

Del ser estético del arte moderno en Oteiza, a la disolucion post-moderna: Re-visiones en torno a una entrevista documental al artista vasco

From the Aesthetic Ontology of Modern Art in Oteiza to Postmodern Dissolution: Re-visions Based on a Documentary Interview with the Basque Artist

Da Ontologia Estética da Arte Moderna em Oteiza à Dissolução Pós-Moderna: Re-visões a Partir de uma Entrevista Documental com o Artista Basco

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2025.15.1.4045>

Arq. Juan Luis Moraga Lacoste

Universidad de Valparaíso
Chile
juanluis.moraga@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5226-7773>

Mag. Omar Cañete Islas

Universidad de Valparaíso
Chile
omar.canete@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4762-3718>

Recibido: 03/04/2025
Aceptado: 06/05/2025

Cómo citar:
Moraga Lacoste, J. L., & Cañete Islas, O. (2025). Del ser estético del arte moderno en oteiza, a la disolucion post-moderna: Re-visiones en torno a una entrevista documental al artista vasco. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 15(1). <https://doi.org/10.18861/ania.2025.15.1.4045>



Resumen

El artículo tiene como objetivo, analizar la reflexión del destacado escultor español, del siglo XX, Jorge Oteiza en el ámbito de la Bienal de Venecia el año 1988. Se afirmará que sintetizadas que en sus observaciones se encuentran los criterios sobre, Modernidad y Posmodernidad. En dicha entrevista, Oteiza se mostrará la disconforme con el llamado arte post-moderno, expuesto en la misma bienal, tales como el “Arte Povera” y la obra de Mario Mertz. Pero ¿cuáles son las características básicas de las obras contrapuestas que hacen pensar en esas épocas? ¿La exasperación de Oteiza es la expresión de lo inevitable? Y, ¿qué es lo que hace inevitable dicho cambio? En el ethos de cada período histórico el arte refleja también la inmanencia del proyecto de ciudad. Una ciudad moderna se lee como una obra de Oteiza. Las grandes y extendidas ciudades contemporáneas se leen como obras del “Arte Pobre”, especialmente en algunas obras de Mario Mertz, que el propio Oteiza, se encarga de zaherir, acusándolo de querer adormecer al hombre, en vez de construirlo o despertarlo, como buscaban las vanguardias formalistas-constructivistas del arte moderno, o, explorando en sus contenidos inconscientes, buscando nuevo horizonte desde donde despertarlo de su estado de latencia.

Palabras clave: Modernidad, postmodernidad, arte moderno, Ser estético, construcción del vacío, gestualidad formal.

Abstract

The manuscript aims to analyze, based on the reflection of an interview given by the prominent Spanish sculptor of the 20th century, Jorge Oteiza in the context of the Venice Biennale in 1988. It will be stated that synthesized in these works of art They are: Modernity and Postmodernity. In this interview, the disagreement that Oteiza experiences around the so-called post-modern art will be shown, reflected in exhibitors at the same biennial, such as arte povera or the work of Mario Mertz.

But what are the basic characteristics of the contrasting works that make us think of those times? Is Oteiza's exasperation the expression of the inevitable? And what makes such change inevitable? In the ethos of each historical period, art also reflects the immanence of the city project. A modern city reads like a work by Oteiza. The large and widespread contemporary cities are read as works of “Poor Art”, especially in some works by Mario Mertz, which Oteiza himself is in charge of criticizing, accusing him of wanting to lull man to sleep, instead of building him or awakening him, as they sought. the formalist-constructivist avant-garde of modern art, or, exploring its unconscious contents, seeking a new horizon from which to awaken it from its state of latency. In our extended urbanized reality of the central zone of Chile, the modern city has been blurred and appears, just as in “Poor Art”, fragmented groupings of waste among which man himself is one of them.

Keywords: Modernism, postmodernism, modern art, Aesthetic being, construction of the void, formal gestures, dissolution.

Resumo

O manuscrito tem como objetivo analisar, a partir da reflexão de uma entrevista concedida pelo destacado escultor espanhol do século XX, Jorge Oteiza, no contexto da Bienal de Veneza de 1988. Sustenta-se que, sintetizadas nessas obras de arte, estão: a Modernidade e a Pós-modernidade. Nessa entrevista, será evidenciado o desacordo que Oteiza manifesta em relação à chamada arte pós-moderna, refletido em expositores da mesma bienal, como a arte povera ou a obra de Mario Merz. Mas quais são as características básicas das obras contrastantes que nos fazem pensar nessas épocas? A exasperação de Oteiza é a expressão do inevitável? E o que torna tal mudança inevitável? No ethos de cada período histórico, a arte também reflete a imanência do projeto de cidade. Uma cidade moderna se lê como uma obra de Oteiza. As grandes e extensas cidades contemporâneas se leem como obras de “Arte Povera”, especialmente em algumas obras de Mario Merz, que o próprio Oteiza se encarrega de criticar, acusando-o de querer adormecer o homem, em vez de construí-lo ou despertá-lo, como buscavam as vanguardas formalistas-construtivistas da arte moderna ou, explorando seus conteúdos inconscientes, procurar um novo horizonte a partir do qual despertá-lo de seu estado de latência. Na nossa realidade urbanizada e expandida da zona central do Chile, a cidade moderna se diluiu e aparecem, assim como na “Arte Povera”, agrupamentos fragmentados de resíduos, entre os quais o próprio homem é um deles.

Palavras-chave: Modernismo, pós-modernismo, arte moderna, ser estético, construção do vazio, gestos formais, dissolução..

El artículo tiene como objetivo, analizar, a partir de la reflexión de una entrevista dada por el destacado escultor español, de siglo XX, Jorge Oteiza, en relación al estado del arte en la post- modernidad, desde una mirada aun moderna del mundo. En esta reflexión se analiza a partir de su impresión de la escultura post-moderna, expuesta en la Bienal de Venecia, del año 1988, donde se evidencia su actitud y valoración negativa hacia el movimiento, genéricamente llamado post- moderno, y que incluía, en particular la obra de Mario Mertz, que mostraba diseño de instalaciones, usualmente asociado al agrupamiento de desechos y materiales de residuo, de fácil obtención muy diversos madera, piedras, metales, vegetales, etc. puestos en una suerte de escena expuesta, que como corriente se denominaban Arte Povera.

