

LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE [O EL SABER DEL ARTE Y SU POTENCIAL POLÍTICO]

Ana Arnaiz

Departamento Escultura Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, País Vasco, España
ana.arnaiz@ehu.eus

Xabier Laka

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, País Vasco, España
xabier.laka@ehu.eus

Iskandar Rementeria

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, País Vasco, España
iskandaraitor.rementeria@ehu.eus

RESUMEN

Escribimos desde Bilbao, una ciudad que, tras el proceso de desindustrialización experimentado durante la década de 1980, ha basado algunas de sus acciones de regeneración y rehabilitación en el nicho de mercado de la industria cultural, abanderado por el llamado "efecto Guggenheim". Si bien hemos de reconocer los aspectos positivos de algunas de sus transformaciones, también observamos con preocupación la instrumentalización del arte que en muchas ocasiones estas acarrearán.

Paradójicamente, tales consecuencias no habrían sido posibles sin un malogrado proyecto de centro cultural en 1988 que el artista tardomoderno Jorge Oteiza pretendió llevar a cabo en la antigua Alhóndiga de Bilbao con la connivencia de instituciones públicas vascas. Conocido popularmente como "el cubo", este proyecto suponía para Oteiza la posibilidad de que la función política del saber del arte estuviera encaminada precisamente en una dirección distinta a la que conocemos, es decir, hacia la educación estética del ciudadano como garantía de una sociedad emancipada.

Para Oteiza "el cubo" representaba la última oportunidad de llevar a la práctica convicciones gestadas mucho antes, durante la década de 1950, al observar cómo el carácter político del arte -su función transformadora- podría aplicarse en la Ciudad desde una noción moderna de monumentalidad en integración con otros saberes como la arquitectura o la educación. Un texto inédito recogió en 1958 tales ideas, *La ciudad como obra de arte*, en el que Oteiza extrapolará a la Ciudad el saber devenido de su propósito experimental en escultura; y un proyecto de integración arte-arquitectura fue la primera oportunidad de llevarlas a cabo: el Concurso de Monumento a José Batlle y Ordóñez para la ciudad de Montevideo (1958-1964).

Como legado de estas experiencias, entendemos que tales propósitos habrán de redefinirse, tomando en consideración la transmisión de un saber del arte que, en su indeterminación, habrá de determinarse constantemente de acuerdo a las especificidades de cada época y lugar.

Palabras clave: Arte; Ciudad; Espacio Receptivo; Monumento a Batlle Ordoñez en Montevideo; Jorge Oteiza.

Entendemos pues la CREACIÓN MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre. (Memoria para el Monumento a Batlle Ordoñez en Montevideo. Jorge Oteiza y Roberto Puig, 1959)

Según el principio que afirma que tan sólo en la casa en llamas es posible ver por primera vez el problema arquitectónico fundamental, así el arte, una vez que ha llegado al punto extremo de su destino, permite que pueda verse su proyecto original. (Giorgio Agamben, 1970)

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN (DESDE BILBAO)

del lado de allá. Escribimos en Bilbao¹, ciudad estratégica y de excelencia tras su proceso de desindustrialización de los años ochenta del siglo XX. Una ciudad que ha basado algunas de sus acciones de regeneración y rehabilitación en el nicho de mercado de la cultura, abanderado por el llamado "efecto Guggenheim". Y, un efecto que sin duda influyó para su inserción en las nuevas economías del sector terciario, contribuyendo a su visibilidad y colocándola en el ranking de ciudades europeas

1. Ana Arnaiz (responsable), Xabier Laka e Iskandar Rementeria son integrantes junto a otros artistas y profesores del Grupo IT1096-16/21 "CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Jorge Oteiza y la Síntesis de las Artes como Metodología para el reconocimiento de la función y uso de la producción del Arte en el fin de la (Post)Modernidad". Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario vasco 2016/2021 Categoría: A (Orden 10/11/2015, BOPV 16-11-2015)

en competición. En la actualidad, con el fin de evitar el uso de conceptos antiestratégicos como *desplazamiento* y *declive* que la alejarían de su actual nivel de excelencia, el diagnóstico del Consejo Cívico² del Ayuntamiento de Bilbao, que desde 2009 discute y se asesora sobre el futuro estratégico de la ciudad, orienta sus opciones para convertirla en la “Metrópoli Vasca del Saber”, en un contexto en el que la construcción de ciudades es, precisamente, sector de futuro y motor de la economía global. El fomento de la formación, la retención y atracción de talento, la oferta de vivienda para clases creativas, la sensibilidad ambiental, y/o el fomento del arte y las nuevas tecnologías representado por el diseño, son algunas de las acciones prioritarias de las políticas públicas que apuestan por generar acciones que reinstalen a la ciudad en el ranking global de las “ciudades del conocimiento”. Bilbao Next es la noción propuesta que englobaría estas prácticas para una ciudad-región cuya medida territorial debería ampliarse hasta 45 minutos desde el centro de Bilbao, con el fin de obtener la conveniente masa crítica (individuos en formación) que haga competitivo este mercado del conocimiento.

Previamente a este estado de la cuestión, justo en el punto de inflexión crítico que fueron los años de la primera mitad de la década de los ochenta, Bilbao fue escenario para un fenómeno de política cultural que marcaría un antes y un después en los modos no sólo de concebir la ciudad, sino sobre el renovado interés por los efectos de su imagen mediante la consolidación simbólica de actuaciones institucionales significativas en el espacio público urbano (potencial político) sostenidas por equipamientos en los que la relación arte/arquitectura/cultura dotarían de sentido (representación) a estos nuevos modos de rentabilizar estratégicamente ciertas políticas culturales. Este “instante cultural” quedó fuertemente significado en el paisaje del tiempo de Bilbao por el proyecto llamado popularmente “el cubo”.

