

Materia viva: Latinoamérica en el proyecto estético de Jorge Oteiza

Living Matter: Latin-America in Jorge Oteiza's Aesthetic Project

Maite Garbayo Maeztu
Investigadora Ramón y Cajal
Departamento de Historia del Arte y Música
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Vitoria-Gasteiz, España
maite.garbayo@ehu.eus

Resumen

Con el propósito de investigar la escultura prehispánica, Jorge Oteiza viajó a Sudamérica entre 1934 y 1948. Estuvo principalmente en Colombia, Argentina, Bolivia, Chile y Brasil. El objetivo de este artículo es mostrar cómo la estancia en América Latina influyó decisivamente en la elaboración de su proyecto estético, inserto en la modernidad artística de su tiempo, pero profundamente anclado en el territorio vasco. Oteiza intuyó en el estudio de las formas escultóricas ancestrales vascas y precolombinas la existencia de un componente que era del orden de lo vivo, lo que le llevó a conceptualizar la práctica artística como una forma de producir conocimiento basada en procesos materiales, en un encuentro continuo entre cuerpos humanos y no humanos. Oteiza no entendió la materia como una sustancia inanimada de las cosas y de los cuerpos, sino como algo que produce efectos reales sobre lo vivo. Su proyecto estético gira en tono a la pregunta de qué nos hace la materia a nosotros. Para desarrollarlo, fue fundamental entrar en contacto con las reminiscencias que el pensamiento indígena había dejado en la tradición estética latinoamericana, que en los años en los que Oteiza vivió en el continente, estaban siendo revisitadas por numerosos/as artistas y autores cuyos trabajos conoció.

Palabras clave: Jorge Oteiza, materia, arte y materialidad, intersubjetividad, estética.

Abstract

With the purpose of researching pre-Hispanic sculpture, Jorge Oteiza lived in South America between 1934 and 1948. He stayed mainly in Colombia, Argentina, Bolivia, Chile and Brazil. The aim of this article is to show how Oteiza's stay in Latin America had a decisive influence on the elaboration of his aesthetic project, inserted in the artistic modernity of his time, but deeply anchored in the Basque territory. Oteiza intuited in the study of Basque and pre-Columbian ancestral sculptural forms the existence of a component that was of the order of the living, which led him to conceptualize artistic practice as a way of producing knowledge anchored in material processes, in a continuous encounter and movement back and forth between human and non-human bodies. Oteiza did not understand matter as an inanimate substance of things and bodies, but as something that produces real effects on the living. His aesthetic project revolves around the question of what matter does to us, how it affects us, what is its influence on our bodies and on the cultural context in which it acts. To develop it, it was essential to get in touch with the reminiscences that indigenous thought had left in the Latin American cultural and aesthetic tradition, which in the years when Oteiza lived in the continent, were being revisited by numerous artists and authors whose work he knew.

Keywords: Jorge Oteiza, matter, art and materiality, intersubjectivity, aesthetic.

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 25 de febrero de 2025

Introducción

«Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron. No he aprendido a pensar científicamente ni me interesa. [...] Así pensadas las cosas, “científicamente”, fracasan.

Para qué meterse uno con lo que no puede entender. Podría precisar “el tiempo” en que estas estatuas han sido hechas, pero yo no he estado ahí para contar años, ni para clasificar hectáreas de excavaciones, ni para hacer calendarios comparativos».

OTEIZA, *INTERPRETACIÓN* 123

Con estas palabras, Jorge Oteiza sitúa la experiencia estética como un encuentro (con la escultura, con quienes las construyeron) que sucede a partir de una metáfora afectiva (el abrazo) y se opone a una forma racional/científica de aproximarnos a lo artístico. El acto de abrazar las estatuas nos arroja más allá de la visualidad, hacia un encuentro afectivo con la estatua, con la materia. El encuentro con lo otro se sitúa como forma privilegiada para acceder al conocimiento, como otra manera de conceptualizar lo estético que es capaz de dar acceso a aquello que no se ve.

¿Cómo alcanzar lo invisible a través del sentir, a través del abrazo, por medio de una relación corpoafectiva que nos sitúa fuera de nosotros mismos y nos precipita al otro? Cuando Oteiza afirma abrazar las estatuas para conocerlas, sitúa lo amoroso como epistemología, como método intersubjetivo que rompe el binario jerárquico sujeto/objeto para alterar el orden de lo mismo y lo diferente.

Pienso que el Jorge Oteiza que nos habla desde las páginas de *La estatuaria americana* entiende la materialidad y la experiencia estética como epistemologías alternativas al dominio de la ciencia exacta que caracteriza la modernidad como temporalidad y como programa. La práctica artística es una forma de producir conocimiento anclada en procesos materiales, en un encuentro y un movimiento continuo de ida y vuelta entre cuerpos humanos y no humanos.

Varias décadas antes de que la Academia estadounidense pusiera de moda los *New Materialisms* (nuevos materialismos), Oteiza intuyó en el estudio de las formas escultóricas ancestrales vascas y precolombinas la existencia de un componente que era del orden de lo vivo. Un impulso vital que en los marcos teóricos actuales se conceptualiza como agencia (*agency*),¹ pero que para muchas culturas y pueblos ancestrales estuvo desde siempre integrado en un concepto mucho más amplio y menos antropocéntrico de vida que el que estructura las sociedades occidentales.

1 Bruno Latour entiende la agencia como «potencia de actuar» (*pouvoir d'agir*), en Referencias.

La estancia en América² fue para el escultor un encuentro con lo vivo, con las fuerzas vivas presentes en la materia y que el trabajo artístico tiene el potencial de activar y de hacer aparecer. Fue una experiencia de largo aliento (trece años), decisiva para el desarrollo de su proyecto estético y para situar su aportación en un lugar particular, a la vez dentro y fuera del proyecto de la modernidad. La especificidad de la obra de Oteiza está relacionada con que su formación no pasó por los centros artísticos que eran hegemónicos en aquel momento, como Europa y sobre todo Estados Unidos, sino que estuvo anclada en una inmersión profunda en su territorio (la cultura vasca entendida de forma extensa), y en el conocimiento de las manifestaciones plásticas anteriores al proceso de colonización en América Latina. Son estos dos ángulos, sus quiebres, sus confluencias y sus contradicciones los que me propongo explorar aquí.

Entre las piedras

Escribo este texto en una casa de piedra, construida en el año de 1790. Desde la ventana pequeña de la buhardilla se ve, allá en Irurtzun, el hueco que dejan las Dos Hermanas³ entre sí. Tengo interiorizada la visión de esas dos rocas gigantes (con el hueco en medio) desde que era pequeña. El hueco es una hendidura profunda en forma de V, un contenedor que evoca espacios matriciales. En los paseos de verano con mi abuela, contemplábamos cómo la imagen se transformaba dependiendo desde dónde la mirases: camino a Urritzola, desde los puentes o desde la casa. Las dos rocas interactuaban con otros elementos que jugaban siempre a tapar el hueco, a superponerse o a hacerlo visible.