Particularmente, destaca un momento en que Oteiza, muy exasperado defiende, en su obra, un valor intrínsecamente moderno. Su diatriba está dirigida a las obras de “Arte Pobre” expuestas en la muestra. Estas comparecen como una reunión de deshechos a ser interpretados por el espectador.

De este modo, de sus declaraciones, sobre la obra de Mertz y su propio arte, se puede derivar una visión de la modernidad y la post-modernidad, que, a su vez, representa, en su valoración más radical, una disolución del arte y los valores de convivir en una ciudad. Esta disolución o desrealización de la modernidad, que denuncia Mario Mertz, es más reflejo de una condición del realismo capitalista, en la expresión de decadencia del arte y la cultura contemporánea.

Este análisis de la mirada y valoración de Oteiza de este tipo de expresiones artísticas, más que una anécdota, será el inicio de una reflexión sobre la que significa el arte, desde una mirada aun moderna, programática y utópico, sobre sus fines; de estar al servicio de un hombre y sociedad nuevas, en contraste con esta sensibilidad post-moderna,

que apela, sino a una crisis de tales valores, a un sentimiento de abandono y alejamiento más radical, de los mismos.

Constituye, además, un material sobre el cual parece relevante poder revisar en sus alcances y valoración actual del estado más actual del arte, pues, de este contrapunto se puede entender la violenta reacción de Oteiza al ver expuesta su obra en un ambiente posmoderno. (Figura 1)

Ethos. Medio y fines en el arte moderno

Por modernidad entendemos los cambios tecnológicos políticos económicos y sociales producidos después de la revolución industrial que dieron paso en el arte y la arquitectura a formas nuevas no vinculadas al pasado y que pretendían una revolución espiritual y política en una continuidad del tiempo y el espacio. La posmodernidad, en cambio, derivada de la modernidad, es una época en que la disolución, fragmentación e hibridación de prácticas y significaciones constantes, son sus rasgos esenciales. Como dice Fisher (2017):

La realidad de la que estamos hablando es parecida a la multiplicidad de un menú de opciones disponible para un archivo digital en el que ninguna decisión es conclusiva: siempre son posibles las revisiones y en cualquier momento se puede volver a un momento anterior de la historia del archivo, (89).

Por su parte, como es sabido, gran parte de las vanguardias de inicio del siglo XX, se percibían como una suerte de vanguardia, no solo moderna, sino, en muchos sentidos, cientificista, en tanto, se percibían con fines y medios claros para avanzar en la transformación de la sociedad. En muchos sentidos, veían el arte, como en un laboratorio, donde explorar principios estéticos e ideológicos, con los cuales, cambiar radicalmente, no solo la visión y praxis del arte, sino influir y liderar la transformación social del

hombre. Por lo tanto, el arte posee una racionalidad y un ethos, y se define explícitamente en función de un programa, medios y fines, que son propios de cada época, y que, al momento de la entrevista, el propio Oteiza, deja en claro, que él percibe, que hemos asistido, en el siglo XX, no solo al auge, sino a la decadencia, caída y muerte de la modernidad, en tanto producción artística radical, propia de la última etapa de dicha evolución y producción artística-cultural. En la entrevista mostrada en la propia Bienal, Oteiza señala que: “Cuando entramos al pabellón español, yo me puse rabioso realmente. Tendré que explicar porque me puse rabioso. Hoy, pues voy por segunda vez y la última, y realmente, hoy estoy tristísimo, y explicaré porque estoy tristísimo. Esta Bienal 43 es una feria de mediocridades totales.”

A continuación, con mucha lucidez, Oteiza plantea, sobre el arte del siglo XX, que:

Ha habido dos orientaciones, dos corrientes en la investigación. Una de ellas, que parte de Cézanne,

Cubismo, hasta el Guernica de Picasso, en la que he participado yo, y cada experimentación ha sido hecha sobre el objeto, sobre la obra objeto de arte. Entonces, el sujeto ha tenido que sufrir una serie de variantes, de variaciones en la experimentación, hasta que por fin se nos ha quedado el objeto vacío. Hemos tenido esa experimentación concluida, la concluí yo precisamente el 68. Esa ha concluido.

El otro tipo de orientación ya no es con el objeto, es con el hombre, es directamente con el hombre. Entonces, lo que tratan, desde el surrealismo, el Dada. El gran representante es Duchamp, en todo lo que está es incomodar, molestar, provocar al hombre, ¿para qué? Para despertarlo, porque nosotros en nuestra investigación anterior sobre el objeto lo que queríamos es dar una apreciación política, para que toda esa sensibilidad nueva, elaborada por el arte contemporáneo pasase por la educación al niño, crear un hombre nuevo a través de un niño nuevo, crear un hombre nuevo.



Figuras 1. Secuencia de recorrido e indignación de Oteiza en Bienal de Venecia mostradas en el documental Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=xtMWxlWon5M>

Bien, la segunda tendencia sobre el hombre, ¡es simplemente despertarlo!, despertarlo. Ahora, esa investigación, ese desarrollo de esta tendencia, de esta orientación, desde Duchamp, desde el Dadaísmo, y el surrealismo, que trata de despertar al individuo, eso no ha acabado nunca, sigue siempre despertando y demás. Y, efectivamente, lo ha despertado en gran parte, y ahora con estas nuevas generaciones de tipos, que creían que se habían despertado con el posmoderno, resulta que lo están adormeciendo, están dormidos, es decir, se despiertan y luego se duermen. En estos momentos, la Bienal representa un “Arte dormido”

Esta condición o estado del arte post-moderno, de ser un “arte dormido”, es sin duda, para Oteiza, signo evidente del fracaso del arte moderno, visto desde la producción actual, a la que llega, y de la cual, él se siente distante y ajeno, no compartiendo lo que él entiende que son sus principios, medios y fines.



Figura 2: Obra de arte povera de Germano Celant, cortesía de Lia Incutti Rumma Archive, Fotografía de Bruno Manconi, 1968. Fuente: Obtenida desde: <https://www.thegreensideofpink.com/design-en/art/2021/the-so-called-neo-avantgarde-arte-povera/?lang=en>



Figura 3: Obra de arte povera de Pietro Gilardi, Tappeti natura, private collections. Fuente: Obtenido desde: <https://www.thegreensideofpink.com/design-en/art/2021/the-so-called-neo-avantgarde-arte-povera/?lang=en>



Figuras 4 y 5. Montaje de Joseph Beuys: I like America and America likes me, 1974, donde unos coyotes dismantelan la instalación que simula figuras humanas Fuente. Obtenido desde: <https://thevision.com/design/arte-povera/>



Figura 6. Michelangelo Pistoletto, Venere degli stracci, 1967-1969, cement cast covered in mica, colored rags, 280 x 150 x 100 cm, private collection. Fuente. Obtenido desde: <https://www.thegreensideofpink.com/design-en/art/2021/the-so-called-neo-avantgarde-arte-povera/?lang=en>



Figura 7. Igloo del Palacio de las Alhajas, 1982, de Mario Merz. Fuente: Fotografía de Renato Ghiazza. Cortería de Pirelli HangarBicocca, Milan.

