

## 07 | Topografías, ventanas y ausencias. Encuentros espaciales en la escultura de Jorge Oteiza \_Jorge Ramos Jular

“Donde estaba el lago no hay nada... Simplemente no hay nada, ¿comprendéis?”

¿Un agujero? –gruñó el comerrocas.

No, tampoco un agujero [...] Un agujero es algo. Y allí no había nada.”<sup>1</sup>

La escultura moderna ha pretendido acercarse a la visión del espacio, trabajando, no tanto la masividad o compacidad de la materia, como el espacio interno y vacío de sus formas. Auguste Rodin (1840-1917) o Constantin Brancusi (1876-1957) iniciarán con sus obras un intento de descentralización de la percepción de la escultura, haciendo depender el significado de la pieza del espacio donde se sitúa. Por otra parte, Henry Moore (1898-1986) o Naum Gabo (1890-1977) perforarán la materia de la escultura para centrar la atención en el vacío físico obtenido. Pero será Jorge Oteiza (1908-2003) quien, a través de su trayectoria experimental, convertirá el espacio vacío en el objetivo esencial de la escultura. Tal como él mismo nos sugiere, “la Escultura se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y acontecimientos del Espacio”<sup>2</sup>.

Su obra debe tomarse como una experiencia de relaciones y no tanto como una sucesión de elementos independientes y absortos entre sí. Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada, de indudable valor estético en sí misma, pero con menor importancia en cuanto a su papel dentro de la creación de un discurso global. Su escultura se entiende en sí misma como una investigación experimental dentro de un propósito artístico más ambicioso de carácter no material, que lleva a poner énfasis en los valores conceptuales de la narración o bien en los valores abstractos y formales del objeto y en donde las piezas se relacionan entre sí para componer un discurso global de acuerdo con su idea de la escultura como desocupación activa del espacio<sup>3</sup>.

Esta idea nos remite, por tanto, a un tipo de actividad artística de carácter procesual, culminación de la llamada estética conceptual. Se presume que es el proceso que crea el artista en la proyección de su obra, mediante el control y combinación de los elementos de los que dispone, el propio hecho artístico, si bien no se descarta la realización de la obra ‘concreta’. El proceso transcurrido a lo largo del Propósito Experimental de Oteiza será, en definitiva, su verdadera propuesta artística.

Según estas premisas, la propuesta consistirá en desvelar diferentes tipos de espacios que somos capaces de destilar a partir de las cualidades espacialmente activas que se traducen del análisis de varias obras de un escultor tan experimental como es Jorge Oteiza. Estos encuentros espaciales deberán ser entendidos, a su vez, como un nuevo proceso de relaciones posibles. Se pretende, en definitiva, crear una nueva experiencia de acercamiento procesual a su escultura. Un proceso dentro de otro proceso.

### Aproximaciones instrumentales a la escultura de Oteiza

Para analizar el papel del espacio en Jorge Oteiza nos hemos apoyado en varios instrumentos eficaces que permiten entender sus categorías espaciales. El primer instrumento que se ha empleado ha sido el análisis gráfico de sus obras con levantamientos diédricos y tridimensionales a partir de las piezas conservadas<sup>4</sup>. [1]

Estas mediciones in situ, pero también las basadas en métodos más avanzados de levantamiento fotográfico o mediante escaneados digitales<sup>5</sup>, permiten asimilar fácilmente las características geométricas y formales de las piezas analizadas. Mediante el dibujo conseguimos reproducir fielmente los límites de las formas, los cuales muchas veces evitan la ortogonalidad, modificando ángulos y produciendo sutiles distorsiones en todas direcciones, muy difíciles de apreciar. Gracias a las nuevas representaciones planas, podemos analizar esas esculturas desde un punto de vista distinto, muy apropiado para unos objetos esencialmente espaciales. Esto supone el riesgo de convertir en dibujos unas esculturas que fueron concebidas por Oteiza solo como ideas u objetos, y en cuyo proceso de creación se usaron más las maquetas que los croquis<sup>6</sup>.

Resumen pág 64 | Bibliografía pág 68

Jorge Ramos Jular, Valladolid (1976) *Arquitecto (2003) y Doctor Arquitecto (2014) por la Universidad de Valladolid con la tesis “El espacio activo de Jorge Oteiza”*. Profesor de Teoría de la Arquitectura y Proyectos en la Universidad de Beira Interior (Portugal) desde 2005. Profesor de Proyectos en la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid desde 2011. Autor, junto a Juan Carlos Quindós, de la Exposición “Conclusión Abierta. El Espacio Activo de Jorge Oteiza” mostrada en Venecia (Italia) y Covilha (Portugal) y Burgos (España). [jerjular@gmail.com](mailto:jerjular@gmail.com)

#### Palabras clave

Escultura, Oteiza, dibujo, imagen, espacio

<sup>1</sup> ENDE, Michael. *La historia interminable*. Barcelona: Ed. Círculo de lectores, 1988. p. 25.

<sup>2</sup> OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca*. 6ª edición. Pamplona: Ed. Pamiela, 2009. p. 146. 1ª edición en San Sebastián: Ed. Auñamendi, 1963.

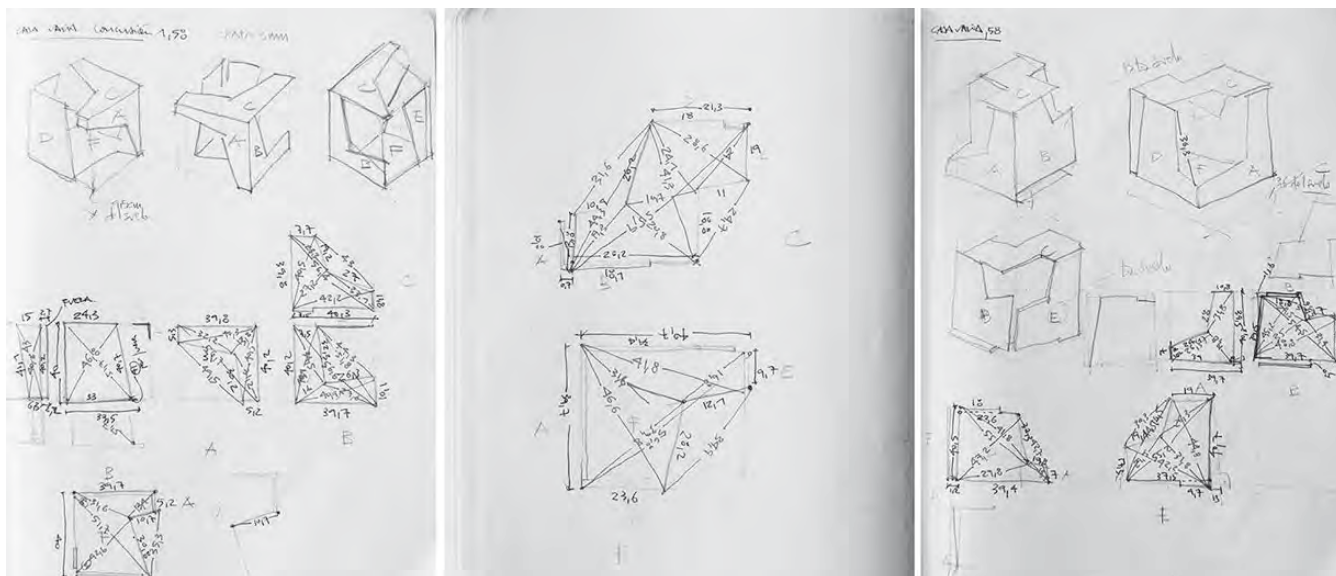
<sup>3</sup> “La estatua como Desocupación activa del Espacio por fusión de unidades formales livianas” será el primero de los principios anunciados en el catálogo que presenta junto a sus obras para su participación a la IV Bienal de Arte Contemporáneo de São Paulo, y se convertirá, de alguna forma, en la definición más precisa de su objetivo principal como escultor y de su método de investigación.

