

PRÓLOGO

Nadie sabe muy bien quién fue Jorge Oteiza (1908-2003). Escultor de rigor constructivo, pero escritor de verso y prosa torrenciales; hombre capaz del exabrupto brutal, pero de episodios de conmovedora ternura; figura pública de la cultura vasca, pero amigo de la vida retirada del eremita; lector voraz y ávido de respuestas, pero heraldo de notables heterodoxias ideológicas... El artista logró a lo largo de su vida configurar una leyenda personal que despertó tanto la fascinación como el rechazo, según han estudiado sus biógrafos María Soledad Álvarez en *Jorge Oteiza: pasión y razón* (2003) y Carlos Martínez Gorriarán en *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos* (2011). Tampoco sabe nadie muy bien qué es lo sagrado: el *Diccionario de la Real Academia Española* lo define como «digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad», pero ya Rudolf Otto señaló en *Das Heilige* (1917) que el vocablo contiene un «excedente de significación» que impide asociarlo en exclusiva a lo moral, desde luego, pero también a cualquier racionalidad exhaustiva, y que cae más bien del lado del *mysterium tremendum*. Tras él, la filosofía, la sociología y la historia de la religión han indagado en el enigma: Roger Caillois subrayó en *L'homme et le sacré* (1939) la asociación entre lo sagrado y lo prohibido, la sacralidad como rechazo de la «mezcla»; Mircea Eliade acuñó en *Le sacré et le profane* (1957) el concepto de «hierofanía» o manifestación; y Josef Pieper destacó en *Was heisst «sakral»? (1988) la discontinuidad y la idea de límite o umbral. En todos estos casos, sin embargo, el regreso a la etimología –lo sagrado sería lo opuesto a lo profano, esto es, lo que está «ante el templo», dentro de una idea de separación que aparece ya en el judaísmo bíblico– perpetúa una noción más bien negativa: se*

nos dice qué *no* es lo sagrado. La dificultad persiste, y publicar un libro con el título de *Oteiza y lo sagrado* constituye así una empresa doblemente condenada al fracaso.

Solo que tal vez las disquisiciones en torno a lo sagrado no albergan tanto el propósito de proporcionar una respuesta cuanto el de mantener en pie la pregunta. Quizá por eso en la era del desencantamiento del mundo y del triunfo del paradigma científico-técnico lo sagrado, y lo religioso en general, ha ocupado notablemente a los artistas. Lo sagrado, en el arte, se ha acogido a sagrado. Es más, lo sagrado no solo ha constituido a menudo su ocupación, cuando se ha tratado de un encargo (lo que conocemos como «arte sacro», con ejemplos tan señeros como las intervenciones de Matisse en la capilla del Rosario de Vence, de Léger en la iglesia del Sagrado Corazón en Audincour, o de Rothko en el templo que lleva su nombre en Houston), sino que ha informado la trayectoria de un artista en su conjunto (*Ancients* como Samuel Palmer y John Linnell, prerrafaelitas como Edward Burne-Jones, expresionistas como Georges Rouault y Emil Nolde), ha sido objeto ocasional de su interés (Gauguin, Chagall), ha propiciado algunas de sus realizaciones más destacadas (Beuys, Kapoor) o ha llegado a convertirse en su preocupación vital fundamental y el medio en el que se desenvuelven (en el caso de quienes, como Thomas Merton, Pierre Reverdy y William Congdon, han llegado a vivir en un espacio monástico). La «nostalgia de lo absoluto» diagnosticada por Steiner puede ser uno de los acicates más intensos y eficaces para la actividad plástica, por eso abordar el tema de la relación de Oteiza con lo sagrado nos obliga a ampliar el círculo a lo religioso, lo teológico, lo divino y, en general, a indagar en la espiritualidad oteiziana y sus manifestaciones más visibles, tanto en su obra escultórica como en sus ensayos, en su poesía o en su participación en proyectos arquitectónicos. Dentro de la tradición con la que entronca más directamente Oteiza, baste mencionar que los tres artistas de la abstracción geométrica de los que arranca el escultor en su «Propósito experimental» (1957) participan de esta inquietud: con *De lo espiritual en el arte* (1911) Kandinski reconoció en la plástica de las primeras décadas del siglo XX y en el lenguaje de la abstracción un «cambio de rumbo espiritual» alternativo al materialismo y al ateísmo rampantes tras la nietzscheana muerte de Dios; Mondrian dedujo la función espiritual de su pintura, la razón de ser de su reducción cromática y su severidad formal, de la teosofía de Schoenmaekers y su «misticismo positivo»; y Malévich, con su *Cruz* suprematista y su *Cuadrado negro* (1915) situado en el rincón, al modo de un icono, relacionaba su

«no objetividad» con la tradición asociada al bizantinismo ruso y le proporcionaba un nuevo sentido.

