. **Irakurlearentzako oharra:** Oteizaren idazkera berezia dela eta, artikulua honetan euskaraz ematen diren aipuak liburuen euskarazko bertsioetatik lortu dira. Itzuli gabekoak, aldiz, erdarazko oinarritzko argitalpenetatik hartu izan dira.

1. Oteizak hainbat *kollage* eta marrazki egin zituen. Urte askotan, artistak horrela nahi izan zuelako ezkutuan egon ondoren, gaur egun Altzuzako Oteiza Fundazioan ikus daitezke. *Kollage* horiek elkarriketa nabarmena mantentzen dute bere eskulturekin, batez ere 50eko hamarkadakoekin, bi espresio-bideetan eraikitze-prozedura bera antzeman daiteke eta. San Martin eta Moraza (2006).

2. Eskultura serie zabal honen barruan bereizketak egitea beharrezkoa bada ere, gure azalpenerako nahikoa zaigu serie honetako 4 eskultura esanguratsu aipatzea: *Macla conjuntiva*, 1973, 1957ko maketa batean oinarrituta; *Fusión con tres sólidos abiertos (estela funeraria para España)*, 1957; *Macla de dos cuboides abiertos*, 1973, 1957ko maketa batean oinarrituta; *Cuboides Malevich en maclas de contactos físicos*, 1973, 1957ko maketa batean oinarrituta.

Unitate horien konbinaketaren bidez eraikitzen direnez, eskulturok ezaugarri nabarmen bat daukate: osotasunezko pertzepzioa zilegi ez egitea. Presentzia oso sendoa izan arren, ezinezkoa suertatzen da bat-batean beraien forma osoki jasotzea. Unitateen antolakuntzaren dinamikotasunak gure begirada ere mugimenduan jartzen du, eta puntu edo plano batek beste batera eramaten gaitu, bueltaka eskulturaren kanpoko aldetik, une oro beraien forma aldatuz doan bitartean. Eskultura hauek, besteak beste, perspektiba-sistemaren ilusioa apurtzeko daude eginak<sup>3</sup>.

### ***Quousque tandem...!* liburu-eskultura**

*Quousque tandem...!* ere modu honetara deskriba daiteke: zati ezberdinez osaturiko osotasun iheskor bat, abiapuntu ezberdinetatik irakur daitekeen liburua; aurretik, atzetik edo erdiko aldetik. Zati ezberdin horiek liburu bakarra osatzen dute, baina Makletan bezala, irakurketa ez da lineala, zeren gai batetik bestera salto egitera behartzen baikaitu Oteizak. Gai bat bukatzerako beste batekin hasten da, eta geroago, kolokan utzitako gaia ezustean berreskuratzen du, oraingoan beste zerbaitekin erlazionatuz.

Liburuaren erdiko aldean argazki sorta bat aurkitu dezakegu. Beraien antolakuntzak argitzen digu nolakoa den egilearen pentsatzeko modua, ezin esan baitaiteke irudi hauek liburuan esandakoaren ilustrazioa direnik. Kontzeptuen bidez baino gehiago imajinen bidez pentsatzen du Oteizak, bisualki, irudi bat beste batekin kontrajarriz, edo irudi batetik bestera salto azkarrak eginez. *Quousque tandem...!* ez dago kontzeptuz osaturik, imajinez baizik, eta hau azpimarratzea funtsezkoa iruditzen zaigu. Erdialdeko orrietan Rothko, Boccioni, Pollock, bere eskulturen edo *kronlech*-en imajinak aurkitzen ditugun bezala, liburuaren beste ataletan irudi bihurtzen diren hitzekin egiten dugu topo. Ezaugarri hau oso ohikoa da hainbat mistikoren eta poetaren idatzietan, zeren sistema kontzeptual bat baino gehiago sistema plastiko bat sortzen baitute (Hass, 1998: 13-35). Oteizari dagokionez ere, bere gogoetek sistema kontzeptual abstraktua baino gehiago, irudi sorta bat osatzen dute, askotan kontraesankorrak diren imajinak nolabaiteko sistema bakar batean elkartuz. Hainbatetan erabiltzen dituen *kronlech* edo *hutsa* ez dira kontzeptuak, baizik eta bere pentsaera martxan ipini eta mugimenduegoeran mantentzeko sortuak diren imajinak. Oteiza ez da teoriko bat, ez da kontzeptu-sortzaile bat, irudi-sortzaile bat baizik, eta are gehiago, sinbolo-sortzaile bat da. Bere estetikak munduari modu ezohiko batetik begiratzeko irudi- eta sinbolo-sistema bat osatzen du<sup>4</sup>.

---

3. Perspektiba Errenazimentu garaian sortu zen errepresentazio-sistema da. Espazio bateratu, matematiko eta arrazional baten ilusioa eskaintzen du, errealtatea "leiho" batetik ikusita bezala irudikatzen duelako. Panofsky, 1999.

4. Oteizaren estetikaren funtsezko ezaugarri hau pentsamolde mitikoek gure egilearengan daukaten eraginaren ondorioa da. Ikuspuntua hau argitzeko zenbait liburu beharrezkoak suertatzen dira: Eliade, M. (1999): *Mito y realidad*, Kairos, Bartzelona; Eliade, M. (2000): *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Ediciones Cristiandad, Madril; Duch, L.I. (2002): *Mito, interpretación y cultura*, Herder, Bartzelona; Grassi, E. (1968): *Arte y mito*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Esan dugunez, liburua osotasun bat bezala ikustea zail gertatzen zaigu, gaiaren hariak ihes egiten baitugu hainbatetan. Horren erruduna liburuaren konposizio bera da: 3 atal handi ditu, eta atal bakoitza jatorri askotako idatziez osatzen da, gehienak 1959 eta 1962 urteen bitartean Irungo *El Bidasoa* aldizkarian argitaratuak<sup>5</sup>. Konposaketa hau linealtasuna apurtzeko nahiko ez balitz, Oteizak, liburuaren hasieran eta Julio Cortazarrek bere zenbait liburutan egiten duen bezala, liburuaren lau irakurketa mota proposatzen dizkigu, lau ibilbide ezberdin, irakurlearen interesen edo gogoen arabera (Oteiza, 2007a: 427)<sup>6</sup>.

Hau ikusirik, esan daiteke ezen Oteizak idatzita zituen hainbat testu kaxa huts batera bota eta bertan nahastu zituela. Testu horietako gehienek 1958-59an Oteizak bere eskulturretan (“esku artean”) eraiki zuen huts horren inguruko gogoetak biltzen dituzte. Liburu honetan elkartuta, zilegi litzateke pentsatzea espazio huts horren zentzua eta esanahia ulertzeko saiakera bat izan nahi dutela.

### ***Quousque tandem...!* obraren harrera**

Jakina denez, *Quousque tandem...!* liburuak euskal kulturaren azken 40 urteetako zati garrantzitsu bat mugatzen du, argitaratu bezain laster arrakasta eta eragin handia lortu zuena. Lehenengo argitalpena 1963an egin zen, eta hurrengo urteetan 5 edizio berri izan zituen<sup>7</sup>. Frankismoaren garai ilun haietan zentsura pasatu behar izaten zuten liburuek. Zentsoreak *Quousque tandem...!* irakurri zuenean, 1963ko martxoaren 23an idatziriko txostenean ondoko hau idatzi zuen:

Eskultore zoritxarreko baten ustezko kredo estetikoaren zuribidea, baimena emateko trantzean joera existentzialisten ordezkari ospetsuenen izenak zentzurik gabe inbokatuz. Nekez gaindi daitekeen adimen nahasmenduko adibide honek berak bakarrik entzutea kenduko lioke egileak konfiantza inozoz atsegin hartzen duen euskal gehiagotasunaren uste arrazistari. Ikusten denez, “huts arkitektoniko hartzailearen” bere ustearen bertsio plastikoa oker ibili zen bezala, literarioan ere eskola egingo duen beldurrik ez dago. Hartaz, obra, (ez baitu moralak erasotzen, ez du salatzzen joera politiko gaitzesgarriak, ezta erakusten ere —tamalez— balio literarioaren aztamarik batera), baimendu daiteke asaskatze pertsonal kaltegabe bezala (Oteiza, 2007a: 402)).