Como señala el propio Oteiza en la entrevista, su propio enfoque estético en torno a la experimentación formal con el vacío, se plantea como formal-constructivo. El vacío se construye. Es un objeto, más aun, en la escultura, que no existe sin la forma que lo construye y sostiene. La importancia de una aproximación para la arquitectura, en términos de ser abordada desde un formalismo, la destacan autores como Bruno Zevi, por Helio Piñon (2005).

Es interesante destacar, la concepción procedimental del arte, en tanto instancia experimental- procedimental, que cual laboratorio, es na instancia donde se crea, de trasfondo, al hombre, y el espíritu de su época. Sus reflexiones sobre la naturaleza del ser estético y el plano procedimental, es la consecuencia de tal enfoque. De este modo, al mostrar el tipo de experimentaciones en las cuales se encuentra, al momento de la entrevista, señala que estas son como los primeros “signos lingüísticos”, a modo de “ecuaciones moleculares”, de un arte en gestación, por lo cual ha recurrido a la lingüística, y al estudio antropológico y existencial, donde se incluye el problema de la forma constructiva.

Durante la entrevista Oteiza sitúa este problema del ser estético, en relación a Kandinsky, en tanto referente de la modernidad, que aborda “Lo espiritual en el arte”, situando estas concepciones, en premisas de un trabajo que le permite plantearse el problema del “Ser estético” y “el Ser existencial”, al seno de un paradigma de la modernidad en el arte.

Recordemos, que en torno al problema de las “formas puras” en el arte moderno, Kandinsky (2006) y tantos otros (Klee, 10XX), veían en el arte moderno, era una suerte de vanguardia cientificista, que aunaba ciencia y arte, y cuyo desafío por venir, es el estudio de las formas orgánicas y naturales, dinámicas, interactivas, cambiantes y evolutivas desde lo amorfo, para las cuales el arte veía como un horizonte y campo, aun por abordar.

Es interesante destacar, que “lo gestual” en el arte, siguiendo las tesis de Read (1971), influenciado por el ethos romántico del siglo XIX, empezaría justo donde la ciencia, termina, en tanto aproximación que podría a lo más, dar cuenta de los principios operativos del arte, pero que lleva al problema de la gestualidad expresiva y emocional en el arte, siendo este, un punto de discontinuidad o clivaje, o incluso, paralelismo, de dos concepciones en el seno de la evolución del arte moderno. Similar situación ocurriría con el plano de lo figurativo y simbólico, como es el caso del surrealismo (Dalí, 1989; 1993), donde la realidad y la mimesis ya no tienen, ni alcanzan, en el plano representativo, su campo de desarrollo, sino que éstas deben abrirse a los planos de las deformaciones oníricas, delirantes o religioso-mitológicas, de carácter pre-simbólicas o pre-figurativas, más propias del lenguaje de lo inconsciente.

Coherente con el planteamiento moderno, de corte formalista, para Oteiza:

Ha sido Kandinsky, el primero que, a la hora del arte, la ha considerado como un ser. La consideró como un ser.

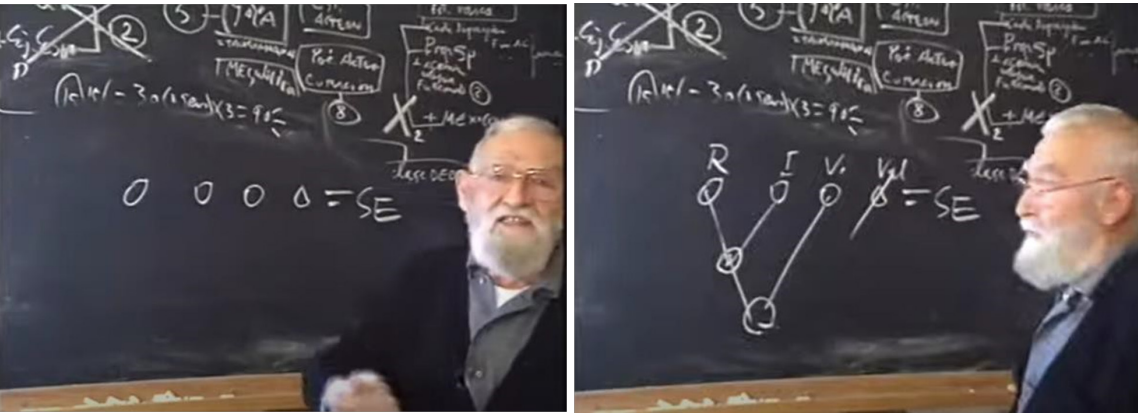
Yo, al plantearme por el ser estético.

Hay que pensar que, para operar realmente, tenía que saber con qué clase de seres tenía que saber con qué clase de seres tenía que contar. Cuantas razas de seres, había, y naturalmente, busqué en la filosofía, a través de la teoría de los objetos, y me di cuenta que son 4 clases de seres.

Los seres reales. Seres ideales. Seres vitales y los valores

Estos son los 4 tipos de seres que nos dice la filosofía de los objetos, que existen. (Figuras 8 y 9)

En otro fragmento de la entrevista, esta concepción del Ser estético, es expresada en un esquema o diagrama (Figuras 10-11), respecto al cual, Oteiza señala:



Fibras 8 y 9. Oteiza, explicando su teoría de los objetos como seres estéticos.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BpoyT7NteZE>; https://www.youtube.com/watch?v=M_4ABxaQNn4

Al verme yo en la necesidad y en la posibilidad, más bien, de poder expresar la naturaleza del Ser Estético, a través de una ecuación molecular, donde:

El primer miembro de la ecuación, tienen que estar todos los componentes del ser estético, es decir, toda la clase se seres o de razas de seres que existen.

Naturalmente recurro a la filosofía, que, a través de la teoría de los objetos, me dice que hay cuatro razas de seres.

Efectivamente, seres reales (R).