Para el escultor Oteiza, en la ciudad debía producirse un proceso constitutivo equivalente (analogía estructural) a la reducción de la expresión que condensaba su fórmula experimentada como escultor durante el proceso del Laboratorio. Como el reverso de una cultura domesticada, se anticipaba críticamente al proponer desde su experiencia de escultor un “espacio receptivo” (una residencia espiritual, dirá para la conciencia laica) como fórmula condensada que procurara un “comportamiento” para la vida que permitiera defendernos de la alienación implícita en la cultura de la ciudad. Esta fórmula, enunciada como Instituto de Investigaciones Estéticas/IEE, fue ensayada a lo largo de su vida en sus proyectos colaborativos de integración arte/arquitectura/educación, y tuvo su primera evidencia en 1958 en el proyecto realizado para presentarse junto al arquitecto Roberto Puig al concurso (irresuelto) de Monumento a José Batlle Ordóñez para la ciudad Montevideo. Una fórmula que volvería a aplicarse posteriormente como IIE en otro concurso, esta vez para el Proyecto de Cementerio para la ciudad de San Sebastián en 1983-85³, la cual, tras estos fracasos, será ensayada por última vez en la antigua Alhóndiga del Ensanche de la ciudad de Bilbao, en un proyecto que se desarrollará entre 1987-1990 bajo la denominación oficial de Centro Cultural para la Villa de Bilbao, pero popularmente llamado “el cubo” como se indicó anteriormente. Se trataba de una infraestructura cultural que, tras la reciente desindustrialización, pretendía ser motor de transformación de la ciudad utilizando para ello la reactivación de su realidad cultural, al igual que venían haciéndolo otras ciudades industriales del arco occidental. Fue propuesto por el alcalde José M^a Gorordo, y Oteiza trabajó en su programa colaborando con los arquitectos Fco. Javier Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo. Tras largos debates normativos, patrimoniales, interinstitucionales, políticos, culturales, artísticos, estéticos y ciudadanos, finalmente, no pudo realizarse dado que, en 1989, la Junta Asesora del Patrimonio Monumental comunicó su oposición al proyecto básico, siendo esta cuestión la base para que la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco acordara nombrar Monumento Artístico este edificio de la Alhóndiga, considerando esta patrimonialidad incompatible con el proyecto de Centro Cultural presentado. Aunque finalmente no fue construido, sí dejó una huella en la ciudad y sus habitantes, dados los controvertidos debates sobre política cultural que suscitó y por la gran cantidad de información mediática publicada durante los casi cuatro años que duró el proceso. Debe señalarse, además, que el fin de este proceso coincidió con el comienzo de las negociaciones del Gobierno vasco con el Guggenheim Nueva York, tras las cuales, en 1997, esta fundación inauguró su franquicia en Bilbao⁴.

La finalidad del Instituto de Estética Comparadas/IEE como centro de investigación de las distintas prácticas artísticas o Laboratorio de Estética Comparada, era la educación estética para potenciar la sensibilidad del sujeto y su emancipación. Finalidad inseparable del ideario de Oteiza escultor –devenido hombre civil por su compromiso para aplicar, estéticamente, su saber a la Ciudad- era que la práctica y procesos artísticos nunca serían un fin en sí mismo, sino que funcionarían como herramienta que entendía el arte como “escuela política de tomas de conciencia”⁵. Y aunque, finalmente, no fueron construidos ninguno de

2. Acta de la sesión ordinaria celebrada por el Plenario del Consejo Cívico de la Villa de Bilbao, 13 de diciembre de 2010.

3. Pueden consultarse las cuestiones relativas al Proyecto de Cementerio para la ciudad de San Sebastián en las publicaciones, ARNAIZ, A. ELORRIAGA J., LAKA X. y MORENO J., (2010). *261141 Izarrak Alde. Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastián*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza. -y también de los mismos autores “Monumento para una ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña, San Sebastián”, *Ondare* 26, 2008, pgs, 255-275 <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/26/26255275.pdf> (última consulta 25-05-2017)

4. sobre este proyecto, el firmante Iskandar REMENTERIA, realizó su Tesis doctoral titulada “*Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*”, dirigida por el escultor Dr. Ángel Bados, defendida en 2012 (Premio Extraordinario de Investigación) en el Departamento de Escultura de la UPV/EHU. Publicada por la Universidad del País Vasco UPV/EHU. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427> REMENTERIA, I. *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Tesis doctoral, Departamento Escultura UPV/EHU, 2012. Dirigida por el escultor Dr. Ángel Bados -Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao: Proyecto Estético para Bilbao, 2009, Documental, 1h 20'. Elaborado con el trabajo de campo y las entrevistas realizadas para esta investigación. Fundación Museo Jorge Oteizal también pueden consultarse en internet artículos relacionados -“Ambivalencia de lo estético en la construcción del imaginario. El caso de Oteiza en la Alhondiga de Bilbao y su contexto histórico-social”, San Sebastián, *Ondare* nº 26, 2008, pgs., 201-215 <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/26/26201215.pdf> (última consulta 25-05-2017)

5. OTEIZA, J. “El arte como escuela política...” op. cit.

los proyectos de colaboración mencionados, que hubieran podido albergar este Instituto de Investigaciones Estéticas, podemos decir que *algo* se construyó –se erigió– por su potencial, por sus imágenes y por su ideario, sí permanece en la memoria de la ciudad –de sus generaciones. Por estas circunstancias, porque fueron ideados para la obra de arte que es la Ciudad (moderna), algunos proyectos no construidos –sus imágenes– sostienen y representan, mejor que otros construidos, tanto sus propósitos disciplinar y simbólico como el imaginario de la época que los inventó. Ya sean de Oteiza, o no; utópicos, visionarios o adelantados para su tiempo, podrían, sin embargo, construir la memoria de otra realidad alternativa (una ucronía) cuyo valor pedagógico sería una defensa ante la espectacularización de ciertas distopías urbanas contemporáneas.