Nahiz eta zentsoreak, ziur asko arrazoi faltarik gabe eta ondoren izango zuten irakurketa politikoa aurreikusi gabe, *Quousque tandem...!* obran inolako tendentzia politiko arriskutsurik ikusi ez, berehala izugarritzko oihartzuna izan zuen euskal gizartean, batez ere garai hartan sortzen ari ziren talde politiko abertzale eta ezkertiarretan. Horren zergatia erraz suma daiteke: 1963an *Quousque tandem...!* lanak testuinguru politiko eta sozial konkretu baten beharrak asetu zituen. Sabino Aranaren abertzaletasuna baztertuz, garaiko gazte-mugimendu berriei beste abertzaletasun mota bat sortzeko, beharrezko zuten marko teorikoa eskaintzen

---

5. Bukaerako bibliografian begiratu.

6. Oteizaren testu gehienak ez daude euskarara itzuliak. Ahal denean, euskaraz aipatuko ditugu eta euskarazko bertsioaren orria zehaztuko dugu. Bestelakoetan, jatorrizko gaztelaniazko bertsioa erabiliko dugu.

7. Lehen edizioak Auñamendi argitaletxearen eskutik, 1963an argia ikusi zuen Donostian. Bigarrena, berriz, 1971n, Txertoaren eskutik plazaratu zen (Donostian). Hortik aurrera hirugarrena: Txertoa, Donostia, 1975, eta laugarrena: Hordago, Zarautz, 1983; bosgarrena, Pamiela, Iruñea, 1993 (1994).

zien. Horrekin zuzenean elkarturik, euskal kultura bigarren mailakoa zela pentsatzen zutenen aurka, *Quousque tandem...!*-ek euskal kulturaren defentsarako nolabaiteko arrazoiak eskaintzen zituen. Euskal kulturaren barnean “autoktonoa” zenaren interpretazio baten bidez, gutxietsiak ziren hainbat kultur adierazpen moduren garrantzia eta balioa defendatzen zuen Oteizak. 2 urte geroago, 1965ean Hendaian argitaratuko zuen *Ejercicios espirituales en un túnel* liburuan interpretaziozko ildo hori areagotu egin zuen<sup>8</sup>.

Garaiko oihartzuna dela eta, *Quousque tandem...!* aipaturiko eragin horrekin erlazionatu izan da ia gehienetan, eduki politiko eta abertzaleak dituen liburutzat hartuz<sup>9</sup>. Horren adibide garbiena da Oteizaren lana aztertu duten zenbaiten ikerketaren zentzua, Oteizaren lan zabalaren zein aspektu interesatu zaizkien, eta zein ondorioetara iritsi diren. Honekin ez dugu esan nahi ikerketa guztiak horrela izan direnik, baina ondorengo adibideak esanguratsuak suertatzen dira. Lehenengoa C. Martinez Gorriaranek *Jorge Oteiza. Un pensamiento sin domesticar* liburutik hartuta dago:

Es Oteiza uno de los que más lejos llevan el discurso político-cultural nacionalista, hasta llegar, de hecho, a convertirlo en otra cosa: en una reflexión sobre los límites cognitivos de la estética, y en una teoría de la cultura (Martinez Gorriaran, 1989: 53).

Beste adibide hauek Luxio Ugarteren *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida* liburutik hartuta daude:

*Quousque tandem...!* es acogido, en ese momento histórico, por el nacionalismo como modelo-guía. [...] En este libro se marca el camino para la recuperación estética del alma vasca y del estilo original vasco. Sus fundamentos se basan en que la reconstrucción cultural vasca de índole histórico-mítica es posible y necesaria. Con este fin funda un nuevo estilo de arte denominado “arte vasco”, basado en componentes culturales y estéticos “originales” (Ugarte, 1996: 27).

Orrialde batzuk aurrerago hauxe adierazten du:

*Quousque tandem...!* es el nuevo “catecismo” cultural vasco (Ugarte, 1996: 32).

Oteizari buruz eginiko irakurketa hauek ezin dira ukatu, interpretazioen historia-  
ren parte baitira, eta *Quousque tandem...!* argitaratu zenetik hurrengo urteetan euskal gizartean eta kulturaren zer gertatu zen ongi islatzen dute. Oteiza euskal kulturaren epizentroan kokatu zen, ekintza politiko eta kulturalak gauatzeko orduan jarraitu beharreko gidari baten modura, eta bere presentzia hutsak, bere zalapartak, polemikak eta haserreak, bere lanaren ikerketa oztopatu izan dute urte askotan. Oteizari buruz hitz egitean ohikoa izan da mitifikazioa, baina ez ikerketa ezta hausnarketa ere. *Quousque tandem...!* liburuaren kasu konkretuan, mitifikazio prozesu hori oso nabarmena da, eta horren ondorio zuzena da Oteiza artista euskalduna kontsideratzea, enfasia euskaldunean jarriz, eta ez artistan, bere lan

8. Oteiza, J. (1965): *Ejercicios espirituales en un túnel*, Gizakera, Hendaia (Hego Euskal Herrian galarazia); 1. argitalpen onartua: Hordago, Donostia, 1983; 2. argitalpena: Hordago, Donostia, 1984.

9. Argi dago *Quousque tandem...!*-en azpi-izenburuak irakurketa hau indartu zuela: “Euskal arimaren ulerkera estetikorako saioa”. Hala ere, gaur egun, hori Oteizaren beste tranpa bat ez ote den galde geniezaiok geure buruari.

erraldoiak zentzua euskal kulturaren esparru motzean bakarrik balu bezala. Hori ordea, *Quousque tandem...!* eta, oro har, Oteizaren lan osoa ikuspuntu batetik begiratzea litzateke, batez ere 1963. urtetik aurrera gertatu zena kontuan hartuko lukeen ikuspuntu batetik. Baina, Oteizaren Makla eskulturen forma ikuslearen ikuspuntua mugitzearekin batera aldatzen bada, *Quousque tandem...!* obraren kasuan ere horrela gertatzen da, esan baitugu liburu-eskultura bat dela.

Garai historiko bakoitzak aurreko garaiko produktu artistiko, kultural edo historikoei begirada eta interpretazio berria ematen die<sup>10</sup>. Hori jakinda, eta *Quousque tandem...!* argitaratu zeneko testuinguru politiko berezia ia desagertu dela jakinda, gaur egun *Quousque tandem...!* eskuetan hartzen dugunean, galdera hau egin beharko genuke: zein irakurketa edo zein ondorio atera ditzakegu orain? Gaur egun zer eskaini diezaioke Oteizaren eskultura eta idatziek Oteizaren artelantara lehen aldiz inguratzen den ikusleari? Euskal kulturaren mugetatik kanpo, ba al du Oteizaren lanak dimentsio unibertsalik?<sup>11</sup>

### ***Quousque tandem...!* eta Oteizaren ibilbidea**

Oteiza aztertzean eskultura, pentsaera eta poesia osotasun bat bezala hartu behar direla iruditzen zaigu. Berak idatzitakoak eskultura kontuan hartu gabe aztertzean, testuen zati batzuk ilun eta zail suertatzen zaizkigu. Hori dela eta, *Quousque tandem...!* Oteizaren esperimendazio-prozesuaren zein lekutan kokatzen den zehaztu beharko litzateke, galdetu beharko genuke Oteizaren ibilbideko zein momenturi erantzuten dion *Quousque tandem...!* liburuan azaldutakoak, eta are garrantzitsuagoa dena, ea *Quousque tandem...!* bere ibilbide eskultoriko osoaren ondorio logikoa kontsidera daitekeen.