Seres Ideales (I), es decir, geométricos, intemporales. Seres vitales (V)

Y los Valores (Val)

El filósofo nos dice que el artista, su creación consiste en situarse entre el valor y su expresión, lo cual para mi es

absurdo. Yo jamás he adscrito a valores, sino que los he producido, sencillamente como se producen.

Como se aprecia, para Oteiza, la abstracción y depuración de las formas, son (siguiendo a Kandinsky) un plano de espiritualidad en el arte, pero una espiritualidad que se integra en un plano vitalista en el Arte. El Ser estético, es, para Oteiza, un campo de síntesis, de unidad del Ser Abstracto-espiritual y el Ser concreto-vital. El escultor señala:

Yo tomo lo seres reales y los geométricos intemporales, y en esta combinación creo una figura binaria, que es el ser abstracto. El ser abstracto vuelvo a combinarlo con los (seres) vitales, y creo un cuerpo ternario, que es la obra de arte. La obra de arte, por lo tanto, es una sal, un *voluminato* vitalista, más exactamente es un *espaciato* vitalista. Luego están los valores, los valores los he ido produciendo yo, valores abstractos y valores finalmente estéticos ternarios. Miller, filósofo, no da idea de hasta 34 valores que él nos aconseja para que tengamos la lista de lo que tenemos que hacer. Realmente los valores yo no los suscribo para nada, y los suprimo.

Al plantearme esta ecuación pienso lógicamente en Heidegger. Dos de los poemas de Heidegger, eran sobre la claridad del ser, cómo era ese ser, y luego, la unidad del ser. Está claramente en la actuación molecular que el ser es el ser estético, y que los componentes del ser son la unidad precisamente del ser.

En otro momento, Oteiza incluso, explica este modelo (de la dimensión objetiva-molecular del arte vinculado a la reflexión del Ser Estético), en función de algunos planteamientos de Heidegger, que, visto desde su mirada, se traducen en que:

Si tengo esta cuestión molecular, es lógico que yo piense sobre Heidegger, en donde él quería claridad, buscaba

claridad, no sé hasta qué punto la encontré, pero dentro de todo lo que era el Ser y la Unidad del Ser.

Ahora, esto parece metafísica, pero a mí me interesa, porque hay una estética objetiva, pues el ser es estético. Para mí, el ser es estético. No ser para la muerte, es un ser para el arte. Es un ser, perdurableSin duda son varias las coordenadas y capas conceptuales, que sostienen este entramado teórico- estético de Oteiza. Reproducimos el siguiente esquema, completando las indicaciones que el propio Oteiza describe. (Figura 10)

Este esquema, por simplificación planteada por el propio Oteiza, (prescindiendo del plano de los valores) quedaría como sigue. (Figura 11)

En la práctica, Oteiza, propone una suerte de meta-modelo generativo, dividido por conjuntos o áreas de exploración formal, cuyo centro, es lo que él denomina el Ser Estético, subyacente a su mirada y ethos moderno, que se vincula a ese hombre nuevo. (Figura 12)

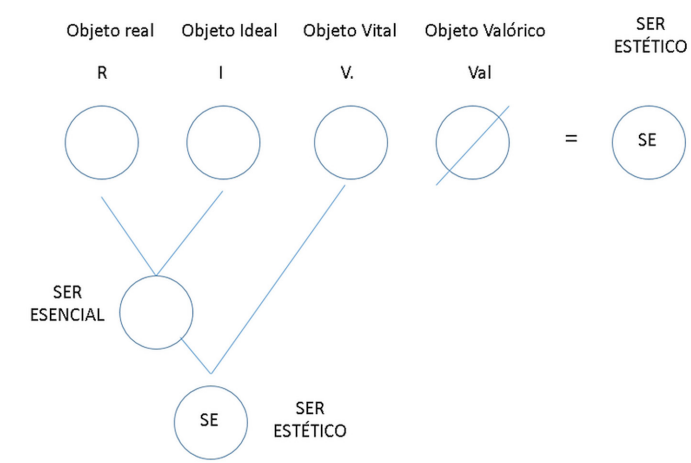


Figura 10. Tipos de objetos, metafísicos, descritos por Oteiza. Fuente: Elaboración propia.

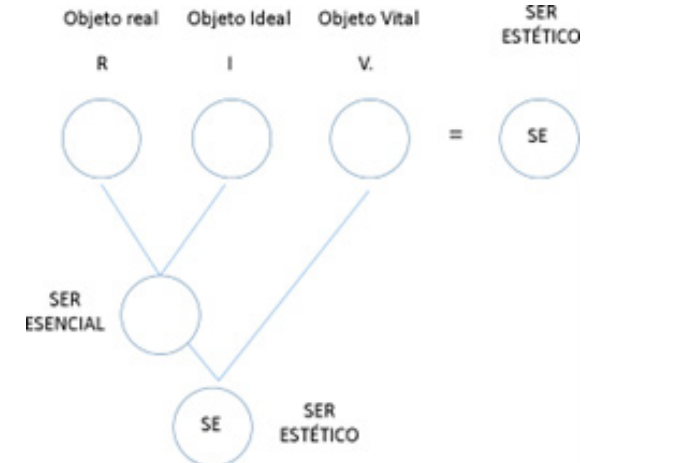


Figura 11. Esquema del Ser Estético, propuesto por Oteiza. Fuente: Elaboración propia

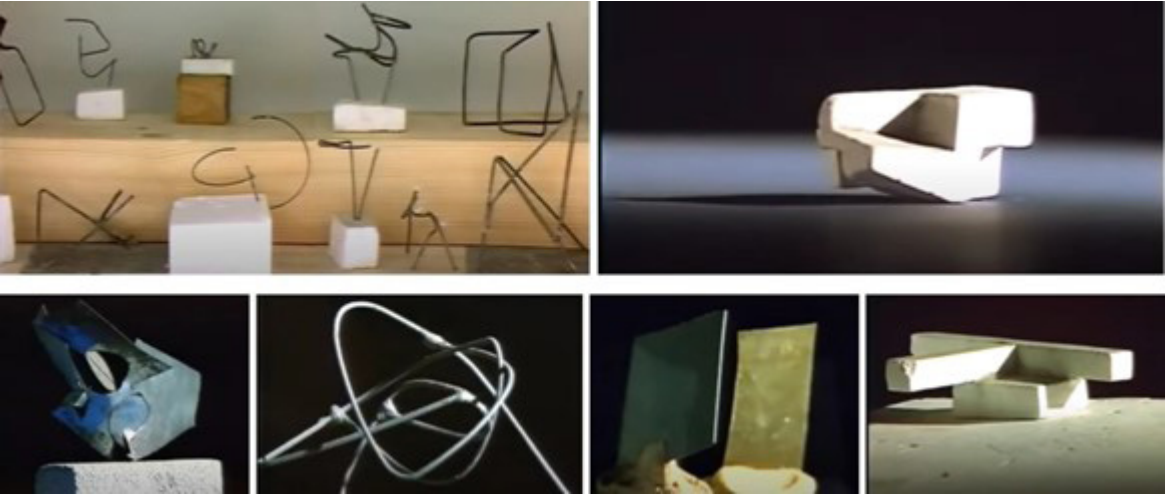


Figura 12. Secuencia de esculturas mínimas que operarían como lenguajes generativos, a modo de ecuaciones formales de experimentación en Oteiza Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=xtMWxlW0n5M>