del lado de acá. En Montevideo, ciudad desde la que encontramos la oportunidad de contextualizar cierto enfoque sobre la tarea del arte, ayudados de Jorge Oteiza, el escultor y pensador que, como se ha mencionado previamente, junto al arquitecto Roberto Puig estuvo implicado en el devenir cultural y político de la esta ciudad entre los años 1956 y 1961, dado que idearon conjuntamente el proyecto de monumento a José Batlle y Ordóñez⁶ con el fin de presentarlo al concurso internacional convocado por el Gobierno de la República Oriental del Uruguay en 1958 para la ciudad de Montevideo. Una ciudad, en la que el interés creciente de los políticos por crear áreas sociales de esparcimiento y reserva de suelo en las primeras décadas del siglo XX, tendió progresivamente a democratizar el espacio público. De hecho, la expresión paisajística planificada se encuentra en el diseño de los parques montevideanos, fue realizada en su mayoría durante esa época. Desde el ideal de ciudad, pero también desde los valores específicos de Montevideo, Batlle tratará de transmitir la necesidad de reinventar la ciudad consciente del problema de representación que ello entraña al tener que conciliar a la vez el prestigio del poder como reflejo de la imagen urbana y el sentimiento de la ciudadanía de pertenencia a un lugar enmarcado en su época, actual y abierto al visitante. Era precisa una estructura urbana moderna que atendiese las necesidades funcionales del momento, pero sin olvidar la condición monumental que construyese la ciudad en clave simbólica.

Dentro de la historia del urbanismo de Montevideo, el emplazamiento propuesto para erigir el monumento ha estado sujeto a varias proposiciones de intervención paisajística y su destino condicionado por la necesidad de ajustar la articulación de la ciudad con el río de la Plata. Se traza de oeste a este con el río, la rambla costanera, las canteras, la avenida Dr. J. A. Cachón, el grueso del parque Rodó y el Club de Golf conformando los estratos de su configuración urbana. Al norte, el balneario de playa Ramírez cumple las veces de transición y apertura hacia la ciudad, mientras que, al sur, Punta Carretas acoge el final costero del bulevar Artigas. Conocido como las Canteras del Parque Rodó, el lugar se constituye como un hito del paisaje costero montevideano aportando, de manera natural, una morfología y valor paisajístico singulares que, sin embargo, conlleva un alto grado de dificultad a la hora de resolverlo urbanísticamente.

Transcurridos cincuenta años de su ideación, el interés y vigencia de este proyecto, que nunca fue construido, radica en el carácter anticipatorio e inaugural de su programa implicado en los debates de la época sobre una integración real del arte con la arquitectura en la ciudad para la consecución de una nueva idea de monumentalidad contemporánea. Un programa capaz de aunar aspectos simbólicos y funcionales en la construcción estructural de la ciudad, cuestión de interés fundamental hoy, en una época en la cual la obra pública ha tomado una relevancia singular. Como propuesta de monumento se pronunciaba contraria al espectáculo, sin dar opción a anclajes historicistas ni simbolistas y, a diferencia de otras corrientes intelectuales posteriores, no olvidaba que el proceder del arte se resuelve en el origen.

Las características de la convocatoria del mencionado concurso, cuyo objetivo era la erección de un monumento que deberá “albergar el pensamiento vivo de Batlle y permitirá, a la vez, realizar nuevos estudios sobre su obra, lo mismo que investigaciones de carácter social y político” (Bases de la Convocatoria. Programa del concurso, 1957), es decir, dedicado a la memoria del histórico estadista liberal, padre de la nación uruguaya moderna, supusieron, particularmente para el escultor Oteiza, la oportunidad única de materializar su ideario estético al final de la fase “conclusiva” de su obra escultórica al interior del “Laboratorio del arte”, en un momento en el que se encontraba preparado para su “paso a la ciudad”. Un ideario que se resolvería en dos premisas fundamentales que el escultor venía articulando en sus escritos y práctica artística sobre la participación del arte en la vida: la integración de escultura y arquitectura en una unidad plástica respecto a los fundamentos disciplinares y, en relación a la cuestión funcional del servicio del arte a la comunidad, la creación de un centro de estudios (sociales y políticos, de inspiración ideológica batllista en este caso), cuestiones, ambas, coincidentes con la concepción del monumento indicada en las bases del con-curso internacional.

En el proyecto de monumento presentado junto a Puig para la ciudad Montevideo, Oteiza encontró la posibilidad de verificar desde la monumentalidad concebida en términos rigurosamente espaciales, uno de los cerramientos culturales pendiente de producirse en el proyecto humanista descompensado por la acción tecnológica que sometía, incluso, a la ciencia con fines utilitaristas. El escultor ya venía manifestando desde los años treinta del siglo XX que nunca en la historia, hasta ese momento, se había conocido tan bien la naturaleza específica del arte, ni el artista se había implicado en la verdad de su función. Supuesto que se refiere a la idea de las vanguardias de popularizar y extender entre los ciudadanos las experiencias plásticas derivadas de la acción del arte como curación espiritual colectiva. Oteiza hablaba de una estética viva y nueva, de profundas raíces europeas aunque proyectada hacia lo universal, que, “cansada de elucubraciones y especulaciones estéticas”, debía ser

6. José Batlle y Ordóñez (1856-1929), político y estadista uruguayo, fue presidente de la República en 1903-1907 y 1911-1915. El batllismo se constituyó en partido de Estado, portador de una ideología radical y liberal con una amplia base popular. Articuló de manera ejemplar institucionalización y democratización, construyendo un espacio público moderno. Para la época, una muestra del avance en las conquistas sociales conseguidas, muchas de ellas fruto de intensas luchas obreras y de otros sectores sociales, eran la ley del divorcio por la sola voluntad de la mujer, la abolición de la pena de muerte, la extensión de la gratuidad de la enseñanza y medidas para incrementar la participación de la mujer en la enseñanza universitaria, la jornada laboral de ocho horas, la protección de hijos ilegítimos, etcétera.