Gogora dezagun ezen, eskulturaren esparruan, Oteizak bere lanaren zati garrantzitsuena 50eko hamarkadan burutu zuela. Hamarkada horretan, nazioarteko testuinguru artistikoan, arteari, edo zuzenago, arte abstraktuari kutsu espiritual nabarmena ematen zioten artistak aurki ditzakegu, hala nola Mark Rothko, Giacometti, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Clyfford Still edo Jackson Pollock, batzuk esatearren. Oteiza ere talde horretan koka dezakegu dudarik gabe. Beraien jardueran ezberdintasun nabarmenak izan arren, artista horien guztien lehen artelanek mundu mitikoen eragin zuzena daukate. Beren hizkuntza plastikoa garatzen joan ziren heinean, aldiz, mundu mitiko hau alderatu eta artelan abstraktuak egiten hasi ziren. Uste zuten arte abstraktua egia sakonak azaltzeko baliabidea zela, errealitatetik abiatu eta erredukzio-prozesu baten amaieran jaiotzen zen egia espiritual eta sakratua azalarazi eta aurkezteko modurik egokiena (Golding, 2003).

---

10. Gure begiradaren ikusmuga une oro berreraikitzen doa. Gure gaur egungo ikusmuga iraganetik datorren hariarekin bat egitea da gertaera historikoak ulertzeko baldintza (Gadamer, 2003: 370 eta hurrengoak). Oteizaren lanen inguruko ikerketa berriek orain arte ziurtzat ziren hainbat iritzi aldatuko dituztela uste dugu.

11. Galdera hori erantzuteko orduan, Brancusi errumaniar artista handiaren kasua lagungarri suerta dakiguke: nahiz eta urte askotan Parisen bizi izan, beti bere "errumaniar nekazari" izaera defendatzen zuen. Bere artelanek errumaniar kultura herrikoiairen elementu nabarmenak dituzte, baina guztiok onartzen dugu bere eskulturaren esanahiak bere jaioterriko kulturaren muga horiek gainditzen dituela. Eliade, M. (1995): *El vuelo mágico*, "Brancusi y las mitologías" izeneko kapitulua, Amador Vega eta Victoria Cirlot-ek prestaturiko edizioa, Siruela, Madril, 159.-169. or.

Oteizaren ibilbidean, gertakaririk harrigarriena eta azalpen zaileneko 50eko hamarkadaren amaieran gertatu zen, 1959an, *Quousque tandem...!* argitaratu baino 4 urte lehenago, 1957ko Sao Pauloko IV Bienalean eskultore atzerritar hoberenaren saria irabazi ostean<sup>12</sup>. Arte-merkatuaren ateak zabaltzen hasi zitzaizkion momentu berean, Oteizak eskulturak egiteari utzi zion, esku artean eskulturarik gabe geratu zela esanez. Gertakari hori Oteizak "Propósito Experimental 56-57" deitu zuen ikerkuntza-prozesuaren emaitza logikoa izan zen, baina are gehiago, bere lehen eskultura eta testuetan, 1930eko hamarkadaren inguruan azaldutako zenbait ideiarekin ere erlazionatu daiteke. Oteizak hasiera-hasieratik arteari eskatzen zizkion ezaugarri bereziak zirela eta, logikoa izan zitekeen, emaitza konkretu batzuk lortu ondoren, eskultura egiteari uko egitea. Eta gertakari hori ulertzea eta besteei azaltzea da *Quousque tandem...!* liburuaren helburu nagusietariko bat eta hor datza gure ustez bere muina, nahiz eta helburu hori bestelako ideiez estalita egon, gehienak euskal kulturaren aspektu batzuen interpretazio mitotikik datozenak. Ideia horiek izan dira gehienetan *Quousque tandem...!* obraz hitz egitean pisu gehiena izan dutenak, berauek azaltzen saiatu garen bezala.

*Quousque tandem...!*-eko lehen orrietan azalpen hau aurkitzen dugu, hasiera batean ulergaitz suerta daitekeena: «Liburua eduki daukagunean idatzi ohi da: lehendabizi amaitu egiten da, eta ondoren abiarazten da» (Oteiza, 2007a: 433). Zer amaitzen du Oteizak *Quousque tandem...!*-eko orrietan, eta zer gauza berri hasten du? Horri erantzuteko, Oteizaren ibilbideko zenbait pauso aipatu beharko ditugu, zeinak, *Quousque tandem...!* aparte lagata, Oteizak zer-nolako testuak argitaratu zituen ikusteko ere balioko baitugu. Testu horietan eskulturak eta idazkiak lotzen dituen hari fin bat aurki dezakegu, 1929an hasi eta *Quousque tandem...!* libururaino iristen dena. Hari horri jarraituz, argi geratzen da Oteizarentzat artearen aspektu formalek inplikazio espiritualak ere badituztela. Oteizarentzat, arte abstraktuak zentzu erlijiosoak du, eta hori azaltzen saiatzen da une oro, batzuetan argitasun osoz, besteetan modu nahasi eta ilunean.

Oteizaren lehen eskultura 1929ko *Maternidad* da. Eskultura txiki hau zementuz dago egina eta, plano eta angeluen konbinazioen bidez, eskuetan haurra duen ama errepresentatzen du. Bai gaiagatik, bai tamainagatik, eskultura hau Erdi Aroko ikonoekin nahiz kultura primitiboetako deboziorako irudiekin erlaziona daiteke. Lehen eskultura hau egin aurretik, Oteizak krisi erlijioso bat jasan zuen, eta Madrilan egiten ari zen medikuntza-ikasketak alde batera utzi ondoren, eskulturak egiteari ekin zion. Gertaera horrek finkatu zuen betiko artearen aurrean Oteizak izango zuen jarrera. Artistak berak Pelay Orozcoren *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* liburuan horrela gogoratzen du krisi hura:

Sufrí una fuerte crisis personal religiosa, me encontraba sin nada, espiritualmente necesitaba rehacerme, renacer. Entonces trasladé al arte, concretamente a la escultura, toda mi carga religiosa de necesidad de salvación, de curación de hombre, curación de la muerte, le exigí todo a la escultura. Esta necesidad es la que me orientó artísticamente en una línea racionalista de experimentación (Pelay, 1978: 442).

---

12. Gertakari honen inguruko gorabeherak ezagutzeko: Autore Anitz (2007): *Arte Modernoaren Museoaren IV. Bienala. 1957, São Paulo, Brasil*, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.



2. irudia. *Maternidad* (1929).

1935ean Narkis de Balenziagarekin Ameriketarako bidaiari hasi aurretik, Oteizak *Maternidad* lanaren ezaugarri formal berdinak dituzten zenbait eskultura egin zituen, nahiz eta gaiak bestelakoak izan. Eskultura horietan argi geratzen da ezen Oteizak, hizkuntza plastiko pertsonala izan aurretik, frogatu zituela bere inguruan nahiz europar abangoardietan aurkitzen zituen erabilera formal eta materialak. Garai horretako eskulturarik esanguratsuenak dira 1931. urteko *Adan y Eva*, *Tangente S/A*, 1935eko *Figura comprendiendo políticamente*, eta urte bereko *Paulino Uzkudun*. Urte horietako bere eskultura guztietan kutsu primitiboa nabarmen antzematen da.

1935ean Hego Amerikan zehar bidaiatzeari ekin zion, eta bertan 1948ra arte egon zen: Argentinan, Perun, Txilen nahiz Kolonbian egonaldiak eginez. Bertan, proiektu eta ikerkuntza anitz burutu zituen, horietako asko, dudarik gabe garrantzitsuenak, kultura primitiboen inguruan. Hego Amerikara iritsi bezain laster, bertako artistekin harremanetan ipini zen<sup>13</sup>. Lehen harreman horiei esker, Oteizak Buenos Airesen eta Santiagon bi konferentzia eman zituen, bietan testu berbera aurkeztuz. Txileko konferentzia Oteizak bertako Arte Ederretako Museoa egin zuen erakusketaren barnean kokatu zen. Erakusketa horretan 24 eskultura aurkeztu zituen. *Actualidad de la Raza Vasca en el movimiento artístico europeo* izan zen konferentziaren izenburua.