Según Oteiza, la batalla del arte moderno, está en los medios y los fines. No hay espacio para la incertidumbre, la ambigüedad, la degradación o los simulacros. La apuesta, siempre es radical. En su caso particular, entender la producción de un vacío, para ser habitado. El vacío se construye, particularmente, en la primera etapa de la producción de Oteiza, en un objeto de arte, por lo cual, está sujeto a medios y fines de experimentación, que involucran al propio Ser, del ser humano, desde una dimensión estético-espiritual. (Figura 13 y 14)

Del minimalismo objetual y el minimalismo-gestual en el arte moderno, a la disolución del arte moderno en la post-modernidad

En este punto de la reflexión, nos vale preguntar por dos aspectos o planos que están dando vuelta en lo revisado hasta entonces. Por un lado, el campo de las experimentaciones formales y programáticas que visualiza Oteiza en torno al problema del vacío como experiencia límite al que las vanguardias de corte formalista, que va desde los cubistas, tendencias constructivistas y más tarde abstractas, ha llegado, y donde él se reconoce, como su propio marco estético-artístico, que buscaba construir al hombre nuevo, y, por otro lado, al otro grupo de vanguardias, que él identifica como quienes quieren “despertar al hombre nuevo”, reconociendo a estas dos tendencias como afines, en tanto, forman parte de una mirada “modera” sobre el arte, y cuyo centro, es “el hombre”.

Esta segunda tendencia es la que iría desde las vanguardias del dadaísmo, el surrealismo y las diversas formas de expresionismo abstracto, cuyo fin, en tanto buscar remecer, o despertar, o ampliar nuevos planos de consciencia en el hombre, lo movilizan en torno a una experiencia nueva de lo humano y la humanidad.

Sin duda, bajo esta concepción, experiencias artísticas como el surrealismo y el dadaísmo, fuertemente

influenciadas por el psicoanálisis, plantean acceder, como nueva fuente estética, al conjunto de experiencias que usualmente llamamos inconscientes, y donde radicaría la fuerza vital del hombre, aún desconocida e inexplorada, en muchos sentidos. La vía de acceso a este plano de realidad psíquica, no es, y no responde a una lógica programática, de exploración formal y racional del objeto estético, donde se desenvuelven las corrientes formalistas-constructivistas, sino que se basa en poder sentir e identificar, casi a modo instintual y automático, en cualquier experiencia, su pulso vital irracional, a fin de abrir, a través de incisiones en el psiquismo, esas brechas, por donde asome la experiencia inconsciente y sus propias fuerzas, regidas, ya no por el principio de orden de lo real, sino, por el principio y orden del deseo, como el psicoanálisis planteaba.

Autores como Herbert Read, en su obra Imagen e idea, plantea que sería lo que él denomina, “el gesto”, y lo gestual en el arte, el eje expresivo de esta según da tendencia, que vincula al arte con el horizonte del problema de lo expresivo y las emociones en el arte, heredado desde el

Romanticismo, y el expresionismo alemán (figurativo y representacional aun) y expresionismo abstracto después, o el surrealismo, y que abarcaría otras como el materismo minmalista (pe. Tapies) o sus evoluciones hacia un materismo expresionista, en la obra de Kieffer (Rosenthal, 1987) o Barcelo (2002).

Este sería el ethos inicial y preponderante de esta segunda corriente, que, como hemos señalado, Oteiza identifica como plenamente moderna, y que busca, en su caso, “despertar al hombre”, a estas fuerzas psíquicas inconscientes. Podemos incluir las diversas corrientes del expresionismo alemán que asoman desde fines del siglo XIX (Edward Munch, pe. y, su pintura “el grito”), influenciado aun, por el ethos del romanticismo alemán, o las obras de Meidner, Delenuy o Feininger que se acercan al cubismo analítico desde esta expresividad deformante, y que autores como Marchan Fiz (2008) identifica en función de la “metáfora del cristal” en las artes y arquitectura, o el expresionismo abstracto de pre y post-guerra (pe. la obra de Charles Moore, William Congdon (Barbieri, 1999)

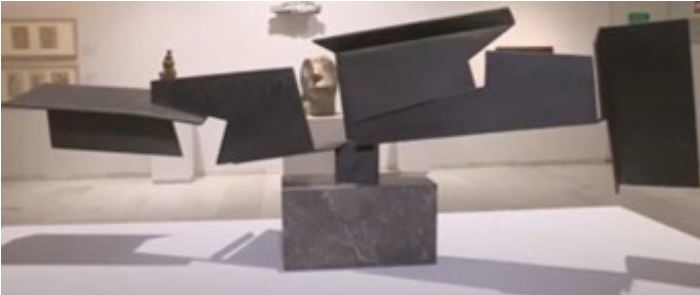


Figura 13 y 14. Esculturas de Oteiza, expuestas en España, 2021. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=zVgfrl4q3qs>

Kieffer (Ramirez, 2002; Rosenthal, 1987) o Roberto Matta (Bogzaran, 2012; Sawin, 2012), el action painting (Pollock), o el materismo desde Tapiés a las hibridaciones pictórico-escultóricas de Kiefer (Gonzalez, 2015; Castro, 2023) y Barcelo (2002) en tanto, exponentes de una suerte de materismo abstracto y amorfo, y un neo-expresionismo pre-figurativo, que abarca campos pre-simbolismos de corte onírico, de estética mítica o delirante.