En *Quosque Tandem...!*, Oteiza menciona una conversación sostenida con Bernardo Estornés Lasa en la que el estudioso le comenta que mientras en castellano este paraje se denomina Dos Hermanas, en euskara lo que se nombra es el hueco, «lo que hay entre las dos hermanas, entre las dos peñas» (341), por eso se llama *Aitzpitarte*⁴ (entre las piedras). Mediante esta operación Oteiza sugiere que la lengua y la cultura, ante todo, nombran el vacío, lo privilegian, le otorgan entidad. Pero también pone la atención en el entre, en «lo que hay entre las dos hermanas», en ese espacio que media entre una y otra, un espacio de relacionalidad e intersubjetividad. La experiencia estética es para Oteiza lo que surge en ese hueco, el espacio de conexión

2 Con el propósito de investigar la escultura prehispánica, Jorge Oteiza viajó a Sudamérica en 1934, donde permaneció hasta 1948. Estuvo principalmente en Colombia, Argentina, Bolivia y Chile. Además de dedicarse al arte y a la investigación, fue profesor de cerámica en la Escuela de Cerámica de Buenos Aires y en la Universidad de Cauca (Colombia) entre 1942 y 1947.

3 Las Dos Hermanas (*Bi ahizpak*, en lengua vasca) son un macizo rocoso dividido en dos partes que se encuentra junto a la localidad navarra de Irurtzun, y que tuvo un papel importante en la teorización estética de Jorge Oteiza sobre el vacío.

4 Aunque actualmente, en euskara, se denomina –como he señalado– *Bi ahizpak*, la Enciclopedia Vasca Auñamendi señala lo siguiente: «El nombre euskérico de Dos Hermanas es Aizpitarte o Aizbitarte, que alude simultáneamente a las “dos rocas” aitz/bi y a las “dos hermanas” aizpa bi. Esta segunda etimología ofrece todas las características de una interpretación meramente popular». <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/en/dos-hermanas/ar-45363/>

entre dos entes, entre dos cuerpos. Y es también un cuerpo teórico que surge de la materia, de la roca, de la piedra, de la percepción sensible del paisaje, del territorio y de la realidad que nos circunda.

Esta forma particular de entender lo estético se aleja de la genealogía fundacional de la estética moderna de Kant (*Crítica del juicio*, 1790), basada en la concepción del juicio estético como un sentimiento desinteresado, y de Baumgarten (*Aesthetica*, 1750-1758), quien postuló la autonomía del arte como correlato directo de la celebración del yo libre y autónomo en la que se asienta la filosofía kantiana. Sugiero que el modo oteiziano de conceptualizar lo estético, como experiencia intersubjetiva, hunde sus raíces en la vivencia del artista en América Latina, en su contacto, en su conocimiento y en sus investigaciones sobre el arte prehispánico, en el que el escultor intuye acertadamente una forma otra de conceptualizar las imágenes, una sensibilidad perceptiva distinta a la de la tradición europea. Diversos investigadores e investigadoras han aludido a la enorme influencia que esta estancia tuvo para el pensamiento estético y para la producción escultórica del artista. Para Elixabete Ansa-Goikoetxea, «no hay interpretación estética del alma vasca en Oteiza que no sea latinoamericana» (44). Por su parte, Gabriel Insausti afirma que la terminología usada por Oteiza en *Quousque Tandem* y en *Ejercicios espirituales en un túnel* es ajena al discurso nacionalista vasco, y la relaciona directamente con su formación americana: «El nacionalismo oteiziano se presenta como una suerte de anticolonialismo e indigenismo cultural» («Utopía Parque Arcadia»). Aunque la etiqueta de anticolonialismo podría ser ampliamente matizada, pues Oteiza, como artista blanco y europeo ocupaba una posición de privilegio de clase y raza en el contexto latinoamericano, y sus investigaciones sobre el arte y la cultura prehispánica podrían tildarse hoy de extractivistas desde ciertas posiciones, no puede negarse que ahondaron en el pensamiento originario de los pueblos que conoció, del mismo modo que ahondaron en la cultura vasca. La diferencia es que en América Latina Oteiza encontró pueblos vivos, genealogías de pensamiento y modos de hacer que podían rastrearse a pesar de la interrupción violenta que implicó el proceso de colonización.

María Teresa Muñoz, en el prólogo a la reedición de la *Interpretación Estética de la Estatuaria megalítica americana* (22) remarca la importancia del tacto en el proyecto estético oteiziano, refiriéndose específicamente al pasaje en el que el escultor habla de abrazar las estatuas como forma de comprenderlas. La autora menciona como precedente el término *Einfühlung*, que podría traducirse al castellano como empatía estética o proyección sentimental, y que fue fundamental en la estética alemana de finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque Muñoz atribuye esta teoría a Wilhelm Worringer, algunos de sus principales exponentes fueron Robert Vischer (1873) Theodor Lipps (1906) y, algo más tardíamente, autoras como Vernon Lee y Clementine Anstruther-Thompson (1912). Ambas entendieron *Einfühlung* como aquello que daba cuenta de la participación del público espectador en la construcción de la obra de arte o de otras formas visuales. Concebían la experiencia estética como un intercambio mutuo entre el

cuerpo de quien percibe y el objeto percibido, ya que durante el proceso de percepción el sujeto permea al objeto con afectos y fuerzas. Esta concepción posibilitaba pensar la experiencia estética a partir de un tipo de lógica transferencial que trascendía las posiciones estancas de sujeto y objeto para proponer un paradigma de intersubjetividad.

Así que más que a una genealogía tradicional (y masculina) del concepto de *Einführung*,⁵ como propone Muñoz, pienso que el pensamiento estético de Jorge Oteiza puede hilarse más fácilmente a los trabajos de autoras como Lee y Anstruther-Thompson. En sus tratados, validan las emociones como herramienta epistemológica y de análisis estético –como también lo hace, en ocasiones, Oteiza– al legitimar formas encarnadas de percibir lo artístico que privilegian sentimientos y sensaciones frente a la primacía de la razón. En cierto modo, el acercamiento a las obras de arte que proponen Lee y Anstruther-Thompson sugiere que tanto la filosofía estética como la historia del arte podrían ser irrelevantes para entender el arte. Es decir, plantean una forma de conocer el arte que se aleja del representacionalismo para tratar de centrarse en la materia. Este sería, de todos modos, un intento de conectar la estética oteiziana con la tradición estética europea (aunque una tradición estética marginal, si nos centramos en los textos de estas autoras), pero mi opinión es que la conexión más fuerte la encontramos en las reminiscencias que el pensamiento indígena había dejado en la tradición cultural y estética latinoamericana, que en los años en los que Oteiza vivió en el continente estaban siendo revisitadas por numerosos/as artistas y autores/as cuyos trabajos conoció, como expondré más adelante.