Lehen testu horretan gero bere lanean hain garrantzitsuak izango ziren zenbait gai jorratu zituen. Izan ere, *renacimiento vasco* edo euskal pizkundea zeritzonaren beharra azaltzen zuen. *Renacimiento vasco* horren esanahia, hala ere, ez da 60ko hamarkadan Oteizaren testuetan zuenaren berdina, bere funtsa ez baita euskal kulturaren jarrera, adierazpide eta mito zaharkituak artearen bidez irudikatzea edo azaltzea. Oteizaren aburuz, testu horretan azaltzen zuen modura, hori erromantizismoan erortzea izango litzateke. Arteak mito horiei espresio eta

---

13. Gai honi buruz jakiteko: Binns, N. (2006): "Chile, 1935: La prehistoria de la poesía de Oteiza", G. Insausti, (edit.), *Poesía* (Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza), edizio elebiduna, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza, 43.-71. or.



forma gaurkotua eman behar zien, eta horrek esan nahi zuen artearen emaitzak beti etorkizunerantz zuzenduta zeudela, beti berrikuntza proposatu beharko zutela:

Hasta hoy, en que nuestra misión frente a estos mitos [mitos paganos] de tanto interés no ha de ser el representar plásticamente el mito objetivado. La función específica del arte no es la idolatría, sino desobjetivar, desentrañar el mito y dar expresión plástica actual y con la forma nuestra a sus valores universales y humanos (Oteiza, 1935a).

Esaldi horretan dagoeneko *Quousque tandem...!* liburuan funtsezkoak diren ideiak azaltzen dira: artearen eta mitoen artean erlazio zuzena ezartzen zuen, eta horrekin lotuta dago 1959an eskulturaren praktika alde batera uzteko arrazoiaren sustraia. Oteizaren iritziak, arteak eginkizun konkretu bat zuen garai bakoitzean, mitoak berritzea, eta funtzio hori betetzen zuenean, arte horrek zentzu guztia galtzen zuen, eta berak proposaturiko imajinek idolo, fetitxe edo merkatuaren produktu bihurtzeko arriskua zeukaten. Hori gerta ez zedin, garai bakoitzeko artistek artearen helburuak lortu ondoren arte hori bertan behera utzi beharko lukete, garai berri bati, arte berri bati eta artista berri batzuei lekua uzteko.

Urte berean, 1935ean, eta hau ere Txileko hiriburuko *Revista de Arquitectura* delakoan, “De la Escultura Actual en Europa. El Escultor Español Alberto Sánchez” izeneko artikulua argitaratu zuen. Testu horretan Oteizak arte abstraktuaren eta *la representación pura* —‘errepresentazio soila’— deitzen duenaren arteko berdintasun eta ezberdintasunez arduratzen zen. Lehen aldiz, arte abstraktua zer izan zitekeen galdegiten zion bere buruari, hurrengo urteetan Oteizaren testu zein eskulturetan garrantzi nagusia izango zuen kezkarri hasiera emanez.

Kolonbiako Cauca departamentuko Popayan Unibertsitateko aldizkarian argitaratu zuen Oteizak 1944. urtean “Sobre el Arte Nuevo en la Postguerra. Carta a los Artistas de América”, bere lehen idatzi garrantzitsua, eta ziur asko bere testurik landuena, hainbat gai jorratzen zituen: artearen eta mitoen arteko erlazioa, denboraren eta artelanaren arteko erlazioa, estetikaren eta sakratuaren arteko harremanak edo pintura muralaren arazo formalak. Horiek guztiak aztertuta, arteak nondik nora joan edo eboluzionatu beharko lukeen argitu nahi zuen. Lehen abangoardietan ohikoa zen bezala, testu hau planteamendu estetikoaren manifestu bat zen, zeina komunikabide baten bidez beste artistei, kasu honetan Ameriketako artistei, zuzendua zegoen, Oteizak uste baitzuen Europako arte zaharkitua Ameriketako artista gazteek berrituko zutela.

Testu horretan Oteizak kontsideratzen zuen bere lanak aurreneko abangoardien segida izan behar zuela, garai historiko bakoitzean artea norabide zehatz bati jarraituz garatzen da eta. Artista gazteen, hau da, Oteizaren belaunaldiko artisten eginbeharra, eta batez ere artista amerikarren eginbeharra, aurreko artisten emaitzak jaso, aztertu, ondorioak atera eta garai berrien beharren arabera garatzea litzateke<sup>14</sup>. Arteak artista ezberdinen eskuetan duen garapen eta jarraipen horri Oteizak *rigurosa continuidad creadora* deitzen zion.

---

14. Oteizak dioen bezala, arte modernoa Gauguin eta Cezannekin hasten da, eta geroxeago, Picassorekin jarraitzen du. Horien ondorengoak dira Oteizaren ustez bere belaunaldiko artistak.

Aipatu dugun bezala, testu horretako gai garrantzitsuenetako bat artearen eta mitoaren arteko harremanak ziren. Mitoak dira gizarte edo kultura ezberdinek munduari begiratu eta interpretatzeko beharrezko dituzten tresnak, edo bestela esateko, gizakiok mitoen bitartez munduari zentzua eta esanahia ematen diogu, zentzu sakratua alegia, egunerokotasunari eta denboraren joan-etorriaren monotoniari egitura bat ezarri<sup>15</sup>. Mitoak sortzea eta, batez ere, mito horiek etengabe berritzea zen testu horretan Oteizarentzat benetako artearen zeregina: «Artistak gizartean duen garrantzia datza mito sortzaile izatea dagokion neurrian edo, baldin haien birsortzaile bada, haiek gauzatu behar dituen baldintzen sortzaile den heinean» (Oteiza, 2007b: 427).

Arte-hizkuntza batek, *hizkuntza plastiko* batek, mitoak berreraikitze gaitasuna galtzen duenean, mitoak berritu ordez fosil bihurtzen dira, eta artea idolatria bihurtzen da Oteizaren ustez. Artearen hizkuntza berritzeak mitoen bizitza berritzea dakar, eta hori da artistek gizarte baten barruan duten erantzukizun garrantzitsuena.

1947an, Limako *Continente. Revista de arte y cultura* aldizkarian “Reinvención de la estatua” artikulua laburra argitaratu zuen. Bertan, bi ideia garrantzitsu azpimarra daitezke. Batetik, Oteizak orduraino eginiko eskulturetan ikusi dugun ezaugarri espresiboa nabarmentzen zuen: «El artista busca la expresión de la realidad en que vive, del mundo al que pertenece y lucha, al mismo tiempo, por conquistar una realidad mejor».

Bestetik, urte haietan Oteiza bere hizkuntza plastiko formala definitzen saiatzen ari zen, aurreko artisten emaitzetan oinarritu behar zuen hizkuntza plastiko berria. Horregatik erabiltzen zuen *reinvención* hitza izenburuan. «El artista nuevo, descubrirá todas las presencias y se llenará de todas las voces, pero cuando actúe, irá por el análisis a la eliminación y al sacrificio». Ikusten dugunez, eskulturaren berrikuntza *ezabaketan* eta *sakrifizioan* oinarritzen zuen. Urte batzuk geroago, *Proposito Experimental. 1956-57* izeneko eskulturetan oso modu argian praktikan jarriko zituen ideia horiek.

Aurrekoaren urte berekoa, 1947koa, da Buenos Aireseko *Cabalgata* aldizkarian argitaratutako “Del Escultor Jorge Oteiza. Por él mismo” artikulua. Testu horretan ere, Oteizaren helburua zen azaltzea nondik nora garatu behar zuen eskulturak. Horretarako, ordu arteko bere lau lan eta beraien inplikazio kontzeptualak aztertzen zituen<sup>16</sup>. Testu horretan bere lanaren eta ideien inguruko hausnarketa bat eginez, hurrengo eskulturetan hain garrantzitsua izango zen beste ondorio batera iritsi zen, zeina oraintxe aipatu dugun *ezabaketarekin* estuki loturik zegoen:

He comprendido biológicamente la función del hueco en el porvenir de la estatua. [...] El hueco se nos revela como el concepto eje de una lógica para la renovación formal. [...] En la próxima etapa experimental, el hueco ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico. [...] Y el hueco deberá constituir el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro, de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la Trasestatua (Oteiza, 1947a).

---

15. Pentsamolde mitikoak gaur egungo gizartean duen eraginari buruz, ikus Eliade, 1999: 175-176 eta Duch, 2002.

16. Lau eskultura hauek dira: *Retrato del pintor Otano* (1947); *Retrato de la vía láctea* (1947); *Figura de hombre caído* (*Laocoonte*) (1940) eta *Figura de mujer acostada* (1940).