<sup>4</sup> Pese al papel aparentemente secundario que Oteiza asignó a la investigación gráfica en la preparación de sus obras, se encuentran en su archivo numerosos dibujos esquemáticos y composiciones planas, muchas de ellas ejecutadas con la técnica del *collage*, que acercan su obra al procedimiento bidimensional del proyecto arquitectónico. Estos dibujos o composiciones son utilizados generalmente como herramienta para el desarrollo de su obra escultórica, presentando distintos niveles de complejidad espacial, temporal o estructural. Se refleja fielmente en ellos la evolución de la forma que el artista pretendía llevar a cabo en sus piezas tridimensionales.

<sup>5</sup> Proyecto de Investigación I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España titulado ‘Ensayos de restitución fotogramétrica de bajo coste mediante fotografía digital; aplicado al levantamiento de obras de Chillida y Oteiza’. Investigador principal: Carlos Montes, Catedrático del Departamento de Expresión gráfica de la Universidad de Valladolid.

<sup>6</sup> Como es sabido, en la concreción artística de Jorge Oteiza se produce un proceso de búsqueda y tanteo al trabajar con la materia u con pequeñas maquetas de trabajo que dan lugar a decisiones fortuitas muy difíciles de analizar e incluso visualizar.

<sup>7</sup> Bajo la dirección del artista audiovisual Juan Carlos Quindós, se han filmado, en la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza, una selección de las obras de Jorge Oteiza. Su elección, así como los métodos y recursos empleados para su grabación –punto de vista, iluminación, enfoque, movimiento, etc.–, guardan relación con la búsqueda de las capacidades espaciales de sus esculturas, según la metodología interpretativa complementaria al



[1]

[1] Croquis de levantamientos de Caja Vacía (1958), Jorge Oteiza. Fuente: Jorge Ramos.

[2] Levantamiento. Comportamiento plano de esculturas de Jorge Oteiza. Fuente: Jorge Ramos.

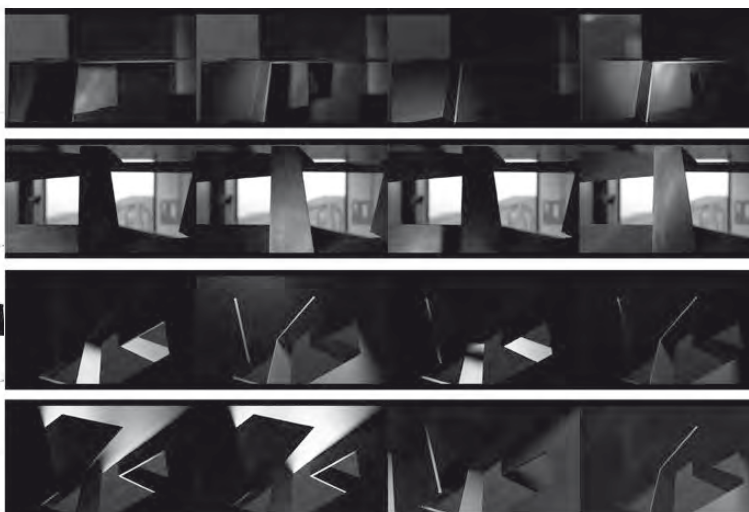
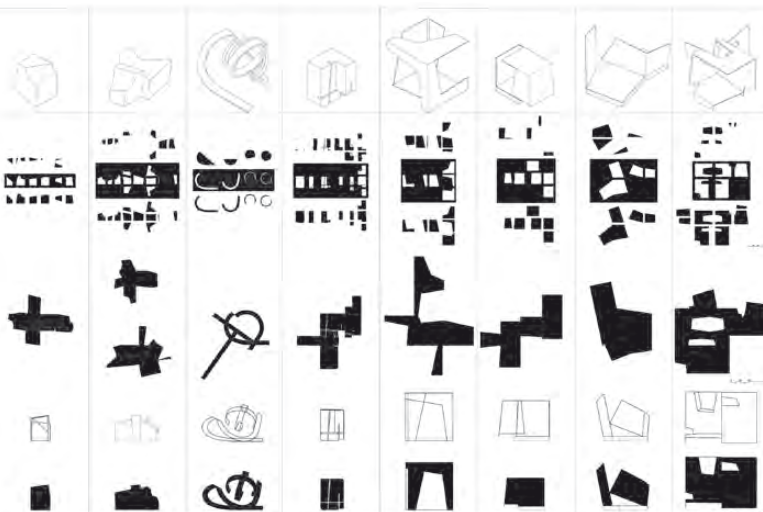
[3] Fotograma Documental 'Conclusión abierta' (2013). Obra Homenaje a Mallarmé (1959), Jorge Oteiza. Fuente: Juan Carlos Quindós, Jorge Ramos.

Pero el dibujo es un instrumento de trabajo muy útil, especialmente ante geometrías complejas como alguna de las piezas analizadas. La traslación de los datos obtenidos a la visión del sistema diédrico, ha permitido crear un nuevo orden de relaciones entre las distintas partes del objeto, más allá de las ya posibles gracias a su percepción tridimensional desde varios puntos de vista. A partir de la investigación gráfica, hemos podido experimentar con sencillos mecanismos de inversión, extrusión, adicción o sustracción, que permiten establecer nuevas visiones, planas en este caso, de las obras oteizianas. [2]

Junto al dibujo se ha dotado de protagonismo a la imagen, ya que el propio Oteiza la utilizó para verificar los resultados formales que perseguía. Es conocido cómo, a través de sus experimentaciones escultóricas, Oteiza pretendía separar el espacio del tiempo, no con el objetivo de descartar a uno frente al otro, sino con el propósito de acometer con ambos un nuevo camino de investigación estética y espacial. A partir de esta idea, se pretende encontrar interpretaciones complementarias a las conclusiones obtenidas en el estudio gráfico, mediante otros medios de representación espacial como la fotografía, entendida como instrumento para capturar un espacio real pero congelado, o el vídeo, como mecanismo de nuevas interpretaciones de profundidades espaciales dinámicas. Ambos instrumentos, por su propia esencia, incorporan el tiempo, aunque tienen que renunciar al espacio real a favor de una representación plana de las tres dimensiones. Sin embargo, para el análisis aquí planteado tan solo podremos desarrollar el sistema fotográfico ya que en el caso del vídeo sería necesario el visionado de las piezas filmadas <sup>7</sup> para aprehender en su totalidad la visión cinética de la cámara procurada. [3]

[2]

[3]



En cualquier caso, como sistema para el modo de fotografiar y filmar nos hemos fijado en los métodos instrumentales que el propio Oteiza utilizaba para el análisis, revisión y presentación de sus obras <sup>8</sup>. Tal como eran planteados por el escultor, estos sistemas analíticos, de clasificación o de investigación ya no se rigen solo por los tradicionales criterios tipológicos –fechas, periodos, familias– ni por criterios de homogeneidad material, sino por otros temas que en principio parecerían anecdóticos –deslizamientos, desenfoques, vibraciones, superposiciones–, cuestiones que tras un análisis depurado pueden establecer nuevas maneras de enfrentarse al conocimiento del espacio y, a partir de ello, proponer una nueva manera de ver la figura de Oteiza, hasta ahora poco transitada.

Gracias a la experimentación visual realizada sobre las esculturas ensayamos una nueva sensación espacial sin salirnos del límite plano de la pantalla, sobre todo mediante la utilización de la luz y el movimiento <sup>9</sup>. De esa manera podremos comprobar si se produce un doble juego con el escenario creado, de forma que la imagen construya el espacio de la escultura y a la vez, ese espacio sirva para construir la imagen. El ámbito escénico, así entendido, podrá convertirse en una pauta o plantilla permanente sobre la que definir nuevas percepciones de la escultura. Intentaremos, de este modo, recuperar el tiempo como narración, al que aparentemente renunció Oteiza.

### La idea de Espacio en Jorge Oteiza

Cuando Oteiza emerge en el panorama internacional en la década de los cincuenta del siglo XX <sup>10</sup>, comenzaba el proceso de superación crítica del modelo de espacio planteado por las vanguardias. Oteiza, tal como él mismo desvela a través de sus textos, asume la teoría espacial moderna del cubismo y su derivación suprematista, proponiéndose experimentar hasta sus últimas consecuencias ese espacio temporal múltiple, pero intuyendo muy tempranamente que solo llevándolo al límite del vacío se densificaría con relaciones complejas.