Otra línea de fuga, la constituye, el propio surrealismo y la importancia de la asociación libre y el automatismo (Dalí, 1989; 1994) como medios expresivos, asimilados desde el psicoanálisis, o experiencias límite como el éxtasis religioso (Lahuerta, 2004), Esto, por poner algunos ejemplos de estos derroteros o fragmentaciones del arte desde las vanguardias a la fecha.

La operación programática minimalista de estas tendencias expresionistas (usadas en término amplio) ya no será el punto, la línea, el cubo u otra forma o composición platónica, en tanto abstracciones puras, o incluso el vacío generado con operaciones formales precisas (entendido en los términos de Oteiza) sino la experiencia del gesto, la cual estaría vinculada a operaciones como la deformación, u otras afines como disolución, desrealización, emulsión, dislocación, hibridación, descomposición en lo informe. De este modo, como resultado de acciones y gestos de exageración, amplificación o disrupción de planos de experiencias, generadores de tales brechas; se decanta una operatoria básica y esencial, que, en términos generales, puede ser comprendida como el “gesto de lo amofo e informal”, un gesto deformador y disruptivo. La gestualidad entonces, ha de ser la experiencia mínima que, deformando la experiencia, da paso a una nueva forma de mirar el mundo.

Eventualmente, esta experiencia de deformación gestual, puede incluso, llevar a una experiencia de vacío, como horizonte de dicha exploración gestual, pero será un vacío distinto al vacío objetual contemplativo de los formalistas como Oteiza, pues será más bien una experiencia de

continuo vaciamiento, disolución o depuración existencial del hombre viejo, que se libera de una cáscara, y lo lleva a una experiencia radical o potencialmente nueva. Esta mirada es esencialmente subjetivista, no objetual ni programática. Su fin, es la experiencia del desborde, que incluso si fuese generada por el vértigo, inconsciencia, desorden, caos, azar o vacío existencial, lo es en la medida que gatilla una disolución como horizonte estético-vivencial.

Desde el punto de vista estético general, Oteiza identifica a Duchamp (Ramírez, 1993) como el referente esencial inicial, para quien, toda la experimentación formal del dispositivo, propio del hombre-máquina, culmina en un acto de quiebre del espejo, gatillado por la experiencia radical del “azar” que actúa en el mundo. Si bien, en este punto, Duchamp plantea la existencia de un azar objetivo, que se diferencia del azar subjetivo de los dadaístas y surrealista, esta experiencia radical del azar, y lo desconocido, ha de ser de tal fuerza, que le permita exponer, abrir y agrandar esta fisura y brecha del goce y



Figura 15. El gran Vidrio y sus trizadura. Obra de Marcel Duchamp. Ejemplo de la experiencia del azar objetivo, como principio formal, interactuando en el arte- dispositivo. Fuente: Suazo, 2024. Recuperado en: <https://traficovisual.com/2023/04/03/duchamp-y-la-odisea-100-anos-de-el-gran-vidrio/>

deseo, en el orden maquinico y del deseo como azar, en lo existente. (Oyarzún, 2000) (Figura 15 al 24)

Otro referente estético del “despertar del inconsciente”, a través de experiencias y gestualidades disruptivas, sería la disolución estética de la representación y el símbolo, en sus orígenes míticos, oníricos y/o delirante en la obra de Salvador Dalí (Dalí, 1989; 1994). Por ejemplo, la reconocida imagen del reloj y el tiempo objetivo, que se deforman, quizás hasta su propia disolución, o las diversas operaciones de anamorfosis surrealista de lo figurativo y/o lo simbólico que abundan en su obra.

El quiebre de lo post-moderno

Ambas corrientes descritas, con sus enfoques y desarrollos propios, se diferenciarían, para Oteíza, de manera tajante, con el ethos post-moderno, tal vez, no tanto incluso, en la mirada formal exploratoria (sea a través de los métodos objetivos-constructivos o de métodos subjetivos de deformación-gestual) sino por el fin al que apuntan, el cual ya no busca despertar ni construir el ethos ni el espíritu de un hombre nuevo, sino, meramente, adormecerlo, transformando al arte en una exploración diletante y banal, evidenciando, a la larga, el propio fracaso del arte y proyecto moderno, en su radicalidad.

Volviendo, a las reflexiones de Oteiza, respecto a este plano u horizonte existencial-espiritual del constructivismo suyo, en otro momento del documental, el escultor nos señala:

Tú me preguntas por las divergencias que puedo yo tener con Heidegger, es decir, el destino de esos espacios que liberamos, que es donde están las semejanzas, (...) que los dos tratamos por unidades livianas difusión de liberar espacios, dejar vacíos. Ahora bien, las divergencias de la liberación de estos espacios, la creación de estos vacíos, el destino que se le da, es distinto en Heidegger, de los que le doy yo. Para



Figuras 16, 17 y 18. Secuencia dibujos pre-escultóricos de disolución y deformación en la obra de Charles Moore Fuente: Correia, A., & Morgan, L. (2015, 1 marzo)



Figuras 19. Obra "Cogitum", de Roberto Matta. Óleo sobre tela (410 x 1040 cm.) considerado de los últimos surrealistas, deviene en exploraciones afines a un expresionismo abstracto Fuente: Colección Matta11.11.11



Figuras 20. Pintura escultórica-materista: neo expresionista, de Anselm Kiefer Fuente: <https://revistaestilo.org/2020/11/04/anselm-kiefer/>



Figuras 21. La deformación onírica aparece como una operación de disolución figurativa y simbólica de lo inconsciente en la obra de Dalí:La persistencia de la memoria Fuente: La persistencia de la memoria - Salvador Dalí. (s. f.). HA! <https://historia-arte.com/obras/la-persistencia-de-la-memoria>



Figuras 22, 23 y 24. Obras de Miquel Barceló. De izquierda a derecha: Obra 1: El taller de esculturas (Barcelo, 1993) (235 x 373 cm.). Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía Fuente: Barquelo (2002), Obra 2: Cúpula de la XX Sala derechos humanos, ONU, Ginebra Fuente: Priego, 2018. En: Obra 3: Milagro de la multiplicación de los panes y peces. Obra cerámica policromada en pared capilla lateral de catedral de Sevilla. España Fuente: Gambuz, 2007

Heidegger, estos espacios vacíos deben servir para acontecer humano del hombre de hoy, es decir, tienen que estar limpios, limpios de restos míticos, religiosos, dioses, sacralidad; con el fin de que les sirvan de un modo limpio y puro

En mí es todo lo contrario, lo que yo quiero es reencantar, remitificar, sacralizar de nuevo estos espacios vacíos para que sirvan de trascendencia de protección estética y religiosa del hombre, que se apoye en sus espacios trascendentes de naturaleza estética.