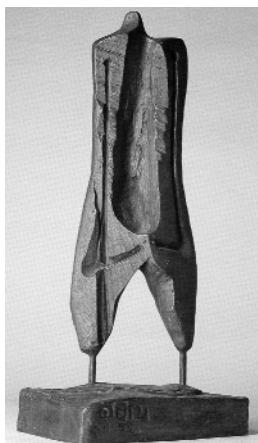
Ordu arteko Oteizaren eskulturek kutsu primitiboa zuten, eta masa-blokean oinarritzen ziren. Bi ezaugarri horiek eskulturen izaera espresiboa indartzen dute. Testu horretan, aldiz, eskulturaren “birsortze” horren oinarria *ezabaketan* eta *hutsunean* kokatzean, bere hizkuntza plastiko pertsonala garatzen hasteko lehen pausoa eman zuen Oteizak.

Aurreko bi testuetan proposaturiko gogoetak egiten zituen garai berean, Oteizak zenbait ikerketa burutu zituen Kolonbiako Popayan eskualdean. Alde horretan San Agustin eta San Andres deituriko kultura primitiboen aztarnak aurki daitezke, batez ere animalia eta gizaki-formak nahasten dituzten eskulturak. Oteizak ikusi eta aztertu nahi zuen nola garatu ziren aldi berean kulturen adierazpide sinbolikoak eta eskulturaren ezaugarri formalak gizarte primitibo horietan, zeren, aurreko testuetan zioen bezala, kulturaren oinarriak arteak sortzen eta berritzen dituen mitoen bitartez sendotzen baitira. Ikerketa horien emaitzak 1948an Bilbora itzuli ondoren plazaratu zituen, 1952an Madrilen argitaratu zen *Interpretacion estetica de la estatuaria megalitica americana* testuan, Oteizak argitaratutako lehen liburuan<sup>17</sup>. Liburu hori, *Quousque tandem...!*-en modura, zati ezberdinez osatu arren, osotasun bat bezala uler daiteke. Perez de Barradas eta Konrad Preuss etnologoek eginiko ikerketetatik abiatuta, berauei estetikaren esparrutik korrekzioak egiten zizkien Oteizak. Korrekzio horietan oinarriturik, zenbait parekotasun ikusten zituen kultura primitibo horien garapenaren eta europar arteak izandako garapenaren artean. Oteizaren lanak horien ondorengo izan beharko luke. Liburuaren amaieran garai horretan hainbeste interesatzen zitzaion arte berriaren izaeraz galdegiten zuen berriro, 1947ko testuetan azaldutako ideiak ostera ere mahai gainean ipiniz.

Aurreko testuetan Oteizak eskultura berriaren oinarria *hutsunean* zegoela uste bazuen ere, 1950ean ideia hori bere eskulturaren ezaugarri formal garrantzitsua izaten hasi zen. Urte horretakoak dira *Figura para regreso de la muerte*, *Coreano* eta *Unidad triple y liviana*. Hiru eskultura horiek Oteizaren hizkuntza plastiko pertsonalaren lehen adibideak dira, eta horregatik esan daiteke 1950. urtea izan zela bere ibilbideko urterik garrantzitsuena. Lehen aldiz, gainerako artistekin zituen zorrak alde batera uzten ditu eta bere ibilbidea garbi definitzen hasten da. *Figura para regreso de la muerte* eta *Coreano* lanen kasuan, giza figuraren erdian hutsune bat zabaltzen da, gorputzak sakrifikatu eta tripak husteko helburuarekin eginiko zauri handi bat balitz bezala, eta horri esker kanpoko espazioa eskulturaren osagai izaten hasten da. Horretarako materia kentzea da lehen pausoa, lehen betarik zegoena husten hastea, horrela eskultura osatzen duten formez gain, inguruko espazioak ere garrantzia hartzen baitu.

---

17. Oteiza, J.: (1952): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Cultura Hispánica, Madrid.



3. irudia. *Figura para regreso de la muerte* (1950).

*Unidad triple y liviana* lanaren kasuan, formek kanpo-espazioa esanahiez betetzeko duten gaitasuna nabarmendu nahi da. Ezaugarri formal horietaz gain, eskultura horietan beste ezaugarri garrantzitsu bat aipatu behar da: ordu arteko eskultura eta testuetan mitoak eta ezaugarri primitiboek izan zuten garrantzia gutxitzen hasten da, eta, horrekin zuzenki erlazionaturik, materialen erabilera espresiboa ere itzaltzen doa. Kultura primitiboetan bezala, Oteizaren kasuan ere ordu arteko eskulturen tratamendu espresiboa mitoen ezaugarri kontzeptualekin zegoen lotuta. 1947ko “Reinvención de la estatua” testuan idatzi zuen bezala, eskulturaren etorkizunean garrantzitsuak ziren bi prozedurak, *ezabaketa* eta *sakrifizioa*, eskultura hauetan frogatzen ditu lehen aldiz, eta ondorengo eskulturetan modu erradikalean erabiliko ditu. *Coreano* eta *Figura para regreso de la muerte* obren garapena izango da Oteizaren lanik ezagun eta garrantzitsuena, gerora hainbeste buruko min emango zizkion Arantzazuko apostoluen estatuaria.

1951n eta 1952an argitaratu zituen artikuluetan, arte abstraktuaren inguruan gogoeta sakona egin zuen Oteizak, bere arreta, batez ere, artelanen arazo estrukturaletara zuzendu zuen. 1947an eskulturaren “reinbentzioa” hutsunearen bitartez zetorrela uste bazuen, 1951tik aurrera, espazioaren eta estrukturaren arteko erlazioaz arduratzen hasi zen, erlazio hori baitzen Oteizaren gogoetetan artelan abstraktuaren oinarri. Idatzi horien izenburuek Oteizaren interesak edo bere hizkuntza plastikoaren beharrak nondik nora zihoazen garbi azaltzen zuten: “La investigación abstracta en la escultura actual”, Madrileko *Revista Nacional de Arquitectura* delakoan 1951n argitaratutako artikulua; “Renovación de la estructura en el arte actual”, 1952ko urtarrilean *Revista de Lecarotz* izenekoan argitaratua; “V centenario de Leonardo de Vinci”, 1952ko maiatzean *Revista de Lecarotz* aldizkarian argitaratua; “Escultura dinámica”, 1952an Santanderko Udako Nazioarteko Unibertsitateko kurtsoetan eskainitako hitzaldia.



4. irudia. *Unidad triple y liviana* (1950).

Urte horietan arte abstraktuaren arazoaren inguruko eztabaidak oso arruntak ziren. Eztabaida horien helburuetako bat zen argitzea ea arte abstraktua gai erlijiosoak irudikatzeko erabiltzea zilegi ote zen ala ez (Autore Anitz, 1956). Eztabaida eliza katolikoaren barruan ez ezik, hainbat artisten artean ere ari zen jazotzen, eta Oteizaren testuetan oso garbi azaltzen da, hasieratik artearen eta erlijioaren artean ezarri zituen parekotasunen ondorioz. Nietzscheren “Jainkoa hil da” esaldiaren ondoren, krisian zeuden kristautasunean ohikoak ziren adierazpide moduak, era zabalago batean modernitateko hizkuntzen krisi gramatikala deitu izan dena (Duch, 2002: 460). Orduko zenbait testutan agerian geratzen zenez, Oteizaren aburuz arte abstraktuak edo arte berriak bete behar zuen ordurainoko arte kristauak bete izan zuen zeregina. *Interpretacion estetica de la estatuaria megalitica americana* liburuko azken orrialdeetan zioen bezala:

Gaur uste dugu arte kristauaren etorkizuna arte berriarenarekin loturik dagoela [...] Jainkoarekin komunioan dagoen gizakia adierazteko gai izango del artea entseatzeko behar dugu [...] gizakiaren eraldaketaren adierazpena, gizakiaren konbertsio jainkotiarra entseatzeko gai izango den arte bat<sup>18</sup>.