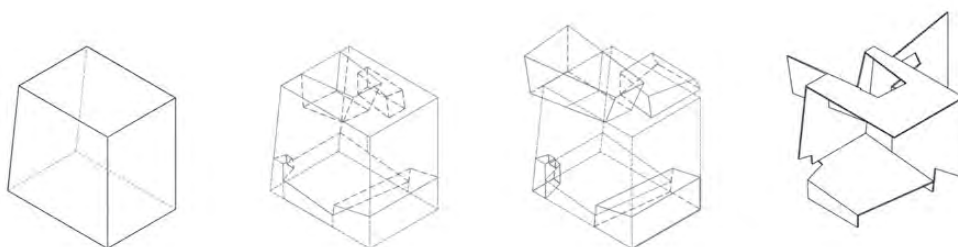
Esta necesidad de hacer un balance sobre el nuevo espacio moderno queda bien expresada en las reflexiones del filósofo Martin Heidegger (1889-1976) quien, en torno a 1950, se planteaba así la necesidad de repensar esta categoría:

“La pregunta que interroga qué es el espacio como espacio no ha sido todavía planteada –y menos aún respondida–. Sigue estando indeciso de qué manera es el espacio, e incluso si puede atribuirsele un ser absoluto” <sup>11</sup>.

Desde aquella encrucijada, el arte y la arquitectura han seguido trabajando, quizás aún tentativamente, en la definición del espacio, y en medio de esa investigación, la figura de Oteiza va cobrando más relevancia. Podemos resumir diciendo que el proceso experimental de Jorge Oteiza es un camino iniciado en la conciencia del volumen cerrado, que le lleva a una investigación de carácter empírico para comprender las cualidades del espacio que están condensadas en el interior del objeto escultórico, entendido este como sólido capaz. Esta evolución se corresponde precisamente con la tríada de Heidegger en la que se define la espacialidad de la obra de arte como un “volumen cerrado, perforado o vacío” <sup>12</sup>. [4]

Si bien estos tres conceptos son coincidentes en Heidegger y Oteiza, la diferencia en el modo de llegar a ellos radica en el proceso mental inverso que separa sus teorías. En Oteiza se parte del sólido para ir descubriendo a través de la desocupación espacial el vacío activo de su interior, dispuesto a relacionarse con el espacio circundante y por extensión con el espectador. Sin embargo, para Heidegger el proceso parte del propio vacío y el espacio exterior deberá ser capturado gracias a las acciones constructivas con el fin de que sirva para la recepción física del mismo espectador, para lo cual se deben dejar espacios abiertos que conecten y separen el interior habitable del exterior natural.

[4]



[4] Arriba: Análisis gráfico de las relaciones volumétricas en la obra Homenaje a Mallarmé (1959), Jorge Oteiza. Fuente: Jorge Ramos.

dibujo y la fotografía utilizada para la revisión de la obra del escultor vasco.

<sup>8</sup> En las páginas finales de la monografía escrita por Miguel Pelay, Oteiza escribe una nota de agradecimiento a todos los fotógrafos que han colaborado con él a lo largo de su vida. Allí escribe: “Si, hay también alguna mía, uno es el que mejor sabe la luz que conviene a sus criaturas, sabe cómo se colocan, cómo miran y escuchan, cómo quieren ser tratadas”. Véase en PELAY, Miguel. Op. Cit. p. 597.

<sup>9</sup> ARNHEIM Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. p. 378.

<sup>10</sup> Recordamos el Premio Internacional de Escultura ganado por Oteiza en la IV Bienal de Arte Contemporáneo de São Paulo en el año 1957. Sobre todo lo relacionado con la participación de Oteiza en la Bienal; la clasificación de sus obras expuestas; la participación del resto de la delegación española en la muestra; así como de los artistas extranjeros más influyentes y la repercusión de la Bienal en la historia del arte desde su primera edición. Véase AA.VV. IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2007.

<sup>11</sup> Citado en VALDERRAMA, Luz Fdez. *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p. 30.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, Martin. *El Arte y espacio*. En: *Observaciones al arte –la plástica– el espacio*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003, p. 113. En concreto, Oteiza encuentra muchas coincidencias entre su concepto de vacío con estos planteamientos acerca de la idea de espacio en Heidegger: “Chillida podía haber informado de la relación del pensamiento de Heidegger con la naturaleza temporal del espacio en nuestra tradición. Y concretamente de la coincidencia asombrosa de su reflexión final, final de su metafísica en reflexión artística del espacio, de su *Lichtung*, vacío en redondo, como obtención estética por despojamiento espacial, con mi reflexión (en mi *Quousque Tandem* y anterior a la de Heidegger) sobre nuestro vacío cromlech por desocupación espacial”, citado en PELAY, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia vasca, 1978, p. 131. La traducción del alemán del término *Lichtung* se refiere a la palabra ‘claro’, como espacio vacío en una masa.

<sup>13</sup> Véase RAE. Oteiza buscará la relación entre los orígenes latinos del término ‘hueco’, que indican la idea del trabajo de rastreado sobre la superficie de la tierra, con su traducción al vasco al término ‘arro’. Véase OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...!* Op. Cit., p. 41; o también OTEIZA, Jorge. Texto Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza –en adelante AFMJO– Reg. 13.991.

<sup>14</sup> Recordemos cómo uno de los juegos que más le gustaba realizar a Oteiza de niño, y que tomará como elemento de estudio estético en su proyecto artístico, era aprovechar los cráteres que hacían los carros que se llevaban la arena de la playa para ocultarse en ellos y desde allí ver tan solo el cielo recortado por el círculo que la arena dibujaba sobre su cabeza. Véase en PELAY, Miguel. Op. Cit., p. 63.

<sup>15</sup> Los orígenes de este proyecto se remontan a 1950, cuando se convoca un concurso nacional de arquitectura para seleccionar el proyecto para construir el nuevo Santuario de la Virgen de Aránzazu, resultando elegidos los arquitectos L. Laorga y Javier Sáenz de Oiza. En 1951 los arquitectos solicitan ideas a varios escultores para las estatuas que deben ir en la fachada de la Basílica, para lo que acaban convocando un nuevo concurso. Resulta vencedor el proyecto de Oteiza, que compete con J. Lucarini, un escultor de estilo neoclásico. Paulatinamente, se van incorporando al proyecto otros artistas destacados: Néstor Basterretxea se hace cargo de las pinturas de la cripta, Carlos Pascual de Lara de las del ábside, A. Ibarrola de las del pórtico, E. Chillida diseña las puertas del templo y Fray Javier de Eulate, de la misma comunidad franciscana de Aránzazu, se encarga de las vidrieras, o Lucio Muñoz de la decoración completa del interior del ábside. Se puede profundizar en todo el proceso del proyecto arquitectónico así como los trabajos de los diferentes artistas involucrados en la Basílica en GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-55*. Vitoria: Apuntes de estética ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006, o en la tesis doctoral de MARTÍN, Elena. *Oteiza y la estatuaría de Aránzazu, 1950-1969*. Directores Carlos Pereira, M<sup>a</sup> Pilar de Luxán. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Pintura-Restauración, 2016.

<sup>16</sup> Esta unión será anticipada por Adolf Hildebrand (1847-1921) en *El Problema de la forma en la obra de arte* (1893). Para Hildebrand, la totalidad espacial se expresa en la capacidad o actividad dinámica de nuestra representación según las tres dimensiones, donde la 'continuidad' se convierte en el valor fundamental del espacio. Esta continuidad espacial se expresa en las relaciones creadas en un 'espacio cóncavo' que estará colmado en parte por volúmenes aislados de objetos y parcialmente por partículas de aire. Es decir, no existe como algo delimitado desde fuera, sino como algo 'activado desde dentro'. Ya no es necesario tan solo atender a la totalidad del objeto y a sus relaciones con el espacio exterior, sino que es posible suscitar, por medio de la composición de objetos desde la percepción de su contorno, la representación de un volumen de aire limitado, un espacio activo creado entre la materia. Sin embargo, y a diferencia de Oteiza, para Hildebrand solo partiendo del efecto de una imagen lejana, bidimensional, podemos abstraer correctamente el valor de la forma, por lo que parece destacar la dimensión plana frente a la espacial o tridimensional, concediendo tan sólo a la pintura o a la escultura en relieve la posibilidad de percibir el movimiento o profundidad espacial. Véase en HILDEBRAND, Adolf. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Ed. Visor, 1988.