entregada con urgencia a los pueblos con el fin de levantar la obra que fuese capaz de fijar esos conocimientos, además de los correspondientes a una «razón objetiva de vida y eternidad» (Oteiza, 1935b: 6). Para ello concibió la idea de un laboratorio de estética comparada, fundado como antropología política, un “Instituto Superior para la investigación de los sistemas de urgencia en la educación política y cultural del pueblo y de todo ciudadano, para enseñar al hombre a conducirse desde una nueva percepción visual del espacio en el que convivimos. No podemos pretender llegar a entendernos si no nos instalamos como una nueva clase espiritual, todos, en nuestro mundo radicalmente nuevo que no entendemos todavía y que podríamos abarcar fácilmente desde una reeducación espiritual de nuestra sensibilidad visual. Este sería hoy en Batlle y Ordóñez, el más inmediato de sus objetivos al servicio del pueblo (Oteiza, 1960).”

Establecidas estas premisas, interesa constatar como Oteiza y Puig no presentaron solo un proyecto arquitectónico-escultórico, sino que, además, plantearon un ideario estético (y político). Cumpliendo con los requerimientos de la convocatoria, las bases y el programa del concurso, los textos de la memorias de primero y segundo grado que acompañaban al anteproyecto se constituían en un programa y tratado de acción general que, desde el arte en relación con la arquitectura, procuraba transformar la ciudad como hecho construido para una comunidad como fin vital a través de la educación estética como herramienta de preparación política.

Consecuentes con su pensamiento sobre una nueva monumentalidad, proponían el monumento a Batlle y Ordóñez en relación con la ciudad como “zona de aparcamiento espiritual”. Un dispositivo cultural para defender al sujeto-ciudadano del tumulto expresionista y el espectáculo móvil y dinámico de la ciudad moderna, donde pudiese construirse más allá de los espectáculos que el poder político y administrativo le ofrecía y de los usos programático y funcionales de la propia arquitectura. En definitiva, planteaban un gran centro de estudios e investigación para la formación cívica y política del individuo, un dispositivo cultural para la integración del individuo y la comunidad. En este sentido escribían la memoria de primer grado, “entendemos, pues, la CREACIÓN MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre. Es aquí donde entendemos el CANTO A LA LIBERTAD, como recuperación de la conciencia, en la reflexión conmemorativa que en este monumento se plantea (personalidad histórica de Batlle y Ordóñez) para la reinstalación política del hombre con su destino en la comunidad americana y universal (Oteiza y Puig, 1959: 228).

Lo implícito en este proyecto de monumento pensado para la memoria del estadista uruguayo⁷, pone marco al espíritu de lo que queremos transmitir en este texto que responde al intento de articular un espacio estético continuamente necesitado de redefinir su conciencia de época, ubicada técnicamente en el eje crítico Modernidad/Postmodernidad. Un espacio común, cuyas producciones artísticas adquieren y dan sentido a una cultura deudora de los procesos propios de la ciudad (y su espectacularización). Y una ciudad en la que Escultura, Integración Arte-Arquitectura y Síntesis de las Artes han confluído en un esfuerzo común por construir simbólicamente su Paisaje.

función del arte y responsabilidad del artista. Jorge Oteiza (1908-2003) y Vicente Aguilera Cerní (1920-2005) compartieron, desde los años cincuenta del siglo XX, puntos de vista comunes respecto la mencionada función (y responsabilidad) del arte en la esfera social, fundamentalmente en lo relativo a las relaciones del arte con la arquitectura y el urbanismo y, en consecuencia, al factor ideológico que de esta relación se desprendía. Desde este ideario, ambos contribuyeron a redefinir para su época el ideal estético y político de las vanguardias neoplasticistas, constructivistas o de la Bauhaus debido a su trabajo por una concepción integrada de las artes, entre sí, y con la sociedad. En sus diferencias, lo político radicaba para Oteiza escultor, al interior de la compleja operación de la creación, constituyendo una de las funciones específicas del trabajo del arte que remitía directamente al artista transformándolo; así entendida esta función política, el período experimental en el laboratorio era definido por el escultor como “*Escuela política de tomas de conciencia*” (Oteiza, 1984-orig 1965: 44-145). Y para su contemporáneo Vicente Aguilera Cerní, crítico de arte y ensayista, dicha función política se revelaba en el arte además de la vida como una relación integrada de la práctica del arte en la vida, cuestión que se resolvería en una sociedad mejor; un *arte necesario* asociado a la corriente de la abstracción racional geométrica cuyo destino debería ser lo social⁸, en evidente oposición dialéctica, dirá, con las tendencias informalistas vehiculadas por la Dictadura española de los años cincuenta del siglo XX. Sin duda, esta confluencia de intereses fue la base para que en 1958, Aguilera Cerní invitara a Oteiza para impartir una conferencia en el Ateneo de Valencia dentro del *Ciclo de Arte, Arquitectura y Urbanismo*. Un ciclo que nacía, precisamente, al mismo tiempo que las reformas previstas para la ciudad de Valencia y, que según manifestaba en la carta de invitación, pretendía “crear -con su valiosa cooperación- una conciencia actual en el campo de la urbanística, la arquitectura y el arte en general”⁹ (Arnaiz, Elorriaga, Laka, Moreno, (2008: 320-321).