Eztabaida hauen guztien ondorio zuzenena Arantzazuko proiektua galaraztea izan zen, zeren arte erlijiosoa parametro klasikoetan mantendu behar zela erabaki baitzuten elizako agintariek. 1954. urteraino, bertako lanak galarazi arte, Oteiza Arantzazuko proiektuan aritu zen buru belarri. Jakina denez, 1964 arte ezin izan zuen amaitu.

Bi urte geroago, “Propósito experimental. 1956-57” deituriko proiektuari hasiera eman zion Oteizak. Serie horretako eskulturei esker Sao Paoloko IV. Bienaleko eskultore atzeritar hoberenaren saria irabazi zuen. Eskultura horiek “Proposito experimental 56-57” izeneko testuarekin batera bidali zituen Brasilerara, zeinak bere asmo eta helburuak azaltzen zituen.

---

18. Oteiza, J. (1952): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Sobre el Arte Nuevo en la Postguerra. Carta a los Artistas de América*, op. cit., 416. or.

Testua erabat programatikoa zen, aurkeztutako eskulturak eta haiekin burutu nahi zuen asmoa azaltzeko idatzirik zegoena. Bertan Kandinsky, Mondrian eta Malevich-en lanak aztertzen zituen, eta Oteizak azken horren jarraitzaile modura aurkezten zuen bere burua. Serie horretako eskulturetan, lehenago *hutsunea* deitu zuen ezaugarri formala orain nabarmendu egiten zen, espazio *desokupatua* bihurtuta. Prozedura horren legitimitatea Malevich-en pintoretako planoetan aurkitzen zuen, errusiarraren pintoretan 2 dimentsioko irudia zena espazio errealerara eramanez. Plano horiei *unidad Malevich* deitu zien, eta haien konbinazioaren bidez, 3 figura geometriko, zilindroa, esfera eta kuboia *desokupatzen* saiatu zen, kontzeptualki jatorri mistiko garbia zuen espazio huts eta isila aurkitu nahian.

Baina “Propósito experimental 56-67” serieko emaitzak ez ziren nahiko izan Oteizarentzat bere helburuak lortzeko, eta hurrengo bi urteetan, 1959 arte, *Cajas vacías* eta *Cajas metafísicas* deituriko eskultura sorta burutu zuen, aurrekoen hustutze-prozedura azken muturreraino eramanez. 1950ean *Figura para regreso de la muerte* eta *Coreano* eskulturetan lehen aldiz agertutako *hutsunearen* ideia espazio *huts* bihurtzen da. Eskultura haietan hutsune hori giza figura batek inguratzen zuen. Orain, giza figura hori erabat ezabatu eta sakrifikatu egiten zen, eta eskulturak espazio huts hori seinatzeko beharrezkoak diren plano minimoek bakarrik osatzen ziren<sup>19</sup>. Prozedura horrekin, bere testuetan agertzen joan ziren ideia garrantzitsuenak, hala nola *ezabaketa*, *sakrifizioa* edo *hutsunea*, sinbolo bakar batean elkartzen ziren, *espazio huts* edo *vacío cronlech* horren barruan. Are gehiago, espazio huts kontzeptu horren bitartez, artearen eta erlijioaren arteko harremanak ere argitu egiten ziren. “Propósito experimental 1956-57” testuaren azken pasartean orain arteko guztia laburbiltzen zen, Oteizaren idazkera berezi bezain poetikoaz:

Busco que la Estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en mi escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro —duro, en cierto modo hacia fuera—, desnudo, protestante —protestante, en cierto modo hacia fuera—, insoluble y trascendental.

Por esto, puedo decir ahora, que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua, lo que tenemos, sino lo que nos falta. [...] Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece.

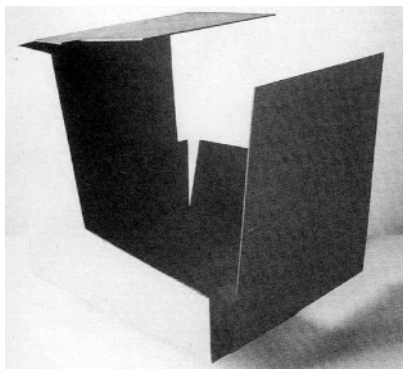
Hastapeneko testuetan artearen eginbehar erlijioso mitoarekin erlazionatzen bazen ere, orain arte abstraktua eta arte kristaua huts horretan batzen ziren, *Quousque tandem...!*-en *Estetika ezkorra* deitu zuenaren bitartez. Estetika horrek mistikoetatik eta *teologia ezkorretik* jasotzen zuen eragin zuzena eta, bereziki, *Quousque tandem...!*-en azaltzen zuen bezala, Gurutzeko Joan Deunaren lanetatik<sup>20</sup>. Horregatik, huts horretan arte-hizkuntzak eta behar espiritual eta erlijiosoek aldi berean soluzio berbera, bakararra aurkitzen zuten, *Huts* horren sinboloaren bidez artea eta erlijioa uztartuz. Espazio *huts* horretan Oteizaren eskuak hutsik geratzen

---

19. Eskultura xume eta isil hauen bidez, Oteizak bere eskultore-ibilbidea amaituta zegoela adierazi zuen: *Homenaje al estilema vacío del cubismo* (1959); *Unidad mínima* (1959); *Oposición de dos diedros* (1959); *Homenaje a Velázquez* (1959) edota *Homenaje a Leonardo* (1959).

ziren, lanean jarraitzeko materialik gabe, baina aldi berean, *estetika ezkorra* deitzen zuenaren bitartez, 1952. urtean *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* liburuan, lehen ikusi dugun beharrari erantzuna eman zion:

Hoy creemos, que el porvenir del arte cristiano está identificado con el del arte nuevo. [...] Necesitamos intentar un arte capaz de expresar al hombre en comunión con Dios [...] un arte capaz de intentar la expresión de la transfiguración, la conversión divina del hombre<sup>21</sup>.



5. irudia. *Caja vacía* (1958).

*Estetika ezkorra*ren bidez lortutako *huts* horretan Oteizak eraldaketa espiritua-laren sinboloa ikusten zuen, benetako bizitzara salto egiteko gaitasuna ematen zion eraldaketa espiritual. Benetako bizitzak ez zuen munduaren joan-etorriarekin zerikusirik, ezta heriotzarekin ere, ezpada horien aurka arteak eraikitzen zituen sinboloekin.

### Artea ulertzeko saiakera

Hau horrela izanda, nola jarraitu artea egiten? Ez al zuen dagoeneko esan 1935eko bere lehen testuan garai bakoitzeko arteak bere helburuak lortu ondoren arte hori garatzen jarraitzea idolatrian erortzea zela? Nola segi artelanak egiten, segituan beraien betebeharrak espirituala ahaztuta museoetako paretetan zintzilika-tutako idolo bihurtzen badira, hau da, ikusleek gurtuko dituzten jainko faltsuak bihurtzen badira? Horren ondorioz, 1959. urtean Oteizak artea egiteari utzi zion.

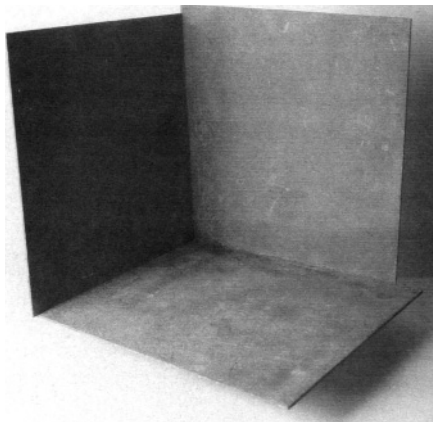
1961. urtean, Oteizak aurreko testuetan garatutako ideia estetiko guztiak liburu bakar batetan biltzeko saiakera egin zuen, bere helburu nagusia bere artearen garapenaren ildo logikoa ulertzea baitzen, ezaguna suertatzen zaigun *Ley De los*

---

20. «*Ezkor*» (estetika ezkorra, teologia ezkorra, politika, demagun, ezkorra) hitzak hemen aipatzen du ezezko jarraituen bidez era sortzailean jokatzeko prozedura, ezabaketa sorta progresiboan, era fenomenologikoan, egiazko helburua edo lortu nahi dugun ekintza isolatzeko alden du behar dugun guztia parentesi artean murriztuz. Horrela, mistikoen teologiari buruz dakigu ezen ezabaketak ezerez sail baten bidez erdiesten duela azken Ezerez hori (Gurutzeko Joan Deunarengan), non aurkitzen den aurkikuntza zuzenekoan eta harremanetan, komunioan, Jainkoarekin», (Oteiza, 2007: 497).