<sup>17</sup> *Ibidem*. p. 69.

Si acudimos a la semántica, tan del gusto de Oteiza, en la definición del término hueco <sup>13</sup> nos encontramos con las diferentes acepciones que nos permitirán comprender mejor estas características espaciales y que pueden ordenarse según los tres aspectos resultantes de las operaciones espaciales mencionadas: volumen, perforación y vacío.

Una primera acepción de hueco, próxima a la idea de volumen, entiende este como intervalo de lugar. Este intervalo hace referencia a la creación de un recinto con características propias que sirve para crear un nuevo espacio de refugio o protección. Un recinto construido o, como Oteiza hacía sobre la arena de la playa <sup>14</sup>, un recinto excavado, una topografía consecuencia de la acción de ahuecar la tierra.

La segunda acepción de hueco se refiere a la abertura en un muro para servir de puerta o ventana. Este segundo tipo de hueco hace referencia a la perforación de la superficie vertical, el muro construido, que permite activar el espacio mediante la relación entre ambos lados del plano gracias a la mirada. Será a través de las ausencias en el muro, por los marcos abiertos, por donde entre la luz, por donde se ponga en relación el espacio interior con el espacio exterior.

Por último, el hueco entendido como espacio vacío en el interior de algo, hace referencia a la entidad real del vacío que relaciona el continente y el contenido. Es un hueco que necesita construirse actuando sobre la totalidad del espacio, un espacio desocupado activado por el rastro que deja sobre todos sus límites. Límites que se convierten en el único modo de capturar el vacío. En el caso de Oteiza, se consigue por medio de la eliminación total de la materia, centrándose en la relación entre las partes. Tal como decía una y otra vez, se debe entender el vacío como presencia de una ausencia.

### Encuentro espacial 1: Topografías

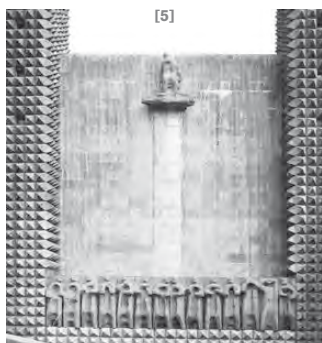
De acuerdo con sus propias conclusiones sobre el progreso de la actividad artística, Oteiza comienza su trabajo escultórico desde premisas tradicionales figurativas, donde la obra se presenta ante el espectador, mediante una percepción visual distante, como volumen cerrado en sí mismo. Gracias al aplastamiento de la masa escultórica consigue activar un hueco abierto al espacio circundante, el cual consigue penetrar en la materia sólida, pero aún sin traspasarla completamente. Este hueco será para Oteiza la representación del espacio como elemento estructural de la escultura, y por tanto será este el recurso formal que le permite intensificar la relación entre la masa y el espacio.

Esto sucede de forma paradigmática en la Estatuaría de la Basílica de Aránzazu (1950-65)<sup>15</sup>. Más allá de las cualidades estéticas o figurativas, una de sus características radica en su colocación solidaria a un paramento, formalizándose como una especie de relieve. Según esta situación existe un tratamiento jerárquico entre las partes de la escultura, derivadas de su posición sobre el muro de soporte, intentando conseguir una unidad artística entre la arquitectura y la escultura <sup>16</sup>, y de la posición del observador. [5]

Desde este punto de vista, el friso del Apostolado de Aránzazu debemos reconocerlo desde su percepción visual como un objeto unitario y no como algo formado por varias figuras independientes. Esta interpretación se hace más evidente si ponemos énfasis en los aspectos perceptivos y abstractos del conjunto, y no en sus características como escultura meramente figurativa. Las piezas se ven como partes dentro de una composición repetitiva, seriada, que persigue una percepción fragmentada y polifocal del conjunto. Si nos posicionamos en un punto de vista clásico, centrado en el eje de la basílica, veremos el relieve con un carácter simétrico, propio de la visión frontal, estática y lejana, que produce un efecto homogéneo de lo bidimensional como plano <sup>17</sup>. [6]

[5] Fachada de la Basílica de Aránzazu. Fotografía: Jorge Ramos.

[6] Visión frontal del Apostolario de la Basílica de Aránzazu (1955-65), Jorge Oteiza. Fotografía: Juan Carlos Quindós.



[5]



[6]

Si utilizamos en este punto la clasificación sobre el concepto de forma en la obra de arte de Hildebrand, podemos asumir sobre la percepción del relieve que su representación contiene a la forma activa, no a la forma real <sup>18</sup>. La forma activa se define como el tipo de forma aparente que aprehendemos mediante la visión y que es propia del arte. Es activa en la medida que provoca sensaciones de espacio y movimiento. Así pues, la impresión de este tipo de forma que obtenemos de la apariencia dada es producto común del objeto artístico, y de la iluminación, entorno y punto de vista cambiante desde el que podremos observarla <sup>19</sup>. De este modo, la forma activa de un relieve se encuentra en un estado de receptividad constante hacia las condiciones del espacio exterior, lo cual le dota de un gran dinamismo y expresividad formal, al modo de un paisaje construido en comunión con su soporte. De este modo, podemos concluir que en este tipo escultórico la manipulación de la forma trata sus contornos como topografías receptoras que buscan una continuidad con la superficie de contacto del espacio exterior.

Esta idea se potencia cuando miramos al Apostolado desde una perspectiva tangencial o escorada, o incluso desde una posición inferior. Desde estos lugares, se capta el carácter tridimensional del relieve, que induce a una mayor profundidad en la percepción. La seriación de las figuras, unida al movimiento relativo de las partes entre ellas, incorpora la necesidad de un recorrido perceptivo o un recorrido real a través del paisaje creado para la aprehensión total de la obra, es decir, introduce un tiempo que permite comprender el conjunto de manera más pausada. Desde este punto de vista lateral se destaca un mayor dinamismo, una vibración que consigue incluso fundir todas las esculturas en una sola figura que parece encontrarse en movimiento. En estas visiones más cercanas cesa la totalidad de la apariencia del objeto <sup>20</sup>, pero se consigue activar la visión tridimensional gracias a la aprehensión del movimiento y la profundidad referidas anteriormente. [7]

Por otro lado se puede hacer una segunda lectura de la obra vista desde el prisma del tipo de trabajo necesario para su creación. En este caso, la naturaleza plástica del material durante el proceso de ejecución requiere pensar la obra desde el control de su superficie, utilizando para ello la técnica del modelado <sup>21</sup>, sea este por acción directa sobre el material o por la ejecución de un molde previo en negativo <sup>22</sup>. El aplastamiento real o teórico sobre la materia de la escultura, hace que la masa se despliegue hacia los laterales del punto de acción, creando un espacio cóncavo abierto hacia el espacio exterior, al que le sigue un espacio convexo que forma el bulto de la estatua, es decir, un diálogo de formas positivas, abiertas al espacio y negativas, cerradas a la forma<sup>23</sup>. Tal como él mismo lo describe: "tratamiento cóncavo de los volúmenes, después de los aplastamientos orientados al exterior" <sup>24</sup>.

En definitiva, Oteiza está trabajando desde el exterior del objeto, tratando este como una superficie topográfica que se ve atacada en determinados puntos para excavar huecos cóncavos, activados por la acción de la luz y la sombra, y que actuarán como recinto para el nuevo espacio creado, tal como podemos comprobar al observar las secciones transversales trazadas por el plano perpendicular a las figuras. [8]

## Encuentro espacial 2: Ventanas

Para desentrañar los objetivos estéticos de esta estructura espacial nos apoyaremos en un recuerdo de la infancia de Jorge Oteiza. Como el artista comenta en varias ocasiones, además de disfrutar mirando al cielo metido en los surcos de la playa, era muy feliz durante los paseos con

[8]



[7] Visión escorada del Apostolario de la Basílica de Arántazu (1955-65), Jorge Oteiza. Fotografía: Jorge Ramos.