El interés por la materia, y por la proposición de un pensamiento estético anclado en lo autóctono, ya estaban presentes en Oteiza antes de su viaje a América Latina. Su rechazo a que su formación pasase por los centros de la vanguardia internacional, y el impulso por situar su práctica y su relectura de la modernidad en el territorio vasco, compartido también por algunos de sus contemporáneos, como Nicolás de Lekuona, Narkis Balenciaga o José Sarriegui, pudieron estar influenciados, como sugiere Ansa-Goikoetxea (52), por las ideas en torno al arte del escultor Alberto Sánchez y la llamada Escuela de Vallecas.⁶ Oteiza menciona en diversas ocasiones a Alberto en sus textos, e incluso escribe un ensayo completo dedicado a su trabajo, que se publica en 1935 en la revista *ARquitectura de Chile*. Oteiza admira profundamente el trabajo de Alberto, y se refiere a él como su maestro y como uno de los más extraordinarios escultores del arte

5 El sujeto central de la teoría de la *Einführung* es el experto-burgués propio del romanticismo alemán que inviste la obra de arte con parte de su ser, que dispone del tiempo necesario para perderse en la belleza a divagar, pues su posición de clase, raza y género, y el privilegio asociado, se lo permiten. El propio Bertold Brecht calificó de burgués el término *Einführung* (al que oponía su teoría del distanciamiento) ya que, según él, a través de la identificación, el espectador se perdía a sí mismo y perdía también el control de su identidad, lo que terminaba por bloquear el pensamiento crítico (93).

6 Se ha denominado Escuela de Vallecas al grupo que formaron los artistas Benjamín Palencia y Alberto Sánchez a partir de 1927, con el fin de proponer una vanguardia propia, anclada en lo ibérico y en lo castellano. En sus paseos por el extrarradio madrileño, a los que asistían también artistas e intelectuales como Maruja Mallo o Rafael Alberti, se esforzaron para dar forma a una propuesta estética anclada en la observación del territorio y en prestar atención a la materia.

contemporáneo. Ambos comparten el interés por la tierra, por lo matérico y entienden la materia como algo vivo, tal y como puede apreciarse en este texto de Alberto Sánchez:

Eso me llevó a la conclusión de que todo lo que pudiera hacer yo en forma plástica existía ya. [...] Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por el hombre cuando labraba la tierra. En realidad, yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra (48).

Lo vivo

Oteiza encuentra en América Latina una conexión entre arte y territorio que en Europa no era tan clara, o había sido matizada por el proyecto de la modernidad como paradigma universalizante. De esta conexión anclada a la tierra, a las fuerzas vivas de la tierra, el escultor se apropiará para dar forma a un pensamiento estético conectado con lo vasco.

Al inicio de la *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*, se refiere a su propio texto como una «criatura viva», que se agita, que demanda atención y que parece poseer un punto de vista propio:

Pero no hay quien lo pueda leer, y a mí mismo cuando lo tomo en las manos, se me agita como una criatura viva, quiere crecer todavía más, y yo, comprometido con otras cosas, no puedo atenderle y sufro. Entre las anotaciones que, sin querer, agregó y las que continuamente y sin querer también se me extraviaban, decidí coger por separado cada uno de los tres temas que lo integran para dejarlo como para la imprenta, reducido sin piedad ninguna a tres pequeños libros independientes. No estoy muy seguro, a pesar de esta determinación, de que cuando estén impresos no pretendan ellos mismos juntarse nuevamente (89).

Las alusiones a lo vivo y a la agencia implícita en la materialidad vuelven a repetirse a lo largo del texto y se convierten en fundamentales para entender la propuesta estética de Oteiza. Las estatuas se conciben como entes vivos que interactúan con nosotros/as, capaces de afectarnos y de ser afectadas por nosotros/as en ese espacio de encuentro, en ese intersticio en el que se diluyen los límites de lo propio. Distinguiré tres puntos de interés sobre los que Oteiza vuelve una y otra vez en el ensayo:

1. El escultor, profundamente afectado en el encuentro con la estatua: «Este grupo de tres piedras, aislado, me conmovió profundamente» (*Interpretación* 144).
2. Las estatuas como materia cargada simbólicamente y con la capacidad de cobrar vida: «Los artistas que no sepan apoyarse en estas piedras no es difícil que sean sepultados por ellas» (118). «Puesta en marcha, terminada, una estatua, ya no podrá nadie detenerla jamás» (219).
3. El encuentro entre escultor/espectador-estatua como lugar en el que sucede la experiencia estética como acontecimiento intersubjetivo: «En San Agustín, el espectador se sitúa dentro de sus estatuas, entrando en el propio mecanismo

de su actividad espiritual. Vive en ellas como el hombre cristiano en el interior del tabernáculo» (219). «Una estatua es un artefacto plástico que ha de servir para sacar al hombre de sí mismo» (222). «Quizá yo he visto y denunciado algo, también, de lo que yo mismo busco o creo ser. Quizá he confiado demasiado en que las estatuas se confiesan a los escultores» (225).

Esta concepción de la materia artística, de la escultura como algo vivo, como algo sagrado, está estrechamente relacionada con los modos de entender el arte y las imágenes propios de algunas tradiciones de los pueblos latinoamericanos anteriores a la conquista. Durante dos cursos asistí al seminario sobre cosmogonías mesoamericanas que Alfredo López-Austin impartía en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. El investigador exponía que la facultad de los dioses para dividir su sustancia y, a partir de esta división, ocupar simultáneamente varios lugares en el cosmos, explicaría la concepción mesoamericana de la imagen. Es por esta razón que lo vivo, lo sagrado, está contenido al mismo tiempo en entes muy diversos: en las piedras, en el paisaje, en la estatua, en el hueco. Es una presencia viva que nos interpela, y que, como dice Oteiza, tiene el poder de sacarnos de nosotros/as mismos/as.