7. Los contenidos del proceso de ideación del monumento, sus Memorias, más la numerosa documentación sobre el Concurso internacional y su fallo irresuelto, pueden seguirse en la publicación Arnaiz, A., Elorriaga, J., Laka, X., Moreno, J. (2008) *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Leioa: Universidad País Vasco/EHU-Fundación Museo Jorge Oteiza

8. sobre esta relación véase REMENTERIA; Iskandar, “Aguilera Cerní y Oteiza (1958): Dialéctica para una interpretación de lo político e ideológico en arte” (artículo en prensa)

9. Carta de Aguilera Cerní con invitación oficial del Presidente de la institución, Joaquín Maldonado en la que se reseñaban la relación de conferenciantes y temas propuestos: Fernando Chueca Goitia («La ciudad levantina en la historia (antecedentes de un posible futuro)»), Manuel Fisac («Hacia una nueva arquitectura religiosa»), Ortiz Echague, Manuel Barbero y Rafael de la Joya («Valor social de una nueva arquitectura española»), Vázquez Molezún («Ideas para una futura exposición regional valenciana. Esquema de las Bases actuales para la orientación de un certamen de este tipo»), Antonio Perpiñá («Principios esencia-

Como Oteiza relata en la correspondencia con Aguilera, en esta conferencia que tituló “La ciudad como obra de arte”, sintetizará sus reflexiones sobre los propósitos y naturaleza del arte contemporáneo frente al hombre y la ciudad. Los textos que la fundamentan, constitutivos de un libro que nunca se publicó, hacían una interpretación de la ciudad con las mismas pautas que habían guiado sus conclusiones experimentales en el Laboratorio. Del mismo modo que la reducción de la expresión le había dejado sin escultura, la ciudad debía constituirse por su falta de expresión, sin obra artística, dirá, condensando la operación de arte en la noción de integración Arte-Arquitectura y su fórmula derivada en receptividad espacial y espiritual. En su idea de ciudad escribía cómo “la misma ciudad nació, antes que como refugio material de la sociedad, como construcción espiritual contra la naturaleza y el mundo y la muerte. La primera ciudad en la prehistoria es un refugio religioso de la intimidad espiritual del hombre. ¿Qué ha sucedido para este cambio? El arte que estaba al lado del H (Hombre) contra la Naturaleza, aparece ahora con la naturaleza como espectáculo y decoración, como una carga más en el alma debilitada de la sociedad” (Oteiza, 1958: s/p). Al negar el exceso de espectacularización de la ciudad, esta receptividad espacial daba cuenta de su época bajo la idea de residencia espiritual para la conciencia de hombre laico.

2. DE LA MONUMENTALIDAD (DEL ESPACIO RECEPTIVO)

el año de “La ciudad como obra de arte”. 1958 resultará un año importante para Oteiza, tensionado entre la fase conclusiva del trabajo en escultura y su apertura a la colaboración con arquitectos para ensayar en la ciudad su ideario sobre la integración arte-arquitectura. En el año anterior, 1957, había recibido el Gran premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo de Brasil. Su trabajo consistió en una investigación estética que reunía 28 esculturas y el texto titulado Propósito Experimental, y, según el escultor, respondía a un momento de racionalismo concreto en el que “la estatua se me iba apagando como expresión” (Oteiza, 1957: s/p)¹⁰. Esta estatua que se apagaba, que se vaciaba, localizaba el ideal extremo de la conciencia reflexiva inaugurada durante el Proyecto moderno. Respondía a una producción artística (utópica) fundamentada en los procesos constitutivos de la obra, prácticamente aislada de aspectos contextuales. Pasada la mitad del siglo XX, esta utopía moderna hará crisis finalizando el mito de la razón proyectado sobre la pureza del taller-laboratorio de la abstracción. El escultor, consecuente con su proceso y consciente del final del arte moderno como expresión, culmina esta fase experimental cerrando el texto del Propósito con una coda titulada “Estela funeraria”. A modo de monumento discursivo, este final es un real manifiesto político que, a la vez que concluye, redefine la función del arte para su época: “Hoy oriento todo mi interés, más que a la integración funcional de la Estatua con la Arquitectura y el mundo –que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos- a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma del espectador. [...] Por esto puedo decir ahora que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo, así, de lo religioso a la Estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece (Oteiza, 1957: s/p).

monumentalidad moderna. Esta conciencia liminar de la experiencia plástica y la responsabilidad cívica de trasladar su saber a la comunidad y la ciudad, se manifiesta (en el sentido de Manifiesto) en las Memorias del anteriormente citado Proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez para Montevideo de Oteiza y Puig. Aunque nunca fue construido, este proyecto conserva su vigencia por el carácter anticipatorio e inaugural de su programa directamente consecuente con los debates de la época sobre una integración real del arte con la arquitectura en la ciudad, para la consecución de una nueva idea de monumentalidad contemporánea¹¹. Heredero del “Propósito experimental” y de “La ciudad como obra de arte”, el programa se comprometía con el silenciamiento de la expresión de la arquitectura, mediante una “construcción espiritual vacía, activa, horizontal” (Oteiza y Puig, 1959: 228) que definía “un espacio religioso de idéntica naturaleza a la de nuestro cromlech, un tipo de monumentalidad como estatua-cromlech, el acto ideatorio más extraordinario de la creación artística, saber definitivo para la vida, con la que se hace desde el hombre un pueblo, todo un pueblo” (Oteiza, 1975-orig 1963: s/p, nºs indiciales 97-103). Podemos decir que, con el este Monumento, se enuncia definitivamente la solución espacial receptiva emanada de su programática sobre el trabajo del arte en la ciudad, que, fundamentalmente, consideraba “secundaria la cuestión del embellecimiento”. Una idea que reactualizará en cada proyecto colaborativo de integración arte-arquitectura que afronte con arquitectos y/o artistas. Establecido ya su compromiso con la función del arte en la ciudad, Oteiza hará pública su posición de artista responsable con la tarea de su época. Declarará, “al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escul-

les para una urbanística levantina. El caso valenciano») y, por último, «un arquitecto valenciano a determinar» («Posibilidades de nuestra ciudad»). Consultar ARNAIZ, A., ELORRIAGA, J., LAKA, X., MORENO, J. (2008) *La colina vacía*. Jorge...op cit. pp. 320-321