[8] Secciones transversales del conjunto. Levantamiento fotogramétrico. Fuente: Grupo de Investigación 'Ensayos de Restitución Fotogramétrica de bajo coste mediante fotografía digital; aplicado al levantamiento de obras de Chillida y Oteiza'.

[7]



<sup>18</sup> Hildebrand distingue tres tipologías: La Forma Real –*Daseinsform*–, la Forma Apariente –*Ercheinungsform*– y la Forma Activa –*Wirkungsform*–, estas dos últimas vinculadas a la obra de arte. Véase *Ibidem*, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>21</sup> Durante su etapa americana y a partir de los conocimientos de química de su periodo universitario, Oteiza se especializa en el trabajo de la cerámica, consiguiendo trabajos alrededor de su enseñanza o producción industrial, llegando a ser profesor en la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires en el año 1941. Véase MUÑOA, Pilar. *Oteiza, la vida como experimento*. Irún: Alberdania, 2006, pp. 75-76.

<sup>22</sup> Durante los años de su estancia en América, Oteiza no solo se gana la vida como ceramista, sino también como escultor de máscaras mortuorias por encargo. Véase en MUÑOA, Pilar. *Op. Cit.* p. 74.

<sup>23</sup> Estos ensayos del aplastamiento del volumen le llevarán a su interpretación del desarrollo hiperespacial como cuarta dimensión de la escultura, que acabará por definir mediante los hiperboloides, y al paso desde la 'estatua-masa' a la 'estatua-energía' o 'transestatua', y que se convertirá en un descubrimiento esencial para su propósito experimental de buscar la "naturaleza estética de la estatua como organismo espacial". Véase en OTEIZA, Jorge. *Propósito Experimental 1956-1957*. Ed. Facsimil del original *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957*. [*Propósito Experimental 1956-1957*]. Alzusa: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

<sup>24</sup> Véase en PELAY, Miguel. *Op. Cit.* p. 360.

<sup>25</sup> Véase en PELAY, Miguel. *Op. Cit.* p. 63.

su abuelo por una cantera de piedra arenisca de Zarauz. Allí, elegía unos pequeños bloques y los perforaba para mirar a través de los agujeros realizados.

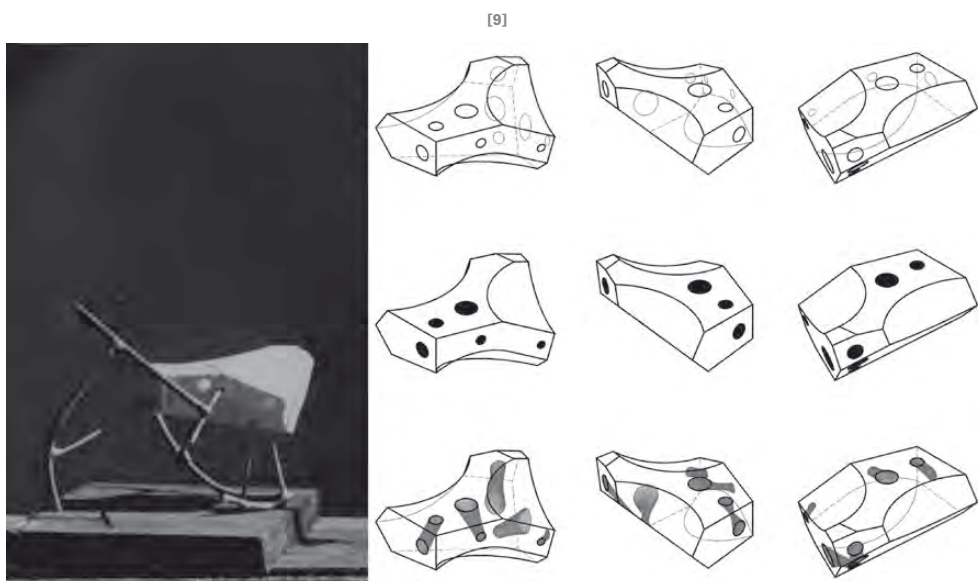
En este caso, la activación estética procede de una doble acción sobre la materia. En primer lugar, el hecho mismo de perforar la masa, eliminando materia de un extremo a otro, que, en un segundo momento, permite activar estéticamente la pieza por medio de la mirada a través del hueco producido, creando nuevas relaciones entre ambas partes de la misma. Tal como recuerda: "Mi descanso, mi seguridad, era mirar por el agujero y localizar un pequeño mundo para mí"<sup>25</sup>. [9]

Cuando Oteiza taladra completamente la masa está conectando perceptivamente dos realidades espaciales exteriores al objeto, pero lo está haciendo gracias a la ventana abierta en el propio objeto. En esta ocasión la obra modificada por la acción del artista será el artilugio del que se sirve para experimentar el espacio de un modo controlado, enmarcándolo desde un punto de vista concreto.

A partir de esta estrategia, Oteiza libera la masa mediante la excavación de su núcleo interior o mediante la construcción de una piel con la que capturar el espacio que ha obtenido. En ambos casos el marco será clave para comprender los vacíos contenidos. Un marco que se entenderá como pequeña perforación por la que asomarse en la escultura excavada o como ventana que relaciona superficies en la escultura desplegada.

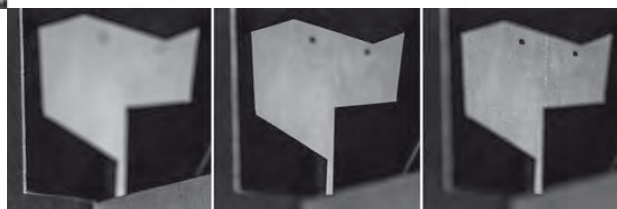
Lo relevante es que los marcos que configuran estas esculturas, no interesan solo por el valor compositivo de sus bordes o el contraste fondo-figura, sino por las relaciones que mediante esos contornos se pueden establecer entre unas caras y otras de la pieza total volumétrica. El propósito final no es delimitar superficies como hace la línea en el dibujo y lo pictórico, sino propiciar tensiones espaciales que atraviesen y hagan significativo el vacío originado entre esos límites. Un espacio que, de esa forma, no es lo meramente contenido en el interior de la caja virtual así construida, sino que escapa de ella por sus puntos débiles, por las esquinas y aristas que se han suprimido, hasta gestionar el espacio infinito desde la pieza concreta.

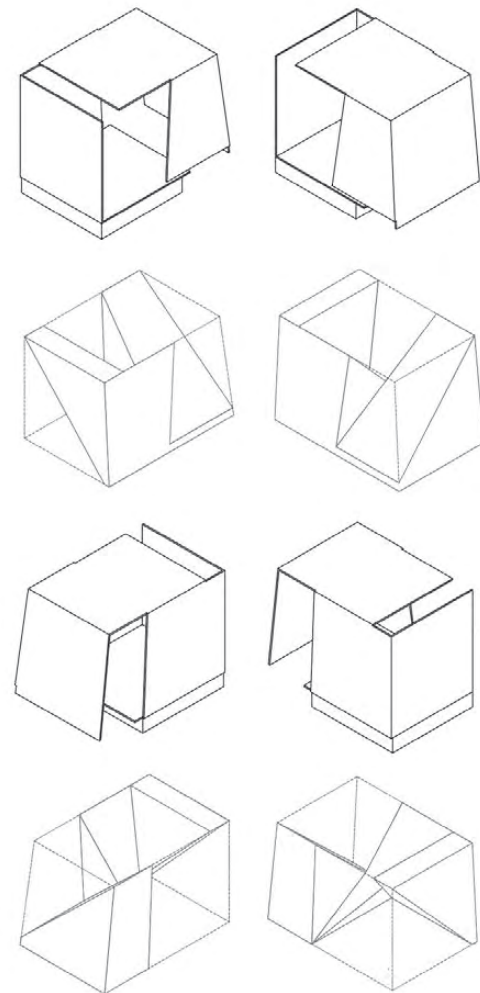
En estas esculturas las superficies cortadas y visualmente superpuestas suponen la creación de un contorno con el que enmarcar el espacio vacío. Gracias al encuadre fotográfico conseguimos colocar un nuevo marco sobre las ventanas escultóricas de sus superficies. Según este mecanismo podemos, del mismo modo que ya lo hizo Oteiza, experimentar con la cámara sobre sus esculturas, de tal forma que en primer término aparece el marco rectangular de la fotografía, seleccionando un encuadre preciso de la obra. En segundo término está el plano oscuro de la chapa que enmarca el verdadero objetivo de la fotografía, el fondo vacío y contrastado con torneado por la propia obra. La masa plana en la que se representa este vacío, así cobijado y enfocado, consigue densificarse hasta hacerse objeto, hasta hacerse piedra virtual, aludiendo al origen del proceso de generación conceptual de su forma. [10]



[9] Piedra para jardín contra muro ciego (1956). Fuentes: Fotografía AFMJO Ref. 20329 - Análisis gráfico Jorge Ramos.