El escultor, a partir de su estancia en América Latina, retoma otras genealogías y otras concepciones de la imagen y del hecho estético que se organizan a partir de lógicas no necesariamente representacionales. Utilizaré como ejemplo (aunque Oteiza no lo menciona en sus escritos, ni tampoco llegó a México en su viaje) el concepto náhuatl de *ixiptlah*, que nos permite aproximarnos a la concepción de la imagen que existía en el México prehispánico, y que era muy distinta a la europea. Esculturas y pinturas no tenían como principal función *representar* las cosas del mundo y las entidades divinas, sino *presentarlas*. Las imágenes eran «presencias visuales, que, llenas de vida, miran a las personas e interactúan con ellas» (Zamora Águila 331), en una suerte de intercambio intersubjetivo. Zamora recuerda el caso del descubrimiento de la escultura de Coatlicue (López Luján) durante la colonia, en el año 1790, como paradigmático para aproximarnos al concepto de *ixiptlah*. La escultura, que se encontró en el Zócalo de la Ciudad de México, fue llevada por órdenes del virrey al patio de la Real y Pontificia Universidad de México. El arqueólogo Matos Moctezuma comenta que «la gente comenzó a venerar a esta piedra prehispánica, por la tarde iba a la Universidad con cirios, veladoras y demás ofrendas, y se postraba frente a la figura, lo que además de dar muestra de ese interés por el pasado, era un signo de las primeras inquietudes independentistas», y explica que los frailes, «al percatarse de que esta pieza prehispánica tenía cada vez más admiración, tomaron medidas contundentes para que no se reprodujera y se esparciera el júbilo de idolatría por la Coatlicue: ordenaron que se enterrara en el patio de la Universidad a principios del siglo XIX». El relato da cuenta de la fuerza que poseía la escultura de Coatlicue como presencia, y que lleva a las autoridades a ocultar la imagen. Esta conciencia de su fuerza se encuentra también en los análisis que diversos investigadores contemporáneos realizan de la escultura.

El historiador del arte Justino Fernández (a quien, por cierto, Oteiza cita en su *Carta a los artistas de América*), en uno de los primeros y más completos ensayos escritos sobre Coatlicue, habla reiteradamente de la emoción que siente ante la presencia de la imagen: «Coatlicue no solo me ha emocionado, sino que siempre su presencia, y hasta su recuerdo, me siguen produciendo una sensación de belleza majestuosa a la vez que inquietante, y es este interés el que me ha llevado a su estudio» (261).

La imagen conmueve a los autóctonos colonizados, pero también al investigador, afectado por su objeto de estudio, conmovido y movido estéticamente por esa presencia que deja una «huella indeleble» (Fernández 266) en quien la contempla. Fernández argumenta que Coatlicue contiene un «enjambre de deidades» (266), no es una sola, sino que su materialidad condensa múltiples advocaciones, poderes, atributos y puntos de vista. Esta capacidad de la materia de contener presencias es la misma a la que se refiere López Austin cuando explica la división de sustancia de las deidades, pero también la que Oteiza convoca una y otra vez para intentar poner palabras a su encuentro con la estatuaria de San Agustín y de San Andrés. Una forma de entender lo estético a partir del concepto de presencia, de «estar materialmente en», que explicaría por qué la presencia de Coatlicue no se inscribe en el interior de una lógica representacional, como la entenderíamos desde la tradición estética occidental, sino que podría entenderse como el estar ante un ente palpable, ante el cosmos mismo y en relación intersubjetiva con él. Y es de esta forma como Oteiza entendió las estatuas prehispánicas de San Agustín:

El pueblo de San Agustín está dentro de sus estatuas. Abastecido, inundado el hombre agustiniano de las fuerzas sobrehumanas que encierran sus estatuas, es guiado por ellas, convertido en su instrumento activo, deiforme, en empresa política frente a cualquier otro paisaje y sobre cualquier otro pueblo. Han dominado su propio paisaje y ningún otro paisaje les podrá detener (*Interpretación* 217).

Hallarse abierto

La materialidad, la fuerza y la potencia de la materia es una cuestión central tanto en la teoría estética de Jorge Oteiza como en el desarrollo plástico y formal de su escultura a lo largo de los años. Es la piedra angular de su propósito experimental, centrado en la materia como dialéctica entre presencia y ausencia. Pero también es lo que prima en la elección del crómlech⁷ como referente simbólico, o en su interés por los volúmenes y las masas de la escultura megalítica americana.

7 Los crómlech son monumentos megalíticos formados por alineaciones circulares de piedras. A diferencia de los crómlech británicos o franceses, de grandes dimensiones, los que pueden encontrarse en el área vasca son de tamaño íntimo y pequeño (2-5 m de diámetro). Para Oteiza, el crómlech vasco constituye «una de las creaciones más importantes del genio creador del artista de todos los tiempos y una advertencia oportunísima sobre lo que debemos entender por espacio religioso» (Oteiza, «Propósito»). Este elemento ocupa un lugar fundamental en la teoría de la desocupación espacial de Oteiza, así como en sus indagaciones sobre el alma vasca.

Oteiza no entiende la materia como una sustancia inanimada de las cosas y de los cuerpos, sino como algo que produce efectos reales sobre lo vivo. Su proyecto estético gira en tono a la pregunta de qué nos hace la materia a nosotros, cómo nos afecta, cuál es su influencia sobre nuestros cuerpos y sobre el contexto cultural en el que actúa. El encuentro con la estatua, con el crómlech, con el hueco-matriz entre las Dos Hermanas es un espacio de interacción entre distintas fuerzas y cuerpos materiales capaces de transformarse los unos a los otros.

Una estudiante chiapaneca que asistía a mis clases en el Posgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México nos contaba en un seminario que, en su tierra y en su lengua de origen (maya tzotzil), para explicar que estás andando por un camino, no dices exclusivamente «yo camino», sino que a la vez debes decir «el camino me camina». Si tu caminas un camino, al mismo tiempo, ese camino te está caminando a ti. El ser humano no es el único ente que realiza la acción, sino que el camino, y las materias que lo componen, también actúan, afectando y transformando nuestro proceso mismo de caminar. Este ejemplo nos habla de la existencia de otros modos de conceptualizar la realidad ajenos a los de la tradición occidental, en los que el único y supremo agente no es lo humano, sino que la capacidad de agencia está distribuida en materias y entes muy diversos, cuyos procesos tienen efectos constatables sobre la realidad.

La teoría estética de Oteiza puede entenderse como un intento de aprehender el mundo desde su aspecto material, y en contraposición al representacionalismo,⁸ pero a partir de una genealogía que hunde sus raíces en su estancia prolongada en América Latina, su estudio profundo de la estatuaria precolombina, y los contactos que mantuvo con artistas y estudiosos latinoamericanos que en aquel momento trabajaban en la ruptura con el academicismo desde la exploración de lo autóctono. Fundamental fue el Grupo Bachué, colectivo fundado en 1922 centrado la recuperación de lo indígena y lo precolombino en las prácticas artísticas modernas. Según relata Badiola, en torno a 1943, Jorge Oteiza entró en contacto con distintos miembros del grupo (86). El artista, a pesar de no haber llegado a México en su viaje, conoció también en profundidad el programa artístico del muralismo mexicano, del que realiza una crítica en la *Carta a los artistas de América*. Elixabete Ansa-Goikoetxea (53) señala que el proyecto estético de Oteiza estuvo profundamente influenciado tanto por el marxismo indigenista, en auge