10. “Propósito Experimental 1956-1957” es el texto programático que, en forma de catálogo autoeditado, Jorge Oteiza presentó acompañando a las esculturas presentadas para la IV Bienal de Sao Paulo 1957. Posteriormente fue publicado íntegro en Nueva Forma nº 14, Madrid, marzo 1967. También apareció en AAVV, Oteiza. *Propósito experimental*, el catálogo de la exposición comisariada por Txomin Badiola, celebrada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en 1988. Existe igualmente un facsímil editado por la Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007

11. Ante esta cuestión de la monumentalidad en Modernidad, se cita siempre la referencia clásica “Nueve puntos sobre la Monumentalidad”, compilados en 1943 por Giedion, Sert y Léger, publicados en 1957 en *Arquitectura y comunidad* por Giedion, en el que se declara en el punto 2 que “*los monumentos son expresión de las más altas necesidades culturales del hombre*”.

tura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad –resumiendo todo conocimiento estético en Urbanismo y diseño espiritual- para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión.” (Oteiza, 1960: 230)¹²

En esta noción de monumentalidad enunciada como espacio receptivo, subyace también la articulación del arte con la construcción del paisaje de la ciudad moderna perfilada en su texto-matriz *Interpretación Estética de la Megalítica Americana* de 1952, entendido por Oteiza como el efecto de la identidad cultural de su época, y un modo de ser hombre, dirá, en su continuo resolverse con la muerte como sujeto y como artista (moderno). Una cuestión, ésta, inseparable de la utopía pedagógica (también moderna) inserta en el ideario estético oteiziano sobre el saber sensible emanado de la educación en Arte que, como hemos comentado, el escultor intentará materializar en distintos proyectos como *Instituto de Investigaciones Estéticas /IIE*, pensado para potenciar la educación estética del sujeto, su sensibilidad y emancipación. Un *Laboratorio de Estética Comparada* en el que investigar las prácticas artísticas no como un fin en sí mismas, sino como un saber para ser aplicado, estéticamente, a la Ciudad, cuya última oportunidad de realización fue el mencionado proyecto, no construido, para la Alhóndiga de Bilbao (1987-90).

3. DE LA ESTÉTICA OBJETIVA (LA ECUACIÓN Y LA LEY)

la estatua. Oteiza se traslada a América del Sur en 1935 interesado en el estudio de las civilizaciones precolombinas y los renacimientos artísticos, permaneciendo entre Argentina, Chile, Perú, Bolivia y Colombia hasta 1948. Será durante su estancia en Colombia cuando realice su estudio sobre la escultura de los yacimientos arqueológicos de San Agustín y San Andrés en los Andes colombianos. El estudio de esta “estatuaria original” funcionará técnicamente para ordenar sus ideas sobre la “Estética objetiva” y precipitará las bases rectoras del pensamiento oteiziano. Interesa destacar cómo, desde sus primeros textos en 1935, la escritura representará para el escultor un modo de organizar y pasar a discurso el saber adquirido durante su periodo experimental. Tras su llegada a Bilbao, enunciada esta estética como “ciencia independiente del arte” (Oteiza, 1952: 49), publicándose en 1952 bajo el título *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Pero será durante su etapa experimental en el Laboratorio, cuando dicha “Estética objetiva” se despliegue para comprender el comportamiento interno del arte y dar cuenta de su función emancipadora. Oteiza la definirá como una estética estructural que “tratará de los problemas fundamentales, internos, de la consistencia, estructuras, clasificación, y las diversas problemáticas del artista dentro de su laboratorio experimental” (Oteiza, 1984-orig 1965: 62). La estética estaba en relación directa con la “Ecuación estética molecular”, otra de sus herramientas conceptuales, que venía fraguándose desde la década de 1940, cuya finalidad era la obtención del “Ser Estético”, una creación distinta de la realidad¹³, pero distinguible por su “unidad” y “consistencia”, como cualidad universal de unos objetos (las obras de arte) que trascienden el momento histórico en el que han sido creados.

lo político. La importancia de estas herramientas de pensamiento, es que con la Estética objetiva, Oteiza nos deja emplazados en la cuestión operativa, *técnica*, de la función “política y existencial” del arte. Una operación, ciertamente dinámica por estructura, que permitía su apertura a la ciudad y, además, la nueva tarea del hombre Oteiza (no del artista) para la transmisión de su saber del arte y la transformación de las estructuras (fundamentalmente las pedagógica) de su comunidad. En este sentido, y en fecha muy temprana, comienza a manifestar su preocupación por las relaciones del arte con la esfera pública, en franca relación con los planteamientos del arte productivista y constructivista ruso y el muralismo mexicano. En este sentido declaraba “os hablo como escultor de una época en que el artista necesita pensar y los demás necesitan de su pensamiento. (...) Hoy surge con la pintura mural una pintura para las masas y la escultura queriendo revivir como escultura, vuelve al campo y a la calle donde el artista vive como pueblo que es, sintiendo como nunca con su misión social el interés y el conocimiento de la pureza de las verdades estéticas. (...). El artista se apresta con sus armas a la lucha social. (...) El arte en verdad debe cumplir ahora una misión social que el artista tiene la obligación moral de sentir y comunicar” (Oteiza, 1935a: s/p)

La “Ley de los cambios en la expresión” de 1962, vendrá a completar este juego instrumental. Con esta Ley, el escultor Oteiza verificaba el carácter conclusivo de su obra y el necesario abandono del Laboratorio. Argumentará, incluso, la necesidad histórica de conclusión del arte contemporáneo, que, a su juicio, debía culminar con la desaparición de la obra de arte, con su disolución en la ciudad, como garantía de éxito del “Proyecto político” que tenía por finalidad la renovación y emancipación de la sociedad. Sobre su pertenencia a este lugar reconstruido -reinventado por él para el arte-, escribirá: me sentía de nuevo en la vida, como graduado