[10] Secuencia de enfoques a través de Caja Vacía (1958), Jorge Oteiza. Fotografías: Juan Carlos Quindós.





[11] Caja Metafísica (1959), Jorge Oteiza. Fotografía: Juan Carlos Quindós. Análisis Gráfico: Jorge Ramos.

Además, para entender cómo se establece el marco en Oteiza, hay que recordar que sus piezas más avanzadas se consideran sin grosor aparente y, por tanto, sin masa <sup>26</sup>. Son superficies conceptuales, y una superficie no se talla, excava o moldea, como hacemos con una masa de barro, sino que se recorta, se perfora, se pliega o se empalma: en definitiva, se dibuja sobre ella hasta darle forma mediante límites lineales similares al marco pictórico o escénico. Esto es lo que sucede sobre todo en sus Cajas Vacías o Metafísicas (1958-59). La caja se abre, enmarcando de múltiples formas el espacio interior que se nos ofrece. Pero, como hemos anunciado, el espacio más cargado de intensidad será precisamente el que escapa a nuestra visión y se encuentra en el fuera de campo del marco, dentro de la caja pero inaccesible a nuestra mirada. Ya no es necesario entender la obra desde su condición material, sino que se resuelve apenas con un contraste relacional entre la ventana plana y el espacio adivinado del vacío metafísico que Oteiza pretende desnudar. [11]

### Encuentro espacial 3: Ausencias

La experimentación formal de Jorge Oteiza puede resumirse en la continua paradoja de buscar el espacio allí donde no hay nada. De su investigación inicial, de índole más bien existencial y antropológica, se pasa por un proceso de necesaria reflexión sobre el objeto, para luego intentar eliminarlo progresivamente, hasta llegar otra vez a la soledad del comienzo: "el cero como punto de partida" <sup>27</sup>. Más que el espacio, es el vacío el eje de todo su proceso de despojamiento material, por lo que, si se quiere completar su comprensión, es conveniente acercarse a sus significados y contextualizarlo como estrategia generadora de un espacio activo.

"Estéticamente lo substancial de la estatua es hoy la energía de su espacio vacío, activa desocupación. Ayer caracterizaba la estatua, contrariamente, su ocupación formal, el volumen frente al vacío. Materia formal y energía del espacio desocupado son 2 aspectos inseparables de la materia estética" <sup>28</sup>.

La noción de vacío expresa en general la idea de carencia. Se opone a la idea de lleno señalando, generalmente, la ausencia de algún objeto material. Mantiene la contradictoria condición

<sup>26</sup> Para trabajar, el artista rechaza los materiales en bruto y prefiere usar elementos de sección preestablecida y estándar, como tizas, maderas, chapas o varillas metálicas. En ellas, el espesor es indiferente y pasa desapercibido porque siempre es el mismo y el mínimo establecido en su comercialización, con los milímetros justos. Estas esculturas posponen el resultado y se quedan en la experimentación, no a través de los croquis, sino de las maquetas que ellas mismas son. Raras veces pasan del estadio de bocetos o pruebas y, de hecho, se nos han legado en forma de 'Laboratorio experimental'. El mismo declara: "Trabajo en formatos muy reducidos y con numerosas variantes que no concluyo. Desprecio el material fuera de condición formal y luminosa, estrictamente espaciales. Persigo una Estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular, de toda intención superficial de parecer original y sorprender", véase en OTEIZA, Jorge. Pro-pósito Experimental 1956-1957. Ed. Facsimil del original *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de Sao Paulo*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza, 2007

<sup>27</sup> Oteiza define el término 'cero' en el *Quousque Tandem...!* con las siguientes palabras: "La evolución de los lenguajes se produce partiendo (la expresión) de cero, y volviendo a cero. Equivale a tener que contar y a descontar: lo que se cuenta en la primera fase, se descuenta en la segunda. El cero final es descubrimiento así trascendente, cuando el artista es responsable de su investigación". Véase en OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...!* Op. Cit. p. 172 en el breve diccionario crítico comparado.

<sup>28</sup> OTEIZA, Jorge. Texto AFMJO., Reg. 15.226.

<sup>29</sup> PRADA, Manuel. *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2009. p. 8.

<sup>30</sup> Oteiza los define mediante el término vasco 'tarte', que tiene el doble significado de hueco como 'vacío espacial' y hueco como 'vacío temporal', y que lo relaciona con la idea oriental del MA: "El Ma es el espacio vacío entre dos espacios llenos, es nuestro 'Tarte', el 'une'; nuestro 'uts', nuestro 'utsune', el intervalo, la pausa, el vacío, tanto en narrativas con el espacio, como con el tiempo, es la unidad estética espacio-temporal", véase en MUÑOZ, M°. Jesús. *El minimalismo en arquitectura y el precedente en Jorge Oteiza*. Director: Daniel Fullaondo. Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S. Arquitectura de Madrid, 1998, p. 228.

<sup>31</sup> OTEIZA, Jorge. Texto AFMJO Reg. 7.453.

<sup>32</sup> MADERUELO, Javier. *La idea de Espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ed. Akal, 2008, p. 19.

<sup>33</sup> OTEIZA, Jorge. Texto AFMJO Reg. 6.050.

<sup>34</sup> Véase CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2004, pp. 82-83.

<sup>35</sup> Esta obra fue el único proyecto español seleccionado de los treinta enviados al concurso para la Exposición internacional de Londres de 1953. El concurso fue convocado en el año 1952 por el Institute of Contemporary Art y la Tate Gallery de Londres. De entre las más de 3.000 obras presentadas, fueron seleccionadas 139, incluyendo trabajos de Gabo, Pevsner, Calder, Max Bill o Barbara Hepworth, estando entre los miembros del jurado Giulio Argan y Herbert Read.

<sup>36</sup> ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 22. Arheim define a este vacío perspectivo como la cualidad de un área cuyas características espaciales no están controladas por los objetos que la rodean, es decir, el vacío se experimenta donde no hay objetos.

de ser y no ser pues, a la vez que se concibe como ausencia, remite a una realidad objetiva <sup>29</sup>. Esta idea del espacio vacío como una extensión sin límites, que se refiere a lo indefinido, lo indeterminado, lo que no tiene fin. Lo importante será el espacio vacío que se encuentra entre <sup>30</sup> la materia, de forma que consigue completar su proyecto experimental al lograr modelar la nada para quedarse sin escultura.

"Vacío alrededor, no es la NADA, o el Vacío en su totalidad en su conjunto, sino como el TODO, lo que rodea a cada cosa y es lo indeterminado, la Nada, el apeirón, que todo lo determina." <sup>31</sup>

El espacio vacío no será, por tanto, el del interior de los cuerpos, sino el intervalo que existe entre ellos, o dicho de otro modo, el hueco que llenan <sup>32</sup>. Según esta definición, el espacio vacío tendrá la capacidad de contener cuerpos con independencia de ellos. El desafío será conocer con qué medios será esto posible. Así pues se plantea el problema de cómo haremos significante ante nuestros sentidos el espacio vacío, o de qué forma seremos capaces de controlarlo a favor de su construcción artística. En definitiva, de qué modo se hace presente su ausencia.