21. Oteiza, J. (1952): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Sobre el Arte Nuevo en la Postguerra. Carta a los Artistas de América, Ibíd.*

*Cambios en el Arte* (Oteiza, 2007a: 501-505) deritzon legearen bidez. *Quousque tandem...!*-eko orrietan saiakera horren berri aurkitu dezakegu: «Beste bat zen liburu hau. Beste hau Madrilen aterako da eta bertan uzten dut nire esperientzia pertsonalari buruz zor dudan lekukotasun puntuala arte garaikidean niri dagokidan ikerketaren barruan» (Oteiza, 2007a: 433).



**6. irudia. Homenaje al estilema vacío del cubismo (1959).**

Liburu horren zenbait zati Oteiza Fundazioko artxiboan aurki daitezke<sup>22</sup>. Irakurketa bat nahikoa da ondorio honetara iristeko: bukatu izan balu, hau izango zen dudarik gabe Oteizak XX. mendeko arteari oparituko zion testurik garrantzitsuena. Hala ere, liburua amaitu gabe geratu zen Oteizaren bulegoko mahaiaren gainean. Dokumentu berean idatzi zuenez: «(3 de noviembre, 1961) Es el momento en que decido apartarme de este libro. He reunido sobre la mesa el material escrito. Como ahora lo comienzo, así lo dejo»<sup>23</sup>.

Liburua alde batera uzteko arrazoiak ezin ditzakegu garbi jakin, baina guk bi posibilitate proposatuko genituzke: lehenik Oteizak aurreko ideia guztiak era argi batean sintetizatzeo zailtasunak aurkitzen zituen. Eta bigarrenik, bere azken lana kontsideratzen zuen Montevideoko “Monumento a Battle y Ordoñez” proiektua burutu ezinak sorrarazi zion atsekabeak zerikusia izan zezakeen. Gogora dezagun 1959an Oteizak eta Roberto Puig arkitektoak proiektu bat aurkeztu zutela Uruguai-ko lehendakaria izan zen José Battle y Ordoñez omentzeko antolatu zen lehiaketara<sup>24</sup>. Proiektu horrek eskultura eta arkitektura uztartzen zituen, eta Oteizaren-tzat, bere ibilbideko azken proiektua izango zen, eskultura espazio arkitektonikoaren barruan desagertuko baitzen. 1961eko lehiaketan garaile suertatu arren, *Quousque tandem...!* liburuan azaltzen duen modura ezin izan zuten proiektua burutu (Oteiza, 2007a: 516-517). Atsekabe horrek liburuaren jatorrizko proiektua alde batera uztera bultzatuko zuen beharbada.

22. *Quousque tandem...!*-eko gure edizioan “Arte cromlech” deitu diogu.

23. “Arte Cromlech”, Jorge Oteiza Fundazioko artxiboan aurki daiteke.

24. Proiektu honen inguruan: Lopez Bahut, E. (2007): *De la escultura a la ciudad. Monumento a Battle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.



Hau guztia azalduta, berriro 1963ra iristen gara, *Quousque tandem...!* liburura. Ibilbidean liburu-eskultura hori bere ohiko ikuspuntutik bainoago, beste ikuspuntu batetik begiratu ahal izateko beharrezkoak zaizkigun tresnak argitzen saiatu gara.

Aipatu dugun *Arte cromlech* liburu-proiektuko ideia nagusiak *Quousque tandem...!* honetan aurkitu ditzakegu, batez ere: “El arte hoy, la ciudad y el hombre” deritzon lehen atalean. Testu horretan dago, nire ustez, liburuaren muina. Bertan *Ley de los Cambios en el Arte* eta *Estetika ezkorra* ideia garrantzitsu eta aberatsak azaltzen ditu, eta artelan bat zer den definitzen du. Eta gure ustez garrantzitsuagoa dena, ideia horiek eskulturak egiten zituen bitartean bere buruan nola sortzen joan ziren azaltzen digu.

Oteizarentzat arteak dimentsio unibertsala duela argi geratzen da bere testu guztietan, eta *Quousque tandem...!*-en proposatzen dituen bi ideia nagusiek, hau da, *Ley de los Cambios* (Aldaketen Legea) eta *Estetika ezkorra* ideiek, dimentsio unibertsal hori garbi erakusten dute, kultur testuinguru konkretuen gainetik, leku eta garai guztietan islatu baitaitezke. Artearen dimentsio unibertsal hori pertsona konkretu bakoitzarengan gauzatzen da: horrexegatik da unibertsala. Unibertsala dena ez bada pertsona konkretu bakoitzarengan islatzen, alferrikakoa zaigun metafisika transzendental bihurtzen da. *Quousque tandem...!*-eko pasarte hunkigarrienetako batean, bere haurtzaroko oroitzapenez mintzatzean, Oteizak hau guztia gogorarazi nahi digu:

Zertaz ari da artea? Oso haur nintzela Orion nire aitona hondartzara eramanehi gintuen pasioan. Izugarriko erakarpena sentitzen nuen barneko zatian zeuden zulo handi batzuen aldetik. Haietako batean ezkutatu ohi nintzen, etzanda, nire gainean geratzen zen ortziko espazio handi bakarra begiratzen, nire inguruan zegoen guztia galtzen zen bitartean. Oso-oso babesturik sentitzen nintzen. Baina, zeregandik babestu nahi nuen nik? Haurretan jada, denek bezala, gure izatea ezerez txiki bat bezala sentitu ohi dugu, gauza, zirrara, mugazko biribilki ezkor bat bezala zertzen zaiguna, haren erdian, gure bihotzean heriotzaren beldurra —ukapen goren bezala— sumatzen dugularik. Haurretako nire esperientzia hondartzako zulo horretan —zuek ere oso antzeko uneak biziko zenituzten— nire ezerez txikitik ihes egiteko, salbamen desioz sartzen nintzen ortziko ezerez handira ihes egiteko bidaia batena zen. Haurraren deserosotasun edo larritasun horretan guk gizaki guztiok definitzen [ditugun] eta nolabait filosofia, erlijioa eta arte diren salbamen izpiritualako hiru bide hauetako batera hurbiltzen gaituen existentziaren sentimen tragikoa esnatzen da jada. Izan baitira, hiru diziplina, esan dezakegu, gizakiak Jainkoarekin dituen harremanetakoak, gure bihotzean nahasten eta bat egiten direnak, baina teknikoki eta desberdinak eta lokabeak direnak (Oteiza, 2007a: 503).

Esaldi batzuk aurrerago dioenez, 1929 eta 1959 urteen bitartean eginiko eskulturek haurtzaroko oroitzapen horien zentzua ulertzeko balio izan zioten, artearen helburua honako hau baita:

Baina ez bakarrik balio izan dit ondorio pertsonal horretarako, esan baitezaket eta esaten dut orain: artea datzala, garai guztietan eta edozein tokitan, gizakia eta haren errealitatea integratzen, lotzen dituen prozesu batean, ezerez den ezerez batetik abiatuz Dena, Erabateko bat den beste Ezerez batean amaitzen dena existentziaren azken erantzun eta irtenbide izpiritual bezala (Oteiza, 2007a: 504).

*Quousque tandem...!* liburuko pasarte garrantzitsuetan bere eskultore-ibilbidaren berrikusketa bat burutzen du Oteizak, ibilbide hori aztertuz eta artea ulertzeko oso emankorrak izan daitezkeen ideiak proposatuz. Ideia horiek bere esperientzia pertsonalarekin estuki lotuz, artea gizakion bizitzari zentzua eta osotasuna ematen dion jarduera dela gogoratzen digu Oteizak. Artea ez dela museoetarako.