Este vitalismo formalista, es parte de una visión de hombre, que está en juego, y es lo que Oteiza, en el fondo, denuncia con fuerza, especialmente en su enojo al ver el arte post-moderno. En sus propias palabras: “Ese es el fracaso político del arte contemporáneo. El que no ha fracasado es la línea de Duchamp, la línea que se refiere a, al que más relación directamente con, con el hombre. Entonces, él habla, cuenta cosas, le grita, tal, y eso no se acaba.”

No deja de ser significativo, en este sentido, la comprensión, no solo del arte, sino del lenguaje formal que lo produce, en tanto modo de plantearse siempre, en función de un programa, sus medios y sus fines, a la cual, el arte, debe recurrir, y entender este plano procedimental vitalista de la experimentación artística, y no como una emanación azarosa, espontanea e informe (el “arte adormecido, que delata”), sino como un lenguaje positivo, racional, generativo, vital y creador, donde la producción artística moderna, programáticamente, ésta está ligada al tipo de hombre que produce, y es, donde, más se evidencia entonces, el fracaso del arte moderno, por su incapacidad de incidir en la vida del hombre, que deviene en un hombre masa y de consumo. Más aún, es donde, en lo particular, acrecienta su desdén y desprecio, para expresiones artísticas como las del Arte povera (con las cuales comparte espacio, en la mencionada Bienal de Arte de Venecia, y como parte de la delegación española). Esta vinculación entre programa, medio y fin, en el arte moderno constructivista se ve cuando afirma, encolerizado, que:

Me interesa mucho la investigación, porque la investigación tiene que dar unos resultados hacia el hombre, hacia el hombre. Hoy el arte no está en los museos, ¡el arte tiene que estar en el hombre! ¿Qué entendemos ‘en el hombre’? No aquí, aquí no pinta nada esto, esto a través de los maestros y demás. El arte no es para los museos, es para el hombre, dentro del hombre. El artista ha sido vencido ya por la sociedad, el artista hoy está domesticado, totalmente domesticado, y se le cuida pues como se cuida en el parque a un bichito, a un parque zoológico, y el gran zoológico del mundo pues son todas las galerías que están por todo el mundo, en toda la tierra, cada uno pues tendrá su jaula, su galería. Entonces, si el hombre ha domesticado pues hoy día el artista vive admirablemente bien, mimado por la sociedad, porque va ser muy cómodo para la sociedad. Yo hoy día me he declarado como uno de los artistas cómodos que, pero ahora, ahora yo no puedo fiar ni un desasosiego, ninguna incomodidad al artista de hoy a la sociedad.

En este punto de mayor rabia intelectual, experimentada por Oteiza en la entrevista documental, es cuando evidencia el fin del programa moderno en el arte. En otro fragmento del documental, más tranquilo, Oteiza logra dar una reflexión más acuciosa sobre lo que implica, histórica, y hasta antropológicamente, este fin de época:

Para mí el arte ha concluido, y ha concluido del modo más terrible que puede concluir una frase, una cultura artística. Ha concluido la cultura artística actual junto con las otras tres, digamos abreviando, tres grandes culturas que ha tenido el hombre desde la prehistoria, y ha concluido todo ese proceso, que éramos cuatro culturas hoy, éramos cuatro tipos de hombre, y todo esto ha muerto.

Brevemente, puede indicarme, para no ahondar muchísimo, estas cuatro culturas, la primera es la de la prehistoria. En la prehistoria el hombre, el hombre es hombre cargado de asombros, de miedos, buscando

protecciones, ¡y diviniza todo lo que le rodea!, esto es lo importante.

Este hombre, la cultura de este hombre es una cultura realmente del cielo. Luego viene la cultura de la tierra, con el agricultor, los neolíticos, digamos con oriente y con media europea y demás. La cultura de las religiones, y, finalmente, después de la guerra del 14', después de la guerra del 14', cuando se creyó que ya no había más guerras, y el hombre iba a comenzar a ser feliz, cuando en arte los constructivismos pensábamos mejor al hombre, mejora la sociedad, nuestros pueblos, tanto rusos como nosotros los vascos, resulta que al poco tiempo esta cultura, que puede desaparecer por una cultura que es la actual, norteamericana, japonesa, lo que se quiera, es una cultura actual, de la destrucción.

¡Pero lo grave es que destruye los cuatro hombres que había en cada hombre de nosotros!, es decir, el hombre prehistórico era un hombre del cielo, el hombre de la tierra, el hombre de dios, que era el de religiones, y, finalmente, el hombre de la esperanza.

Esta última etapa del desarrollo del espíritu de la modernidad, que él define como la Era de esperanza, también ha muerto, y lo importante, es entender tal momento y sus razones, dando algunas coordenadas reflexivas de tal momento histórico y ciertas ramificaciones al presente.

Conclusiones

Desde una mirada retrospectiva, es interesante y relevante observar, los profundos cambios que ha experimentado, no solo los modos de vida, sino también, las concepciones y perspectivas sobre el arte, y no sólo desde las dimensiones históricas, sociológicas o ideológicas, que ello supone, vinculadas al arte (Cañete y Moraga, 2021; 2022; Moraga, Juan Luis; Cañete, Omar, 2025 –en prensa-

). Dada su vertiginosidad histórica, podemos aun, apreciar diversas concepciones sobre el arte, o bien, podemos tener acceso, a través de la revisión de material documental y de obra, a lo que diversos actores, relevantes, como el caso del destacado escultor español y catalán, Jorge Oteiza, pensaba sobre estos cambios profundos en el arte, en la medida que fue no solo un actor relevante, sino un testigo de su época.

En este contexto, especialmente, la transición, y más bien disolución del *ethos* moderno, en un espíritu post-moderno.

En el presente artículo, se evidenció, no solo la profunda distancia que Oteiza percibía respecto de la tendencia post-moderna, sino su imposibilidad radical, de compartir ciertos códigos que él define, como espirituales, propio del arte moderno.

Destaca su comprensión de dos formas de entender el espíritu moderno en el arte, orientadas, a la a) construcción del hombre nuevo, y otro, b) orientada a despertarlo de



Figura 25. Homeless en Santiago de Chile. Salida Estación metro Pajaritos, Línea 1. noviembre 2024 Fuente: Elaboración propia.

su condición pasiva de la historia. La primera, de corte formalista-experimental, la segunda, de corte gestual-expresivo.