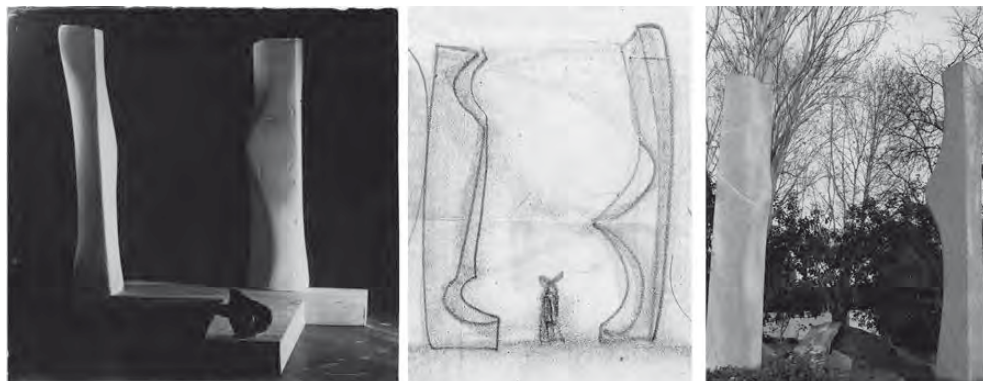
"Mi pensamiento es este: Espacio es sitio y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado y sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío es el resultado de una desocupación espacial, esta es su energía científica por el escultor en la presencia de una ausencia formal [...]" <sup>33</sup>

Una traslación al orden de lo real la encontramos en la representación oriental del vacío como el valle entre dos montañas. El valle es hueco y aparentemente vacío, pero en este espacio libre es donde se desarrolla la actividad. En definitiva, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura el uso <sup>34</sup>. Esta idea será la que le lleve a defender que su escultura es la que está en el vacío determinado entre el objeto material, como sucede en la observación del Monumento del Prisionero Desconocido (1952) <sup>35</sup>.

Mucho se ha escrito acerca del punto de inflexión que supuso esta obra dentro del proceso investigador de Oteiza en la búsqueda del vacío por concurrencia o fusión de unidades livianas. Esta fusión de unidades formales, cuyas relaciones se sustentan en el vacío interior, significará la anulación de las capacidades geométricas particulares de los componentes originales que intervienen en el conjuntos, para construir una nueva estructura espacial original y distinta a ellos. Para ilustrar este vacío serán muy efectivos los dibujos preparatorios en los que estudia las relaciones dimensionales entre los elementos verticales y la escultura de Prometeo que enmarcan. Transpolando la figura mitológica a la posición de la persona, podremos comprobar cómo se coloca al hombre habitando la energía interior que fluye entre las piezas. Mediante el dibujo logrará marcar la energía moldeadora de la materia y constructora del vacío. El vacío se ha ocupado por tensión. No solo está relacionado con la ausencia de materia, sino que está ocupado por fuerzas perceptivas, y lleno de densidad, a las que se podría denominar sustancia visual <sup>36</sup>. [12]

Por otro lado, siguiendo su objetivo de buscar una escultura liviana olvidará la materialidad del objeto, pasando a trabajar apenas con las cualidades geométricas y matemáticas de la forma. De entre las relaciones dimensionales entre el punto, la línea, el plano y el volumen, se centra en las de estos dos últimos para realizar sus obras con procesos de plegado superficial, tal como sucede en sus piezas metálicas, en las que se centra en construir un hueco interior habitable mediante superficies yuxtapuestas. Mediante esta acción consigue crear un recinto materialmente vacío, interior y exterior, visualmente plano pero espacialmente lleno y receptivo a la activación del espectador.

[12]



[12] Maqueta, dibujo preparatorio y versión construida del Monumento al Prisionero desconocido (1952), Jorge Oteiza. Fuentes: Fotografías: AFMJO Reg. 19402, 19400, Dibujo: Oteiza 1935-1975. La casa del Ser. [Catálogo] (2010).



Esas superficies son de chapa recortada y soldada en sus aristas, con el grosor estándar del propio material constructivo. No existen vestigios de la masa modelada de sus comienzos. Todo el esfuerzo se dedica a definir una envolvente que active y haga significativo el vacío interior. Algo que se consigue con la operación de plegar, concebida como la transición de unas caras a otras siguiendo las ortogonales del triedro euclídeo. El plegado garantiza la superposición y el silueteado de unas caras del cubo virtual sobre otras, a través, precisamente, del vacío interior. Este último se llena de relaciones y sirve de puente entre los distintos planos plegados y recortados. Como ya sabemos, es un espacio visualmente diagonal y dinámico que fuga por las esquinas y bordes, por lo que el desafío de Oteiza será encontrar el equilibrio para detenerlo, para apagar su expresión. Paradójicamente la escultura se reduce a composiciones bidimensionales porque las caras se ven como siluetas oscuras sobre el vacío espacial luminoso y blanco. [13]

Para ello son de suma importancia los recortes a los que se someten los planos de ese triedro, y la selección precisa de las aristas más decisivas para soportar el artefacto y definir un prisma virtual dinámico. Para estos recortes lo que será constante será la utilización de la Unidad Malevich. Esta “pequeña superficie” de “naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante”<sup>37</sup>, geoméricamente definida como un cuadrado irregular que pierde dos de sus ángulos rectos, será el módulo base sobre el que Oteiza actuará para trasladarlo al objeto tridimensional, ejerciendo sobre él diferentes acciones para intentar comprender cómo se comporta espacialmente. Tal como vemos en los estudios geoméricos realizados sobre algunas de las piezas, las Unidades Malevich asumen diferentes posibilidades de activación: chapas de hierro planas o curvadas capaces de conjugarse unas con otras; como caras –también planas o curvas– de un volumen masivo; o como Unidades Malevich vacías creadas por el corte según esta geometría sobre un plano mayor, creando de esta forma lo que denomina unidades positivo-negativo, lográndose mediante este sistema trabajar a partir del espacio vacío desocupado y no partir de la materia, tal como buscaba desde el inicio de su actividad plástica. [14]

Lo que parece evidente es que el avance hacia una escultura pensada teóricamente sin materia permite establecer una relación más directa entre la obra y la energía espacial que produce. La relación entre espacio contenido, permeabilidad visual, plegado continuo, como método de ejecución, y vacío condensado es mucho más intensa en estas piezas frente a las precedentes, las cuales adquieren características más dispersas, centradas en su condición material, o en las posibles superficies topográficas concentradas en el espacio vacío concurrente entre sus elementos. Podemos demostrar, de este modo, por qué Oteiza encontró en estas obras conclusivas el resultado a la búsqueda espacial iniciada en su Propósito Experimental.

## Conclusión

En los numerosos estudios monográficos sobre la biografía de Jorge Oteiza, y más concretamente sobre su faceta escultórica<sup>38</sup>, se ha podido comprobar cómo la idea espacial sobrevuela continuamente su proceso creativo. Será el espacio el instrumento clave que le servirá para crear un ente unitario que cumpla con los objetivos iniciales planteados al inicio de su vida artística. Gracias a esta idea espacial, Oteiza atribuye a su propio trabajo un componente sobre todo procesual, más atento a las relaciones conseguidas entre las distintas categorías estéticas experimentadas que a la propia obra escultórica como objeto artístico terminado. Efectivamente, se reconocen en todo el trabajo de Oteiza ciertas premisas específicas, no solo teóricas, sino también instrumentales, con las que siempre aborda sus obras. Esto se hace visible en el estudio pormenorizado de cada una de las fases de su proceso generador, de las que dejó huellas suficientes en forma de croquis, anotaciones y maquetas preparatorias.