12. “El arte contemporáneo ha terminado (El final del arte contemporáneo)” está contenido en una carta que Oteiza escribe al escultor y amigo Nestor Basterretxea desde Lima en abril de 1960, que luego incluirán en el catálogo de su exposición en la sala Nebli de Madrid. Original en archivo documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza. Apareció Reproducido por primera vez en Nueva Forma nº 89, Madrid. Posteriormente en Badiola, T., op. cit. p. 230

13. En la ecuación, Oteiza opera con cuatro tipos de seres: los «seres reales», corresponden al «factor sensible» («aquello que se ve») y se caracterizan por las formas naturales de la naturaleza; los «seres ideales» se identifican con el «factor intelectual» («aquello que se piensa») y se caracterizan por las formas geométricas puras y las relaciones matemáticas, las cuales únicamente existen como tal en la mente; los «seres vitales» corresponden al «factor vital» («aquello que se siente»), y remiten a la vida psíquica personal, a la convivencia y a la relación con la muerte, la cual produce el “sentimiento trágico” (en alusión directa a Unamuno). Finalmente, distingue un cuarto tipo de ser, los “Valores” (Aloys Müller) aunque considera la tarea del artista no es la representación de los valores, sino su producción. De este modo, Oteiza sitúa en el primer término de la ecuación estética molecular los tres seres que componen la realidad percibida (con los Valores aislados), representando el segundo término el Ser estético, como incógnita: $SR \cdot SI \cdot SV \cdot [V?] = X = SE$. esta ecuación supone una estructura dinámica en la que sus elementos interaccionan dialécticamente mediante dos operaciones diferenciadas que el artista lleva a cabo: la primera de ellas supone la síntesis de los seres reales y los seres ideales, dando lugar a “lo abstracto”, que Oteiza califica como arte “relativo”, “binario”, incompleto; la segunda operación dialéctica se produce entre “lo abstracto” y los seres vitales, dando lugar al Ser estético. En este sentido, la cuestión de “lo abstracto” presupone en ambos, crítico y escultor, una responsabilidad con el propio comportamiento interno del arte pero, más allá, implica una responsabilidad con lo social en tanto que dichos contenidos, estructurales o temáticos, suponen ya una respuesta específica desde el arte y, por tanto, a la construcción-destrucción de “nuestra época asincrónica y disociada, de nuestra época sin escala unitaria”

desde el arte para participar con los demás (...) me refiero concretamente al comportamiento político en la transformación de la vida y de la sociedad, fundamentalmente en las estructuras de la educación (Oteiza, 1991-orig 1964: 30-36).

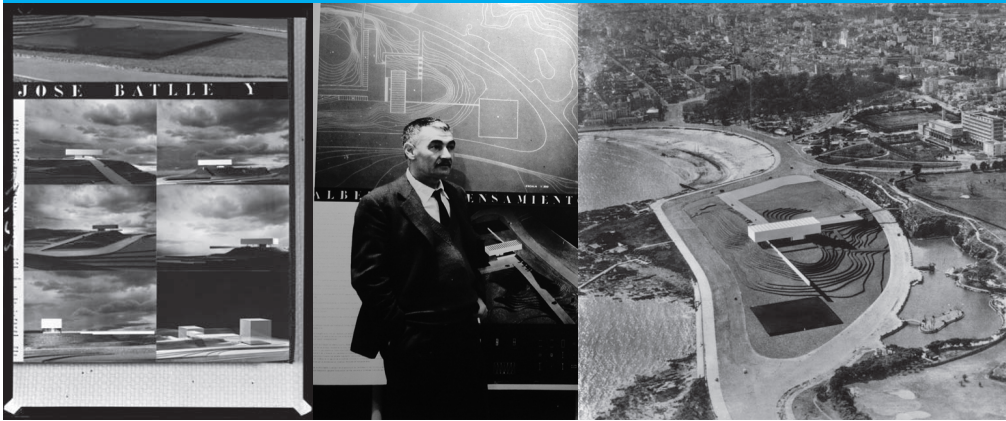
4. A MODO DE PROPÓSITO (HERRAMIENTA Y METODOLOGÍA)

el **propósito**. Ante el estado de la cuestión de nuestras ciudades (y del arte), es evidente que la función del arte (y la cultura) propuesta por los principios pedagógicos y emancipadores de la Modernidad se ha visto finalmente desplazada por las instancias que organizan la imagen (estratégica) de la ciudad, alcanzando esta función, de nuevo, el valor utópico que la vio nacer hace ya doscientos años. Las necesidades de la lógica económica global suponen un modelo de desarrollo por el cual cultura y conocimiento se erigen como sectores de futuro, en los que la educación, en Bilbao (en occidente), aspira a competir como otro producto en venta. Y sin embargo, la pregunta por “qué educación” no es fácil de responder, conociendo la tendencia expoliadora que el mercado global ejerce en todos los sectores en los que se desarrolla y de los cuales se nutre. Quizás, podríamos aplicar cierta noción de sostenibilidad de los activos emancipadores del arte que trabajaban más por la construcción del sujeto y de la comunidad, que por aquellos objetivos del sistema productivo que banalizan al arte y al conocimiento. El propósito es que aquella manera de entender el trabajo de arte se instaure (y actúe) como el reverso de estos modos tan postmodernos y neoliberales de entender el conocimiento y la cultura. Proponernos redefinir, por época, la(s) respuesta(s) particular, histórica y determinada del escultor Oteiza nos emplazaría ante la cuestión operativa, *técnica*, de la función “política y existencial” del arte en nuestra época.