8 Pueden encontrarse ciertas concordancias con argumentos de estudiosos/as que trabajan en torno a los nuevos materialismos, quienes entienden que los objetos tienen agencia. Karen Barad propone el tránsito hacia la performatividad como alternativa al representacionalismo. Para desarrollar su teoría del Realismo Agencial, Barad recurre al físico danés Niels Bohr, para quien los conceptos –que son disposiciones físicas reales– y las cosas no tienen límites determinados, propiedades o significados más allá de sus interacciones mutuas. La materia, entonces, desde un punto de vista realista agencial, no es una sustancia fija, sino una sustancia en su devenir intraactivo: no es una cosa, sino un hacer. En este sentido, Barad nos dice que no existe un punto exterior de observación objetivo del mundo, sino que somos parte integrante e interactiva de todo aquello que intentamos conocer (102). Por su parte, Jane Bennet nos anima a que tome forma una materialidad vital, entendiendo por vitalidad: «la capacidad de las cosas (comestibles, mercancías, tormentas, metales) no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias» (10).

en las décadas de los treinta y los cuarenta, como por las traducciones del constructivismo («la concepción no mimética del arte con respecto a la naturaleza/realidad», 53) que se hicieron en América Latina. Según la autora, quienes más influyeron en Jorge Oteiza fueron el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), el pintor uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949) y el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Presente en su acercamiento a las figuras de Torres-García o Siqueiros está «la necesidad de interesarse en expresiones formales simples originarias de los pueblos precolombinos [...], pero sin caer en la producción de pastiches folclóricos» (78). Ansa-Goikoetxea ha trabajado más recientemente la influencia en Oteiza de la obra y del pensamiento de José Carlos Mariátegui, impulsor del pensamiento indigenista desde la revista *Amauta*. Gabriel Insausti («Oteiza y los años americanos»), por su parte, ha estudiado en profundidad las relaciones que establece Oteiza durante su estancia americana con distintos poetas y artistas (Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Juan Larrea, David Alfaro Siqueiros o Joaquín Torres García) para analizar cómo influyeron en su proyecto estético. No profundizaré en estas cuestiones, ampliamente trabajadas, pero sí me gustaría añadir los intercambios que Oteiza mantuvo en esta etapa con los neoconcretos brasileños. Ansa-Goikoetxea (92 y 94) proporciona referencias sobre la estrecha relación que mantuvo con Lygia Clark, y Bernadette Panek (27) menciona que Oteiza, a su vuelta a España, se refirió a sí mismo como «artista neoconcreto». La relación con el movimiento neoconcreto me interesa especialmente por la importancia que otorgan al concepto de «organismo vivo». Los neoconcretos concibieron sus trabajos artísticos como organismos vivos en interacción con el espacio real, y en contacto directo con los cuerpos de lxs espectadorxs, algo sin duda estrechamente relacionado con los modos de concebir lo estético que podemos apreciar en el Oteiza posamericano. Como puede leerse en el «Manifiesto Neoconcreto», publicado originalmente en 1959 en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, por Ferreira Gullar y otros artistas firmantes:

No concebimos la obra de arte ni como «máquina» ni como «objeto», sino como un casi-corpus, esto es, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, fraccionable en partes por el análisis, sólo se entrega plenamente al abordaje directo, fenomenológico. [...] Si tuviéramos que buscar un símil para la obra de arte no podríamos encontrarlo, por tanto, ni en la máquina ni en las cosas tomadas objetivamente, sino, como S. Langer y W. Wleidle, en los organismos vivos.

Las obras de arte son concebidas por los neoconcretos como entes vivos, como un conjunto de relaciones intraactivas, del mismo modo que para Oteiza la estatua es siempre algo vivo y activo, un organismo espacial. Esta cuestión, que estaba presente, como hemos visto, en las páginas de la *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*, incluso en la redacción del manuscrito mismo, del que Oteiza decía que «se agita como una criatura viva», llega hasta el «Propósito experimental» (1956-1957), en el que se refiere a la estatua como un «organismo puramente espacial» (Oteiza,

«Propósito» 224). La concepción de la obra de arte que aparece en el «Propósito» rechaza por completo el representacionalismo para entender la estatua como algo inédito, como algo que aparece, que «nace a partir de una forma nueva» (224). La estatua es entonces «una cosa por sí misma», capaz «de existir», es algo que surge, que tiene una agencia propia, por lo que «no sirve de nada que el escultor trabaje» (224). Esta conclusión, que sitúa la materia en primer plano, y como agente indiscutible, es similar a la que había llegado Alberto, como he comentado anteriormente. Frente a la concepción tradicional del artista-genio como encargado de domar la materia, ambos artistas proponen establecer otro tipo de relación con ella: dejar que la materia haga por sí sola.

Ontologías relacionales

Diana Magaloni Kerpel, en su estudio sobre los pigmentos del *Códice Florentino*, nos recuerda que las culturas amerindias «vivían en un universo en el que las estrellas, el agua, las montañas y algunos objetos, se consideraban seres tan animados y vivos como los animales y las personas» (13). Para reforzar esta afirmación, la autora cita el relevante estudio de Eduardo Viveiros de Castro sobre el perspectivismo amerindio, una concepción del mundo común a muchos pueblos del continente, «según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no-humanas, que lo aprehenden desde puntos de vista distintos» (37). Para Viveiros de Castro, los pueblos amerindios están inmersos en una ontología relacional.

Es esta ontología relacional la que se cuele en las páginas de la *Estatuaria megalítica americana* y en el proyecto estético de Jorge Oteiza, como puede verse en las continuas alusiones a la experiencia estética como un encuentro entre cuerpos y materias dotadas de un punto de vista propio. Es la que se percibe cuando el artista postula el abrazo como forma de conocer las estatuas y a los artistas que las realizaron.

Durante los años que pasé en México como investigadora y como docente, tuve la oportunidad de conocer en profundidad el trabajo que Carlos y Gudrun Lenkersdorf, estudiosos de origen alemán, habían realizado en Chiapas junto con los mayas tojolabales sobre las especificidades del idioma maya tojolabal, que es una lengua ergativa, como el euskara (al que, por cierto, Carlos Lenkersdorf se refiere en varias ocasiones en sus estudios para subrayar que se trata de la única lengua ergativa existente en Europa).

Carlos y Gudrun Lenkersdorf convivieron veinte años con los tojolabales, aprendieron su lengua y tradujeron junto con ellos el Nuevo Testamento al tojolabal, atendiendo a una necesidad y a una petición que partió de la propia comunidad. Carlos Lenkersdorf –lingüista, filósofo y políglota– reconoció en la estructura gramatical del idioma una lógica distinta a la de las lenguas que él conocía (estrechamente relacionada con su cualidad ergativa), que interpretó como *nosótrica* e intersubjetiva, porque en ella no hay objetos y todo tiene entidad de sujeto. La estructura lingüística de los tojolabales se

refleja en el tipo de organización sociopolítica y comunitaria de sus habitantes, basada, según Lenkersdorf, en la importancia del nosotros frente al yo y en lógicas que podrían definirse como intersubjetivas.