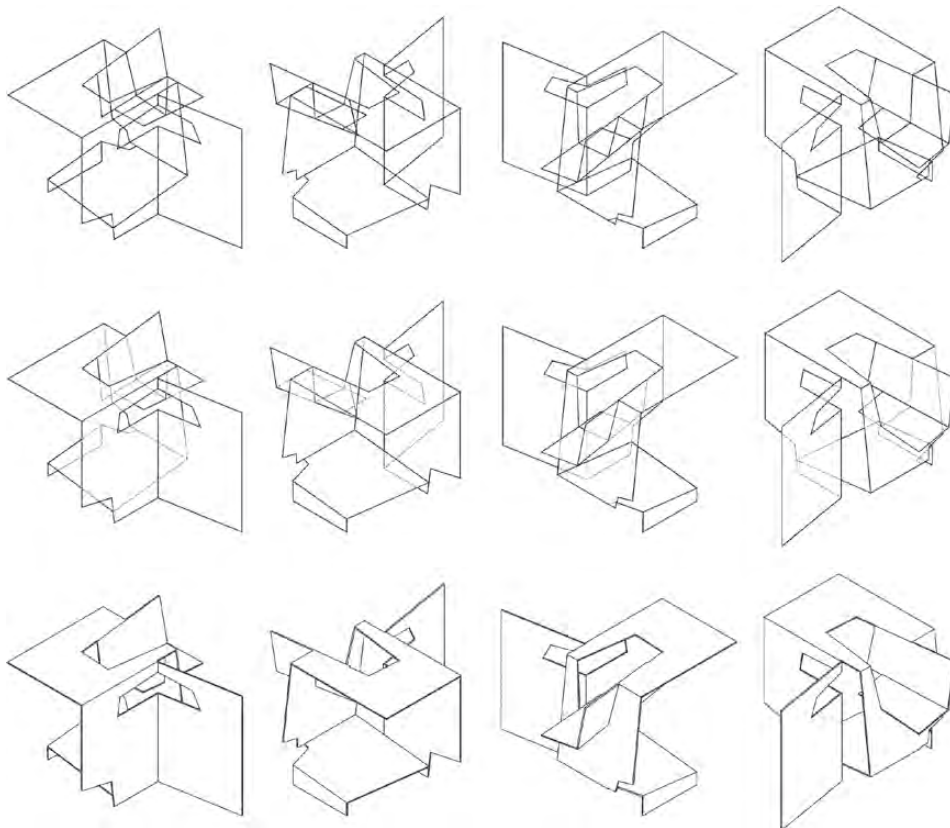
Sin embargo, este estudio ‘externo’ a la obra no es suficiente. Si queremos profundizar en las cualidades del legado oteiziano es preciso desmenuzar las esculturas con alguno de los instrumentos válidos para la representación espacial como son el dibujo o la imagen. Estos medios de análisis empleados para la búsqueda de las capacidades espaciales de las esculturas tan solo pueden servir como elementos de representación, no pueden construir espacio porque son planos. Pero, paradójicamente, con las imágenes bidimensionales creadas, sean estas dibujos, fotografías o fotogramas, se pueden analizar mejor algunas cualidades formales de los espacios ‘ocultos’ en las esculturas de Jorge Oteiza, y que tanto han interesado al mundo arquitectónico. [15]

Gracias a estos métodos se ha podido mostrar y formalizar aquello que no siempre vemos, pero que era el fin último de Oteiza, un espacio vacío pero completamente activo. La escultura de Oteiza atrapó el espacio, pero la imagen analítica puede hacerlo más visible.

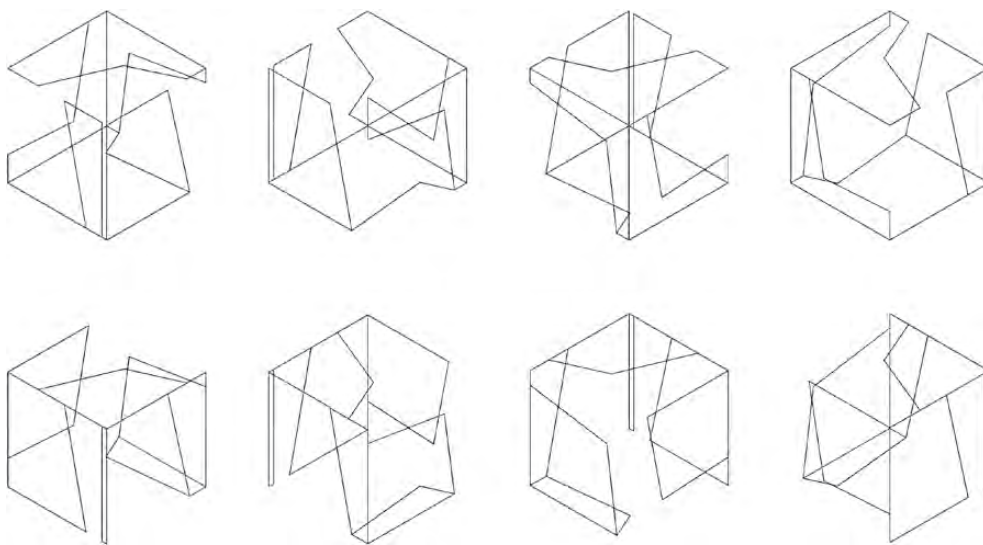
<sup>37</sup> OTEIZA, Jorge. Texto AFMJO Reg. 6.657

<sup>38</sup> Entre los estudios dedicados a la obra de Jorge Oteiza destacan, entre otros, el catálogo de la exposición monográfica organizada en el año 1988 por la Fundación Caja de Pensiones de Madrid titulada *Oteiza, Propósito Experimental*. En el año 2005 se realiza una nueva exposición monográfica itinerante para el Museo Guggenheim de Bilbao, el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, y el Museo Guggenheim de Nueva York, comisariada por los mismos personas de la anterior exposición –Margit Rowell y Txomin Badiola–, esta vez con el título ‘Oteiza: Mito y Modernidad’. Dos años antes, el mismo año de la muerte del escultor vasco, se publica la monografía de Soledad Álvarez titulada *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. Ed. Nerea, San Sebastian, 2003; en la que se hace una visión completa de la biografía del artista, su inclusión dentro de la vanguardia artística, su ideario estético y un profundo análisis estético de su escultura basado en las diferentes fases en las que se puede comprobar la evolución plástica de su obra. En este estudio se destacan de manera más sucinta las aportaciones de Jorge Oteiza en otros ámbitos artísticos como fueron el cine, la poesía, el dibujo, el diseño o la arquitectura; aspectos que están siendo objeto de estudio más específico en la actualidad gracias al apoyo en la investigación sobre el artista vasco que está llevando a cabo la Fundación Museo Jorge Oteiza. Entre los estudios más vinculados a la biografía personal de Oteiza destacamos: MUÑOA, Pilar. *Oteiza, la vida como experimento*. Alberdania, Irún, 2006; y MARTÍNEZ, Carlos. *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Marcial Pons, Madrid, 2011.

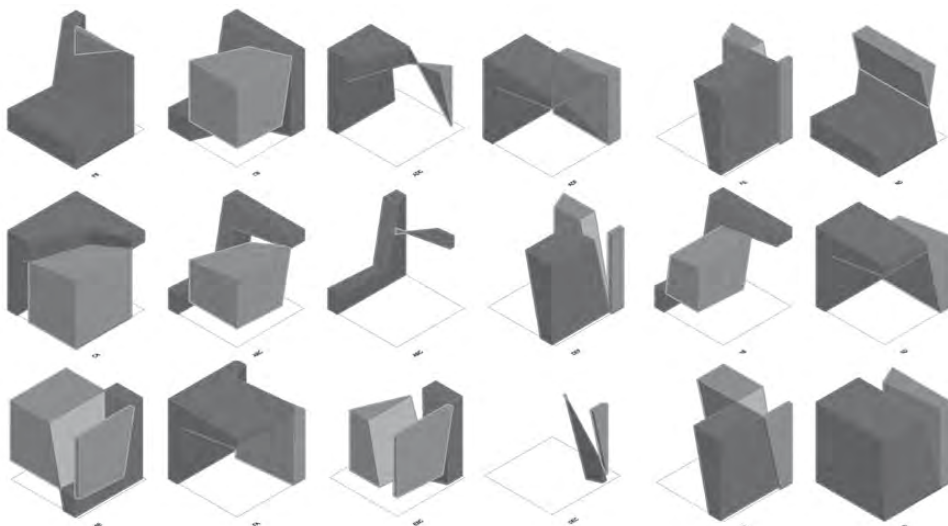
[13]



[14]



[15]



[13] Análisis isométrico de superposición de planos plegados en Homenaje a Mallarme (1959), Jorge Oteiza. Fuente: Jorge Ramos.

[14] Análisis isométrico de superposición de planos Unidades Malevich positivo-negativo en Caja Vacía (1958), Jorge Oteiza. Fuente: Jorge Ramos.

[15] Combinaciones positivo-negativas: espacio vacío por relación entre caras, serie Cajas vacías (1958). Fuente: Jorge Ramos.