Estado actual de la primera piedra-monolito del Monumento a José Batlle y Ordóñez ante las antiguas Canteras del Parque Rodó Rambla costanera Presidente Wilson, Canteras Parque Rodó y Club de Golf, Montevideo (44E FMH / CMDF)



Imágenes del panel explicativo enviado por Jorge Oteiza y Roberto Puig al Primer Grado del Concurso Internacional para el Monumento a Batlle Ordoñez en Montevideo, 1960 (Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza y Archivo Pando del Instituto del Patrimonio Histórico Español Ministerio de Cultura)



Proyecto para el Centro Cultural La Alhóndiga, Bilbao (1989). Fotografías de maqueta inicial para el proyecto Básico y de Jorge Oteiza y Francisco Javier Sáenz de Oiza frente a la maqueta «Solución 78 m. (R)», Archivo General Ayuntamiento de Bilbao





REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Agamben, G. (2005- orig. 1970) *El hombre sin contenido*, Barcelona, Áltera
- Arnaiz, A. Elorriaga, J., Laka, X. y Moreno, J. (2008). *La colina vacía. Jorge Oteiza y Roberto Puig Monumento a José Batlle y Ordóñez. 1956-1964*, Bilbao, EHUpress
- Arnaiz, A. Elorriaga, J., Laka, X. (2014) "Síntesis de las artes: una utopía de la Modernidad y el escultor Jorge Oteiza". *Art & Sensorium, Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuales*, Vol. 1 (nº 1), Universidade Estadual do Paraná/EMBAP, Curitiba, PR, Brasil, pp. 136-152
- Arnaiz, A. Elorriaga, Rementeria, I. (2015). "Formas de ideología en la escala (del paisaje) de la cultura. La memoria (resiliente) de lo político en arte", en Raquejo, T. y Parreño, J. eds. (2015) *Arte y Ecología*, Madrid, UNED
- Bases de la convocatoria del Concurso internacional de anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez, Montevideo, 1957. Archivo documental UIA
- Oteiza, J. (1935a) Actualidad de la raza Vasca en el Movimiento artístico europeo. Fondo Documental de la Fundación Museo Oteiza. En Martínez, D (2012) *Proceso escultórico de Jorge Oteiza en su etapa americana (1935-1948). Paso de la estatuaria basada en la masa a la estatua-energía*, Trabajo Fin Master/TFM, 2012. Departamento de Escultura: Universidad del País Vasco UPV/EHU
- Oteiza, J. (1935b) De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez, *Arquitectura*, nº 1 (agosto) Santiago de Chile
- Oteiza, J. (1952) *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica
- Oteiza, J. (1957) Propósito experimental 1956-1957. En *Oteiza*, s/l: s/p. Catálogo autoeditado para la IV Bienal de Sao Paulo celebrada en 1957. Existe facsímil editado por la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO en 2007
- Oteiza, J. (1988-orig 1957) Propósito experimental 1956-1957. En Badiola, Txomin (1988) *Oteiza. Propósito experimental*. Catálogo de la exposición comisariada por Txomin Badiola, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, pp. 224-227
- Oteiza, J. *La ciudad como obra de arte* (1958) Documento inédito: Fondos documentales de la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO
- Oteiza, J. y Puig, R. (1959) Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez. En BADIOLA, T. (1988) *Oteiza. Propósito Experimental* (catálogo exposición). Madrid: Fundación Caja Pensiones, p. 228
- Oteiza, J. (1960) El arte contemporáneo ha terminado (El final del arte contemporáneo). En Badiola, T. (1988) *Oteiza. Propósito experimental* (catálogo exposición). Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p. 230
- Oteiza, J. (1975-orig 1963) *Quosque Tandem...! ensayo de interpretación estética del alma vasca: Su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*, San Sebastián: Txertoa
- Oteiza, J. (1984-orig 1965) El arte como escuela política de tomas de conciencia. En Oteiza, J. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición, Donostia-San Sebastián: Hordago
- Oteiza, J. (1991-orig1964) *Ley de los cambios*, Zarautz: Tristan-Deche Arte Contemporáneo
- Oteiza, J. (1984-orig 1965) *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición, Donostia-San Sebastián: Hordago
- Rementeria, I (2012) *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*, Universidad del País Vasco UPV/EHU. Recuperado de <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427> [21-07-2017]
- Sert, J. L., Léger, F. y Giedion, S (1943) Nueve puntos sobre la Monumentalidad. En Giedion, S. (1957) *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 42-45

AGENCIAS PATROCINADORAS

- Gobierno Vasco (Comunidad Autónoma del País Vasco)
- Ministerio de Economía y Competitividad (España)
- Universidad del País Vasco UPV/EHU

CURRÍCULO

Los autores son integrantes del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco IT1096-16-21 *CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Jorge Oteiza y las Síntesis de las Artes como Metodología para el reconocimiento de la función y uso de la producción del Arte en el fin de la (Post)Modernidad*

Ana Arnaiz

Licenciada y Doctora en Bellas Artes (UPV/EHU). Profesora Titular Departamento Escultura y del Máster Investigación y Creación en Arte (UPV/EHU). Responsable (IP) del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco IT1096. Escribe y realiza proyectos transdisciplinarios sobre Arte (su saber específico) desde una noción estructural que vincula Arte/Ciudad/Esfera pública con su devenir en Paisaje/Cultura/Identidad.

Xabier Laka

Licenciado en Económicas Universidad Deusto (Bilbao), Máster en Advance Studies in Sculpture Saint Martin's and Central School of Art (Londres), Doctor en Bellas Artes Universidad del País Vasco UPV/EHU (Bilbao). Profesor Titular Departamento Escultura Universidad del País Vasco UPV/EHU. Artista e investigador sobre especificidades y alteraciones de los modos de hacer y pensar lo escultórico hoy y las nuevas derivas y posibilidades de acción operativa y colaborativa, y su contribución, en la construcción del espacio público: Síntesis de la Artes.

Iskandar Rementería

Licenciado en Filosofía (Universidad Deusto) y Máster en Gestión (Cultural Universidad Barcelona). Cursó doctorados en Arquitectura y Estética (UPV/EHU) Doctorándose en Bellas Artes con Premio Extraordinario. Profesor del Máster Investigación y Creación en Arte y Departamento de Didáctica Expresión Musical (UPV/EHU). Como investigador escribe y realiza proyectos audiovisuales sobre la función del arte en la cultura actual y metodologías para la transmisión de su especificidad.