El presente volumen, *Oteiza y lo sagrado*, ofrece una variedad de aproximaciones a la figura y la obra de Oteiza que si no agotan la cuestión, sí pretenden aportar un poco más de luz. Con «Oteiza y los rusos: Malévich, cosmismo, espiritualidad», Danila Andréev indaga en un tema tan fascinante como ignorado por los estudios oteizianos, a saber, las configuraciones culturales y las aspiraciones religiosas que animaron a buena parte de la vanguardia rusa y que, singularmente en el caso de Malévich, se esconden tras el parentesco plástico señalado por el propio Oteiza. En «De Buenos Aires a Arantzazu: Jorge y Antonio Oteiza, diálogo fraterno desde, por y para lo sagrado (1935-1969)», José Javier Azanza López estudia la relación entre estos dos hermanos artistas y el magisterio ejercido por el mayor de los dos, Jorge, así como el significado de las figuras tutelares que en sus cartas proponía a Antonio, fraile capuchino. Lucas Buch aborda en «Arte y silencio: una mirada a la obra de Oteiza desde el arte del icono» el paralelismo entre la visión del arte del icono ruso en autores como Florenski o Evdokimov y el abandono de la figuración en el último Oteiza, así como el lugar que ocuparía ese arte en la Ley de los Cambios oteiziana, el metarrelato del artista para leer la evolución de los estilos. Por su parte, en «Esculpir el vacío, adentrarse en lo sagrado» Raquel Cascales analiza también ese momento liminar de la trayectoria plástica de Oteiza, su final conclusivo, y lo relaciona con otros silencios o «apagamientos» ocurridos en el arte del siglo XX, que sitúan la obra al borde de lo irrepresentable. Lourdes Flamarique elucida en «Lecturas profanas de lo sagrado y sacralizaciones de lo profano: Heidegger y Oteiza» la equívoca, difícil y a menudo confusa relación entre algunas intuiciones oteizianas y el pensamiento del filósofo alemán en torno a la obra de arte y el espacio, en una lectura alternativa al relato de la modernidad como «desencantamiento del mundo». Con «Figuras de lo sagrado en la estética existencial de Oteiza», Fernando Golvano ahonda en el punto de partida unamuniano de Oteiza, su «sentimiento trágico de la vida» y su idea del arte como tentativa vicaria de la religión para superar el nihilismo del siglo XX, en una transfiguración que va de la carencia a la plenitud. En «Teología icónica: Oteiza y sus “teomaquias”», Gabriel Insausti muestra cómo, frente a la «iconoclasia» en la que desembocó el desempeño escultórico de Oteiza, su poesía de tema teológico, contenida en la serie de las «teomaquias», ensaya una serie de imágenes para proporcionar cierta plasticidad a sus inquietudes religiosas, sea desde el discurso efrástico, desde la relectura de la mitología vasca o desde

el reciclaje de elementos de la mística luriánica. En «Oteiza y la religión: hitos biográficos», María del Mar Larraza traza un recorrido a lo largo de la vida del artista, desde su origen en una familia vasca de principios del siglo XX, imbuida de la religiosidad popular común entonces en la sociedad local, hasta la secularización casi completa de las últimas décadas, pasando por los conflictos y acontecimientos de un contexto cambiante, singularmente la asociación entre cristianismo y nacionalismo vasco en el aranismo fundacional o el nacionalcatolicismo del régimen franquista. En «Arantzazu: un espacio simbólico», Elena Martín estudia con detalle el proceso de elaboración del proyecto escultórico de Oteiza para la fachada de la basílica, con sus numerosos cambios debido a la paralización que sufrió el proyecto durante años. Eduardo Michelena aborda en «Oteiza: lo sagrado baldío» la presencia constante de la pregunta por la muerte en Oteiza y la aspiración a lo sagrado en último término frustrada, en una espiritualidad de la inmanencia que se enfrenta por otra parte a la «desactivación» de la potencialidad de la obra más allá de lo estético cuando se ve confinada al contexto museístico. Con «Orgaz, Gagarin, Jesús: figuras de la ingravidez en la obra de Jorge Oteiza» Javier Ortiz-Echagüe recoge una de las ideas constantes en la obra de Oteiza, central a la hora de comprender su religiosidad: la asociación entre espiritualidad y ligereza o ingravidez, que aparece en su tratamiento de las tres figuras del título. Con «Oteiza y el todo: del aislador metafísico a la escenificación del *land art*» Juan Miguel Otxotorena explora las intervenciones de Oteiza en distintos proyectos arquitectónicos, a lo largo de su carrera. Finalmente, en «Oteiza o el enigma de lo sagrado: una metafísica estética», Ricardo Piñero Moral se remonta a los inicios de la trayectoria artística de Oteiza, a sus posibles y más o menos veladas motivaciones religiosas, a su búsqueda de lo sagrado telúrico y a la tarea plástica como transfiguración.

Debo agradecer al Gobierno de Navarra su ayuda para la presente publicación, al Museo Universidad de Navarra la cesión de sus instalaciones para la celebración del simposio celebrado en octubre de 2023 y a la Fundación Museo Jorge Oteiza su disposición para la consulta del archivo documental y de todo lo relativo a la obra de Oteiza.

Gabriel Insausti, octubre de 2024