'*Ab'al*, nos dice Carlos Lenkersdorf, es el vocablo que los pueblos mayas tojolabales utilizan para referirse a la lengua escuchada. Los tojolabales entienden el lenguaje no únicamente a partir del acto de hablar (*k'umal*), sino también desde el acto de escuchar (*'ab'al*). El autor define la lengua tojolabal como dialógica, pues en lugar de decir únicamente *yo te dije*, se dice al mismo tiempo *yo dije, tú escuchaste* (*Aprender a escuchar* 13), siendo necesaria una correspondencia, un acto de a dos.

Su estudio ahonda en la vinculación íntima que siempre existe entre lengua y cultura. Entre los tojolabales, todo vive porque «tiene corazón», y el lenguaje se utiliza para hablar con plantas, animales y cosas: «El nosotros no sólo se refiere a los humanos, no es exclusivamente un círculo social, sino que incluye a plantas y animales, cerros y valles, cuevas y manantiales» (Lenkersdorf, *Filosofar* 141).

A partir de haber conocido el trabajo y el pensamiento de Carlos Lenkersdorf, y de compartir varias conversaciones con Gudrun Lenkersdorf, historiadora y compañera de Carlos (él ya había muerto en aquel entonces), empecé a preguntarme qué implicaciones podría tener el caso ergativo del euskara, para pensar en paradigmas intersubjetivos que pudieran ser propios tanto de la lengua como de la cultura vasca. Sin ser lingüista, entiendo que las lenguas ergativas no están basadas en una relación estructural sujeto-objeto, sino que una de sus principales características es que convierten los objetos en sujetos.

Pensé, por ejemplo, que en euskara, cuando un objeto está presente, su presencia afecta y transforma al sujeto. Si yo digo *Maidar joan da* (Maidar se ha ido), el sujeto de la frase, Maidar, permanece inalterable, porque en la frase no hay objetos. Sin embargo, para decir, por ejemplo, que Maidar come una manzana, es necesario que el sujeto se modifique: *Maiderrekk sagar bat jaten du*. Maidar ya no es Maidar, sino Maiderrekk, lleva la marca del objeto con el que interactúa. Lo que sucede es, al parecer, que la importancia del objeto es tal, que este tiene el poder de determinar y modificar al sujeto. Se da una relación de afectación, en la que el sujeto no es necesariamente el elemento primordial, un ente supremo y universal que permanece siempre inalterable. Es en este sentido en el que podríamos hablar del euskara como una lengua más cercana a un paradigma de intersubjetividad, a diferencia del castellano o de otras lenguas de raíces indoeuropeas.

En los últimos años, he buscado intensamente publicaciones o cualquier tipo de referencia que abordase esta cuestión, sin éxito. Hace unos meses, le transmití al filósofo y profesor de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU) Luis Garagalza esta inquietud, y le hablé de los estudios de Lenkersdorf sobre la ergatividad y la intersubjetividad de la lengua maya tojolabal. Garagalza me comentaba que no conocía tampoco textos que trataran este tema de forma específica, a excepción de una recopilación de ensayos de carácter más general, *La mitología occidental*, escrita por Franz K. Mayr en los años

sesenta, en la que se recoge un capítulo sobre la hermenéutica de la simbología vasca. Mayr comenta lo siguiente sobre el euskara:

La construcción de la proposición funciona de un modo inverso respecto a la estructura de la frase indoeuropea. «Yo veo a un hombre» se convierte en vasco en «se ve yo al hombre». «Yo doy un libro al muchacho» se dice en vasco: *liburua* (el libro) *mutilari* (al muchacho) *ematen* (en acto de dar) *diot* (que yo tengo para él). Así pues, no aparece en el punto central, como en la estructura indoeuropea el «sujeto» sino el «objeto» de la proposición. [...] Los conceptos indoeuropeos de «sujeto» y «objeto» no son adecuados para la lengua vasca. El vasco, de un modo similar a algunas lenguas indianas (americanas), como por ejemplo de las tribus Dakota, parece expresar en su estructura verbal una «actitud receptiva» respecto de la realidad y al mundo entorno. Cosas y acontecimientos o sucesos no se captan desde el punto de vista distanciado de un observador o «conquistador» activo, sino desde ellas mismas. La realidad es experimentada en vasco como «acontecimiento» y «destino natural» o evento. El propio «yo» humano precisamente con su *pathos* de libertad se coimplica en esta comunidad universal de lo real (125-126).

Las afirmaciones de Mayr apuntan de nuevo al carácter intersubjetivo del euskara: el sujeto no aparece como central, y su mirada ya no es universal ni determinante, y, por tanto, no se asienta sobre un régimen visual basado en la polarización y la inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto observado (Barriendos 15). Cuando Jorge Oteiza dice: «Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron», sitúa su pensamiento estético en oposición al ocularcentrismo moderno/colonial, que es constitutivo de la tradición estética occidental.

Estamos pues ante un pensamiento estético que se funda en lo vivo, en la relación de fuerzas y materias que participan de ese encuentro, de ese espacio relacional que media entre los cuerpos. Oteiza intuye en esa noción ampliada de lo vivo con la que entró en contacto en América Latina una fuerza presente también en su cultura, en la lengua vasca y en el territorio: en los valles, en las peñas, en las playas, en los *crómlech* megalíticos. La experiencia latinoamericana hizo aparecer aquello que en cierto modo había quedado oculto, sepultado por el proyecto científico e individualista de la modernidad. Una presencia espectral, latente en las formas de la cultura y el lenguaje, que el escultor convierte en eje de su proyecto estético.

El arte, para Oteiza, es en última instancia un proceso integrador, religador, entre el ser humano y su realidad (*Quosque* 181). Una experiencia fenomenológica que nos sitúa en una posición abierta y receptiva. Esta apertura ya está implícita en la elección del *crómlech* vasco, que para Oteiza simboliza el punto culminante de lo artístico, y un elemento de enorme importancia en su proyecto estético. El *crómlech*, según Oteiza, «no es un recinto cerrado. Es el hecho mismo de hallarse abierto» (211). El escultor

nos recuerda que estas construcciones funcionaban como lugar de encuentro de la comunidad:

Explicada su pequeña monumentalidad, callada y receptiva, en la que cada uno entra en contacto con su conciencia, no puede sorprendernos la abundancia en toda la región de estas señales sagradas para la conducta y que funcionaron como verdaderos semáforos de la vida social y política. Aún, todavía, hay lugares en que nuestros campesinos, para tomar una decisión justa (concretamente, en un campo comunal de helecho, para su corte y distribución), lo hacen cerca o a la vista de estos cromlechs (211).