La primera tendencia, dentro de la cual, él se incluye, es percibida como fracasada y acabada, pues no logró extenderse como modo de entender el arte, además de apartarse al sentido programático- ideológica que la sustentaba, utópica e ideológicamente. En el segundo caso, la estética gestual- expresiva, más bien habría derivado, en una suerte de estética de la disolución gestual, que ya no lograba despertar o remecer al hombre, y su espíritu de época. En este sentido, también se encontraría en una suerte de etapa terminal, ante la estética de la disolución post-moderna, más bien vinculada al consumo superficial, adelantando de esta forma, una suerte de crítica, al propio desarrollo de la post- modernidad, como parte de una etapa, más que crítica del modelo capitalista, más bien como un momento terminal, del propio capitalismo tardío.

Aprobación final del artículo

Ma. Arq. Andrea Castro Marcucci, editora en jefe aprobó la publicación de este artículo.

Contribución de autoría

Juan Luis Moraga Lacoste: El autor ha participado en los procesos de conceptualización, curaduría de datos, análisis formal, investigación, metodología, supervisión, validación y redacción del manuscrito.

Omar Cañete Islas: El autor ha participado en los procesos de conceptualización, curaduría de datos, análisis formal, investigación, metodología, supervisión, validación y redacción del manuscrito.

Referencias

Barbieri, G. (1999). “Pinto lo que soy”. La aventura de Congdon entre dimensión rativa y dimensión creatural. En: Varios autores. *William Congdon. 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX*. Encuentro, Madrid.

Barcelo, M. (2002). *El taller de esculturas*. Tf Editores. Madrid.

Barcelo, M. (s.f.). Gaudí y Barceló en la Seu. En: Revista digital Amaia. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/cupula-de-la-sala-xx-de-los-derechos-humanos-de-la-onu>

Bogazan, F. (2012). Matta: Morfologías psicológicas y el tiempo de formación con Gordon Onslow Ford. En: *Matta. Centenario. 11.11.11*. Ed. Centro Cultural La Moneda. Santiago, Chile.

Cañete, O. & Moraga, J. (2021). Parresia y metrópolis: entre la razón pragmático- normativa y los modelos tímóticos de convivencia actual. *Revista Aletheia*. Vol. 13, N.º 2. Julio-diciembre 2021; 15-38. <https://doi.org/10.11600/ale.v13i2.625>

(2022). Iluminaciones profanas. Ciclos del habitar en la ciudad en Walter Benjamin. Módulo Arquitectura - CUC, 28(1), 255–278. <https://doi.org/10.17981/mod.arq.cuc.28.1.2022.08>

(2025, en prensa). La ciudad en fuga: Imaginarios de la vida en la urbe moderna. En: Res Pública: Revista de Historia de las Ideas Políticas. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB>

Castro Flórez, F. (2023). La verdadera intempestividad trágica de Anselm Kiefer. Recuperado en: https://arsmagazine.com/wp-content/uploads/2023/07/48_ARS-24_Expo- contemporanea_Kiefer3.pdf

Correia, A., & Morgan, L. (2015, 1 marzo). *Helmet Head No.1 1950, cast 1960 by Henry Moore OM, CH*. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-helmet-head-no1-r1149255>

Dalí, Salvador. (1989). *El mito trágico del ángelus de Millet*. Tusquets. Barcelona.

Dalí, S. (1994, Ed.) *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Siruela. Madrid.

DI Maria Acciaro. (2018). Perché l'arte povera è stata il movimento artistico più sovversivo della storia italiana. En revista digital: *THEVISIÓN*; 31 Dicembre 2018

Fischer, M. (2017). *Realismo Capitalista* Ed. Caja Negra. Buenos Aires.

Gambús Saiz, M. (2007). Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo: Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca. *Actas De Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 1, 218–231. <https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5025>

González, J. (2015). Anselm Kieffer y la pintura metérica. *Revista digital Tamayo*. 1 de diciembre de 2015. Recuperada en: <https://www.ttamayo.com/2015/12/anselm-kiefer-2/>

Kandinsky, W. (2006). *Acerca de Lo espiritual en el arte*. Libertador, Buenos Aires.

Lahuera, J. (2004). *El fenómeno del éxtasis. Dali ca. 1933*. Siruela. Madrid.

Marchan Fiz, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y arquitectura*. Siruela. Madrid.

Lloyd-Smith, H. (2022). Largest collection of Mario Merz igloos pop up in Milan. En Revista digital WALLPAPER. Recuperado en: <https://www.wallpaper.com/art/mario-merz-igloos-exhibition-pirelli-hangerbicocca>

Oyarzun, P. (2000). *Anestética del ready-made*. LOM editores. Santiago.

Piñon, H. (2006). *Teoría del proyecto*. ETSAB, Barcelona.

Priego, M. (s.f.) Miquel Barceló. El arte como diálogo en las Naciones Unidas. Recuperado en: <https://apintoresyescultores.es/tag/miquel-barcelo/>

Ramírez, Juan Antonio. 1993. Duchamp. El amor y la muerte, incluso. Siruela. Madrid, España

Ramírez, Y. (2002). Elementos de iconografía e idea de arte. Tesis para obtener maestria en arte. UNAM Méxco. Recuperado en: <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000309990/3/0309990.pdf>

Read, H. (1971). *Imagen e idea*. FCE. Maxico

Rosenthal, M. (1987). Anselm Kiefer. Publisher Art Institute of Chicago; Philadelphia Museum of Art Moderno MOMA and the U.S. and Canada by the Neues Pub. Co. Recuperado en: Exhibition URL www.moma.org/calendar/exhibitions/2143

Sawin, M. (2012). Matta en Nueva York. En: *Matta. Centenario. 11.11.11*. Ed. Centro Cultural La Moneda. Santiago, Chile

Suazo, Felix. (2024). Duchamp y la Odisea: 100 años de “El Gran Vidrio”. En Revista de arte digital Trafico Visual. Recuperado en: <https://traficovisual.com/2023/04/03/duchamp-y-la-odisea-100-anos-de-el-gran-vidrio/>

Enlaces videos online:

Jorge Oteiza en la Bienal de Venecia, 1988. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xtMWxIW0n5M>

Oteiza / Arantzazu. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BpoyT7NteZE>

Entrevista a Jorge Oteiza. El ser estético. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=M_4ABxaQNn4

VISITA a la exposición Oteiza y Chillida. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zV9frl4q3qs>