## Ondorioak

Gogora dezagun berriz *Quousque tandem...!* liburuaren hasierako esaldia: «Liburua eduki daukagunean idatzi ohi da: lehendabizi amaitu egiten da, eta ondoren abiarazten da» (Oteiza, 2007a: 433). *Quousque tandem...!*-ekin artea zer den azaltzen digu Oteizak. Baina noski, hori jakiteko lehenik artista izan behar da, eta artearen hizkuntza plastikoa nola garatzen eta amaitzen den ulertu behar da. Hau gertatzen denean, artea zer den azaltzen has daiteke, edo dioen bezala, *Quousque tandem...!* idazten has daiteke.

Hau guztia esanda, zein zentzu eduki dezake *Quousque tandem...!* liburuak gaurko irakurlearentzat? Gure ustez, ekarpena Oteizaren autobiografia estetiko gisa ulertu beharko litzateke<sup>25</sup>, bere esperientzia ulertzeko eta azaltzeko saiakera bat. Horri ezartzen dion gehigarria, euskal kulturaren zenbait adierazpide folklorikoren interpretazio mitikoa, ordura arteko Oteizaren esparru estetikitik kanpo geratzen da. Ikusi dugun bezala, Oteizarentzat mitoek beti aurrerantz joan behar dute, etengabe eraldatuz eta garai bakoitzeko ezaugarrietara egokituz baina horietara mugatu gabe. Zentzu horretan, bere ibilbide guztian mantendu izan zuen dimentsio unibertsala traizionatuz, edo Oteizari gehiago gustatuko litzaiokeen hitz bat erabiltzearen, dimentsio unibertsal hori *sakrifikatuz*, euskal kulturara soilik mugatzea erabaki zuen. Horretarako, Aranzadi, Barandiaran eta, oro har, tradiziozko euskal kultura ikertu zuten beste zenbaitzuen testuetara hurreratzen da, eta bere estetika irakurketa horien itzalean berreraiki egiten du. Aukera horren arriskuak jabe zen Oteiza:

Harrespilaren sorkuntza errealitateari eta bizitzari aurre egiteko moduan euskaldunak gordetzen dituen ezaugarri barnenekoek eraketarekin uztartzen digu. Ezagutzen ditugu gisa honetako baieztapenen zailtasuna eta arriskuak. Dotore geratzen zaio zientzialariari ohartarazten badu (Oteiza, 2007a: 523).

Aipatu arriskuan erortzeko erabaki hau garaiko testuinguru politikoa ezagututa, agian, ulergarriagoa suerta daiteke.

## Bibliografia

- Autore Anitz (1956): *El arte abstracto y sus problemas*, Cultura Hispánica, Madril.  
———, (2007): *Arte Modernoaren Museoaren IV. Bienala*. 1957, São Paulo, Brasil, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.  
Binns, N. (2006): "Chile, 1935: La prehistoria de la poesía de Oteiza", in G. Insausti (edit.), *Poesía* (Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza), edizio elebiduna, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza, 43-71.

25. Zentzu honetan guztiz ados gaude Amador Vegarekin, "La 'estética negativa' de Oteiza: Lectura de *Quousque tandem...!*", Oteiza, J. (2007): *Quousque tandem...!*, op. cit., 43. or

- Duch, Ll. (2002), *Mito, interpretación y cultura*, Herder, Bartzelona.
- Eliade, M. (1995), *El vuelo mágico*, Amador Vega eta Victoria Ciriot-ek prestaturiko edizioa, Siruela, Madril.
- , (1999), *Mito y realidad*, Kairos, Bartzelona.
- , (2000): *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Ediciones Cristiandad, Madril.
- Gadamer, H. G. (2003): *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- Golding, J. (2003): *Caminos a lo absoluto*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madril-Mexico D. F.
- Grassi, E. (1968): *Arte y mito*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Haas, A. M. (1998): “La nada de dios y sus imágenes explosivas”, *Er. Revista de Filosofía*, **24/25**, Bartzelona-Sevilla, 13-35.
- Insausti, G. (edit.) (2006): *Poesía* (Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza), edizio elebiduna, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.
- Lopez Bahut, E. (2007): *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.
- Manterola, P. (2006): *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.
- Martinez Gorriaran, C. (1989): *Jorge Oteiza. Un pensamiento sin domesticar*, Primitiva Casa Baroja, Donostia.
- Oteiza, J. (1935a): “Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo”, 1935eko apirillean Buenos Airesen eta urte bereko abenduan Txileko Santiagon eskainitako hitzaldia. Jorge Oteiza FUNDAZIOKO artxiboan aurki daiteke.
- , (1935b): “De la Escultura Actual en Europa. El Escultor Español Alberto Sánchez”, *Revista de Arquitectura*, Santiago, Txile.
- , (1944): “Sobre el Arte Nuevo en la Postguerra. Carta a los Artistas de América”, Popayan Unibertsitateko aldizkaria, Cauca, Kolonbia.
- , (1946): “El recuerdo: la grandeza y miseria de Zuloaga”, *Revista América*, Bogota.
- , (1947a) “Del Escultor Jorge Oteiza. Por él mismo”, *Cabalgata*, Buenos Aires.
- , (1947b): “Reinvencion de la estatua”, *Continente. Revista de arte y cultura*, Lima.
- , (1951): “La investigación abstracta en la escultura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, Madril.
- , (1952a): “Escultura dinámica”, Santanderko Udako Nazioarteko Unibertsitateko kurtsoetan eskeinitako hitzaldia.
- , (1952v): “Renovación de la estructura en el arte actual”, *Revista de Lecarotz*, Lekarotz.
- , (1952c): “V centenario de Leonardo de Vinci”, *Revista de Lecarotz*, Lekarotz.
- , (1957): “Propósito experimental. 1956-57”, Sao Paulo-ko IV. Nazioarteko Arte Bienalera aurkeztutako eskulturen katalogoa.
- , (1959): “Para un entendimiento del espacio religioso. El cromlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”, *El Bidasoa*, Irun, ekainaren 28a.
- , (1961a): “Banda musical, incultura musical”, *El Bidasoa*, Irun, ekainaren 3a.
- , (1961b): “El árbol de Guernica nace en el cromlech neolítico. Interpretación estética e investigación etnológica antes y después del cromlech. Cultura del cromlech megalítico y cultura del cromlech microlítico. Origen y continuidad de un carácter vasco. Imaginación práctica y restablecimiento existencial”, *El Bidasoa*, Irun, ekainak 28.
- , (1961c): “Con mi música a otra parte”, *El Bidasoa*, Irun, uztailaren 17a.
- , (1961d): “El arte, la ciudad y el hombre”, Irunen urriaren 2an eskainitako hitzaldia.

- , (1962a): “Tradición e interpretación”, Aita Barandiaranen Omenaldirako hitzaldia, otsailaren 25a, Ataun.
- , (1962b): “Aránzazu, cultura y tranquilizantes”, *La Voz de España*, abuztuaren 8a, Donostia.
- , (2007a): *Quousque Tandem...! Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza* (edizio elebiduna Euskara-Gaztelera), Amador Vegaren edizioa, Jon Echeverria Plazaolaren laguntzarekin. Euskarazko itzulpena: Pello Zabaleta, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.
- , (2007b): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra*, Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza, María Teresa Muñozen edizio elebiduna, J. Lizasoain eta A. Rubioren laguntzarekin. Euskarazko itzulpena: Pello Zabaleta, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.
- Panowfsky, E. (1999): *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Bartzelona.
- Pelay Orozco, M. (1978): *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbo.
- San Martin, F. J. eta Moraza, J. L. (2006): *Oteiza. Laboratorio de papeles. Paper Laborategia*, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.
- Ugarte, L. (1996): *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, Siglo XXI, Madril.
- Vega, A. (2007): “La ‘estética negativa’ de Oteiza: Lectura de Quousque tandem...!”, *Quousque tandem...! Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza* (edizio elebiduna Euskara-Gaztelera). Amador Vegaren edizioa, Jon Echeverria Plazaolaren laguntzarekin. Euskarazko itzulpena: Pello Zabaleta, Jorge Oteiza Fundazio-Museoa, Altzuza.