Epílogo: legados de lo vivo

Contemplando de nuevo las Dos Hermanas, resulta difícil centrar la atención en las dos peñas, en las Dos Hermanas como entes individuales. Solo veo aquello que está sucediendo entre ellas, en el hueco, en el espacio en el que entran en contacto. Espacio abierto, receptivo, similar al que circundan las piedras que forman el crómlech vasco, similar a los hoyos de la playa de Orío, en cuyo interior Oteiza niño, cuando salía a pasear con su abuelo, se acostaba «mirando el gran espacio solo del cielo» (*Quosque* 179) que quedaba sobre él.

Me pregunto si este interés por lo vivo, por este espacio de relacionalidad entre cuerpos y materias, ha trascendido la estética oteiziana y puede rastrearse en obras y artistas que trabajan actualmente en el contexto vasco. Más allá de la forma, de la estructura, de los volúmenes, del hueco, y de su relación con lo ideológico y con lo político, me pregunto por la herencia de esta concepción intersubjetiva y fenomenológica de la experiencia estética. En el momento actual, quizá debido a la influencia que en los últimos años han tenido los nuevos materialismos y los estudios de la materialidad en el campo del arte contemporáneo, o a un agotamiento cada vez más acusado de las trazas del conceptualismo, la materia parece cobrar cada vez más importancia.

En fechas recientes, durante el año 2021, ha estado expuesto en el Museo Oteiza el proyecto «Las Estatuas», en el que la artista Itziar Okariz mostraba distintos videos en los que ella misma aparecía hablando e interactuando con varias esculturas, entre ellas, algunas de Jorge Oteiza. En el encuentro entre Itziar y las estatuas se escenificaba, tomaba forma, el encuentro entre Oteiza y las esculturas de San Agustín que abría este texto: «permanecer un tiempo a su lado para saludar y reconocer a los que las construyeron».

Los videos dilataban este encuentro, registrando un diálogo performático abierto a lo incalculable y determinado de maneras múltiples por las condiciones materiales de los espacios en los que tenía lugar: el museo como institución de saber-poder, la arquitectura sacra y connotada de la Basílica de Aránzazu o las salas del Museo Oteiza que albergan las obras del escultor. A veces sola, a veces con visitantes que iban y venían, Itziar entablaba distintas conversaciones con las estatuas, pero solo podíamos

escuchar su voz, nunca la respuesta de la propia estatua. Esta parte faltante, este fuera de campo, fuerza de algún modo a imaginar lo que no se muestra, a empatizar con la imagen. Como señala la artista:

No es fácil hablar con un objeto inanimado. Hay diversos niveles: tu mantienes distintos tipos de conversaciones. Todo sucede a nivel verbal. Mantienes conversaciones que a veces son anodinas, de parada de autobús. Pero la falta de significación del acontecimiento, el vaciamiento, es interesante.⁹

Itziar Okariz habla, o interactúa gestualmente, con una caja metafísica de Oteiza, con el friso de los Apóstoles de la Basílica de Aránzazu, o con sus contornos arquitectónicos. Charla también con el busto del pintor Ignacio Díaz de Olano, quien le daba consejos de cómo tenía que enfrentarse a la Bienal de Venecia,¹⁰ en la que la artista participó en 2019. O con el *Retrato de mi mujer* (1947), en el que Jorge Oteiza esculpió a su esposa, Itziar Carreño, a quien Itziar Okariz, cada vez que iba a hablar con ella, le contaba un chiste.

Sin duda este interés por lo inanimado, por las cualidades intrínsecas de la materia y por la capacidad de agencia del objeto artístico es una cuestión que ahora atraviesa ampliamente los discursos del ámbito del arte contemporáneo y los estudios culturales. Estas temáticas se cuelan en nuestras prácticas artísticas e investigadoras, las permean y las contaminan. Sin embargo, me llama la atención que este enfoque aparezca de forma tan visible en el trabajo de Itziar Okariz, precisamente cuando realiza un intento de acercamiento a Jorge Oteiza. Un acercamiento que, como es de suponer, no fue nada fácil, por la carga de autoridad que la figura del escultor representa en el ámbito artístico vasco. Tras el encargo por parte del Museo Oteiza para que trabajase en torno al legado del escultor, la artista no veía claro cómo acercarse a su figura de una manera que tuviera sentido para ella, y el proyecto se fue retrasando:

Oteiza estaba demasiado cargado. [...] Me resultaba muy muy difícil. Lo que me ha sucedido es que, sin quererlo, quizá por acumulación de otros significantes, es que se sitúa en relación con otras conversaciones, y de esa manera no es una relación solamente unidireccional. Es un abanico. Dicho esto, una no se puede escapar al icono, al personaje, y a todo lo que implica.

El proyecto «Las estatuas» empezó a perfilarse en un taller que Okariz impartió en el Museo Oteiza, en el que pidió a quienes participaban que establecieran conversaciones con las obras del escultor. Esta fuga de la unidireccionalidad para adentrarse en el componente intersubjetivo del encuentro con lo artístico citaba, probablemente de forma involuntaria, la concepción oteiziana del hecho estético como aquello que sucede en un espacio de interrelación entre cuerpos y materias animados o inanimados.

9 Itziar Okariz en «Encuentro online con Itziar Okariz y Jon Mikel Euba», programada durante la exposición por el Museo Oteiza. <https://www.youtube.com/watch?v=Eg556oy5TKw>

10 Itziar Okariz contó esta anécdota en la actividad «Encuentro online con Itziar Okariz y Jon Mikel Euba».

Desde otro punto de vista y partiendo de otros medios, en 2017, la artista June Crespo presentó en el Museo Oteiza varias esculturas de la serie *Instrumentos y fetiches*, en el marco de la exposición «Yo, la peor de todas», curada por mí. El proyecto buscaba establecer un diálogo con el escultor, pensar cómo interrumpir a Oteiza y a su legado escultórico y de peso desde perspectivas influenciadas por las teorías feministas. Propuse a varias artistas trabajar con, desde, hacia o contra Jorge Oteiza y su legado escultórico y teórico, centrándonos en ese Oteiza que sitúa el arte como forma de conocimiento, que vuelve la vista a ciertas formas y tradiciones locales, y las sitúa y legitima como formas de saber con la capacidad de horadar el discurso central y racional.

June Crespo, en *Instrumentos y fetiches*, alteró esculturas que recordaban formalmente al *Par móvil* (1956) de Oteiza vistiéndolas con materiales y objetos personales, y superponiendo sobre ellas una cita a los *Bichos* de la artista brasileña Lygia Clark. Cada *Bicho*, según Clark:

es un organismo vivo, una obra esencialmente actuante. Entre tú y él se establece una interacción total, existencial. En la relación que se establece entre ambos no hay pasividad, ni tuya ni de él. Se produce una especie de cuerpo a cuerpo entre dos entidades vivas.

Frente al *Par móvil* como escultura masculina, exenta y separada del cuerpo, los materiales cotidianos de *Instrumentos y fetiches* permitían pensar la materia como algo activo. Con la referencia a los *Bichos*, la obra de Crespo aludía a un agenciamiento de la escultura, a un encuentro intersubjetivo con el objeto artístico que detonaba una reflexión sobre las dimensiones afectivas de la imagen. Quedaba claro que eran los materiales con los que estaban realizadas lo que convertía a estas esculturas en presencias. Cuando vi por primera vez *Instrumentos y fetiches* pensé que estos materiales (camisetas, enseres personales, etc.) activaban los objetos y los afectaban, en el sentido de que los dotaban de vida y los llenaban de afectos.

June proponía un agenciamiento de los objetos. Un encuentro intersubjetivo con la materia, un trasvase que desvelaba la dimensión afectiva de la imagen. Proponía, al fin y al cabo, reorganizar la propia subjetividad en el encuentro con lo artístico. Dejarse afectar. Las esculturas adquirirían la entidad de seres que, de algún modo, empezaban a existir como algo nuevo, como algo inédito. La obra de arte, en un sentido similar al que recogió el «Manifiesto Neoconcreto», se concebía como «un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, fraccionable en partes por el análisis, sólo se entrega plenamente al abordaje directo, fenomenológico» (Gullar).

La experiencia de Jorge Oteiza en América Latina, todo aquello que vivió, entendió, interpretó y trató de trasladar posteriormente al contexto artístico y cultural vasco, podría leerse hoy como una suerte de teoría viajera (*traveling theory*), en el sentido que le dio Edward Said. Como teorías que cuando viajan a otros tiempos, contextos o situaciones, pierden parte de su potencia original, y se transforman «en un sustituto académico

relativamente dócil de lo real» (43). Sin embargo, este esfuerzo de traslado por parte del escultor introdujo un quiebre en el programa eurocéntrico y universalizador de la modernidad en el interior del contexto artístico vasco, y permitió poner de relieve lo local, horadando el espíritu moderno y, al mismo tiempo, concurrendo con él, del mismo modo que había ocurrido en América Latina, salvando las distancias. Son estas modernidades bastardas, marginales e incompletas las que hoy se revisitan para trazar nuevas genealogías y líneas de fuga. El aprendizaje de Oteiza en América Latina aparece como un saber que se ha filtrado, que se ha transmitido, y que sigue redescubriéndose y actualizándose conforme cambian los modos en los que nos acercamos al análisis de las obras de arte y las imágenes.

Financiamiento

Ayuda RYC2022-035699-I financiada por MCIN/AEI /10.13039/501100011033 y por El FSE invierte en tu futuro.

Referencias

- Ansa-Goikoetxea, Elixabete. *Mayo del 68 vasco. Oteiza y la cultura política de los sesenta*. Pamiela, 2019.
- Badiola, Txomin. *Catálogo razonado de escultura*. Nerea, 2016.
- Barad, Karen. *Cuestión de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Holobionte Ediciones, 2023.
- Barriendos, Joaquín. «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interestémico». *Nómadas*, n° 35, 2011, pp. 13-29.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra, 2022.
- Brecht, Bertold. «Alienation Effects in Chinese Acting». *Brecht on Theatre: The Development of Aesthetic*, ed. John Willett. Methuen, 1974.
- Clarck, Lygia. *Bichos*. Libro-obra, 1983 (texto republicado en, *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, 1998).
- Fernández, Justino. *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Gullar, Ferreira. «Manifiesto Neoconcreto». *Jornal do Brasil: Suplemento Dominical*. Río de Janeiro, Brasil, marzo 21-22, 1959.
- Insausti, Gabriel. «Utopía Parque Arcadia: Oteiza y América». *América, tierra de utopías*. Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad Eötvös Loránd (ELTE), 2017. https://cvc.cervantes.es/literatura/america_utopias/24_insausti.htm
- . «Oteiza y los años americanos: la trama Huidobro». *Aisthesis* n° 72, 2022, pp. 383-405.

- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción de la teoría del actor-red*. Manantial, 2008.
- Lee, Vernon y Clementina Anstruther-Thomson. *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*. John Lane Company, 1912.
- Lenkersdorf, Carlos. *Filosofar en clave tojolabal*. Porrúa, 2004.
- . *Aprender a escuchar / Enseñanzas maya-tojolabales*. Plaza y Valdés, 2011.
- Lipps, Theodor. *Einfühlung und asthetischer Genuss*. Die Zukunft, 1906.
- López Luján, Leonardo. «El ídolo sin pies ni cabeza. La Coatlicue a fines del siglo XVIII». *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 42, 2011, pp. 203-232.
- Magaloni Kerpel, Diana. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Matos Moctezuma, Eduardo. Conferencia pronunciada en el Ciclo de Conferencias 32 años de Coyoxauhqui, Museo del Templo Mayor, 06 de febrero de 2010.
- Mayr, Franz K. *La mitología occidental*. Antrhropos, 1989
- Oteiza, Jorge. «De la escultura actual de Europa: el escultor español Alberto Sánchez». *ARQuitectura*, nº 1, Santiago de Chile, 1935.
- . «El crómlech vasco como caja vacía». *El Extraordinario de EL BIDASOA*, junio 1959.
- . «Propósito Experimental». *Oteiza. Propòsit Experimental*. Fundació Caixa de Pensions, 1988, pp. 224-227.
- . *Interpretación estética de la estatuaria americana*. Fundación Museo Oteiza, 2007.
- . *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Fundación Museo Oteiza, 2007.
- . *Carta a los artistas de América. Sobre el Arte Nuevo en la Posguerra*. Fundación Museo Oteiza, 2007.
- Panek, Bernadette. «La construcción de un propósito a partir de los conceptos de vacío y ciudad en la escultura de Jorge Oteiza y Franz Weissmann». *AusArt Journal for Research in Art*, vol. 2, nº 1, 2014, pp. 22-32.
- Said, Edward W. «Teoría viajera reconsiderada». *Cuadernos de Teoría Crítica*, vol. 1, 2015, pp. 41-62.
- Sánchez, Alberto. «Sobre la Escuela de Vallecas. Texto dictado por el escultor Alberto Sánchez en el verano de 1970». *Litoral*, nº 17/18, Homenaje al escultor Alberto Sánchez, 1971, pp. 47-56.
- Vischer, Robert. «On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics». *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, eds. Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikononou. Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, pp. 90-123.
- Viveiros de Castro, Eduardo. «Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena». *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, ed. Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro. Grupo Internacional de Trabajo sobre Estudios Indígenas, 2004, pp. 37-79.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*.
Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.